



I S E M P R E V E R D E

ENRICO ROCCA



Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

GLI EPIGONI E I RIBELLI

I cosiddetti *Gründerjahre*, gli anni che seguono in Germania alle grandi vittorie del '70 nella cui fucina rovente Bismarck aveva martellata l'unità del Reich, non stanno, com'è noto, nel segno della poesia. L'ardore poetico illumina spesso il mondo delle cose sperate per affievolirsi alla luce delle raggiunte realtà. Ed è d'altra parte umano che alla tensione ideale coronata dal successo seguan talvolta, e non senza danno, l'indugio edonistico e l'ipnosi di un orgoglio troppo compiaciuto.

Una sentinella perduta sulle frontiere dello spirito, un anticipatore temerario ma non sospetto cui se mai, domani si rimprovererà, e sempre a torto, d'aver dato ali alla tedesca volontà di po-

tenza, lancia, fin da quel lontano 1874, il suo estemporaneo, cassandrino grido d'allarme per avvertire che «una grande vittoria è un grande pericolo» più facile essendo riportarla che «comportarsi in modo che non ne derivi una grande disfatta». Nessuno ascolta quel pallido profeta, l'ancora ignoto Federico Nietzsche, che avendo fatto la guerra da milite di sanità sente di doversi adesso preoccupare di una salute pubblica seriamente minacciata dal materialismo e dalla presunzione.

Non ci si vuol contentare in Germania, di un'evidenza già grandiosa, non basta più constatare come sul campo, non meno che nella prima Versaglia, abbian vinto la superiorità dei capi, l'abnegazione disciplinata ed eroica dei subordinati, la ridesta coscienza unitaria del popolo. Si vuole ad ogni costo interpretare la vittoria come

un trionfo della cultura tedesca sulla francese. Ora chi è che dal di fuori non s'accorga del miraggio? Mentre sulle rive della Senna la guerra e la stessa disfatta non suscitano letterariamente che echi isolati e continua a fiorire imperturbabile quello che critici troppo facili han voluto chiamare lo stupido secolo decimonono, la Germania di un solo quindicennio dopo Sédan somiglia ben poco all'antica terra dei pensatori e dei poeti che per dominio aveva lo spirito e la Weimar di Goethe per capitale.

Non già che di quel passato non ci si vanti quasi come delle recenti vittorie, ma all'esaltazione s'accoppia, antitetica all'idealismo tradizionale, un'intraprendenza affrettata che non teme il rischio per l'esca di sùbiti anche se labili guadagni. Aumentare i beni spirituali sembra comunque meno importante del difender l'acquistato dalle

insidie degli invidiosi e dall'assicurarsi il proprio posto nel mondo: si teme anche troppo di far la figura del poeta nella ballata schilleriana che arriva quando ormai tutta la terra è spartita. Alla speculazione pura è dato il bando in pro' della più redditizia scienza applicata. La religione la si ritiene buona per il popolo e indispensabile per mantenere l'ordine pubblico, e in privato si dà ragione a Davide Federico Strauss che giudica ascetismo e rinuncia tendenze morbose, e Cristo, se tornasse, maturo per il manicomio. Dopo pranzo si suona, per digerire, Schubert e Schumann e si ride di Wagner e della sua opera d'arte integrale. Dalla poesia si traggono motti per i manuali tecnici e sagge massime per la gioventù studiosa. Intonse, ma obbligate, le edizioni purgate dei classici figurano in ogni buona biblioteca borghese accanto ai tomi della *Storia Universale* di Reclam e del

Lessico Brockhaus dove i misteri dell'universo sono spiegati nella disinvolta maniera del professor Haeckel di Jena che li ha risolti tutti una volta per sempre. Quanto alla letteratura non par vero d'associarsi al Gervinus nel considerarla chiusa con la morte di Goethe e nel liquidare come epigono chiunque dopo s'arrischi di pôr mano alla penna. E in ogni caso non ai poeti spetterebbe il diritto di parlare, ma ai politici e ai militari che han saputo creare una patria corazzata contro i nemici di fuori e contro i sognatori di dentro; e naturalmente anche agli industriali e ai commercianti che s'apprestano a potenziarla arricchendola.

Da noi l'ultimo capitolo del Risorgimento stinge sul primo della raggiunta unità le accensioni cromatiche di un anticlericalismo di maniera. La moda del «libero pensiero» e un ribellismo di marca piuttosto retorica non escludono, anzi alimentano

la superstizione laica del Progresso, per cui treno e telegrafo vengon considerati vittorie sull'oscurantismo. L'acquistata indipendenza vuol esser goduta magari con l'opposizione ad ogni costo, l'eloquenza dei mattatori antigovernativi appassiona al Parlamento come nelle arene spagnole i virtuosismi dell'*espada*. Nel nuovo Reich, invece, dove la civiltà meccanica inizia ben più speditamente la sua marcia date le premesse del ferro e del carbone, famiglia e Stato conservano sostanza prussiana e paternalistica malgrado la facciata moderatamente liberale. Bismarck, imperatore in incognito, tiene a bada Sovrano e Parlamento. E nel governo domestico il padre applica l'imperativo categorico prussiano e a occhi chiusi può affidare il sottomesso rampollo al pedagogo. Il cui compito è di svolgere ogni anno, più o meno aridamente, il programma prescritto, così come lo

scopo d'ogni classe è la classe successiva. La scuola non prepara alla vita, ma all'obbedienza e alla carriera. L'uso che si fa dei classici induce i ragazzi nella persuasione che gli antichi abbiano scritto per far loro apprendere il greco e il latino e che lo studio non serva se non a fabbricar dei funzionari destinati a martirizzare un'altra generazione di ragazzi. Lessing, Goethe, Schiller, Kleist – non più fortunati di Omero, Pindaro e Virgilio – vengono sottoposti anch'essi alle sevizie dell'analisi logica, grammaticale e filologica senza lasciar adito al sospetto che prima di diventar classici (cioè solenni teste di gesso con un palmo di polvere sopra) avessero potuto essere uomini in carne ed ossa, vigorosi suscitatori di un mondo pieno di luce e di pensiero che gli eredi erano impegnati a continuare. La scuola mette un abisso tra la bellezza sepolta nei libri e la vita coi suoi

gravi doveri. Sicchè i giovani, quando non si disamorino addirittura della poesia, comprendono in una sola onda d'ostilità la tirannide domestica e scolastica e i poeti letti in classe, e cercano altrove gli elementi spirituali che esaltando sentimento e intelletto bastino a salvarli dai temuti assalti della sessualità – contro cui l'educazione virtuista li lascia indifesi – e da un organismo sociale pronto ad assorbirli nella mortificazione anonima delle sue caselle.

La generazione dei padri non soffre davvero di queste inquietudini: sentimentale, come sappiamo, canta, senza troppo struggersi, i *lieder* e le ballate del romanticismo; dinastica, legge Heine per divertirsi e potersi scandalizzare e, quanto ai moderni, deliba beata le liriche dolciastre degli Scheffel, dei Wolff, dei Baumbach e domanda alle biblioteche circolanti, per la siesta e per il ca-

pezzale, i romanzi stagionati dei liberali Spielhagen e Freytag, le convenzionali novelle a sfondo italiano di Paul Heyse, le storie di paese di Berthold Auerbach.

Quel che nel frattempo si produce fa pietà. Chi è che legge oggi i romanzi storici di un Felix Dahn o di un Emil Brachvogel? E chi ricorda più i nomi di Wilhelm Jensen, di Hermann Heilberg, di Hans Hoffmann, di Rudolf Lindau? Solo l'amabile caricaturista Wilhelm Busch (1832-1908) sorride ancora dall'aldilà ai bimbi e agli adulti. Ma nè Hans Hopfen o Richard Voss hanno aperto nuovi orizzonti alla narrativa, né hanno rivoluzionato il teatro Adolf Wildbrandt coi suoi drammi di pensiero, Paul Lindau scimmiettando i francesi o Ernst von Wildenbruch (1845-1909) drammatizzatore di fatti storici e di leggende, che si consegna alle cronache per esser piaciuto a Guglielmo

Il col dramma *I Quitzow* inneggiante agli Hohenzollern e più per averlo fatto uscir dai gangheri con *Der neue Herr* (*Il nuovo signore*, 1891) che la censura imperiale proibisce perché vi ravvisa trasparenti allusioni a Bismarck mandato a casa in quei giorni.

È questa la prima volta (e non sarà certo l'ultima) che il «nuovo signore» s'intromette in cose di teatro mentre, dopo i ventisett'anni di regno del nonno e i novantanove giorni d'agonia del padre, s'appresta a riempire di reiterate e clamorose sorprese la scena del mondo.



Intanto il mondo intorno alla Germania ribolle di novità. Antiche filosofie tramontano, giovani teorie s'accoppiano provocando radicali cambiamenti d'atmosfera.

Con Hegel l'individuo aveva già abdicato ai suoi diritti in pro' della quasi divinizzata individualità statale. Ora anche il filosofo idealista è defenestrato: né il Dio manifestantesi traverso la Storia, né il cosciente spirito umano – che infine gli serviva da tramite – contano più. Se Goethe aveva ancora creduto che l'individuo, alternativamente ostacolato e favorito nel suo formarsi dalla propria epoca, a sua volta l'improntasse di sé, Taine nell'uomo non vede altro che il prodotto delle condizioni di luogo e di tempo e Darwin, pur ritenendolo animale abbastanza evoluto nella catena degli esseri, pensa che porti con sé atavicamente predisposta in ogni cellula la ineluttabilità del proprio destino. Lo spirito è poco più di una spiritosa invenzione. Il pensiero, l'anima stessa non sono secondo Haeckel – l'edizione popolare di Darwin in Germania – che pure secrezioni del-

la materia. Scienza e filosofia sono concordi nel far dell'uomo un atomo passivo, sommerso a leggi biologiche sociali ereditarie. L'individuo non conta più se non come rappresentante della specie, indice di un fenomeno, esponente d'una massa.

Un ampio corollario ne consegue. Nel dramma dell'umanità l'eroe scompare, il coro invade la scena; i disegni dell'uomo non contano, la storia diventa storia naturale, il fattore economico determina ogni cosa. Non cade foglia che il determinismo non voglia. Per i credenti in Marx esso è la Provvidenza mentre Satana è l'individualismo borghese che nei suoi sviluppi estremi si chiama capitalismo, proprietà accentrata, rapina legale, furto non più ai danni del singolo, come l'intendeva Proudhon, ma dello Stato quale espressione della collettività.

Ed ecco a questo punto l'idealismo di Hegel, cacciato materialisticamente dalla porta, rientrare con una piroletta dialettica dalla finestra. L'idea che heghelianamente genera il suo contrasto è il capitalismo suscitatore del proletariato, il quale ultimo, conquistando lo Stato traverso l'organizzazione, trasforma in proprietà sociale l'appropriazione privata, il furto in legalità, l'anarchia dall'alto in ordine che procede dal basso. Se anche il singolo è impotente, la massa dei lavoratori diventa, secondo il vangelo di Engels, il compimento della filosofia tedesca allo stesso modo che la Chiesa è ritenuta dai Padri continuazione nel tempo del corpo di Cristo. E, con la preconizzata ascesa degli sfruttati e dei reietti, lo scetticismo materialista diventa teologia, l'impotenza deterministica empito irrazionale e aspettazione messianica.

Mentre dunque scienza e socialismo stan cercando la toppa del nuovo Eden, cosa resta a una letteratura, per non esser considerata trastullo, se non affannarsi intorno al sociologo e all'organizzatore a fornir loro ogni sorta di documenti umani, di storie naturali della società, di fette di vita nell'illusione che possano giovarsene operando?

Quest'entusiasmo attivistico del naturalismo che smentisce così patentemente l'accusa di passività mossagli venticinque anni dopo dagli espressionisti tedeschi, non raggiunge peraltro il suo scopo. Come, per strano miraggio, il nostro spirito, ogni qual volta ci volgiamo a considerarlo, finisce per sembrarci malato, così la realtà ch'essi vogliono risanare si presenta laida repugnante clinica a codesti troppo frettolosi cercatori di un vero di cui la vera scienza sorride. D'altro

canto l'intenzione di polemica sociale e il proposito dichiarato di voler influire sull'ordinamento collettivo sono sempre esiziali all'arte, la quale precorre gli eventi e rivoluziona la realtà quando meno se lo propone e dà elementi alla scienza solo quando, abbandonandosi pienamente all'impulso creativo, rispecchia inconscia ogni segreto della natura e dell'anima.

Allora, nel 1890, il desiderio comprensibile di ritrovare in altri le proprie passioni e la contemporanea uscita di *Hedda Gabler*, de *La signorina Giulia* e de *La potenza delle tenebre* fanno credere ai giovani che il minimo comune denominatore di Ibsen, Strindberg e Tolstoi – e naturalmente anche di Zola e di Dostoevski – sia la protesta contro l'ingiustizia sociale. In Ibsen – che vive spesso a Monaco e alle cui «prime» si combattono le battaglie decisive del giovane naturalismo

tedesco – non si vede che il denunciatore dell'ipocrisia borghese e delle colpe dei padri e il propugnatore dell'emancipazione femminile, e passano inavvertiti anche ai più fervidi ammiratori i problemi dell'individualità e della responsabilità, basilari nell'opera del grande norvegese. E così nella realtà di Tolstoj accusatrice degli abbienti non si sente ancora il *mea culpa* che precluderà al suo apostolato cristiano, e di Dostoievski non s'immagina ch'egli incuorerà umiliati ed offesi a godere della propria croce, né Zola è ancora il visionario di *Travail* e di *Fecondité*.

Quella corrente cui l'individuo creatore partecipa o sembra partecipare – e che rappresenta appena un momento nella sua evoluzione – è sempre la sola cosa visibile ai contemporanei, condannati fatalmente a prendere un fattore per il totale, un aspetto del paesaggio per l'intero pano-

rama. Anche allora si trattava di un abbaglio. Ma val la pena di metter in guardia noi stessi dalla troppo facile saggezza dei posteri. Ridere dei granchi di chi ci ha preceduti è presumere di non prenderne noi. Che sarebbe illudersi a buon mercato.



Lungi, dunque, dal condannarle, vediamole le giovani leve letterarie tedesche intorno al '90. Le luci che vengono dall'occidente gallico dove ogni vita si credeva spenta, quelle che si dipartono improvvisate dal cimmerio settentrione e dall'oriente barbaro le abbacinano più che persuaderle. E quando questi giovani riapron gli occhi sulla patria non vedono che buio: epigoni vuoti, malinconici zeri rappresentativi occupano gli stalli letterari, ma la letteratura non ha né rango né influen-

za accanto a un militarismo tronfio, a un'industria in sbalorditivo rigoglio, a un proletariato organizzato e minaccioso. Bisogna dare uno spirito a quest'epoca animata solo da una cieca volontà di potenza; deve sorgere, nel segno della verità e della natura, una nuova poesia che scuota la Germania narcotizzata da un'arte fiacca e bugiarda. Al senso depressivo che vien dal presente si reagisce con un'orgogliosa volontà di successo che, mal commisurata alle forze, basta tuttavia a suscitare una rivolta letteraria che s'accende simultanea a mezzogiorno e a settentrione per poi divampare vittoriosa sulle scene di Berlino.

Il movimento che parte da Monaco e fa capo a Michael Georg Conrad, autore di romanzi alla Zola e di poesie tedescamente romantiche, non brilla né per vera novità letteraria, né per eccessiva chiarezza d'idee. Questi «giovanissimi tedeschi»,

che s'atteggiano a poeti e a redentori delle masse conculcate, confondono in un solo ammirativo vagheggiamento Wagner, Zola, Bismarck, e mentre Karl Henckell si butta pateticamente al socialismo, Hermann Conradi esalta nel neocoronato Imperatore il messia che sposerà lo spirito alla potenza, l'arte nuova alla scienza emancipatrice.

Perché meravigliarsene? La confusione è nei tempi. Wagner continua ad esser lo spauracchio dei filistei e non è ancora monopolio dei pangermanisti. Bismarck è pur sempre il glorioso fondatore del Reich mentre Guglielmo che, per sbarazzarsi di lui, ne osteggia le famose leggi antisocialiste, può anche apparire alla gioventù come il principe dei reietti. Bisognerebbe intuire in quell'atteggiamento un pretesto, prevedere che pochi anni dopo un altro Cancelliere sarà cacciato per non esser d'accordo col Kaiser nel ritenere

i socialisti un branco di fuorilegge, bisognerebbe – anche più difficile – divinare che Bismarck, denunciato da Guglielmo come «alto traditore» a tutte le corti d'Europa, si trasformerà da quel codino monarchico che è sempre stato in un nuovo Samuele che mette in guardia il popolo contro gli arbitri del risorgente assolutismo.

Ma questi letterati non sono né profeti, né poeti. Oscar Panizza, che s'atteggia a nuovo Baudelaire, è più pazzo dei pazzi che cura e cui tra poco andrà a tener compagnia, Hermann Conradi (1862-1890), l'astro maggiore della costellazione monacense, l'infelice e scombinato autore dello scombinatissimo romanzo *Adam Mensch* (*Adamo Uomo*), batte il record della più brutta prosa tedesca. Fa quindi una certa impressione veder costoro, che poeti non sono, buttarsi donchisottesca-mente all'assalto dei Dahn, degli Ebers, de-

gli Spielhagen, dei Baumbach che poeti non lo eran mai stati. Una guerra di nullità speranzose contro nullità ancora ingombranti.

Tutto sommato non vale di più neanche il gruppo settentrionale. I fratelli Hart, che dalle rosse lande vestfaliche lo guidano verso Berlino, gettan le miserie del proletariato, gli orrori delle taverne e delle carceri nel crogiuolo della poesia. Ma il *Lied der Menschheit*, il sesquipedale *Canto dell'umanità* che Heinrich ne cava nel 1888 è di sicuro effetto catalettico e non meno letali sono le liriche metropolitane del fratello Julius. Dopo aver dato a Ernst von Wolzogen e ad Arno Holz involontari spunti di commedia, questi due ingenui cacciatori di nuvole finiscono per fondare nel 1900 una specie di cellula comunista che per esser perfetta mette in comune anche le donne.

Le personalità, ahimé, non abbondano. Ma l'unione fa la forza. E il club *Durch!*, che già nel nome annuncia fiere intenzioni sbaragliatrici e che il piccolo e attivo ebreo Leo Berg ha messo insieme in un'osteria dell'*Alte Postgasse* con gli stessi elementi dei Hart, diventa ben presto calamita di studenti, di *bohémians*, di teste calde, di genii incompresi oltre che incubatrice di autentici ingegni. John Henry Mackay vi declama le sue liriche anarcoidi, Arno Holz vi blatera contro lo sconcio delle rime, il renano Wilhelm Bölsche v'espone un suo ateismo che cade in ginocchio di fronte ai miracoli naturali, il panciutello e rispettabile Bruno Wille predica il libero pensiero come un sermone domenicale, e dalle due in poi, Otto Erich Hartleben (1864-1905), ubbriaco sfatto, si crede Villon o Li Tai Pe e naviga «del cretinismo sull'onde titaniche». Quest'amabile figlio di fami-

glia, che nemmeno il terribile motto «in philistros» e alcune sue commedie antiborghesi riescono a far apparire pericoloso, è l'unico che sopravviva a tanta mediocrità. La grazia con cui descrive il grigio Quartier Latino berlinese fa sorridere di chi l'ha battezzato il Maupassant tedesco e il disinvolto dialogo dei suoi lavori teatrali, in cui credule fanciulle son sacrificate a goliardi già contagiati di fariseismo borghese, ha ben poco e che vedere con i balbettamenti dialettali del primo naturalismo drammatico tedesco. E nemmeno *Rosenmontag* (*Lunedì di Pentecoste*), il lavoro che regala al suo autore una villa sul Garda, può venir considerato una «fetta di vita» solo perché comincia allegramente in un circolo militare per poi sfociare in tragedia amorosa. Scapigliatura è invece la vera formula del buon Otto Erich cui incombe, come a molti vecchi scapoloni, il triste

dovere di mantenersi gaio satiresco beone tra ogni sorta di miserie e fin sulla soglia della morte.

Il *club* non manca di varietà. Un giovane slesiano dalla zazzera bionda, efebico malgrado sia padre di tre figli, profilo alla Goethe, occhi azzurri sognanti, accollato come un pastore evangelico e professante princìpi eugenici e antialcoolisti paga spesso, per signorilità, le gozzoviglie di questa bohème berlinese. Egli si accontenta d'ascoltare, non ha nulla di proprio da leggere. Si chiama Gerhart Hauptmann. Ospite frequente del *clan* è uno svedese degli occhi d'acciaio e dai baffi di gatto, August Strindberg, anche quando, trasferitosi a Friedrichshagen, il circolo fonda sulle nebbie del lago di Müggel nuovi regni di giustizia sociale. E inquieto come un fuoco fatuo, muto come una sfinge o rapito come un oracolo appare e scompare di continuo Peter Hille (m. nel 1904), l'amico

dei Hart, del Cielo e dei bimbi, il viandante che non ha pietra su cui posar la testa, il poeta che scrive i suoi versi aerei sui margini dei giornali e anticipa in un frammento di dramma il vessato problema dei padri e dei figli, l'inconvertibile santo vagabondo che vien ritrovato morto sulla panchina di un parco berlinese sul finir di una dolce notte di maggio.

Ben vago, ben impreciso specialmente nel senso della protesta sociale, è questo movimento dei «giovanissimi tedeschi» se accoglie, mediatori soltanto l'entusiasmo e i soliti fratelli Hart, anche l'ex-capitano e barone Detlev von Liliencron (1844-1909). Magnifico combattente nelle guerre del '66 e del '70, due volte ferito, egli resta ufficiale per tutta la vita: se rievoca la guerra, scrive versi che scalpitano e s'inalberano come cavalli di razza; se una banda militare passa, il cuore gli

batte in cadenza, l'anima rimasta infantile gode con la folla e della folla e s'infiamma d'ardor bellissimo. È vero, Liliencron dall'esercito s'è dovuto congedare perché indebitato fino al collo; in America ha fatto poi l'allenatore di cavalli, il bandista, l'imbianchino; la sua vitalità, la sua perpetua bolletta sono di per sé una sfida ai filistei. Questa sua baldanza si confonde però in modo sospetto con quella dell'ufficiale in gamba dispregiatore dei borghesi. E se è comprensibile che Liliencron, col candore proprio dell'antico militare, si butti a occhi chiusi dove sente il mosto della gioventù ribollire, mi dite che figura ci fa un movimento rivoluzionario che abbia per serrafila il poeta dell'esercito prussiano? Ma alla fine che importa? Liliencron è una delle poche persone vive che incontriamo tra tutte quelle ombre e il primo uomo naturale tra tanti cartacei pseudonatu-

ralisti. Se come drammaturgo non vale un soldo, se il suo *Poggfred* (1896), un'epopea, è solo il riflesso disordinato dei suoi desideri scialoni, fate che vi rievochi fatti d'arme (*Adiutantenritte*, 1881) e vedrete sulla sua tela sposarsi Liebermann e Fattori; fatelo vivere all'aria aperta e nel verso di quest'uomo sano tremerà la verginità mattinale, la promessa di un giorno di marzo, l'orgia rossa e dorata dei papaveri e delle spighe. Cacciatore cavaliere femminiere, Liliencron fa e strafà, la misura non è il suo forte. Ma una felicità istintiva lo salva. Per pochi come per lui la cornetta degli ufficiali può squillare il suo «siamo ricchi e poveri»: se ricco egli non fosse stato interiormente, non l'avrebber tratto davvero dalla miseria i duemila marchi di pensione assegnatigli a sessant'anni da Guglielmo. Nei suoi versi più belli c'è un raggio di sole che ci riscalda ancora.

Mentre Liliencron, che muore di polmonite dopo una visita ai campi di battaglia, nei continui fervori del suo entusiasmo vive e lascia vivere e ammira cordialmente tutti, Arno Holz (1863-1929), è l'ingrignato sergente del movimento naturalista tedesco. Per lui la compagnia va male. Troppo zucchero romantico, troppe rime, una vera baraonda concettuale. Se per Zola il nostro Verga non aveva *des théories bien arrêtées*, Holz, in base al suo principio del «naturalismo conseguente», rivede le bucce anche a Zola. Il tempo è di ferro, di ferro han da essere anche i canti. Nel suo *Buch der Zeit* (1885) il nostro poeta vuol farci sentire l'urlo delle sirene, il frastuono delle macchine, l'imprecazione degli sfruttati, la marcia del proletariato. E non riesce ad esser che l'epigono dell'epigono Geibel. Per lui la poesia ha la tendenza a ridiventare natura e siccome

la natura (come del resto anche la tecnica) è ritmo, il ritmo nella poesia ha da sostituire la rima. Il *Phantasus* (1898) che mette in pratica questa rivoluzione è, come il *Lied der Menschheit* di Heinrich Hart, una specie di viaggio traverso la storia dell'umanità e, meno qualche felice particolare idilliaco, un informe centone dove prosa e scienza, fantasie cosmiche e rievocazioni etnografiche s'alternano vertiginosamente.

Rivoluzionata la lirica, Holz passa alla prosa. Nei bozzetti di *Papà Hamlet* ch'egli elabora insieme a Johannes Schlaf (n. nel 1862) e pubblica, per trovar più ascolto in quel periodo d'entusiasmi ibseniani, sotto lo pseudonimo norvegese di Bjarne B. Holmsen, la vita presa di peso con un procedimento analitico fotografico fonografico, sgomina sintesi ed invenzione. *La famiglia Selicke* – che tratta, nell'ambiente piccolo borghese di

Berlino, il tema di una figlia che sacrifica amore e felicità alla madre faticatrice, al padre alcoolista e alla sorella tistica – trasporta la stessa tecnica da laboratorio sulla scena. Il dialogo è reso dal vivo, con tutte le pause, gli intercalari, gli anacoluti, le sgrammaticature correnti, ogni personaggio ha una sua parlata e non si trascura né la macchia sulla tavola, né lo scricchiolio del tarlo nell'armadio.

Arno Holz ha la fortuna di trovare l'uomo e il teatro che fanno per lui. La *Freie Bühne* – che Otto Brahm ha fondato a Berlino nell' '89 insieme a Paul Schlenther sul modello del *Théâtre libre* di Antoine – è la scena ideale per la *Famiglia Selicke*. Da quella ribalta – che ha visto passare riduzioni da Zola e dai Goncourt e Ibsen campeggiare fino al 1910 – è bandita ogni illusione: si recita come si parla, si vive e si muore come nella

vita. Il dramma di Holz e di Schlaf, comparendovi, ha inoltre il vantaggio d'essere il primo lavoro naturalista tedesco e tutti son d'accordo con Fontane nel gridare alla terra nuova. Forte di tali consensi, questa collaborazione dall'aspetto scientifico continua per anni a procedere talmente stretta che gli stessi due autori non saprebbero forse dire quel che in un'opera appartenga all'uno o sia dovuto al suggerimento dell'altro.

Senonché – e il tempo s'incarica di dimostrarlo – nella coppia Arno Holz e Johannes Schlaf, Arno rappresenta soltanto l'ortodossia metodica; l'inventiva, senza la quale anche il naturalismo ridiventa materia inerte, è tutta del delicato Johannes. Il quale, proseguendo a un certo punto la strada da solo col dramma *Meister Oelze*, tutto risonanze dostoievskiane, e con romanzi e novelle (*Dingsda*, *Stille Welten*, *Die Suchenden*) ipersen-

sibili fino all'allucinazione, sbocca, d'un tratto in pieno territorio neoromantico.

Holz resta coerente. Fino alla noia nei suoi aridi drammi *Ignorabimus* e *Die Blechschmiede* (1901). Fino all'insopportabilità nei giudizi artistici. Guai a chi deflette, guai a chi traligna, guai a chi tradisce la vera fede: egli non si salverà dalla scomunica di questo triste pontefice che, irato ai patrii numi sconoscenti, sopravvive lungamente a se stesso.

Marcia intanto il mondo. E, già pochi anni dopo il varo della holziana *Famiglia* modello, un giovane drammaturgo, che pure ha imparato a dialogare dalla ditta Bjarne B. Holmsen, cede alle sirene del successo e sferra una serqua di calci alla coerenza. Così almeno pensa il deluso maestro. Ma tra il dialogo, meticolosamente registrato, di Holz e di Schlaf e quello per intuizione vero

del nuovo poeta corre lo stesso divario che tra le minuziose misurazioni dell'intelligenza con gli apparati della psicotecnica e quel che un solo colpo d'occhio rivela al conoscitore d'uomini. Quanto alla coerenza formale il censore ha ragione: essa non è davvero prerogativa del giovane slesiano dalla zazzera bionda che abbiamo sorpreso taciturno tra le diatribe del club *Durch!* Con ispirata disinvoltura egli annulla, passandole e ripassandole in tutti i sensi, le frontiere che i critici hanno con tanta cura tracciate tra naturalismo e neoromanticismo, tra domini della realtà e regni della fantasia. Non per questo egli si sottrae alla sorte comune degli uomini e dei poeti. Anche Gerhart Hauptmann ha il suo limite, anche per lui esistono misure. Ma non sono certo quelle stabilite con meticolosa precisione dal doppio decimetro di Arno Holz.

HAUPTMANN E GLI SBOCCHI DEL NATURALISMO.

Per nove anni della sua gioventù Gerhart Hauptmann (1862-1946), il biondissimo primogenito di un albergatore della slesiana Salzbrunn, si cerca senza trovarsi. Scultore, indagatore, poeta? La realtà risponde ogni volta negativamente. Dalla Reale Scuola d'Arte di Breslavia viene espulso per cattiva condotta; a Jena, dove insegnano Häckel e Eucken, egli, il silenzioso, è facilmente oscurato dal dialettico fratello Carlo che primeggia e tien circolo; a Roma per poco il tifo non lo porta via e un collega pazzo (strumento del destino?) gli manda in pezzi i suoi grami tentativi di scultura. La sua luna di miele – egli ha sposato intanto una romantica giovane ereditiera

– è angustata da insuccessi e da malattie. I capocomici gli rimandano i copioni senza leggerli, le sue velleità d'attore vengon miseramente frustrate, dei suoi primi tentativi poetici si pente egli stesso ritirandoli dalla circolazione.

Ma poi, nel breve giro di un triennio, dall'89 al '92, i due motivi fondamentali che nella sua opera andran di continuo alternandosi variati, si presentano (se è lecito il paragone) con lo stesso spicco che ha nel preludio del *Tannhäuser* il canto dei romei contrapposto al tema di Venere. Quasi figlio del popolo, Gerhart Hauptmann è per un verso portato a diventarne l'interprete naturale, a echeggiarne i dolori le suppliche le proteste, a riprodurne in sbalzate figure la forza incatenata o l'irrompente elementarietà; d'altro canto il contrasto, tutto intimo, tra una passione che s'avoca ogni diritto e una sensibilità cui rimordono le altrui

sofferenze, piega il poeta verso un wertherismo abulico-crepuscolare che lo avvierà verso zone molto lontane dal punto di partenza naturalistico.

Vor Sonnenaufgang (Prima dell'alba, 1889), che anche prima dello scandalistico debutto alla *Freie Bühne* persuaderà Fontane a proclamare Ibsen superato dal ventisettenne «autentico capitano della masnada verista berlinese», non è dramma sotto quest'aspetto significativo e mal resiste al tempo. Al gusto d'oggi la vicenda di quell'Alfred Loth, che per viete fisime antialcooliste ed eugeniche abbandona l'incolpevole innamorata all'ambiente immondo in cui vive, sa di eccesso fatalistico e di fine Ottocento come le teorie di Lombroso interpretate da Nordau. E, se qualcosa ci colpisce ancora, non è certo il tutto esteriore problemismo ibseniano, né il dialogo ancora suggestionato da Holz, né ciò che poté urtare a quel-

la prima del 20 ottobre 1889: la crudezza, cioè, di qualche dettaglio o gli accenni, che parvero sovversivi, alla miseria dei minatori slesiani; ma piuttosto la freschezza d'alcune scene di femminile abbandono e il sicuro istinto teatrale dell'autore ventisettenne intorno al cui nome si diffonde un'aria di scandalo, giovevole ai fini del successo almeno quanto l'odore di santità.

Hauptmann non se ne lascia traviare. S'anche *Das Friedensfest* (*La festa della riconciliazione*, 1890) e *Einsame Menschen* (1891) – le *Anime Solitarie* diventate poi cavallo di battaglia di Zaccaroni e di Salvini – rappresentano praticamente la conquista del teatro tedesco in quindici mesi, quel che in concreto stupisce è la raggiunta indipendenza artistica del giovane drammaturgo. Il dialogo ha una fluidità aderente, non ottenibile con mezzi di laboratorio, le figure vivono e uno

spirito già s'avverte che trascende il naturalismo e prelude alle scoperte del moderno teatro psicologico. Infatti, sia ne *La festa della riconciliazione*, dove l'odio tra congiunti s'exaspera in tragedia al più blando tentativo di componimento, che in *Anime solitarie*, dove l'amore delle persone care fiacca le ali di chi vuol evadere, la famiglia non è né il bersaglio d'una rivolta antiborghese, né l'ambiente naturalistico cui fatalmente l'individuo soggiace, ma piuttosto la viva e angosciante dimostrazione di un'incomunicabilità delle anime romantica e crepuscolare, l'ostacolo increscioso contro cui s'infrange l'impeto di superuomini indecisi e imprecisi. La virilità, come spesso in Ibsen, pare anche qui privilegio femminile: è la serena Ida che, nel *Friedensfest*, salva il fidanzato dalla furia dei rimorsi ed è la studentessa Anna che, in *Anime solitarie*, rende Giovanni alla moglie soffe-

rente e nulla può se costui, non rassegnato, s'uccide. Ma se l'ibseniano costruttore Solness – stretto, come Giovanni, tra due donne – ritrova per la giovinetta amata un'antica temerarietà che gli costa la vita, con Hauptmann un elemento morbido, un indulgere agli egoismi della passione viene a stemperare gli schemi intransigenti del grande Norvegese e spiega anche le liete accoglienze del pubblico che a tanto irrespirabili altezze non s'era mai completamente assuefatto.

Ma ecco *Die Weber* (1892), *I tessitori*, il punto in cui il quasi soggettivo e sublimato impietosirsi hauptmanniano diventa pietà. Il ricordo del nonno che ancora gemeva dietro al telaio, una rapida visita ai tessitori dell'Eulengebirge, la cui sorte è ancora simile a quella che interessò il gran Federico, offrono al poeta lo spunto per un lavoro di respiro corale in cui non più l'intellettualoide con

le sue pene più o meno procurate ma tutta una massa differenziata in prototipi di sbalzata e animata evidenza si muove sullo sfondo delle proprie miserie e delle proprie speranze. Il rapporto tra remissività e tracotanza che si disegna nella scena della consegna dei tessuti, quel che di religioso e d'estatico che assume negli interni miserandi il primo avvampar della rivolta, quel popolo esitante alle soglie delle dimore invase prima di pôr mano alla distruzione come a un lavoro, quella prima scarica che abbatte sul telaio l'unico innocente sono altrettanti dettagli d'un quadro che, vivo più di qualunque documentazione sociologica, trascende nella sua veridicità molta della contemporanea letteratura d'accusa. Se ancora la classe abbiente è vista un po' alla maniera del socialismo romantico, il popolo, che vive tuttavia ed urge nel sangue di Gerhart Hauptmann, è re-

so in tutte lettere e compreso fin nella sua recondita e vana aspirazione a non esser più popolo, a non servire più. Ed è forse appunto perché non ne ignora l'inanità che il poeta sa intendere, impietosito, il grido di quelle cieche speranze eternamente deluse.

In codesta comprensione misericorde è il valore duraturo del dramma hauptmanniano al quale d'altronde è comprensibile che i contemporanei conferissero un valore anzitutto politico e attivistico. Siamo nel '92, gli entusiasmi proletari di Guglielmo son sbolliti da un pezzo e il socialismo fa parte, con Bismarck ed Edoardo VII, della sua collezione di bestie nere. La polizia proibisce quindi il pericoloso lavoro, i circoli operai reagiscono rappresentandolo privatamente e i baroni campagnoli della Dieta prussiana gridano addirittura all'alto tradimento quando, primo dramma te-

desco entrato in Francia dopo la pace di Francoforte, i *Tessitori* arrivan a tener per quasi un mese il cartellone del *Théâtre libre* di Antoine. Né vale che, ricorrendo in giudizio, Hauptmann sostenga d'essersi rivolto, al di sopra d'ogni partito, unicamente alla pietà dei possidenti: solo alla terza istanza, dopo due anni, si concede la rappresentazione al *Deutsches Theater* dove gli alti prezzi non consentendo l'accesso che a una classe poco disposta ad atti di violenza, la restrizione praticamente permane, sia pure in forma attenuata. Ma basta questo perché la fronda esulti, perché il Kaiser rescinda l'abbonamento al suo palco e perché la fama, divenuta subito mondiale, del poeta assuma un colore di cui, per diverse che sieno le strade battute poi, egli ha risentito sempre, in bene e in male, le conseguenze.

Intanto, ne' quattro fecondi anni trascorsi a Schreiberbau, nella casetta tra i boschi abitata dai suoi e dalla famiglia del fratello Carlo, la gamma interiore dell'artista s'arricchisce e s'affina. Gli accigliamenti antialcoolisti di *Prima dell'alba* si spianano nel sorriso di simpatia che fa del *Collega Crampton* (1891), del professore di pittura beone, megalomane e sentimentale uno dei tipi più spassosamente commoventi della ricca galleria hauptmanniana. E nel *Biberpelz*, ne *La pelliccia di castoro*, regina tra le commedie tedesche d'ambiente popolaresco, Hauptmann si prende allegro giuoco degli inquirenti guglielmini, che in quello stesso anno '92 gli dan tanto filo da torcere, sintetizzandoli tutti in quel commissario Werh-rhan che, a forza di veder congiure dappertutto, tratta da sovversivo chi gli viene a denunciare i furti patiti e nutre piena fiducia proprio nella ladra,

la salace e sorniona mamma Wolf, svelta di lingua e ancor più di mano.

Così, nel sorriso come prima nel dramma, Hauptmann resta su quel piano realistico e popolare che in effetti non abbandona nemmeno, quando, in *Hanneles Himmelfahrt* (1893), nell'*Ascensione di Hannele*, sembra inopinatamente distaccarsene. La cruda realtà, infatti, cui la quattordicenne Hannele cerca d'evadere col suo tentativo di suicidio, s'intrude nel delirio della morente anche se trasformata in incubo o sublimata in sogno. Il patrigno che seviziava l'infelice riappare a terrorizzarla, la figura della madre morta che le annunzia la fine d'ogni tormento si confonde con quella della diaconessa che l'assiste. E il muto angelo della morte, e i serafini che spandono luce e canti nel desolato asilo dei poveri, e il villaggio che viene a onorarla come una

santa principessina non sono che proiezione al di fuori d'una tutta infantile e popolare figurazione del cielo, il fiabesco appagarsi nel sogno della povera fanciulla, ai cui verginali vagheggiamenti soffiati di religiosità il maestro Gottwald che l'ha raccolta può apparir prima lo sposo desiderato e infine il raggianti Gesù che mette in fuga il padre assassino e sul cui petto è dolce abbandonarsi e piangere nella certezza della redenzione. Realtà esterna e realtà di desiderio non son qui fuse nella sola finzione teatrale, ma si biforcano dallo stesso albero della vita. E il solo elemento irreali, la musica che si sprigiona dai due atti prima ancora che dalle note di Max Marschalk, non è che il concreto partecipare del poeta, l'aureola di cui la sua pietà circonda le pene dei diseredati.

Grande e contraddittoria è l'eco che suscita questo «poema di sogno in due atti» mentre an-

cora ai *Tessitori* si dà la caccia in ogni angolo dell'Impero. I seguaci del naturalismo conseguente gridano all'incoerenza, i pietisti al sacrilegio, i liberi pensatori al pietismo e alla bacchettoneria dell'autore. Il principe di Hohenlohe, futuro Cancelliere, trova detestabile il misticismo di quel «lavoraccio socialdemocratico» e un vecchio predicatore di Corte, mandato a teatro da Guglielmo per giudicar di quella faccenda del Cristo in scena, ne torna entusiasta e commosso. Che più? Venticinque anni dopo, ai minossi espressionisti, l'irrazionalismo vago di questo lavoro, che sarà per molto tempo l'ultimo a sfumatura politica di Hauptmann, sembrerà il principio della diserzione dai generosi impulsi che caratterizzavano la sua attività iniziale.

In realtà il poeta si trova a una svolta della propria arte che coinciderà tra poco con l'evento più

decisivo della sua vita. Egli è a Parigi, da Antoine, in attesa della prima di *Hannele*, quando improvvisamente, in un brumoso mattino del gennaio 1894, lascia, come uscito di senno, la capitale, traversa l'Atlantico in tempesta e raggiunge a New York la moglie che insieme ai figli è fuggita di casa. Cos'ha determinato questo colpo di testa? A Berlino la gaia ardita giovanissima sorella del compositore Marschalk è entrata a tal punto nel cuore del trentaduenne Gerhart da fargli dimenticare ciò che deve alla donna, un po' deprimente ma devota, che ha diviso con lui le pene del periodo più oscuro e che gli ha dato tre figli. Il breve soggiorno in America porta a un passeggero componimento tra i coniugi che però non fa tacere i richiami dell'amore. Per dieci lunghi anni il poeta oscillerà tra due donne, sempre attratto dalla più lontana, sempre fluttuante tra gli impera-

tivi della passione e gli struggimenti della pietà. E mentre il conflitto cui soccombe Giovanni in *Ani-me solitarie* si dibatte realmente nel cuore del poeta per dargli un'esperienza ch'egli trasfigurerà nelle creazioni avvenire, l'insuccesso s'affaccia per la prima volta sul cammino del fin qui fortunatissimo drammaturgo.

Non tenteremo difese. La figura di *Florian Geyer*, del cavaliere che, come il goethiano Götz dal pugno di ferro, combatte soccombendo contro i propri pari in difesa dei contadini oppressi e rivoltosi, è tanto statica e parlata, quant'è scespirianamente pieno di vita il suo grande modello. E s'anche questa creatura disgraziata, e perciò prediletta dal poeta, poté apparire, nel primo dopoguerra, simbolo d'umana soccorrevolezza e richiamo alla concordia nazionale, nulla salva ai

nostri occhi il farraginoso dramma giustiziato dal pubblico nel '96.

Avvilto dallo scacco, col terrore della moglie che minaccia il suicidio e la stanchezza di un amore senza pace, il poeta ripara, in cerca di raccoglimento, nella romita casetta di Schreiberbau. E vi trova invece Carlo, fratello e cognato, cui non par vero di travestire in aspri giudizi sulla sua condotta morale la propria gelosia d'autore mancato. Per tutta la vita quest'ometto gialliccio dalla barba caprigna, pallido imitatore del fratello fin nel passaggio dal naturalismo al simbolismo, andrà del resto sostenendo d'esser stato il maestro e suscitatore di Gerhart che, abbandonato a se stesso, era diventato un transfuga e un infedele. Ma in quei giorni il fiele fraterno raddoppia l'amarezza del poeta che solo con un atto di deci-

sione ritrova, insieme a un po' di requie, anche la sopita felicità creativa.

Sui laghi italiani, dove Hauptmann trova finalmente il coraggio di portar seco l'amante, nasce infatti, a meno di un anno dal *Florian Geyer*, quell'avventurata *Versunkene Glocke*, quella *Campana sommersa* che è insieme elegia per l'opera fallita e trasfigurazione, fantasiosa e simbolica, del proprio non risolto conflitto spirituale.

Ferito a morte per aver voluto trattener sull'orlo del precipizio la campana da lui destinata alle cime, ed ora invece sommersa in fondo al lago, Enrico, il fonditore, s'abbatte dinanzi alla baita dove, tra gli spiriti della terra congiurati contro gli odiati rintocchi, vive Rautendelein, la vilia, che il lascivo fauno appetisce e per cui sospira lo sgocciolante re delle rane. Indifferente al suo mondo, Rautendelein è vinta invece dalla umana fragilità

d'Enrico che a sua volta, restituito da lei a prodigiosa vita, non esita ad abbandonare moglie e figli per tentare ebbro d'amore nell'incantato regno dei boschi, la creazione d'uno strumento che non squilli più a gloria d'un Dio di rinunzia, ma alla redenzione nella gioia di tutto il genere umano. Senonché quella che Ibsen ha chiamato la robusta coscienza dei vichinghi manca tanto a Hauptmann quanto ai suoi eroi. Ciò che non riesce né ai valligiani scandalizzati, né ai gelosi spiriti della montagna germina dal languente estro d'Enrico e sorge, su dalle brume del bosco e del rimorso, nell'apparizione dei figli che recan le lacrime della madre e ne' rintocchi della campana toccata in fondo al lago dalla mano della suicida. Inorridito, il fonditore ripudia Rautendelein. Ma quando, pentito anche del pentimento, vuol tornare a lei, la vilia rapita e devota non è più che l'immemore

e fioca reginetta delle rane e un pallido breve miraggio della perduta felicità non può essere ottenuto che a prezzo della morte.

Il successo mondiale di questo poema drammatico, rappresentato per la prima volta al *Deutsches Theater* da Brahm e musicato trentadue anni dopo dal nostro Respighi, va attribuito, in misura pari, ai suoi meriti e ai suoi difetti: al senso di realtà che rende credibili le figure silvane tratte dalla favolistica popolare e alla naturalezza poetica che ambienta i personaggi reali nel clima mitico; all'efficace bruttezza dei neologismi che il poeta mette in bocca agli spiriti della natura e alla simbologia alquanto vaga ma scenicamente efficace; alla tecnica sapiente, e, in non ultima analisi, a quella catarsi sentimentale per cui una morte blanda (segreto sospiro di tutti i deboli) viene a liberare in tempo dal tragico groviglio delle re-

sponsabilità. Precisa si rivela intanto la linea evolutiva del poeta: il lirismo – che i neoromantici si meravigliano di trovare qui – si respirava, prima ancora che in *Hannele*, nei *Tessitori*; ma mentre questi, nel loro motivo principale, sono il sintomo dell'avanzata del socialismo, la *Campana sommersa*, con i suoi temi, si riannoda al crepuscolarismo delle *Anime solitarie*. Il processo interno di Hauptmann, per cui dal sociale egli torna al crepuscolare, ovverossia il suo volgersi definitivo, o quasi, alla nota meno eroica, accenna d'un lato simbolicamente al compromesso avviato tra socialismo e monarchia che sboccherà nelle approvate spese di guerra, dall'altro è come un indice dell'abbandono, da parte della borghesia, del socialismo romantico per un ripiegamento su temi individualisti. Certo l'autore era prima sulla strada di ispirarsi a cose più forti che non alle pene

dell'intellettualoide le quali finiran per restare suo campo particolare, ma non è il solo poeta dell'epoca che si abbandoni a questa tendenza.

Tuttavia l'incoerenza che i naturalisti tornano a rimproverare a Hauptmann è smentita dalla sicurezza con cui nel dramma *Fuhrmann Henschel* egli rimette piede ancora una volta sul piano della realtà.

Abulico quanto atletico questo vetturale Henschel non è, vólto in prosa ed in popolo, molto più eroico del fonditore Enrico. Venuto meno alla promessa fatta alla moglie morente con lo sposare Hanne, la serva, egli, vistasi morir la figlioletta per l'incuria di codesta sgualdrina infedele, non sa, stretto fra i rimorsi e la vergogna, far altro che uccidersi. Come che sia, e checché si possa dire contro questo colosso dai piedi di creta, egli è certo l'unico personaggio che getti ombra sulla

via di Hauptmann dal '98 al 1903. Tutti gli altri son spettri. Il contadino falso principe della farsa *Schluck und Jau* non fa rider nessuno. Il *Michael Kramer*, in cui si vuol contrapporre il figlio traviato al padre geniale, s'affloscia in omelia funebre. Nel *Rote Hahn* mamma Wolf truffa una società assicuratrice con meno grazia di quando trafugava pellicce di castoro. *Il povero Enrico* lebbroso, che vien salvato in cattivi giambi dall'innamorata e pia villanella, non è parente nemmeno alla lontana dell'omonimo eroe medioevale di Hartmann von der Aue.

Certo i guai fioccano in quegli anni. Due famiglie gravano sulle spalle del poeta, una lunga malattia lo porta quasi sull'orlo della tomba. Ma quand'è che le private traversie son valse di giustificazione davanti all'impassibile tribunale dell'arte?

È molto più facile che una bellissima chellerina accusata d'infanticidio e spergiuro venga assolta in Corte d'Assise da un giurato di nome Hauptmann e gli offra lo spunto per *Rose Berndt* (1903). La clemenza non potrebbe esser davvero meglio compensata: poche creature del poeta son più vive e vicine alla natura di questa florida contadina slesiana che sedotta da un possidente egoista, ricattata e svergognata da un dongiovanni di paese, messa dal padre bigotto e orgoglioso in condizione di spergiurare e di sopprimere la propria creatura non è alla fine compresa e commiserata che dal fidanzato pietista, l'unico che da quanto è successo abbia sofferto sanguinosi danni. L'angoscia dell'animale inseguito a morte si rivive in questo dramma pieno d'impeti e di gridi elementari che, ben lungi dall'esaltarlo, vuol spiegare un gesto snaturato sì, ma non meno né

più della ristretta morale che lo determina. E un'eco di successo e di scandalo gli segue. La Corte austriaca proscrive il lavoro cui viene però assegnato nella stessa Vienna – per la terza volta dopo *Hannele* e il *Vetturale Henschel* – il premio Grillparzer; l'Inghilterra offre a Hauptmann il cappello di dottore ad Oxford e solo la Germania sembra voler restare, come ironizzerà Shaw, il grande Paese modesto fino al punto da lasciare agli altri l'incarico di onorare i suoi grandi.

Che importa? Glorioso, risanato e gagliardo, sposo finalmente della donna amata è il poeta che, nel 1906, tenta con slancio ammirevolmente temerario di varcare in *Und Pippa tanzt* i propri stessi confini. Se in *Hannele* il sogno s'era tradotto in azione visibile, se ne *La campana sommersa* la realtà s'inquadra senza distacco in un mondo popolato di credibili figure mitiche, in questa

fiaba invernale, evidentemente ispirata da alcune scene di Robert Browning, l'allegoria s'insinua entro le persone reali e tutto assume proporzioni e intonazioni nuove. Pippa, la soave zingarella cadorina che balla col gigantesco canuto cupido vetraio Huhn, risuscita la leggenda della bella e il mostro con non intelligibili significati nuovi. E Michel, l'innamorato migrante operaio-poeta che la salva dalla spelonca del vecchio e che con lei vorrebbe volare verso gli incanti della laguna, è forse l'eterno tedesco che aspira all'Italia e prende per realtà i propri sogni. Ma quando, davanti al morente Huhn, Pippa danza fino a spirarne e il mago Wann accieca Michel perché veda sempre solo ciò che vuol vedere, una prodigiosità da lunapark soppianta il soprannaturale e tutto il lavoro sprofonda irrimediabilmente.

Peccato. Qualcosa stava in quella «fiaba» per articolarsi che avrebbe liberato il poeta dalla sua terrestrità, alla quale invece ora ritorna con *La fuga di Gabriele Schilling* dove – tema per la terza volta variato – un artista senza fermezza, furiosamente conteso tra moglie ed amante cerca scampo di morte nel mare. Ma il dramma, sottratto per sei anni al pubblico, avrebbe forse impedito che si parlasse di tramonto definitivo del poeta prima che, fenice dalle ceneri di molti nuovi insuccessi, da drammaturgo egli rinascesse romanziere.

Der Narr in Christo Emanuel Quint (*Il pazzo di Cristo Emanuele Quint*, 1910) è per molti tedeschi un capolavoro. Né io contesto che, in questo troppo lungo romanzo, grandioso sia il paesaggio slesiano-boemo, e vivissimo, nelle folle e negli individui, l'ambiente montanaro e borghigiano, herrnhutiano e pietista, in cui si svolge l'avventu-

ra di codesto «povero di spirito», che prima imitando e poi credendosi Cristo ha per primi confessori i fratelli Scharf, e un predicatore laico per Battista, e una suggestionabile, inconsapevolmente erotica quattordicenne per Maddalena, e un fratello carnale per Giovanni, e un contrabbandiere per Giuda. Ma l'autore, esitante tra il vago spiritualismo cristiano già affiorato in *Hannele* e un lombrosismo fine di secolo, a volte sembra voler far intendere traverso il suo Quint quanto sarebbe risultata misera e brutale la vicenda di Gesù se vissuta nel quadro della società odierna e a volte, trattando da mezzo pazzo o da pietoso illuso quel suo personaggio che pur opera prodigi, ha tutta l'aria di voler dividere le proprie responsabilità dalle sue. Interventi poco coraggiosi che risolvendosi in considerazioni riflesse, indeboliscono la figura centrale e compromettono co-

sì un'azione già troppo prevedibile perché pedissequamente ricalcata sui Vangeli.

Questo romanzo, tuttavia, e la tragicommedia berlinese *Die Ratten* (*I ratti*, 1911) sono opere con cui non è indegno presentarsi a cinquant'anni alla Germania finalmente concorde nel festeggiare un poeta, vivo ancora per la letteratura militante, caro ai giovani per il suo passato combattivo, perdonato anche dai più reazionari per una celebrità mondiale che il premio Nobel viene di lì a poco a sanzionare.

Ma ecco il caso ritrascinare il giubilato in mezzo alla contesa politica cui, dal '93, volutamente o no, era rimasto estraneo. All'invito della città di Breslavia di celebrare in qualche modo il centenario delle guerre di liberazione egli risponde, in quell'anno '13, con un allegorico e piuttosto fiacco *Poema festivo in rime tedesche* che attribui-

sce i meriti della vittoria al popolo e non ai Principi ed esalta la pace invece della guerra. Grave torto nel periodo delle «polveri asciutte» e col Kronprinz presidente del Comitato. E chi sa quanto si durerebbe a gridare se non scoppiasse la guerra e alla domanda, in verità alquanto ingenua, di Romain Rolland, s'egli si sentisse nipote di Goethe o di Attila, il poeta tedesco non rispondesse – a inutile scandalo delle democrazie dell'Intesa – che molto più di una tela, sia pur preziosissima, di Rubens, gli stava a cuore il petto squarciato di un fratello. Patriottismo e umanità son salvi, il Kaiser può mandare a Hauptmann una modesta decorazione e la Repubblica, dopo il rovescio, acclamare in lui l'umano poeta oltre che il primo accusatore del regime guglielmino.

I giovani sono molto più severi. Mentre nel '22 il mondo ufficiale giubila intorno al sessantenne, gli

espressionisti considerano che il suo socialismo era ancora romantico e passivo quando già l'altro marciava organizzato verso concrete conquiste e che accusare una volta non basta se poi si tace proprio quando, in ben mascherata solidarietà d'interessi col capitalismo, la socialdemocrazia apre le porte alla guerra. Anche in arte gli arbitri intellettuali dell'ora giudicano Hauptmann un sorpassato, un «esteta». E può ben darne il pretesto *Der Ketzer von Soana* (*L'eretico di Soana*, 1918), la storia, colorita e calda, del prete che, andato per convertire dei pastori incestuosi, si dà viceversa con la loro figlia giovinetta al culto panico e fallico della natura. La vicenda non ha certo a che fare con i problemi attuali, non è socialmente attiva. Ma questo importerebbe cordialmente poco se un vero problema ne fosse il sostrato, se qualcosa di vivo si dibattesse in Hauptmann e in

quel suo catecumeno dionisizzante e non fosse soltanto il solito vago spiritualismo cristiano che cede qui a un paganesimo molto più vicino alla pittura secessionista di un Thoma o di uno Stuck che allo spirito ellenico.

Triste è quel che resta da dire. Due fantasie drammatiche, *Il redentore bianco* (1920) e *Indhi-podi* (1921) sono ancora un contributo a quella letteratura che nel primo dopoguerra tenta d'evadere alla troppo dura realtà. Poi, mentre l'espressionismo cede alla rinascita realistica, Hauptmann s'estranea non solo dal proprio tempo ma da ogni vera artistica necessità. *Anna* banalizza il goethiano idillio d'Ermanno e Dorotea. *L'isola della grande madre* (1924) è il romanzo paganeggiante d'un uomo sperduto tra duecento amazzoni, *Dorotea Angermann* (1928) una Rosa Berndt imborghesita, *Till Eulenspiegel* (1928) un

greve capriccio che di faustiano non ha che le intenzioni, *Il libro della passione* (1929) un travestimento autobiografico dell'arcinota vicenda coniugale. E, come se questo non bastasse, nel 1933 il dramma *Die goldene Harfe* (*L'arpa d'oro*) è formalmente un non richiesto e molto pallido omaggio al patriottismo teatrale di moda, mentre nella sostanza rivela un Hauptmann potenziato solo nelle sue qualità peggiori.

No. Gli ultimi anni non aggiungono nulla alla fama del settantenne poeta che vuol somigliare al vecchio Goethe, oltre che fisicamente, anche nella tenace produttività. E se ora ci soffermiamo un istante su *Prima del tramonto* (*Vor Sonnenuntergang*, 1932), sul dramma che Rheinhardt portò al successo nell'anno del terzo giubileo, non è tanto per la simbolica contrapposizione del titolo a quello del dramma iniziale, quanto perché la pa-

rentela del protagonista con le più note figure hauptmanniane ci apre l'adito a considerazioni conclusive.

Gigante, come Henschel, solo in apparenza, questo settantenne industriale Clausen lascia alla famiglia tutto il tempo di metterlo sotto tutela prima di decidersi a sposare la ragazza che ama e non trova energia che per la fuga verso il delirio e verso la morte volontaria. Non è la strada di Giovanni, del fonditore Enrico, del giovane Kramer, di Gabriele Schilling, di tutta la schiera dei suicidi hauptmanniani? Alla flaccidità di tanti tristi eroi dà risalto anche maggiore l'intrepidezza, la gaiezza, la volgarità o l'impeto elementare di più di una figura di donna. Ma raramente esse arrivano ad esser l'elemento chiarificatore. Sempre gli eventi hanno il disopra sulle creature umane, siano esse i Tessitori o Rose Berndt, Hannele o la signora

John, l'estatico Michel o il puro folle Emanuel Quint. Sempre il destino è più forte della volontà. Dovremmo dunque aspettar passivamente dal di fuori la soluzione del nostro dramma umano o reagire solo con la disperazione e con la fuga a una sorte che non possiamo o non sappiamo mutare? Ed è forse questo il messaggio che il poeta ci lascia alla fine della sua operosa giornata?

Grandeggia la figura di Gerhart Hauptmann sul limitare della moderna letteratura tedesca. L'intera storia del teatro di lassù, dal '90 fino a tutto il primo decennio del nuovo secolo, si riassume nel suo nome. Registri come Brahm e Rheinhardt, attrici come Else Lehmann e Agnes Norma, interpreti della forza d'un Rittner, d'un Kainz, d'un Sauer, d'un Hartmann, d'un Moissi si formano sull'opera sua. La natia Slesia trova in lui voce e

universalità, la pena dei reietti un grido che fa rabbrivire. Il naturalismo ha da lui le ali per non affogare, la fantasia il peso per non volatilizzarsi e ogni distinzione filologica di correnti si confonde nell'unità del suo temperamento artistico.

E tuttavia c'è qualcosa d'inarticolato, d'inceppato in Hauptmann. Come quell'olandese Pieperkorn che nel *Zauberberg* di Thomas Mann si dice lo ritragga, egli non finisce i propri discorsi. La natura con lui si scatena, trova forma e voce, ma non si risolve in spirito. Il grido dei suoi oppressi non s'illimpidisce in parola, la sofferenza non riesce a comporsi in rassegnazione, la sua pietà non sa trovar nulla di più virile della constatazione desolata, del ripiegamento, del sogno, dell'evasione.

Ben di rado la vita ha potuto più compiutamente trasfigurarsi in arte e quanto v'era di debole e

d'irrisolto nell'uomo-artista rivelarsi meglio nelle insufficienze della realizzazione creativa. Vicino alla genialità per quel che v'ha d'inimitabilmente vivo e nativo nelle sue creature, Hauptmann non è genio per l'ultima mollezza e imprecisione delle sue catarsi. La passività non può esser verbo supremo d'un'arte che è grande solo se contiene implicitamente un'alta norma di vita. Ed ecco perché, se vivere si può secondo Tolstoi e Beethoven, hauptmannianamente non è consentito che ripiegare dolorare spegnersi. Prima di tagliare il traguardo questo meraviglioso campione s'affloscia e cade per un intimo mancamento che gli stronca la vigoria dei galletti.



Hauptmann non lascia una scuola, a meno che non si voglia considerare suo involontario disce-

polo il fratello Carlo (n. 1858). E solo la pigra banalità che accoppia a caso Goethe e Schiller, Dante e Petrarca ha potuto a suo tempo contrapporgli Hermann Sudermann (1857-1928).

Non si può servire a un tempo due padroni e la mercede percepita in successo (e non solo in successo) da questo piccolo giornalista della Prussia orientale diventato presto un dominatore del teatro vien scontata ora con moneta d'oblio. Infinitamente più esportabile di Hauptmann, miniera d'oro, anche da noi, dei più grandi *matadores* dell'Ottocento, Sudermann portò alla letteratura tedesca un ribellismo mitigato di spiriti liberali e diventò subito il beniamino della borghesia, il cocco degli impresari.

I romanzi di questo figlio di contadini, (*Der Katzensteg*, *Frau Sorge*, *Die Geschwister*) molto importanti da un punto di vista tematico, non vengo-

no apprezzati che dopo i suoi successi drammatici. In testa ai quali sta naturalmente *Die Ehre* (*L'onore*), in cui proletari e borghesi, piano nobile e portineria son visti bene, e sia il contrasto che la soluzione non mancano di forza persuasiva. Anche in *Heimat* (*Casa paterna*) un più umano concetto dell'onore si sostituisce a quello tramandato. In *Sodoms Ende* e nel *Blumenboot* egli persegue la corruzione e la limitatezza morale, in *Es lebe das Leben* fustiga la deboscia dell'aristocrazia e del nuovo pescecannismo berlinese per poi riposarsi di tanta foga nel *Glück im Winkel*, in cui la bontà di un maestro di campagna sa riconquistare la moglie che un selvaggio don Rodrigo avrebbe voluto strappargli e in *Pietra tra pietre* dove l'umanità di uno scalpellino formatore d'uomini ha ragione di un delinquente suo malgrado. Teatrante nato, Sudermann scrive, con la

stessa bravura e con la stessa infallibile conoscenza del pubblico, drammi biblici, favole teatrali, lavori a sfondo storico. Ma, a pochi anni dalla sua morte, nulla è più eloquente del silenzio che regna intorno a un nome già tanto acclamato.

Quanto ai seguaci del naturalismo, essi son numerosi e poco rilevanti. Nei due protagonisti della tragicommedia *Lumpengesindel* di Ernst von Wolzogen (n. 1855) si riconoscono i due fratelli Hart; Ludwig Fulda (n. 1862) oscilla col suo teatro tra naturalismo e favolistica; il prussiano orientale Max Halbe (n. 1865), gran giuocatore di bocce al cospetto di Dio, dà con la sua applaudita *Jugend* (1893) una fresca storia d'amore e insieme alcuni aspetti del contrasto tra polacchi e tedeschi in terra di confine. Ma obbligato dal successo di questo suo lavoro teatrale di gioventù, e non ricco di fantasia, ripete troppo spesso negli

altri il tema dell'uomo oscillante tra due donne, quella fatale e quella che prepara il pranzo. Un quadro della gioventù oppressa dai padri – fatto che il naturalismo si limita a costatare mentre l'espressionismo ne farà chiave di volta per la sua rivoluzione – è dato da Georg Hirschfeld in *Die Mutter* ed è trasferito, in *Agnes Jordan*, nell'ambiente chiuso di una famiglia ebraica. La vita bavarese è resa in tutta la sua bonaria e robusta saporosità terriera, meglio che ne' legnosi romanzi, in due lavori teatrali di Ludwig Thoma (1867-1921): in *Moral* un atto d'accusa del fari-seismo provinciale e in *Magdalena* dove un contadino strozza la figlia traviata. Suo emulo è Josef Ruederer (1861-1915) che fa vivere una Baviera tutta suoni di cetra e salterelli nella *Fahnenweihe* e che, nelle *Tragicomoedien*, presenta romanticamente e satiricamente la vita di Monaco.

E se qui facessimo della storia del *folklore* non dovremmo dimenticare né il viennese Ludwig Anzengruber (1839-1889) che, pur non resistendo più di otto giorni in campagna, regalò agli austriaci commedie villereccio molto più giocose che naturalistiche, né il tirolese Karl Schönherr (n. 1869), suo robusto e un po' più sanguigno successore, né lo stiriano Peter Rosegger (1843-1918) più noto come difensore del germanesimo in Austria che come poeta.

Ci contenteremo invece d'osservare come il naturalismo tedesco, a furia di volersi avvicinare al vero, scivoli nella provincia e nel dialetto. Ma se provincia e dialetto sanno assumere in qualche lavoro di Hauptmann accenti vigorosamente universali, la maggior parte di codesto sedicente naturalismo resta, indipendentemente dall'uso di un qualsiasi vernacolo, dialettale nello spirito e

nella portata. E subisce la sorte d'ogni «arte paesana» che, portata alle stelle nella terra d'origine, non è più capita né a un miglio dai confini, né alla distanza di un decennio.

**FRANK WEDEKIND, IL
PRECORRITORE**

Il naturalismo non aveva ignorato la polemica. Basti pensare ai *Tessitori*, a *Hannele* o al *Biberpelz*. Ma, pur polemizzando, aveva rappresentato ben concretamente il mondo da cui discordava. Ed ecco che d'un tratto qualcosa di acre di frustante di stridulo entra ad accelerare i tempi, a deformare ciò che aveva contorni e contenuto di realtà. Le figure diventano sagome, caricature, smorfie; l'odio sibila e lavora con gli specchi convessi e con la lente d'ingrandimento; l'utopia celebra i suoi più clamorosi baccanali. Questo lievito pazzo, quest'elemento snaturante si chiama Frank Wedekind (1864-1918). E la sua campagna contro la morale corrente potrebbe esser

spiegata col fatto ch'egli è un irregolare, se proprio questa irregolarità non fosse anche la forma del suo scontento e, nella sua predicazione, in apparenza immoralistica, non si rivelasse paradossalmente l'animo di un puritano insofferente d'ogni stortura.

La vita di Wedekind è avventurosa come se l'avesse scritta egli stesso. Il nonno materno, prima d'inventar gli zolfanelli, fa il venditore di trappole e l'agitatore politico; il padre medico sposa un'attrice molto più giovane di lui; il fratello Donald vive ricattando i familiari con minacce di suicidio e s'ammazza per davvero quando nessuno se l'aspetta più. Frank stesso ha l'inquietudine, il teatro e la bizzarria nel sangue. Giornalista diletante e poi poeta pubblicitario lanciatore dei Dadi Maggi, si mette d'accordo col collega lirico della casa concorrente per iniziar delle gare in versi

che dimostrino ai rispettivi datori di lavoro l'indispensabilità della poesia come anima del commercio. Nomade d'elezione, sogna di diventar staffiere in un circo per porger galantemente la mano a una cavallerizza dalle gambe rosa.

Drammaturgo fischiato e sempre alle prese con la censura, egli – dal momento che gli impresari preferiscono scritturarlo anziché rappresentarlo – finisce per persuadersi che i suoi lavori non reggono senza di lui e passa metà della propria vita a girar con la moglie attrice di scena in scena, propagandista e realizzatore delle proprie opere. Alle volte le cose si mettono male. Allora, per sbarcare il lunario, egli si esibisce negli alberghi, nelle osterie, nei varietà di basso rango, nella geniale baracca monacense degli «Undici boia» e canta le sue ballate orripilanti e tenere da cui la morale sessuale e ordinaria esce sardonica-

te capovolta. I buoni borghesi che frequentan
quella tana per divertirsi cercan ridendo l'angolo
morto che li escluda dalla beffa amara e disarmi
così l'adulato sbertatore. Ma li fredda quel profilo
cesareo, quel volto agghiacciato e doloroso,
quell'occhio assorto lontano.

TAVOLA IV.



Wedekind, come il suo Re Nicolò in *So ist das Leben* (1902), si sente un sovrano spodestato e forse pensa con lui che «quando un macellaio è sul trono, al Re non resta altro nello Stato che

fare il buffone». E buffonate sembrano, o tutt'al più paradossi, quelli che sono i sacrosanti articoli del suo credo: la carne ha il suo particolare spirito; non vi sono cose ma persone indecenti; la gioventù non nasce sessualmente stupida, la si fa diventar tale; la storiella oscena getta il disprezzo e il disonore sulla sessualità come la bestemmia sulle cose sacre. Il pubblico – via via che la censura darà il nulla osta ai lavori di Wedekind – andrà a teatro prendendo per pagliacciate quelle che sono dolorose esasperazioni sentimentali e non vedendo che vicende piccanti nelle smascherate denuncie di un disagio sociale effettivo, affrontato con una volontà di riforma morale, sincera anche se temeraria ed assurda.

Ecco – sembra gridare Wedekind agli adulti dell'era guglielmina in quel *Frühlingserwachen* (*Risveglio di primavera*, 1891) che agirebbe con-

temporaneamente ai *Tessitori* se la censura non lo bloccasse per quattordici anni – ecco a cosa conduce il vostro silenzio ipocrita e la vostra repressione degli istinti naturali. Wendla, la quattordicenne, se ne va all'altro mondo senza nemmeno capire che Bergmann, il suo condiscipolo, l'ha resa madre; Moritz Stiefel, stretto tra un onanismo deprimente e il terrore degli esami, si uccide; infinite deviazioni della gioventù offendono la natura. E che atteggiamento prendono genitori e docenti di fronte al ragazzo che ha candidamente obbedito al suo istinto di maschio? Il padre è per il correzionale; il collegio dei professori, stecchita congrega di marionette che discute stizzosamente un'ora se s'abbia a chiudere o meno una finestra, non trova tempo per approfondire e impone al colpevole di rispondere ad ogni domanda «con un semplice e modesto sì o no». Le donne, le

madri sembran più vicine con la loro pietà alla comprensione, per quanto anch'esse lontane da ciò che Wedekind vorrebbe sostituito a questo mondo di storture e d'onnipotente ipocrisia.

Però chi può tenergli dietro? Più che una sensata coeducazione dei sessi o un codificato libero amore, il poeta vagheggia in *Minehaha* strani seminari di bellezza che avviino la gioventù all'amplesso pubblico come a un atto sacramentale. La sua gotica tendenza all'assurdo gli fa sognare una prostituzione risolledata ad atto di culto; il suo odio per una società di pigmei organizzati lo porta niccianamente ad esaltare la bella bestia umana. L'elementarità della donna – l'inferno in cui Strindberg s'è dibattuto insanguinandosi – suscita in Wedekind orgie di gioia affermativa. Se Zarathustra aveva consigliato di portar seco la frusta andando dalla donna, Wede-

kind non s'entusiasma che della sua perniciosità innocente. Nell'*Erdgeist* (*Spirito della terra*, 1893) egli mette la frusta in mano a Lulù, esalta in lei l'erotismo disgregatore della mediocrità filistea, ne identifica l'incoscienza col non moralizzabile «spirito della terra» e colloca sugli altari questa sua nuova (e non unica) immagine della gran meretrice di Babilonia. Né si sa se il *Vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora* 1901) voglia essere un completamento o una catarsi tragica di codesta morale: se Lulù perisca perché, dopo aver sbriciolato sfruttato distrutto impassibilmente uomini e donne, si lascia a sua volta ricattare e sfruttare, o perché il sangue è necessaria corona d'ogni scatenata vicenda erotica.

Per pazzesca che possa sembrare una simile concezione etica, essa non è priva in Wedekind né di spirito eroico, né di senso tragico. Carlo

Hetman, il profeta gobbo di *Hidalla* (1904) che ha fondato una lega per l'allevamento eugenico della razza i cui membri (uomini forti e donne belle) non devono accoppiarsi che tra di loro, rifiuta con disperata coerenza l'adorabile fanciulla che s'è innamorata del suo spirito. Il marchese Casti-Piani, che nel *Totentanz* (1905) riesce col suo ruffianesimo mistico a convertire alla prostituzione la protettrice delle giovani venuta per strappargli una sua adolescente sacerdotessa, s'uccide una volta persuaso che per quest'ultima la gioia dei sensi è diventata struggimento infernale.

Eppure, malgrado questo gran parlare d'amplessi e di sensualità, non c'è nulla di più freddo, di meno afrodisiaco di un lavoro di Wedekind. Quel che manca alle sue creazioni è proprio il calore del sangue; e il *pathos* nato nel cervello si traduce fedelmente in una lingua povera arida

contorta, chiara e tagliente talvolta, o drastica ed umoristica come nel *Marquis von Keith* (1900), ma quasi sempre senz'ali.

La forma risponde al contenuto. C'è qualcosa di sradicato, di disumano in tutta l'arte di Wedekind. Quel che egli disse una volta a proposito di Hauptmann e dei naturalisti – che in arte ciò che conta non è render l'esistente ma l'importante – è vero solo se per importante s'intenda la sintesi e la soluzione di ciò che esiste. Ora i suoi drammi non cominciano, com'egli vorrebbe, dove per lo più si chiudono quelli borghesi, ma dove termina ogni possibilità di partecipazione. I supermostri del *Schloss Wetterstein* (1910) non sono soltanto di là dal bene e dal male, ma di là da ogni verosimiglianza artistica e quindi da ogni efficacia polemica. Incredibili quali appaiono e sono, a che serve contrapporli all'umanità comune? Se Rüdiger

conquista una donna fingendosi tradito dal marito che essa ama per poterlo uccidere in duello, e se poi induce questa Leonore, diventata sua moglie, a darsi a un satiro ricattatore che si spara perchè disarmato dalla simulata impudicizia di lei; se Effie, figlia di Leonore, corruttrice della madre e celebrata etèra, spinge l'entusiasmo del suo mestiere fino a morire per la foia di un sadista di gran classe, questo non dimostra ancora che abbattere ogni ostacolo sia sempre una prodezza, né che la borghesia abbia torto solo perché non emula la degenerazione, né che la patologia possa diventare in ogni caso argomento d'arte. La polemica diventa viceversa arbitrio, la satira un grottesco senza riferimenti.

Troppo impaziente per lasciar parlare la realtà che gli par l'idolo dei naturalisti, Wedekind la deforma per farle esprimere ciò che vuole e così

sconfina, come spesso accade ai tedeschi, nel mitico e nel mistico, e perde ogni capacità comunicativa perfino in lavori come *Simson* (1913) e *Heracles* (1917) dove la sorte di eroi che eccitano il riso al colmo della loro pena vorrebbe rispecchiare e simboleggiare la stessa sorte del poeta.

La quale non poteva esser che durissima in un tempo politicamente avverso e artisticamente diviso tra il realismo naturalistico e il culto della bella forma. Nuovo Mosé che intravede solo al declino la terra promessa, Wedekind non vive che negli anni ultimi il proprio riconoscimento. Tra il '16 e il '18 la guerra si sente già perduta, il sospetto verso il sistema che l'ha determinata cresce nei giovani, un attacco si profila in letteratura per quanto ancora in forma di simbolismo allusivo. Tra poco si lotterà a viso aperto contro i genitori e

i docenti tipo *Risveglio di primavera*, si scoprirà il corpo, l'amore libero, il matrimonio cameratesco, l'irrealismo espressionista, l'attivismo letterario. Wedekind, che per bocca di un suo eroe ha esclamato una volta: «Noi non combattiamo per l'arte. Combattiamo per una religione. L'arte per noi è strumento di guerra», sembrerà un precursore.

Ma il poeta ha appena il tempo di chiedersi come dovrà fare ad abituarsi agli applausi che già la morte arriva e, a soli cinquantaquattro anni, se lo porta via. Le esequie sembrano il finale di un suo lavoro. Tra le autorevoli tube s'intrufolano prostitute e manigoldi. Enrico Lautensack (1881-1919), un poeta della compagnia degli «Undici boia» che non era mai stato uno zelota di Wedekind, impazzisce d'improvviso, e gettandosi nella tomba ancora aperta, lo proclama maestro.

CREPUSCOLO LIRICO DI UN IMPERO

Se Monaco, dal tempo di Heine a quello di Wedekind, s'atteggia ad Atene dell'Isar, più dolce ancora che in questa città di pittori, di poeti e di moderata pazzia è la vita sulle rive del Danubio azzurro. Lo sfarzo imperiale manda gli ultimi sprazzi, il barocco italianizza l'atmosfera, l'aria che viene dai colli lieti di vendemmie modera la gotica austerità di Santo Stefano, la musica si respira, le belle bimbe son fiori trapiantati qui da tutte le serre, la colorita e feconda molteplicità degli incroci crea una tolleranza che non è rotta se non dai politici di professione, ogni angolo si smussa e lo stesso naturalismo ha perduto qui, sul finir del secolo, ogni asprezza prima ancora che, di ritor-

no da Parigi, lo proclami superato Hermann Bahr (1863-1934).

Il più gran piacere di questo inquieto, zizzeruto e barbuto messaggero letterario dell'Austria è di dare al nuovo l'appellativo di grande per ritorglielo subito dopo a beneficio del più nuovo. Nessuno resiste meno alle ondate del tempo, nessuno meglio di codesto signor Dopodomani (come Harden felicemente lo chiamerà) presente i cambiamenti d'atmosfera spirituale e rispecchia meglio nella sua produzione, molto varia ma poco importante, il succedersi delle correnti di pensiero, dal radicalismo dell'80 fino al pietismo del 1914. Come ape, tuttavia, che suggendo il miele da tutti i fiori lascia in ogni calice il polline che feconda, Bahr (ed è questa la vera missione riservatagli dal destino) riporta con sé da ogni viaggio novità che sollecitano, stimolanti alla creazione

altrui. E le novità non son poche in quegli anni. Gli avvelenati e opulenti «fiori del male», le impassibili camelie parnassiane e simboliste, le passiflore dell'esotismo coprono, fino a renderla irriconoscibile, la tomba dove il naturalismo giace illacrimato insieme alla fede nel progresso e al credo umanitario. Non si vuol più sentir parlare di pauperismo e di rivolta ora che lo stesso socialismo apocalittico volge alle riforme e alla collaborazione. Niente più compiti all'arte, niente politica e niente realtà brutta. L'artificiale, secondo Mallarmé, deve purificare il reale, l'opera d'arte poetica, indipendentemente dal valore intrinseco delle parole, deve potersi leggere come una partitura. Huysmans, intanto, ha risollevato la croce; Claudel ha scoperto un suo medioevo pieno di grandiosità ancestrale e di spiritata irrazionalità; Maeterlinck ha soffiato un paralizzante alito di morte su

tutti gli aspetti della vita; Wilde segue le belle e disumane orme del suo Dorian Gray; d'Annunzio, quasi irridendo al dilemma «vivere o scrivere» posto un trentennio più tardi da un'arte cerebrazata, spoglia per la sua bramosia tutti i giardini della giovinezza e tuttavia riesce a trasfigurare il piacere come per goderlo di là da ogni limite fisico e fino a strematezze che sembrano aduggiare lo spirito, mitigar di bontà l'estetica perfidia, preparar segreti convegni con la morte. E Hermann Bahr, instancabile scopritore di tutti questi mondi, è generosamente il primo a stupirsi e a entusiasarsi di ciò che sulle patrie rive, non senza merito della sua ricca seminagione, incomincia d'un tratto a fiorire. E se ne esalta al punto da confondere le riflesses e blande luci crepuscolari della Vienna contemporanea col roseo preannunzio di

un'alba e la sorridente agonia dell'Austria col nascere di una nuova, estasiata primavera.

Nei riverberi di questo tramonto austriaco Arthur Schnitzler (1862-1931) è come una rosa dal profumo tanto intenso da parer triste e così estenuato da ricordare la caducità. Figlio d'un medico ebreo e medico egli stesso, la grazia gli ridona quel che gli è negato dallo scetticismo della razza e della professione, ma non può certo comunicargli una fede. Dio non esiste su nei cieli e quaggiù non ci sono, fallaci ingannatori ognuno sa quanto, altro che i sensi. Aerea e musicale, questa sensualità pervade tutto il teatro, tutta l'opera narrativa di Schnitzler: crea donne da innamorare, passionarie e frali, generose e sognanti, ed increduli vagheggiatori. Fatuo e un po' malinconico, amato e senza nessuna vocazione al vero amore, *Anatolio* (1890) è il primo che, a com-

piaciuto passo di minuetto, attraversarsi dialogando il conchiuso giardino schnitzleriano, dubbioso sulla durata dei fiori e degli amori e alla fine tradito, ma solo dalla sua stessa incredulità.

Per altri, per molti altri l'amore comincia invece con suoni e canti e va finir tristemente come vuole la canzone. La Cristina di *Liebelei* (*Amoruzzo*, 1894) vede l'uomo amato andare a morire per una che non lo ama, mentre costui s'accorge troppo tardi che tutto gli era stato offerto là dov'egli cercava soltanto distrazione. Per gli uomini di Schnitzler l'amore non è che il faunesco *Girotondo* (1897) dei sessi di cui cambia volta a volta lo stile, ma che si conclude nell'identico modo, sieno in ballo il soldato e la serva o il gentiluomo e la signora. La donna è sì per questi gaudenti – come afferma uno di loro in *Das weite Land* (1911) – l'unica cosa che conti nella vita,

secondario essendo ciò che si costruisce o si conquista, s'accumula o si scrive. Ma dalle donne essi non chiedono che una cosa sola; mentr'esse per amore offrono quel che hanno di meglio e di più intatto, spesso tacitamente, quasi sempre invano. E in questo la Cristina del dramma può dar la mano alla *Teresa* del romanzo (1928) che sconta il dono della verginità con la più cruda delle umiliazioni o a quell'Anna che, in *Der Weg ins Freie* (1908), libera così dolcemente e desolatamente da ogni impegno il mediocre uomo ed artista, padre del suo bambino morto. Ma troverà questo Giorgio, una volta solo, la «via della liberazione» o non finirà piuttosto come il *Dottor Graesler* (1917), tardo e tristo nipote d'Anatolio il lieve, che rimpiange troppo tardi il tesoro d'amore che il suo egoismo ha rifiutato?

Certo per tutti – ciechi o veggenti, uomini e donne – la gioia è breve, il risveglio è amaro, il destino arbitrario. C'è in *Marionette* (1906) un ignoto che passa sulla scena roteando una grande spada. Tutti cadono morti, anche il poeta. Gli invisibili fili si sono spezzati. E allora, tutto essendo giuoco in mano alla sorte, varrebbe forse la pena di giuocare se anche il giuoco alla fine non diventasse troppo serio. L'attore che, in *Der grüne Kakadu* (1899), dovrebbe ammazzare il duca, seduttore, nella finzione scenica, di sua moglie, lo pugnala davvero quando s'accorge d'esser stato effettivamente tradito. «Uno entro l'altra scorron sogno e veglia – vero e menzogna. Certezza non v'è» constata il *Paracelso* (1899) di Schnitzler. E poiché il giuoco diventa tragedia come l'amore, non resta – unica cosa dolce, forse unica cosa vera – altro che il sogno. «Nessun so-

gno è sogno solamente» insinua il poeta a chiusura della *Traumnovelle* (1926). Ed ecco perché il suo *Professor Bernhardt* (1912) vorrebbe impedire al confessore di distogliere una morente dalla euforia soave del delirio.

Così, tra le sirene dei sensi e l'avarizia della sorte, si svolgono quasi tutte le vicende schnitzleriane: la fine è sempre una constatazione della vanità del tutto; l'azione, che s'inizia con un crescendo suadente, termina quasi sempre con un singhiozzo, talvolta perfino senza lacrime. *La signora Berta Garlan* (1901), che per realizzare il sogno d'amore della sua gioventù cagiona la morte di una sua amica, e viene egualmente abbandonata, deve riconoscere «che tutta la follia di quei giorni convulsi e gli ultimi brividi della sua femminilità desiderosa e tutto quello, insomma, che aveva creduto amore finiva per sfociare nel

nulla.» *La signorina Elsa* (1925), che l'incoscienza del padre costringe a sacrificar il pudore e la vita, vede, nel delirio ultimo, tutta la sua dolce sinfonia incompiuta freudianamente traversata dalle cesure brutali della realtà. *Teresa* trascina per anni, grigio in grigio, la sua povera esistenza d'istitutrice per esser alla fine assassinata dal figlio cui tutto ha sacrificato.

La morte è sempre al termine della strada. E tenebra è anche il supremo messaggio del poeta che un giorno velò d'incredula lietezza il volto della malinconia. Il clima del suo ultimo racconto è quello di una campagna che sorrida impaurita sotto i barbagli di un livido cielo per incupirsi a poco a poco e poi spegnersi e affondarsi rapida in un'opacità senza scampo in cui l'anima si getti alla cieca per por fine al suo sconfinato terrore.

Flucht in die Finsternis (1931), fuga nelle tenebre

del sospetto, della pazzia, della morte d'un uomo felice cui d'un tratto la vita s'oscura; presentimento, trasfigurato in vicenda, dell'ombra grande dal poeta avvertita imminente. La morte: ecco ciò che resta alla fine del trinomio che gioco ed amore completavano e nel quale al poeta parve un giorno racchiuso ogni vero e l'anima e il senso della vita.

Un giorno. Ma la vecchiezza riserba a Schnitzler i colpi più fieri: il crollo, dopo il '18, di un mondo di cui egli era stato, certo senza avvedersene, il più significativo e delicato poeta; l'incomprensivo bando decretatogli dai giovani che lo confinavano tra gli «estetisti» e i superati, ignorando la psicanalitica *Traumnovelle* e il magistrale, ultramoderno soliloquio estremo de *La signorina Elsa*; il suicidio della figlia adorata; la morte improvvisa e tragica dell'amico Hugo von Hofmannsthal. Soli-

tudine in un ambiente diventato estraneo, solitudine di fronte al più insoluto dei problemi.

«Un raffinato entrò nel mondo, un impietrito lo lasciò» scrisse, rievocando Schnitzler, Alfred Kerr. Ed era vero. Il medico-poeta da tempo non pensava più che alla vecchiezza e alla morte. Non la temeva la morte, ma non sapeva rassegnarvisi, così come sempre l'aveva lasciato pensoso questa nostra felicità perpetuamente venata di dolore, questo nostro vivere mai esente da rimorso, e la bontà punita e la rapida caducità d'ogni cosa. Ecco perché in ultimo l'ala d'un angelo mesto aduggia di un'ombra sempre più fitta quello che parve, e forse era stato, un aulente e appena un poco triste, paesaggio di primavera.



La Vienna che Schnitzler aveva cantata, alcova e cuore di un'Austria in cui, secondo un motto arguto, regnava l'assolutismo mitigato da trasandatezza, non era soltanto quella, prestigiosa, de // *giovane Medardo* (1910) o quella popolata d'ufficiali inconsistenti come il *Tenente Gustl* (1900) e da deliziose e amorose fanciulle. Era anche la città dei caffè e della socievolezza selezionata.

In apparenza una specie di *club* aperto a tutti, il caffè viennese – e ogni arte e professione ne contava più d'uno – era in effetti una società chiusa che sapeva con molto garbo metter alla porta gli intrusi. Così l'inappariscnte Caffé Griensteidl di fronte alla Hofburg, già riservato al cenacolo socialista di Vittorio Adler e alle celebrità del vicino Burgtheater, era a poco a poco diventato l'ombelico letterario della città. Se anche i maligni l'avevan ribattezzato Caffé Megalomania per

l'esaltazione continua in cui vivevano i suoi frequentatori, non era men vero ch'esservi riconosciuti voleva dire acquistar voce in capitolo visto che tutta la letteratura giovane stava uscendo di lì. Hermann Bahr vi teneva circolo, Schnitzler vi assaporava le gioie della fama e non di rado vi faceva capo anche Richard Beer-Hofmann (n. 1866), il poeta veggente che, nella *Ninnananna a Miriam*, sconfina in musicalità e mistero, per rifar protagonista il destino nel *Conte di Charolais* (1904) e ascendere, nel *Sogno di Giacobbe* (1918), insieme a un idealizzato popolo ebraico, la scala, fatta di dubbio, di sogno e di tormento, che finisce ai piedi di Dio. Meno solenni e più viennesi, Felix Salten – che si farà un nome con *Bambi*, la storia di un capriolo, – e Alfred Polgar, futuro critico teatrale e cesellatore d'argute prose minime, dànno colore a questo caffè fine di seco-

lo dove Karl Kraus, il nano tragico, direttore e redattore unico della sua rossa *Fackel*, aforista e stroncatore impenitente, sfoga le sue patologiche esuberanze di vanità e dove, alternando risate omeriche a profetiche furie, Peter Altenberg (1859-1919) predica, ascoltativissimo, un suo vangelo di grazia, d'eudemonia e di dietetica.

I suoi libri più deliziosi, Altenberg, quest'esteta ribelle dalla calvizie lucente, dai baffi di foca e dalle cravatte impossibili, li va gridando dal suo tavolo di caffè. È lì che improvvisa inni ed è da lì che scaglia i propri anatemi. Sensibile a ogni colorazione del cielo e ai suggerimenti d'ogni profumo, persuaso d'intendere gli inespressi desideri delle donne e dei bambini e la musica silenziosa delle loro anime, egli odia tutto quel che gli sembra leccato o innaturale. Il ricciolo ribelle e la barbetta curata di Schnitzler gli danno sui nervi per

la loro affettazione sintomatica, il profilo di pietra di Stefan George e il suo disprezzo della realtà lo irritano fino al furore, il sapere che Wagner, per ipersensibilità, si è rifiutato di musicare la parola «giustizia» gli provoca un attacco profetico. E nessuno è più ingiusto di lui, più violento e più contraddittorio. Amante della bellezza, Altenberg detesta gli esteti, i collezionisti, i bibliofili; povero in canna, assapora i beni di questa terra con raffinatezze da gaudente e, quando gliene viene fantasia, traduce nella sua grande scrittura bambinesca la vita che vive, le cose che vede. In *Wie ich es sehe* (*Come vedo io*, 1896) – nel primo libro che i volumi successivi, *Was der Tag mir züträgt* (*Quel che il giorno mi porta*, 1900), *Semmering* e *Lebensabend* (*Crepuscolo della vita*) non faranno che riecheggiare – l'inimitabile P. A. racconta cento piccole storie da nulla che hanno un tono fem-

minile e infantile, candido, spontaneo e innamorato. Tutta la vita è vista come il diletto giardino della poesia e un soffio di musicalità pervade e ravviva le più umili cose quotidiane. Il poeta sa il mistero dei colloqui e dei silenzi, i dolci contagi interiori di una luce o di un paesaggio, il valore del sonno che ristora, degli sport che plasmano, dei cibi ben scelti, della buona siesta. Le donne ch'egli ama (e che non sempre ripagano d'amore il loro esaltato poeta), i giovani che l'ascoltano, egli li vorrebbe cresciuti e salvaguardati da un suo balzano e commovente regime dietetico e salutista. Si sente responsabile della bellezza che circola nei suoi pressi, ma non conosce schizzinosità: ospite della strada (e morto addirittura indigente ai crudi inizi del '19) egli è, finché campa, il consigliere delle piccole prostitute, di cui parla il linguaggio, dei cocchieri, dei camerieri

e dei mendicanti di cui intende le pene. E resta fino all'ultimo, un romantico, ma di un romanticismo nuovo che dice di sì alla vita e tutto affida al mite governo della poesia.



Ora è facile immaginare, in una sera del 1891, l'impressione suscitata, tra la litteratissima clientela del Caffé Megalomania, dall'inopinata soluzione di un enigma che il barbuto Hermann Bahr andava da tempo, e concitatamente, proponendo a se stesso e a chi lo voleva ascoltare. Egli aveva infatti scoperto e, con la solita foga maiuscola, proclamato poeta da dar punti agli ammirati simbolisti franco-belgi un tale non meglio identificato Loris, autore di versi translucidi e come arsi da un'algida fiamma, fragranti di vita e tuttavia estenuati d'esperienza delusa, nonché d'alcuni saggi

su Amiel, su Viélé-Griffin e su Barrès così umanamente esperti e così criticamente definitivi da far supporre uno che avesse vissuto due vite. Più il mistero perdura e più si fa assidua, sotto le fumose volte del Caffé quarantottesco, la ridda delle congetture: e chi pensa trattarsi di un diplomatico francese, e chi di un allievo dei gesuiti di Kalksburg, e chi di un brizzolato vitaiolo ipersensibile. Finché la famosa sera di cui sopra un giovinetto diciassettenne s'avvicina al tavolo di Hermann Bahr e, stendendogli una mano morbida e carezzevole «come quella delle grandi amorose» assicura con semplicità: «lo, difatti, sarei Loris».

Bahr e gli astanti restano, naturalmente, di stucco. Ma poche parole bastano a stabilire tra l'adolescente e il poeta fino a poco prima ignorato un rapporto d'assoluta identità e a persuadere tutti che, se lo studente liceale Hugo von Hof-

mannsthal (1874-1929) s'è scelto quello pseudonimo di Loris non l'ha fatto per calcolo o per posa, ma perché altrimenti ci sarebbe tanto di paragrafo nell'imperial regio regolamento scolastico a vietargli di collaborare a riviste o giornali. «Martedì fino alle 12 sono naturalmente a scuola, poi faccio i compiti e dalle 3 alle 4 ho lezione di tedesco» scriverà tra poco, non si sa bene se con candore o con civetteria, questo fanciullo prodigio ad Arthur Schnitzler.

Tutto in lui acquista in quegli anni una duplicità che stupisce, un ibridismo che affascina anche perchè disorienta. L'efebo che si strugge se non trova chi apprezzi le sue cravatte nuove, il dandy cui piace frequentare bella gente, aver contatti con la più blasonata nobiltà austriaca, primeggiare in cento futilità mondane è anche l'ipersensibile in cui ogni risata infantile, ogni eco moren-

te, ogni sussurro d'onde suscita dentro come un improvviso incantamento di fiaba. Questo ragazzo che ancora accompagna le sue letture divorando la torta di ciliege di cui è golosissimo è lo stesso che discorre con una precocità spaventosa di satanismo e d'estetica, mentre già conosce e vaglia Swinburne e Shelley, Montaigne e Hebbel, Sofocle e Verlaine, Maeterlinck e Poe, Hawthorne e Maupassant, Tolstoi, Flaubert e d'Annunzio. Lo stesso presumibile disagio nel sentir uno sbarbatello trinciar giudizi sulle cose più grandi di lui e sui Bahr, sui Beer-Hofmann e sugli Schnitzler che gli dan confidenza scompare di fronte a una rara capacità di partecipazione ai pensieri e alle esperienze degli amici che tutti, lusingati, gli riconoscono, ben lieti di sentir convogliata la propria vita in quella giovane esistenza felice.

Poiché Ugo è felice più per rara vocazione dello spirito che per avventurata disposizione del caso. Felice degli agi di cui una famiglia comprensiva ed abbiente circonda quest'unico, affettuoso ed eccezionale rampollo; felice dei viaggi che ben presto lo conducono verso l'Italia da cui un'ava gli ha portato qualche goccia di sangue solare; felice della sua sana giovinezza e dei doni facili e preziosi che gli regalano le ore ispirate; felice persino delle desolate guarnigioni galiziane dove, tra pochi anni, pagherà con qualche disagio l'aristocratica e feudale gioia di vestir prima la giallo-azzurra uniforme dei dragoni e poi quella nera-oro degli ulani. Cosicché il giovane Hofmannsthal si stima nel giusto allorchè suppone ch'essere infelici e non essere voglia dir per l'artista la stessa cosa, per infelicità vera intendendo quella che svuota e incattivisce e non già, badia-

mo, la bella malinconia che qualcuno possiede e cui egli stesso così di sovente si compiace con negligenza d'abbandonarsi.

Ninfea che affiora fragile da incerte profondità lacustri, l'arte hofmannsthaliana sembra a tutta prima in contrasto con una vita di cui non è invece che il tramandato e subconscio riflesso: quella consapevolezza prima d'ogni esperienza, quella precocità artistica e psichica è forse il segno di una maturazione prenatale dovuta all'incontro e al vicendevole potenziamento del sangue austriaco e lombardo, contadino e orientale; e l'umbratilità lassa che avvolge di sé la prima produzione poetica e lirico-drammatica non è che un compenso freudiano a rovescio, un tributo di tristezza distillata e preziosa pagato all'eccesso di felicità. Come una volta ha osservato egregiamente Max Mell, nelle *Poesie*, raccolte in volume nel 1907,

«l'appena sbocciato e il già cosciente s'incontrano prestandosi a vicenda i loro colori», uno stupore delle cose esistenti si mescola a distaccata melanconia, il senso della caducità s'insinua fin tra i miraggi di un giovane desiderio, la vita è come un libro che per metà ancora non s'intende e per metà non si capisce più e solo un aristocratico ritegno da Infante potrebbe fermare in così cristallina gelidità la propria desolazione.

E in fondo anche i «piccoli drammi» in un atto (farfalle cui anche la più delicata delle interpretazioni toglierebbe dalle ali il pulviscolo d'oro) non son altro che la continuazione in forma dialogata dello stesso musicale e disincantato soliloquio lirico. Andrea, il giovane gaudente di *Gestern (Ieri, 1891)* – un Anatolio redivivo che sa già dare alla propria mutevolezza l'aspetto degli autosuperamenti nicciani – può bensì seppellire qualunque

passato sotto l'impellenza assidua dell'attimo vivo, ma solo fino a quando, nel perdurante dolore per il tradimento dell'amata, egli non riconoscerà la vitalità dell'ieri e l'inanità della sua pseudocoraggiosa scienza di vita. Poiché, insomma, alla vita egli è passato accanto senza viverla, proprio come lo «stolto» Claudio che, in *Der Tor und der Tod* (1896), riconosce il suo errore solo dinnanzi alla morte, allorché è troppo tardi per desiderar di piangere lacrime vere o di cercare una gioia che non sia guasta dall'artificio.

Tutto il dramma della giovinezza – che non è la meno tragica età dell'uomo – è in questi «piccoli drammi» acerbi di precocità: quell'avvizzire dell'anima che prelude alla fioritura ed è un po' come la senilità dei vent'anni, quell'aduggiante senso di morte che insidia proprio chi ancora deve vivere. Con in più – prestito dell'epoca e moda

letteraria, ma anche natura e vocazione di quest'aristocratico di data recente – un gelido dandismo spirituale che obbliga al disdegno delle forme banali e quasi presuppone accostamenti rari e sofferta raffinatezza d'immagini.

Nasce così, di fianco a una vita autenticamente felice, un'autobiografia di disincanto, vera, oserei dire, nella sua falsità e, per suggestione, trasferibile. E questo spiega perché la smagata e sognante gioventù di quella fine di secolo abbandoni Ibsen ai suoi trionfi, e Nietzsche agli scaffali donde è stato appena tolto, e il mago Stefan George, di cui lo stesso Hofmannsthal subisce il fascino, per ascoltare il poeta coetaneo che ha dato pretesti di parole e parvenze oggettive alla sua indefinita vaghezza di mettersi spiritualmente in scena. Non occorre più cercar d'Annunzio se Hofmannsthal – avendolo già per suo conto assi-

milato – riesce, ne *La morte di Tiziano* (1892), ad ammaliar con gli stessi stupefacenti armoniosi i suoi adolescenti fragili come fanciulle. E non si sente più il bisogno di Wilde dopo l'idillio della giovane coppia vedovata ne *Il ventaglio bianco* (1899), né di Maeterlinck dopo i simbolismi un po' oscuri ma fascinosi de *La miniera di Falun* o de *L'Imperatore e la strega* (1899), né d'andar cercando nell'Oriente estremo e lontano nei secoli l'estatica semplicità di Li-tai-pe quando si può so-
stare in cima a quel ponte che nel *Kleines Welt-theater*, nel *Piccolo teatro del mondo* (1897) riflette, capovolte nell'acqua del rivo, tante ombre e vicende umane.

Noi stessi, del resto, a distanza di tanti lustri, rimaniamo senza parole allo spettacolo di codesto diciannovenne che già sa delimitare con chiarezza l'ammirato e imitato d'Annunzio, e in-

tuire nella spiritualità il segreto espressivo della Duse, e pittoricamente spiegare i pittori, e, in inventati colloqui, drammatizzare la recensione di un libro o dar plastico rilievo alla figura di un Grande. E quando, riproiettando dentro di noi questo film del tempo, arriviamo al settembre del '98 e alla scena in cui l'Imaginifico riceve a Settignano il ventiquattrenne poeta austriaco e gli mette a disposizione graziosamente «per adesso, per più tardi o per quando volesse» due rinascimentali stanze della Capponcina, ci vien fatto proprio di chiederci s'egli intendesse ringraziare in tal modo il suo divulgatore ed emulo tedesco o non piuttosto salutare il lui il ripetersi della propria prodigiosa giovinezza.

Ma come è vero che il poeta di *Ieri* preferisce Vienna a Firenze e la casetta settecentesca di Rodaun, nido per le nozze imminenti e poi rifugio

perpetuo, alla fastosa villa di Settignano, così sta di fatto che Hofmannsthal non è d'Annunzio e che ben di rado la primavera precoce garantisce la ricchezza del raccolto. Vi sono efebi che sul limite della giovinezza irritano, sfigurandosi o imbolendo, chi più li ammirò nel loro fiore e vi sono precocità che a un certo punto isteriliscono o, quanto peggio, s'incamminano per una via del tutto normale. Se Hofmansthal avesse incominciato a venticinque anni con quella che si usa chiamare la sua seconda maniera, i contemporanei che al suo apparire l'avevano esaltato come della specie dei Novalis, dei Wackenroder, dei Runge, degli Shelley e dei Keats, non gli avrebbero, deluse una volta le troppo accese speranze, fatto colpa, per bocca dello stesso suo scopritore Herman Bahr, di non esser, come quei

poeti, morto giovane per poter rimanere una delle figure più belle della letteratura tedesca.

Invece proprio quando, con ben altra gratitudine verso le prime fortune, il poeta, varcata la soglia dei cinque lustri, pensa che sia tempo di conquistarsi quel che senza fatica fino allora gli era venuto in dono, lo stato di grazia lo abbandona. E così l'antico istinto sicuro. Attratto dalle lusinghe del mondo e del successo, che Stefan George gli aveva predette deformatrici, e dal teatro per cui gli manca l'indispensabile dialettica intima, Hofmannsthal esaurisce, ne *Le nozze di Zobeide* e ne *L'avventuriero e la cantante* (1899), caduti alla «prima» berlinese, il tenue momento lirico che inizialmente aveva potuto assumere parvenze teatrali. Una drammaticità fatta tutta di preziosismi parlati e d'esteriori truculenze sembra quindi insinuarsi nella sua officina poetica su per

quell'assassina scala di seta che, ne *La donna alla finestra* (1899), il marito tradito getta intorno al collo bianco di Madonna Dianora, la peccatrice incolpevole la cui sorte in fondo era già risolta nel racconto della Demente, fulcro del dannunziano *Sogno di un mattino di primavera*. E infine, diventate di moda con Wedekind le donne serpente, vediamo in *Elettra* (1903) il soave mosto della gioventù farsi aceto e l'isterismo sadico di una figlia che aspetta con voluttà lo scorrer del perverso sangue materno sostituirsi alle profonde significazioni umane della tragedia sofoclèa.

Ma già questa sostituzione di spirito, per cui le tragedie anticheggianti di Hofmannsthal – dall'*Elettra* ad *Edipo e la Sfinge* (1905) e all'*Alcesti* (1906) – han così poco a che vedere con quelle a fondo etico religioso dei Greci, trame d'oro, come invece sono, intessute nel più sontuoso

broccato lirico che la poesia tedesca conosca, già questa ripoetizzazione di ogni spunto dovrebbe far tacere l'accusa, così spesso mossa al drammaturgo, d'esser solo un rielaboratore di motivi altrui. La sua *Venezia salvata* (1904) non ha effettivamente in comune con quella quattrocentesca di John Otway altro che l'argomento e non si dice nulla sul *Gran teatro mondiale di Salisburgo* (*Das Salzburger grosse Welttheater*, 1922), o su *La torre* (*Der Turm*, 1925), limitandosi a paragonarli con gli *autos sacramentales* di Calderon. Si potrebbe invece discutere di un estetismo che, di lineare che era in gioventù, s'è andato sempre più arricchendo, e non sempre con vantaggio, di volute e di convolvoli barocchi, mentre spiritualmente il poeta rimane a trentott'anni quello che era a diciassette. Il suo *Jedermann* (1912) – quell'*Ognuno* che Rheinhardt

portò dal berlinese Circo Busch alle soglie del Duomo di Salisburgo e che a taluno parve un segno di ravvedimento religioso – più che un'interpretazione nuova della trecentesca «moralità» inglese sul pentimento finale del peccatore ricco, è il ritorno, sotto mistiche spoglie, d'uno dei primi personaggi hofmannsthaliani, di quel Claudio, cioè, ansioso, al cospetto della morte, di viver la sua vita vera (vedi *Der Tor und der Tod*). E quanto al cattolicesimo dell'esteta viennese esso sta a quello ingenuo dell'ignoto anglosassone come alla fede del Serafico d'Assisi il francescanesimo tutto sincera falsità di Gabriele d'Annunzio.

L'unica effettiva evoluzione di Hofmannsthal è quella verso la mimica (ciò che spiega i registici entusiasmi di Max Rheinnardt) e verso la musica. Se i primi drammi non suggerivano che atteggiamenti estetico-spiritualistici, la successiva produ-

zione è ricca di prestigiose sollecitazioni sceniche e, mentre le prime poesie non abbracciavano più strumenti di un'orchestra mozartiana, i «libretti» scritti per Riccardo Strauss – dal *Cavaliere della Rosa* (1911) all'*Arianna a Nasso* (1912), a *La donna senz'ombra* (1920), all'*Elena in Egitto* (1925) – richiedono e ottengono la più fastosa ed ibrida partitura. Quel che Verlaine e Mallarmé avevan preteso che la poesia fosse – musica – è qui raggiunto, ma a prezzo della stessa poesia.

Ed il traguardo è, o sembra, gelo e virtuosismo formale. L'artefice ha sostituito il poeta e invano, nella stessa figura compassata e schiva del Hofmannsthal cinquantacinquenne – baffetti a spazzola, aria d'alto funzionario in aspettativa – si cercherebbe qualcosa che ricordasse l'infrenata bal danza del giovinetto. Intorno a lui fiorisce ancora, spettrale, una primavera da erbario. Ma nessuno

può confonderla più con quella antica e prodigiosa di cui tutto è scomparso, perfino l'*humus* che le aveva dato invisibile nutrimento.

Un poco, nell'antica Monarchia danubiana, ogni austriaco di lingua tedesca era re: vicina e familiare a lui la Dinastia per altri straniera e nemica, e soggetta al suo compiacimento di colonizzatore storico e di signoreggiatore effettivo la varietà paesistica ed etnica di un Impero che s'estendeva dalle Alpi alla puszta e dalle lande podoliche ai Balcani e alle rive dell'Adriatico. Di questo gaudio inconscio è partecipe più che non si creda il giovane Hofmannsthal, lieto perciò di servire un esercito tra le cui tende, a sentir Grillparzer, vive la Patria. Né mai, con l'egoismo del possidente beato, egli si renderà conto che, a lui madre, ad altri l'Austria possa esser dura matrigna. Ecco perché egli la difende strenuamente, dopo la

Canzone dei Dardanelli, contro lo stesso, un giorno tanto amato d'Annunzio, e perché nel corso della guerra che doveva distruggerla, egli l'esalta come saggia moderatrice d'ogni diversità e capolavoro dello spirito, degno d'esser conservato a tutti i costi.

Par quasi tra l'antico Impero che ha compiuto il suo ciclo e Hofmannsthal esista un misterioso legame di correlatività: l'estenuata poesia della giovinezza, in cui latinità, nordicità e una tal quale morbidezza slava armoniosamente si fondono, è un po' come l'occiduo sole sul cielo di una civiltà in declino mentre l'ultimo, formale irrigidimento hofmannsthaliano è quasi il corrispettivo poetico di un mondo destinato a sbriciolarsi sotto l'imminente urto della guerra.

Cosa resta dopo San Germano? L'Austria, che Hofmannsthal aveva concepito solo in colorita

complessità, è ridotta a un torso esangue che ha il senso doloroso delle membra mozzate e che invano per vent'anni il patriottismo locale cercherà di galvanizzare a vita propria procrastinando, in ossequio ai trattati, l'inevitabile assorbimento etnico. Il poeta, nell'interregno, si trova tra un ieri rimpianto e l'insperato domani. La guerra ha disperso i suoi fedeli. Il dopoguerra, con le sue imposizioni mostruose, mette al mondo una gioventù cinica, senza scrupoli, odiatrice per programma del bello che, se aveva contristato il vecchio Schnitzler, angoscia Hofmannsthal, l'antico Principe della giovinezza, non tanto perché se ne sente disconosciuto quanto perché con ogni sforzo egli non riesce a capirla.

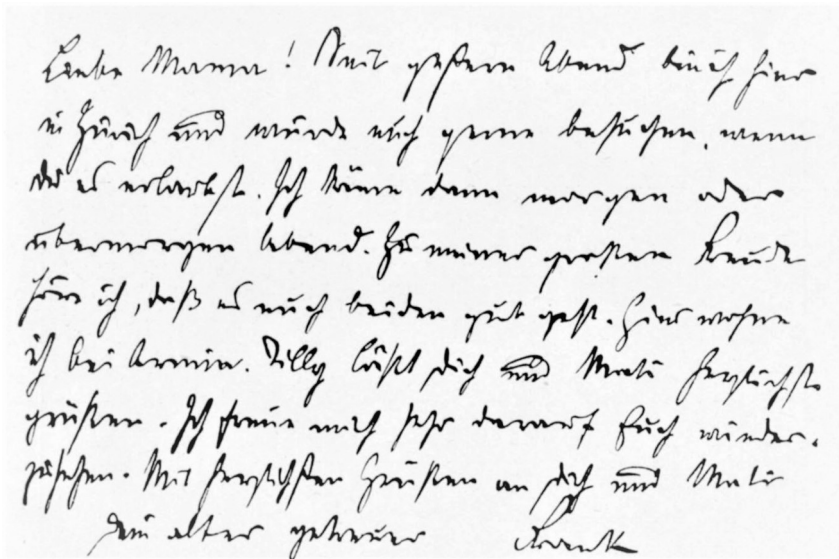
Hofmannsthal è padre, dopo esser stato figlio compreso e vezzeggiato. Ma suo figlio è figlio del tempo. E mai il dramma delle generazioni – che è

anche dramma di diversità e d'incomunicabilità – è terribile come quando si trasporta nella stessa vita familiare e, alla luce sinistra dell'irreparabile, palesa ai superstiti la cecità o l'impotenza del loro cuore. Hofmannsthal, l'aristocratico, ha conservato, anche tra le strettezze dell'inflazione, una quasi fisica repugnanza per il danaro. Ed è invece per la legge di questo danaro, diventato americanamente ragione dell'esistenza, che suo figlio s'uccide.

Cosa pensa il poeta, cui la tragedia si negò nella finzione, di questa assurda concorrenza del destino? Egli non barcolla sotto il nuovo colpo che gli viene dall'estraneo mondo, e non muove lamento. Ma, due ore prima delle esequie del figlio, un cuore che tanti avevan creduto non esistesse, s'arresta di schianto per non battere più.

TAVOLA V.

Una scena del dramma «Frühuligserwacher»



Liebes Mütter! Nur gestern Abend bin ich für
 ein Glück und würde mich gerne beschaffen, wenn
 ich es nicht wüßte. Ich könnte dann morgen oder
 übermorgen leben. Ich möchte gerne heute
 sein, daß ich mich beiden gut gefall. Ich möchte
 ich bei Ihnen. Ich will dich und Mutter beschaffen
 wissen. Ich werde mich sehr darum freuen, wieder
 zu sehen. Mit herzlichsten Grüßen an dich und Mutter
 dein alter geliebter Sohn

Una scena del dramma «Frühuligserwacher»

TAVOLA VI



HERMANN BARR

STEFAN GEORGE E LA SUA CERCHIA

L'inizio dell'ultimo decennio del secolo è veramente un punto cruciale per la nuova letteratura.

Alla fine dell'89, su per giù quando Hauptmann debutta scandalizzando i borghesi, un poeta tedesco che i mallarmiani di Parigi, suoi amici, trovano nell'aspetto somigliante al giovane Goethe malgrado il mento quadrato, dantescamente volitivo, volge le spalle alle carrareccie del naturalismo, nauseato non meno dalle scurrilità dei beceri letterari alla moda che dal credo ugualitario e progressista, base supposta di quell'arte e di un mondo in sostanza edonistico e mercantile. E come i bimbi per non farsi intendere dagli adulti usano alle volte un gergo di loro conio, così il renano Stefan George (n. a Büdesheim il 12 luglio

1868), a difesa dai profani prima ancora che ad espressione di un suo nuovo ed abitabile cosmo, incomincia con l'inventare per le cose nuovi nomi, col creare una propria lingua non bruttata dalla polvere del traffico e non consunta dall'uso, soggetta a nuove leggi e perfino a una nuova grafia. E ancora: poiché la consuetudine è per l'abbandonarsi braccalone, nel sentimento come nella forma, il ritegno il silenzio il mistero sembreranno a quest'aristocratico nato l'unica risposta alla demagogia artistica del «tutto dire» e la squisita ricerca dell'espressione il solo riparo all'allarmante abbassamento di tono della lingua tedesca.

Senonché nei primi libri di versi – ne' *Disegni in grigio* e nelle *Leggende* (*Zeichnungen in grau – Legenden*. 1889), negli *Inni* e nei *Pellegrinaggi* (*Yymnen*, 1890; *Pilgerfahrten*, 1891) – codesta

disciplina mortificatrice di ogni slancio, codesta continua difesa del sacrario poetico dalle sirene dei sensi si risolve in àutomenomazione. Difficile immaginare qualcosa di più freddo ermetico scostante. Il poeta parla a volte in terza persona e già pensa d'essersi dato troppo; l'indifferenza al soggetto è portata fino all'arabesco e alla sciarda; l'arte per l'arte celebra il più disumano dei suoi trionfi. Certo non è giuoco questo. Verrà giorno in cui George rivelerà agli ignari, avvincutamente, i tormenti e le taciute pene di quella sua giovinezza, sepolta perché su dalla tomba germogliassero splendide rose. Ma quanto lontana è ancora la fiorita e come si ribella la materia al dispotismo dell'artefice se, alla fine dei *Pellegrinaggi*, egli deve ammettere d'aver voluto forgiare qualcosa di liscio e di ferreo invece dello strano corimbo che gli è venuto fuori, rutilante d'oro e di

pietre preziose! In più, spicciole e dure parole:
l'aspirazione a dir cose semplici e forti si traduce
quasi a tradimento nel bizantinismo più fastoso.

Poi è l'artista che s'abbandona alla propria china. Bizantineggiante (ma questa volta di proposito) è l'atmosfera piena d'oscuro splendore in cui incede perfido e innocente, sofferente e gelido l'*Algabal* (1892) del nuovo poemetto, che non è tanto rievocazione d'Eliogabalo, tiranno e sacerdote entro il quadro della romanità decadente, quanto travestimento e confessione del poeta nel clima di una creata onnipotenza di sogno. Se Algabal, l'esteta, potrà, in difesa d'un istante di bellezza, far trafiggere lo schiavo che spaventò le sue colombe – e il sangue del fratello ucciso non gli suggerirà che di sollevare il manto di porpora per non bruttarsi – egli saprà anche respingere la vestale rapita per amore che a un tratto più non

risponde alla sua tormentosa richiesta di regalità. Superuomo nell'assenza d'ogni vincolo esteriore, Algabal è però schiavo e vittima della sua stessa legge. Asceta per esigenze di selezione, ozioso per sdegno delle basse faccende umane, inappagato per desiderio di compagnie pari, l'ultima sua parola è solitudine.

Però come la confessione di un amore infelice può a volte accender d'amore una donna, così Algabal, rivelando nel suo sosia un solitario d'elezione, richiama intorno al poeta anime affini e diventa per tal modo il principio di un'eletta socialità. George trova amici che lo comprendono, mecenati che lo aiutano e, viaggiando, poeti viventi da ammirare. È in quell'anno '92 che nascono le *Blätter für die Kunst*, continuate in dodici riprese fino al 1919 e ispirate al proposito d'educar la materialistica Germania guglielmina a più alti

pensieri ed atti traverso il culto dello stile puro. È allora che si forma – e vi partecipa anche il giovane Hofmannsthal – l'iniziatica cerchia che ha George per centro animatore, l'ordine quasi templario in cui da paggi si diventa scudieri e poi paladini armati della più strenua intransigenza poetica contro ogni compromesso offerto dal mondo. Ed è in quell'epoca che avendo conosciuto in Francia Mallarmé e Moréas, Viélé-Griffin e De Regnier e visitato in Olanda Verwey, e stabilite elettive affinità con d'Annunzio in Italia, con Rossetti, Swinburne, Dowson in Inghilterra, con Rolicz-Lieder in Polonia e con Jacobsen in Danimarca, George può sognare una specie di crociata dei lirici puri d'Europa contro le brutture del secolo. Di fatto codesti campioni egli non li ha adunati che molto più tardi, e solo simbolicamente, nei due volumi delle sue bellissime versioni di

Poeti contemporanei (Zeitgenössische Dichter, 1905), in cui troviamo forse un po' austerizzato, anche il d'Annunzio del *Poema paradisiaco*. Ma già il sapersi voce tra cotanto coro, e in Patria cuore della sua poetica frateria, appaga allora il sognatore di molte incomprensioni e imprime un ritmo idillico e conciliato ai suoi nuovi canti.

Da questo punto, a cominciare, cioè, dai *Libri delle poesie pastorali e delle Laudi, delle Leggende e cantàri e dei Giardini pensili (Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*, 1895), la critica turibolante dei discepoli, infervorata a ermetizzare in George anche le cose per fortuna trasparenti, andrà sostenendo ch'egli ha superato Nietzsche contrapponendo ai tragici postulati di vita superumana del creatore di Zarathustra un'armonia di bellezza e di superiorità realizzata

entro i confini della presente vita. Meno impegnativo ma più ovvio è rilevare che nelle poesie pastorali il tormentoso titanismo di Algabal si è composto in un'accettata e quasi respirata legge di bellezza. Entro la chiara atmosfera di questa poesia – che è attica e classica appunto perché sgombra da ogni nebbia classicistica e mitologica – la creatura bella non s'insuperbisce ma s'incorona pregando e la prestanza dei beniamini della folla – del vigoroso lottatore e dell'efebo artista – non si specchia compiaciuta nelle masse, ma le irradia di sé. Divinizzato così il corpo, esser brutti o deboli diventa una colpa da scontare e da nascondere. L'antico vincitore del drago s'apparta alla prima sconfitta perché la vista della sua decadenza non conturbi le madri che portano in seno i futuri eroi e il brutto fauno respinto dalla ninfa

rinuncia perfino a trafiggersi per non intorbidare le acque in cui si specchia costei.

Il principio del sacrificio trasforma dunque l'estetica in etica e questa, portata su piano più alto, tende a tramutarsi in spiritualità. Tende e non può. Nel rivissuto medioevo essenziale delle *Leggende e cantàri* la cosa eccelsa è scelta solo perché è la più bella: lo scudiero alla sua vigilia d'armi comprime l'ardore amoroso per votarsi templario al servizio di Dio, i cavalieri erranti che il popolo acclama preferiscono diventar beati sotto le volte belle di un tempio.

Ma se questo spiritualismo, in George come in d'Annunzio, risente del suo estetico vizio d'origine, tanto più autentico ritroveremo il poeta della divinizzazione del corpo nell'impresa di spiritualizzare la natura. Dire che ne *L'anno dell'anima* (*Das Jahr der Seele*, 1897) la vicenda delle sta-

gioni ha il pacato ritmo di un respiro umano e che ogni dualismo tra spirito e natura è abolito in un clima in cui paesaggio, umanità e destino sono fusi in riconciliata e inscindibile armonia è dare appena in pallide approssimazioni il senso di una poesia ricca, come poche, di limpidezza e di momenti stellari. Qui la smorta soavità dell'autunno non dispera dell'inverno e le notti nevate tremano di divinità come i meriggi estivi. E come al di fuori le potenze avverse son soggiogate nell'atto stesso in cui s'accettano, la fantasia cessa, nell'interno dell'anima, d'esser nemica di una realtà che non la smentisce: il bacio sognato diventa così tutt'una cosa col bacio reale e nell'appagamento s'annulla lo strazio d'ogni più annoso conflitto. Qui si attua davvero ciò che, un pò troppo categoricamente, l'Angelo del *Tappeto della vita* (*Der Teppich des Lebens*, 1899) verrà ad annunciare

al poeta: l'equilibrio raggiunto tra aspirazione e realtà e tra realtà e poesia, l'atto di fede in un aldiquà trasfigurato dalla bellezza.

Ed ecco, bello come una delle creature ideate e tuttavia ben vivo e reale, partirsi dal volgo ed entrar nella consacrata cerchia un giovinetto, per freschezza sensibile al prodigio delle cose quotidiane e capace di rivelarle semplicemente, «così come le vedono gli occhi degli dei». Stanco di sole armonie sognate, ed estasiato come di una conferma, il quarantenne poeta s'accosta a questa giovinezza con un ardore che non è unicamente spirituale.

Come giudicare quest'idillio un po' troppo ellenico e germanico per il non deviato gusto latino? Si può, vincendo ogni giustificata repugnanza, seguire lo sdegnoso consiglio che George dà al lettore prefacendo nel 1909 la sua versione dei

sonetti di Shakespeare da cui traspare un episodio consimile: «Bisogna accettare il fatto – egli sostiene – anche se non lo si capisce, ed è ugualmente stolto brutar con biasimi o con tentativi di salvataggio quel che da uno dei più grandi mortali fu ritenuto buono». Oppure, ma più volgarmente, si può torcere in beffa la cosa come Heine fece nei confronti del grecizzante Platen, cui anche per altri aspetti George può esser accostato. O infine, miglior partito, si posson considerare le poesie su Massimino, comprese nel *Settimo cerchio* (*Der siebente Ring*, 1907), indipendentemente dal soggetto che le ha ispirate, così come in genere si fa per tutte le poesie d'amore. A questa stregua – e per inaccettabile che sia il punto di partenza – bisogna pur riconoscere che ben raramente le alternative del dubbio e della speranza, i tremori dell'attesa, i rapimenti

dell'estasi e quella mestizia che è in fondo ad ogni felicità sono stati espressi con più verecondia e più delicata ombra di mistero. E forse solo gli antichi lamenti per la morte di Adone possono esser paragonati alle elegie del poeta per l'immatura scomparsa del giovinetto. Poi lo stesso cordoglio si sublimerà fino a diventar contestazione con l'irreparabile: la tomba recente scomparirà sotto le rose, tutta la luce che il giovane ha profuso nei cuori sarà impiegata a farlo rivivere trasfigurato. Così, risuscitata idealmente l'amata persona, il poeta non esiterà a farne l'incarnazione di un dio e, forzando sacri misteri in nuove forme blasfeme, a proclamarsi figlio del proprio figlio e a non darsi pace finché, dopo un'ideale comunione, egli non si sentirà tutt'una cosa col suo re-dentore e, più ancora che profeta, voce addirittura del dio, autorizzata quindi a minacciare al se-

colo babelico i fulmini del giorno dell'ira e a intonar, quando sia necessario, i salmi della consolazione.

Liberato da ogni afosità e dalle foschie mistagogiche che l'avvolgono ne *La stella dell'alleanza* (*Der Stern des Bundes*, 1914), s'intende peraltro come Massimino possa esser apparso al poeta: quasi immagine dell'eterno giovinetto tedesco, vivente simbolo di un popolo che, secondo il Gundolf, si compie non nella virilità ma nella giovinezza, e, ancora di più, come somma di tutte le qualità che in quel momento la nazione tedesca aveva dimenticate. Scomparsa tanta luce, il buio, da cui sempre s'era sentito circondare, sembrerà al poeta anche più tenebroso, sicché a dissiparlo gli parran buone persino le evocate e temute fiamme dell'apocalisse. Anni prima che il grande incendio divampi egli già vede il suo popolo, privo

ormai di ogni giovinezza ideale, briaco di solo materiale dominio, avido soltanto di maggior benessere, correre co' suoi presuntuosi pastori, verso l'abisso. Quando vorrà fermarsi sarà troppo tardi: *«Diecimila dovrà abbatterne la sacra follia – diecimila la peste sacra spazzarne – diecimila la sacra guerra»*. Al veggente non restan lacrime, compiutasi una volta la profezia: il vero massacro è stato consumato prima, nell'assassinio dei beni ideali, e nessuno può dirsene innocente; è la decadenza dell'uomo a larva che ha chiamato l'espiazione.

Ma quando la sconfitta piomba sulla Germania e chi, nel generale disorientamento, invita il popolo a salir sulla barca che già ha fatto naufragio, e chi vuol illuderlo a costruire il nuovo coi vecchi peccati, e chi lo consiglia ad abbassarsi per sfuggire ai colpi della sorte, una nuova visione, ma

consolante stavolta, illumina il vate rimasto lontano dalle risse partigiane. Una gioventù, che già in Massimino gli era parsa monda dalle brutture del secolo, richiamerà (egli lo sente) i fugati dei, sorgerà a salvare la Patria. Con chiari occhi spietati essa misurerà uomini e cose e, orgogliosa di fronte allo straniero, lontana dai fumi della prosopopea come dai miasmi di una falsa fraternità, saprà esprimere dai propri sogni e patimenti l'Unico, il Salvatore, l'Uomo che spezzando le catene, ristabilendo l'ordine, rialzando le abbattute tavole dei valori, fonderà, dopo la diana dell'assalto, il *Nuovo Regno* (*Das neue Reich*, 1928).

Ed ecco l'ultimo mistero. Quando, all'indomani dell'avvento, il Terzo Reich saluterà in George il suo profeta, e inni e incensi e accademiche palme gli verranno offerti, egli non lascerà il suo riti-

ro di Locarno e rifiuterà tutto con lo stesso gesto che aveva rescisso tra sè e il mondo di prima ogni possibilità di compromesso. Cecità di presbite o incontentabilità di veggente? Non riconosce egli nella realtà il suo sogno o è appunto alla realtà e alle deformazioni dei tardi osannatori che il canuto poeta vuole sottrarsi? Impenetrabile, marmoreo è il suo silenzio. E par proprio che la morte, il 5 novembre 1933, l'ingigantisca rendendolo definitivo.



Tale la terrena giornata di un uomo che non ha da lodarsi né degli amici, né dei nemici. Troppo spesso glosse di entusiasti, ottenebrando il già oscuro, sono riuscite ad asfissiare metafisicamente anche le non poche poesie di George nate per adamantina purezza immortali e bastevoli da

sole a darci l'immagine di un poeta che le iperboli degli apologeti hanno esposto a immeritate diminuzioni. E troppo spesso gli avversari, ostinati a veder in lui l'esteta chiuso ad ogni richiamo del mondo entro il gelato incanto di ritmi preziosi, non sono riusciti ad intendere o non han voluto valutare la sua missione poetica e umana.

Eppure, anche se George ha in comune con d'Annunzio la preziosità degli inizi e, più tardi, alcune movenze d'una ieraticità tutta verbale, bisogna pur ammettere ch'egli raggiunge ben presto un nitore molto lontano da ogni fastosità sensuale e barocca e che, se l'estetismo dannunziano si risolve più virilmente in azione, quello di George, convertendosi in visione e predicazione, ha ugualmente il proprio tempo e il proprio popolo come movente e fine. Senza questa profonda umanità difficilmente il poeta avrebbe potuto in-

tendere Dante ed esaltarlo, in liriche scultoree, come un eroe di vita e renderne tutta la luminosità e la possanza in quella sua versione di molti passi delle tre Cantiche (*Dante – Stellen aus der Göttlichen Kömodie*, 1909) che è il più alto omaggio che abbia mai fatto la Germania alla gloria dell'Alighieri.

Certo la forte individualità di George, così ben provata al contatto con gli spiriti magni, non poteva giovare ai discepoli. Trentott'anni d'influenza esercitati sulla cerchia monacense formano bensì degli epigoni, ma presto o tardi mettono in fuga i poeti. Hofmannsthal è il primo a prender il volo, seguito a distanza da Rudolf Borchardt, l'innamorato del paesaggio toscano, che emula il Maestro sia nella creazione di una propria lingua che nel tradurre e commentare il Dante della *Vita Nova*, da R. A. Schröder, pallido poeta de l'*Elysium*, ma

eccellente traduttore d'Omero di Virgilio d'Orazio, e da Ernst Hardt e Karl Vollwöller che, partiti per far del teatro in versi, non tornano più all'ovile.

Più a lungo resistono intorno a questo suscitatore di nuove norme i raffiguratori, gli esteti, i filosofi: Friedrich Gundolf, il suo esegeta, che reagisce alla critica determinista collocando nel mito, e dunque fuori della storia, *Cesare* e *Goethe*, *Shakespeare* e *Paracelso*; Ludwig Klages che vede nell'anima l'espressione del corpo e nel corpo l'espressione dell'anima; Ernst Bertram, il biografo di *Nietzsche*; Ernst Kantorowicz, lo storico dell'*Imperatore Federico II*; Vallentin, l'autore del *Napoleone*; Wilhelm Stein col suo *Raffaello*; Max Kommerel col suo *Poeta come guida*; Friedrich Wolters col suo *George* e, ultimo ma non meno importante, Karl Wolfskehl, «il più fedele tra tutti i fedeli» primi confessori del Poeta, l'appassionato

e illuminato rianimatore moderno dell'antica poesia altotedesca.

Ma in fondo che importa se quella che fu una delle più rigide scuole poetiche della Germania d'anteguerra non lascia notevole impronta di sé? Quel che conta in letteratura è l'individuo, non la corrente; l'esempio non l'imitazione. Ora, per quanto abbia insistito la critica facilonza a saggio in George il prototipo dell'arte per l'arte, sarebbe da ciechi ignorare in lui il poeta la cui umanità s'esprime nella richiesta di una vita individuale e nazionale armoniosa e severa come un'opera poetica e nell'offerto esempio di una poesia, regalmente distante ma non estraniata dal mondo e capace di rinunzie e sacrifici come una fede.

RILKE, LE COSE, DIO

Se ora, dai freddi propilei del tempio dove un poeta ministra, usciamo all'aperto, quegli, che dopo poco sorprendiamo là dove l'ombra del bosco sacro si fa più fonda ed assorta, non ha, nel gesto abbandonato, nulla che suggerisca il dominatore. Qualcosa di gentilizio si tradisce forse nel disegno delle ciglia arcate e nel pallore da ultimo rampollo, ma nello sguardo è ancora l'angoscia e l'azzurro della fanciullezza e ne' tratti è soffuso un che di umile, non di servile, che richiama in una il monaco, l'innamorato e la donna. Una timidità carezzevole sembra tutto sfiorare, non arrestarsi su nulla e accennar tuttavia, silenziosamente, a un'ineffabile confluenza lontana.

Questi, che una tarda amica chiamerà il dottor Serafico, è ben Rainer Maria Rilke (1875-1926), colto in mezzo del suo cammino mortale, ai margini tra ricerca e compimento. Il Rilke ventenne, quello che nelle *Prime Poesie*, scritte tra il '96 e il '98, ha cercato di ridare il fascino della natia Praga, città del barocco lunare, e l'adagio cantabile del paesaggio boemo, e malinconici interni a sera, e bimbi incompresi e sospirose fanciulle, somiglia indubbiamente al suo io più maturo, ma non più di quanto una copia richiami l'originale o un uomo comune il fratello più dotato. Si direbbe, da chi fosse in vena di paradosso, ch'egli imiti Rilke anziché preludiarlo. V'è in quei versi, che pur rivelano precocemente la sigla musicale e pittorica del poeta futuro, un che di contraffatto, d'ancora inaderente, come se un invisibile diaframma, si frapponesse tra l'aura lirica e le cose.

Le persistenze del raziocinio, la zavorra dell'io?
Ne *La ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere*
Cristoforo Rilke (1899), l'autobiografia già si sublima nella figura dell'antenato giovinetto che, tra notte ed alba, conosce il bacio della donna, quello della bandiera e il ricurvo incombere delle scimitarre. E nelle *Poesie giovanili* (1899) chiare voci incuorano il poeta a lasciare il bozzolo per divenir farfalla, ad abbandonarsi fiducioso a ogni soffio, a ogni più delicato incantamento dell'anima. In un'aura subito rarefatta, i sensi si raffinano, si fanno singolarmente veggenti. Ecco, per esempio, il temporale: lo sanno prima gli alberi, poi i bimbi che cercano i volti delle mamme. Oppure le fanciulle: molte strade fiorite, non ancora uno scopo. O infine l'imbrunire che è proprio come un'angoscia.

Prime voci, primi atteggiamenti rivelatori delle cose. Quando il poeta li sente riprodursi entro di sé, e nel musicale miracolo della parola, pensa che questo appagamento valga ogni rinuncia. Le cose hanno tutte un loro segreto – egli intuisce – ma se ti vedono preso, anche minimamente da un interesse troppo tuo, ti si chiudono, non ti confidano la loro ultima essenza. Poi ci son gli uomini che le spaventano definendole e che, con la loro sicumera di proprietari, le fanno irrigidire e ammutolire. Per riudirne il canto – e l'interna eco di quel canto – sarà dunque necessario allontanarsi dal rumoroso consorzio umano, governare strenuamente e render sempre più ricettiva l'organica debolezza del corpo, cercare (a dispetto del più infantile e verginale bisogno di tenerezza e d'espansione) sempre maggior solitudine, concentrazione e silenzio.

Questo spiega perché Rilke sia, come Nietzsche, incapace di lunga dimora. La sua è una fuga perpetua da tutto ciò che potrebbe legarlo (una casa, delle consuetudini familiari e sociali) verso ciò che unicamente gli sta a cuore: l'illimitata possibilità d'intendere, in dedizione innamorata, le molteplici voci del cosmo. Dalla Santa Russia, che gli è congeniale per la sua gente assorta «piena d'infinito, d'incertezza e di speranza» e da cui riporta *Le storie del buon Dio* (1900), al mare di Viareggio sui cui ritmi egli intona la terza parte del suo *Libro d'ore* (1899-1903), alla romana Villa Strohl-Fern che vede nascere *I quaderni di Malte Laurids Brigge* compiuti nelle metropolitane tristezze di Parigi; dalla Svezia pallida all'Egitto assolato; dalla Spagna all'Adriatico; dal Castello di Duino a quello svizzero di Muzot, che ospiti comprensivi gli mettono a disposizione, è per Rilke

come un perpetuo strapparsi a se stesso per aver sempre più grazia presso le cose.

Non che con gli uomini non mantenga il più intenso dei collegamenti: i quattro volumi delle *Lettere*, aerei ponti spirituali gettati dalle infinite tappe del suo pellegrinare verso le anime affini, dimostrano come, nelle pause del suo lavoro poetico, Rilke impiegasse il meglio di sé per conservare ciò che v'ha di meglio: l'amicizia, la reciproca comprensione favorita, non ostacolata, dalla lontananza. Ma al singolare monaco del *Libro della vita claustrale* più di tutto sta a cuore la comunione con Dio la cui impronta genuina egli non saprà ritrovare nell'uomo quanto nelle cose, che non sono le ultime, ma le prime opere create e dalle quali Dio non ha ancora cancellata la propria immagine. Anzi ogni cosa creata può esser Dio: basterà saperglielo suggerire.

Un Dio vivente, multiforme, onnipresente ferve per entro le radici e nel soffio del vento, è nel fragore della bufera ma anche nel silenzio della notte, torna su dalla terra dopo che gli uomini l'hanno sepolto nei cieli. Diverso a cose diverse, costa alla nave e nave alla costa, uno nella molteplicità delle sue incarnazioni, Egli è grande quanto il mondo ma anche piccolo come il cuore che lo racchiude. Se il calice che lo contiene si spezza, come potrà Dio durare? Se l'uomo che lo sogna muore, come potrà Dio sopravvivergli? Per Rilke, come per il cherubico Angelus Silesius, con l'annullarsi dell'uomo Dio non può che spirare e senza di lui non può nemmeno nascere: poiché se l'uomo è figlio di Dio, è altrettanto vero che, per possedere Dio veramente, l'uomo deve, come Maria, generarlo. Dio è dunque il figlio, anche perché i padri si amano meno. È il cercato, il ve-

niente, quegli che sta per divenire da un tempo infinito, il frutto terminale di un albero di cui siamo le foglie. E quelli che creano sono suoi pari.

Tali e così angelicate ali può aver talvolta l'eresia. Ma se anche tra dieci anni il poeta, per bocca del suo Malte, dovrà confessare d'essersele bruciate nello spasimoso e vano suo roteare intorno alla fiamma divina, bisogna pur riconoscere, a costo di meritare il rogo noi stessi, che il mondo di Dio appare ermetico nella sua ingannevole evidenza a chi una volta abbia conosciuto quello ricreato da Rilke. Più ancora che nel *Libro delle immagini* (1902), esso si rivela nella doppia serie delle *Nuove poesie* (1907-1908). Ed è forse troppo semplice dire che il poeta, non sempre difeso prima da una tutta musicale imprecisione del disegno, abbia allora imparato, nella colonia di pittori di Worpswede, a veder veramente, e che pla-

sticità e dimensioni, oltre la lunga pazienza del genio, gli si sieno rivelate a contatto del grande scultore Augusto Rodin, cui fece per qualche anno da segretario e di cui scrisse, nel 1903, un innamorato profilo. Sarebbe come passare accanto alle cause più profonde di codesto *envoûtement*, di codesto penetrare negli esseri e negli oggetti in apparenza esami, di codesto spogliarsi del proprio io per parlar traverso il gesto, il colore, l'essenza stessa delle cose.

Cose realmente nascono dalla poesia di Rilke, e animali e fiori. Un cespoglio d'ortensie sarà per un momento tutto il mondo nel tenero digradar cromatico delle sue corolle. L'universo fatto di sbarre si rivelerà torpidamente all'occhio socchiuso della rinserrata pantera e morirà alla soglia del cuore. Sul grembo di Leda il Dio trasformato sentirà per la prima volta la morbida bellezza del cigno. Ve-

nere nascerà dalle acque, così bianca e lunata e incredibile che solo allora ci sembrerà d'aver visto una donna. L'*espada* vibrerà il suo colpo mortale come appoggiato pacatamente a se stesso. Una giostra gira estatica e infantile nel giardino del Lussemburgo con un lieve versificato ritorno di animali dipinti. I fiammingo rosa, strappati all'adulazione delle loro piume dalla stridula invidia dell'ucelliera, muovono isolati verso spazi immaginari. La gradinata dell'Orangérie, scala per grazia di Dio, sale come avendo a scopo se stessa. La danzatrice spagnola spegne alla fine sotto i suoi piccoli piedi l'incendio che intorno ha suscitato. Una fanciulla semicieca cammina come se volasse. Una palla esita felice tra caduta e cielo. E il mai visto unicorno vive dinanzi a noi la sua ovvia esistenza di chimera.

Non si va più in là del compimento. E non meraviglia che Rilke, dopo aver offerto con un gesto adorabilmente semplice l'essenzialità e la dolcezza raccolte per una vita intera, ne resti come svuotato. Certo, ne *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910), permane la stessa impressionante intensità di visione, ma l'angoscia ha il disopra. È come se il sosia esangue del poeta, un piccolo nobiluomo danese decaduto e per sensibilità indifeso da ogni assalto della sorte, opponesse i ricordi di un'infanzia trepida, feudale e spettrale alla proletarizzazione che lo minaccia negli abituri e negli ospedali di Parigi. Strana partita doppia che non può concludersi se non con la cosciente e coscienziosa elaborazione di una morte non indegna della nobiltà di una vita.

Goethe si salva grazie al suicidio di Werther. Malte invece, materiato degli stessi pericoli che

insidiano il suo poeta, sembra travolgerlo nella propria corrente rapinosa. Dopo *I quaderni*, Rilke si sente come un sopravvissuto cui un'uggia insostenibile recida coi nervi ogni possibilità d'operare. Un alto spartiacque sembra convogliare verso il passato tutte le sorgenti d'ispirazione e non lasciar dinanzi se non la sterminata ed arida prospettiva di un deserto.

Dieci anni dura la siccità. Dieci anni in cui alla sùbita desolazione succede un lungo esercizio di pazienza. Incapace di produzione propria, Rilke regala la magia delle sue versioni poetiche all'opera altrui. Già cantore e fratello soave delle fanciulle, ora, traducendo un sermone francese sull'amore della Maddalena o i ventiquattro sonetti di Louïze Labé o le lettere portoghesi dell'innamorata monaca Marianna Alcoforado, contribuisce in qualche modo alla magnificazione

della donna, maestra in quella scienza della dedizione assoluta in cui l'uomo non è che un dilettante o un imitatore. E già qualcosa di delicato sta per germinargli dal cuore quando scoppia a sradicarglielo la guerra.

Spaesato, dolcemente soccorso da amici ignoti e dal suo editore, Rilke non riesce tuttavia a dimenticare le sofferenze patite per brevi giorni sotto lo zaino austriaco e gli improduttivi ozi del retrofronte. Gliene rimane un'immensa difficoltà di concentrazione. Gli sembra di non esser stato mai meno raggiungibile dalle voci della natura, dallo sguardo delle stelle. Traduce ancora, per sentirsi vivere, Michelangelo, Gide, Valery. Ma il suo corpo malato gli immobilizza l'anima, così come l'irrigidita crosta di un pianeta spento ne imprigiona il nucleo infocato. Solo l'eruzione allora può dirompere ogni impedimento, liberare le

fiamme, essere la fine ma anche la gloria di un astro.

Così, per immagini, vuol essere spiegata la nascita, insolitamente irruente, delle *Elegie di Duino* e dei *Sonetti ad Orfeo* avvenuta nel castello di Muzot, al principio del 1922. È come se il poeta, che ha tentato di tradurre in linguaggio intelligibile il più custodito silenzio delle cose, volesse qui affrontare l'indicibile; è come se il torturato negli inferni della propria sofferenza volesse offrirsi, a costo del mortale spavento che sta al di là d'ogni bellezza, la folgorante visione dei cieli. All'opposto del Dio forse eccessivamente confidenziale del *Libro d'ore*, gli Angeli delle *Elegie*, «mortali augelli dell'anima», distanziano col loro splendore la terra e l'uomo non può interessarli se non quando, come bimbo che mostri i suoi balocchi

agli adulti, indichi loro i più semplici aspetti della vicenda umana.

Il resto è inesplicabile. Né vale forse ricercar troppo precisi significati a questa poesia. Per la prima e per l'ultima volta in Rilke il linguaggio si fa orfico, pitico, oracoleggiante. Per la prima e per l'ultima volta la lirica, consumando ogni involucro oggettivo, divampa in estasi musicale.

Poi l'incendio non lascia che ceneri: all'ebbrezza succede una lunga depressione, un'angoscia crescente, la fine. I medici parlano di leucemia. Ma in effetti Reiner Maria Rilke, che vedeva nella peculiarità della morte la più profonda caratteristica individuale, cessa d'esistere nel medesimo istante in cui il suo alito estremo è trapassato in poesia.

COSMICI, ESOTERICI, VEGGENTI

A più riprese ormai, lungo le tappe del nostro cammino, abbiamo dovuto constatare i rovesci di quella pura ragione che parve al suo apogeo sulla soglia dell'ultimo decennio del secolo. E, per uno dei paradossi insiti nell'organica logica delle cose, il germe mortale del naturalismo, la causa del suo trapasso si rivela ora proprio in quel vero, in quella natura su cui con tanta cieca fede s'era fondato. Dal senso dei limiti e della caducità del mondo sensibile nascono infatti la sognante malinconia di Schnitzler e l'estetismo disincantato di Hofmannsthal; dal culto della natura e del corpo George arriva all'incarnazione di Dio nella bellezza di un giovinetto, ed è nel linguaggio sommeso delle cose che Rilke avverte il soffio della divi-

nità. Ma più diretto e drastico è il trionfo dell'irrazionale quando, come in Richard Dehmel (1863-1920), avvenga in seguito al puro e semplice abbandono di un temperamento a quegli istinti che appunto nella natura hanno radice.

Abbinare Dehmel a Liliencron (come parecchi hanno fatto per via del minimo comune denominatore dell'amicizia, della spensieratezza e dell'impressionismo poetico) è un po' limitarlo alla sua prima maniera. Quest'inquieto figlio di un guardaboschi brandemburghese ha un sangue più torbido che ricco; i suoi sviluppi, pur prendendo le mosse da qui, ci portan più oltre del nostro attuale traguardo. Definirlo oggi naturalista è, d'altra parte, incappare, senza più attenuanti di prospettiva, nel crasso errore di Strindberg che, pur frequentando in giovinezza il suo «uomo selvatico» e discutendo molto con lui, non seppe in-

tuire dove l'avrebbe proiettato la sua irruente natura. Se proprio si volesse insistere, non è già al verismo di marca francese che Dehmel andrebbe riannodato, ma al primo ribelle empito tedesco dei Henckell, dei Conradi e dei Hart. Nelle poesie sociali delle *Erlösungen* (1891-1913) manca infatti quasi del tutto l'elemento passivo e l'accusa infeconda. Lungi dall'indugiarsi a compatire con Hauptmann pauperismo e deformità – per cui codesto dissimulato discepolo di Nietzsche non sente che ripugnanza – Dehmel canta il rosso mulino vendicatore che dovrà una volta macinar grano per tutti e affretta con impetuosi ritmi l'avvento di un ideale primo maggio che regali ogni giorno due ore di gioia a chi lavora.

Nulla di programmatico, tuttavia, in codeste liriche contagiosamente popolari di uno che sdegnò sempre d'appartenere a qualsiasi partito politico.

Il poeta in fondo non fa che trasferire ad altri ciò che ritiene desiderabile o necessario per sé e, siccome la felicità in terra gli sembra diritto incontestabile dell'individuo, egli non sa negarla alla collettività. Ai suoi lavoratori, ricchi come lui di linfe vitali, non manca né un tetto, né un bimbo, né una veste per essere felici come le rondini del cielo, ma solo un po' di tempo, un po' di respiro. Quando avranno ottenuto anche questo, grazie alla conquistata e non trascurabile legislazione sociale dell'era guglielmina, essi però non somiglieranno più a se stessi. La loro socialdemocrazia, pur continuando per obbligo esteriore a far la faccia feroce, s'intenderà sottomano coi poteri costituiti fino a divider con loro il peso e la responsabilità della guerra, e i turbolenti proletari di un giorno si saran trasformati in pacifici piccoli borghesi.

Qui il ribollente poeta non li voleva e qui infatti li abbandona. Ma, se la via simultaneamente percorsa da molti creatori tedeschi, dallo spirar dell'Ottocento all'inizio del secolo nuovo, potrà apparire a taluni come il riflesso letterario di un generale ripiegamento politico (e basti a questo proposito pensare all'abisso che separa il *pathos* umanitario dei *Tessitori* e di *Hannele* dal solipsismo passionale e crepuscolare de *La campana sommersa*), Dehmel è uno dei pochi che, pur cambiando temi, resti in sostanza immutato. Nel passaggio dalla lirica collettivistica alla poesia più strettamente soggettiva (riscontrabile tanto nella prima raccolta quanto nelle due successive: *Aber die Liebe* e *Weib und Welt*), egli non fa che riportare dal plurale al singolare quella straordinaria esuberanza di vita che lo spronerà per anni d'avventura in avventura, che lo persuaderà cin-

quantenne ad accorrer volontario in guerra nella fallace speranza di potersi abbandonare alla «più grande ebbrezza virile» e che ha le sue radici in una potente, satiresca, quasi ferma sensualità.



poeti della Germania. Caricatura dal "Sim-



Generato dal piacere, egli vuol vivere nel piacere a costo della stessa vita. Ma se in gioventù la poesia, degradata a mera funzionalità, gli è servita alla conquista dell'oggetto amato, troppo

spesso l'ardore del desiderio, ossessionandolo d'immagini lubriche, gli nega, insieme all'indispensabile distacco contemplativo, il pieno possesso dell'oggetto poetico. È tuttavia innegabile che lo stesso dinamismo intimo di Dehmel lo porti a desiderare il superamento di codeste stasi torbide, lo schiarirsi dell'erotismo in spiritualità. Se la matassa, comunque, non si sbroglia, è perché il poeta non rinuncia a servir due padroni. Anticipando Rasputin, egli si persuade che solo la coltivazione intensiva del peccato sia via alla redenzione e se ne libera come certi allegri monaci del Boccaccio: consumandolo. L'illusione del sangue gli fa ritenere che la vera intesa tra le anime e la propria stessa intima chiarezza si trovino non prima ma oltre l'ultima trincea sessuale; che solo nella forza indomabile del desiderio la natura provveda a redimere se stessa; che solo quella

spiritualità che contenga come parte costitutiva il piacere sia la vera e desiderabile; che unicamente attraverso il piacere si possano raggiungere gli astri. Le trentuna *Trasformazioni di Venere* (*Verwandlungen der Venus*) sono in questo senso l'autobiografica e diabolica scala di Giacobbe che, avendo per gradini tutti gli stadi della sessualità dall'onanismo alla perversione, e dall'amplesso normale a quello mitico, non riesce che a sprofondarsi in quella melma da cui vorrebbe ascendere allo stellato.

Più chiara, anche se ugualmente discutibile, si manifesta la concezione dehmeliana dell'amore e della vita nel «romanzo in romanze» *Due creature* (*Zwei Menschen*) che è, letterariamente sublimata, la storia dei due matrimoni del poeta, di quello solo spiritualmente benefico con Paula e di quello in tutto felice con Ida. Legato a una dolce

consorte da cui ha avuto una figlia, Lux desidera, appassionatamente corrisposto, di possedere Lea che porta in grembo il frutto di un indesiderato legame coniugale. Ma, nemico d'ogni compromesso, egli proroga a dopo il parto e fino allo spasimo l'istante dell'appagamento aspettando che Lea, con mostruoso gesto, si liberi della propria creatura e, per seguirlo, rompa ogni legame col mondo. Solo allora quest'amplesso di là dal bene e dal male (perché intanto anche Lux avrà abbandonato i suoi), reiterandosi insaziato tra ibseniani e simbolici urli di tormenti montani e tra orgie di velocità ciclistiche, nel mistero dei boschi o su assolate spiagge sonanti, inebbrierà i due fino a farne una cosa sola col mondo e a illuderli di poter dispensarsi di Dio nella panica e cosmica certezza della propria divinità. Il suicidio della moglie di Lux, più che spegnere come sulle prime

sembra, le già purificate fiamme di quest'incendio, volge la volontà concorde dei due amanti verso la creazione di un nucleo sociale che abbia la loro felicità per insegna. E anche se l'inimicizia della sorte manda a vuoto il progetto e separa Lux da Lea, ella, cresciuta alla sua scuola, è abbastanza forte per superar l'imminente e dogliosa ora del parto ed educare i figli com'egli vuole: alla bimba apprendendo che il vero diritto della donna è un vero uomo e al figlio insegnando che varrà la pena di ribellarsi anche al padre se questi, dimentico delle proprie ribellioni, voglia un giorno comandargli di non esser se stesso. Quanto a Lux egli cercherà, avendo ormai in sé superata la donna, l'unica fusione che appaghi completamente: quella della propria individualità col mondo.

Fin qui l'iperbole lirica. Nella pratica della vita, Dehmel, che della donna ha avuto sempre bisogno come compagna di giuochi voluttuosi e se ne è parzialmente liberato solo con la sposa, non è un buon esempio della supremazia e della possibilità d'assoluta indipendenza del maschio da lui così spesso proclamate. Ed ecco perché un'enfasi, risolutiva solo a parole, gonfia la sua poesia, ogni qual volta questa si distacchi dal terreno di una diretta esperienza spirituale. Sbaglia, d'altro canto, Dehmel quando, seguendo la propria faunescà natura, ritiene la verga miglior strumento d'indagine del cervello o quando, con Wedekind, diffida dell'anima e giura sullo spirito santo della carne. Questo non gli ha impedito tuttavia di saper vedere nella donna un fuoco umanamente e socialmente ben diverso dal vorace «spirito della terra» ed è innegabile che nella sua stessa robu-

sta sensualità abbia radice un ottimismo sano e comunicativo, pieno di comprensiva indulgenza e di slanci generosi. Dehmel, forse, è più maschio di quel che non convenga ad un poeta e la buona accoglienza fatta subito alle sue scurrilità rivela soltanto fino a che punto i contemporanei si sentissero anemizzati dall'estetismo viennese, gheorghiano e rilkiano. Oggi il criterio selettivo si è fatto più severo e la sua sorte è un po' quella dei precursori che il miraggio del tempo fa sembrar cattive copie dei propri seguaci. Pure Dehmel esalta l'areoplano dieci anni prima di Marinetti; anticipa nei ritmi, nelle estasi, nelle ribellioni l'uragano espressionista e preludia, co' suoi accenni cosmici ai rapimenti di Mombert, di Daübler e dei carontici e a quella lirica di Morgenstern che, dopo i diversivi più sconcertanti, sbocca nel porto della teosofia.



Con Alfred Mombert (n. nel 1877) la lunga catena spenzola per la prima volta, pericolosamente, nel vuoto. Affacciarsi impreparati alla soglia di questa poesia è come trovarsi in bilico sul cratere di un vulcano o ascoltare succubi le parole di un pazzo. Pazzia grandiosa, intendiamoci. Che suscita, ai confini tra il sonno e la veggenza e tra il ridicolo e il sublime, fughe d'immagini di una potenza incongrua, partorite l'una dall'altra con l'arbitraria necessità dei sogni. Un'ebbrezza di smisuratezze dà agli spazi e alle figure proporzioni titaniche, una mano può posarsi sulle distese dell'oceano e una testa prendere tutta la sommità di una montagna, la natura assume atteggiamenti umani e l'uomo fluisce in mare e in cielo, diventa albero vento e terra. Cose d'oggi campeggiano in

paesaggi geologici; templi, cavalli, titanesse, treni e costellazioni convivono nell'assurda pace delle pitture dechirichiane; il brivido dell'oltremondo s'avvicenda alle insidie della parodia.

In quest'alternativa si può ridere, come fece il pubblico della sala di concerti cui Dehmel volle, entusiasta, rivelare un giorno le poesie del suo oscuro confratello, o comportarsi con la deferenza un po' convenzionale di quel sergente cui, durante la guerra, Hans Carossa fece credere si trattasse di versi tradotti dal sanscrito. Più giusto è cercar d'intendere la dottrina arcana affidata agli sparsi frammenti di quest'immenso lapidario, è provarsi a tradurre in linguaggio intelligibile ciò che unisce, con i procedimenti alogici o prelogici della musica e del sogno, l'incalzante e insomma non arbitraria fantasmagoria di visioni.

Quello che appare più evidente è un cancellarsi di tutti i confini: il mito si confonde alla realtà e la realtà assume aspetti leggendari; il processo di differenziazione operatosi ne' secoli dei secoli s'involge o s'evolve in un nuovo compenetrarsi dei tre regni naturali; passato presente futuro – confessione di relatività dell'uomo di fronte all'inconcepibile idealità del tempo – si fondono nel sovrapporsi degli evi; l'io del poeta, per una specie d'elefantiasi trascendentale, acquista la statura dei monti, familiarizza col mare, riempie di sé tutti gli spazi e tutti i tempi, è simultaneamente presente nella prealba del mondo – tra dinosauri e vegetazioni giganti – e in mezzo alle macchine della moderna civiltà, dorme e veglia insieme, s'identifica col mondo e nella certezza delle proprie rinascite, nell'oceanico senso della propria immanenza ignora o disprezza la morte.

Siamo ben lontani, come si vede, dalle ingenuie formule dehmeliane, dal *Noi-mondo* in cui si riconoscono fusi gli amanti. Qui è lo stesso cosmo, animato da un'lo gigante, che di raggelato ritorna fluido in un'ansia nuova di rivolgimenti geologici. Qui è il mondo che, stanco di essere e impaziente di ridivenire, da sostantivo si trasforma in verbo: *mondeggia* nelle visioni di Mombert come in quelle d'altri piove. Non fa dunque meraviglia che in modo analogo la parola rompa il guscio del significato e l'immagine gli impedimenti della logica. La musica trionfa, il poeta si crede, e talvolta diventa davvero, «la musica del mondo».

Senonché, giunto a tanto con le planetarie ebbrezze de *L'Ardente* e del *Pensatore* (*Der Glühende*, 1896; *Der Denker*, 1901), Mombert sembra preoccupato d'articolare meglio gli intuíti veri volgendosi dal vago della lirica a forme più rigide

e definite. Nella sua trilogia drammatica, *Eone*, che già nel nome vuol dare il senso dell'eterno, è di nuovo l'Io immanente o, se si vuole, il genio dell'umanità che, ridesto alla coscienza, vien salutato nella prima parte (*Aeon der Weltgesuchte*, 1907) dagli spiriti attivi del mondo, oscilla nella seconda (*Aeon zwischen den Frauen*, 1910) tra Tiona, venusta rappresentante delle bellezze del mondo, e la Notte primigenia signora del caos, e nella terza (*Aeon vor Syrakus*, 1911) – dopo aver rievocato con Fenici, Normanni, Arabi e Greci le ore della sua ricorrente gloria e aver tentato invano di generare con Semiramide un popolo nuovo – soccombe nella lotta contro il pesante spirito della terra, non prima, tuttavia, d'aver esalato il luminoso giovinetto che lo continuerà.

Faticosa simbologia che non diventa perspicua nemmeno quando, nel poema *L'eroe della terra*

(*Der Held der Erde*, 1919), vorrà incorporarsi, misticamente sublimati, anche gli avvenimenti della guerra mondiale. Il passaggio traverso il dramma, da cui doveva venire chiarezza maggiore, segna dunque i limiti di Mombert dimostrando che, se la lirica, così come la musica, comporta ogni sorta di sconfinamenti – e quindi anche quello cosmico che è soluzione nel tutto, – il teatro viceversa domanda differenziazioni nelle parti e netto profilarsi di contrasti. Ridotta nella sua sfera, non cessa per questo l'oscura potenza del poeta. Anche senza disturbare per spiegarla «lo spirito aleggiante sulle frammentarie opere di un Eraclito, di un Valentino e d'Eleusi», come forse egli stesso pretenderebbe, bisogna pur riconoscere che mai l'estasi è in lui fine a sé stessa e che anche le più ermetiche armonie sono calde di un ineffabile ardore profondo.

Non sempre, ahimé, si può dire altrettanto di Theodor Däubler (1862-1934), triestino di nascita, fiorentino d'elezione, tedesco per connaturata tendenza ai macchinismi farraginosi. Se una sola, breve lirica mombertiana basta a volte a comunicarci un nuovo senso oceanico del mondo, nemmeno la lunga glossa che Däubler sente di dover premettere a *La luce boreale* (*Das Nordlicht*), ponderoso ma non poderoso poema elucubrato dal 1898 al 1921, vale a orientarci per entro la sua confusa cosmogonia. Il sole e la luna, par di comprendere, costituivano in origine un'unità; per via del sole che c'è ancora nella terra e in ogni creatura quest'unità tenderebbe a ricostituirsi. Candidato a ridiventare astro lucente, il nostro globo concentrerebbe intanto luce purificata ai poli, mentre a propria volta l'umanità percorrerebbe traverso gli evi un cammino a spirale che

dall'India delle origini, e per il medio delle civiltà orientali e mediterranee, la ricondurrebbe dall'Equatore all'estremo Settentrione, dagli ardori tropicali della carne agli splendori boreali dello spirito. In 1236 pagine di testo, in trentamila versi, in valanghe di ritmi e d'episodi, in concatenazioni simboliche che vanno dal Mediterraneo all'Iran, da Alessandria a Tebe, dall'Egitto alla Giudea e alla Spagna e in cui da Pan e da Orfeo passiamo, traverso chilometri e chilometri d'accidentatissimo percorso lirico, a Perseo, a Cristo, a San Giorgio, a Orlando e a Parsifal, Däubler tenta di dar espressione artistica a un disegno che comincerà ad esser confuso nella sua grossa testa di Zeus barbuto e bonaccione.

Non tutto però è verbosità mistagogica in questo interminabile e stucchevolissimo poema lirico. Come i *lieder* di Brahms offrono alla gioia di chi li

ascolta schietta e soave la stessa sostanza musicale che mal si sopporta nel gonfio travestimento delle sinfonie, così Däubler ci ripaga in vivezza e in colore la noia dei suoi rimati e ritmati vaniloqui quando dehmelianamente s'intrattiene con la sua bella o fa tremare in versi d'argento la primavera nordica e in panici baleni la dionisiaca estate meridionale. Venezia, Roma, Napoli – plaghe di luce anche nell'incommestibile poema – Firenze, dove col manipolo lacerbiano Däubler s'illuse d'esser futurista, sono tale un bisogno del suo spirito in realtà archeologico e storicizzante ch'egli nel 1916, quando la guerra gli vieta di respirarne l'aria, tenta di ricrearle in un lungo Inno all'Italia, splendenti nella corona di molte altre e gloriose nostre città. Ma anche qui – come nelle più chiare *Hesperien* (1918) – il paesaggio esaltato non è che troppo spesso predellino per il tuffo

nelle solite e torbide acque iniziatiche. Mombert si salva numerando le sue poesie; Däubler, dando loro un titolo, fa apparire ogni spunto un pretesto. Espressionista solo per un abbaglio dei giovanissimi, negazione d'ogni classica armonia, anche se dalla Grecia riporta le prose del *Sacro Monte Athos*, le variazioni su *Sparta* e la fantasmagoria *Peana e Ditirambo* (1924), egli torna ad apparire ne *La pesca* (1923), dove le religioni sono momenti del maturare in Cristo, come il rappresentante tipico di una tendenza troppo disposta a prendere ogni giro d'aria per il vento dell'Apocalisse e i propri borborigmi viscerali per sussulti del cosmo.

Francamente: per creare il mito di cui Nietzsche deplorava priva l'età nostra, e che Däubler s'è soltanto illuso di darle, bisognava strapparselo dalle carni come fece il poeta di Zarathustra e

non coltivarlo, irrigandolo di parole, sul terreno dell'arbitrio puro. E fa un poco rider di pena pensare che sia stato proprio lo svizzero Carlo Spitteler (1845-1924) a definire il travolgente poema nicciano un «esercizio superiore di stile» e a rimproverargli assenza di contenuto. Il merito tutto formale d'aver preceduto di due anni col linguaggio biblico e salmeggiante del *Prometeo ed Epimeteo* (1881) il ben altrimenti testamentario profeteggiare zarathustriano non redime l'impronto critico dalle male imbrigliate esuberanze della sua fantasia e non dà al suo poema significati più chiari di quelli che faticosamente possa sbrogliare dall'intrico degli episodi il tre volte paziente lettore. Quando costui abbia finalmente rinunciato a capire perché Geova, retrocesso da Dio ad Angelo malato, senta il bisogno d'affidare i suoi tre figli a qualcuno e quando viceversa gli riesca

fin dal primo istante evidentissimo che il perbenismo d'Epimeteo, il favorito, farà succedere un macello cui solo lo sdegnoso e perseguitato spiritualista Prometeo (che non ha nulla da spartire con quello mitico) potrà metter riparo, resterà pur sempre misteriosa la ragione per cui Spitteler ha creduto di dover abbattere tanta foresta per regalarci la bacca di così modesta e poco eterodossa verità. Tutto sommato si rivela inaderente anche il giudizio di Gottfried Keller che paragonò il suo connazionale, allora trentacinquenne, a «un poeta primigenio del tempo in cui nascevano le religioni e le leggende degli Dei» e solo deplorò che un ingegno così portato all'evidenza artistica non preferisse volgersi alla vita vera, a quella, cioè, allegoricamente pura. Se n'era forse distaccato Spitteler? Non occorre davvero un occhio di lince per riconoscere nella mitica Grecia del *Prometeo*

una Svizzera appena appena trasfigurata con le sue floride garzone travestite da Doxa e da Pandora e con le feste cantonali, corali e artigiane camuffate in fretta a simbolo di riconciliazione dei popoli.

Idillio, in quel che c'è di buono, non epopea; latte d'Arcadia, sostanzioso e soave, anche se ci venga pôrto solennemente da sopra il tripode di una pizia delfica. E neppure l'Ariosto, che un giorno Jakob Burkhardt ha fatto conoscere al suo allievo ventenne e che gli è per tanti versi congeniale, varrà a purificare il sangue di codesto fantasioso dalle pesantezze cosmiche e dagli obblighi didattici che gravano su chiunque sia nato nella terra di Pestalozzi. Da tedesco autentico – anche se in Germania non seppero mai perdonargli d'aver parteggiato in tempo di guerra per la neutralità svizzera e a favore dell'Intesa – Spitte-

ler non conosce il Dio Limite. Quattro libri, ventiquattro canti, circa dodicimila alessandrini di marca alemannica sono la scoraggiante caratteristica esteriore della sua *Primavera olimpica* (*Olympischer Frühling*, 1900-1906) che a molti è parsa, insieme al *Phantasus* di Holz che la precede e a *La luce boreale* di Däubler cui forse è servita d'incoraggiamento, uno dei più cospicui ingombri stradali della letteratura tedesca. A chi s'armi invece di leonino coraggio e vinca i numerosi punti morti del poema non potrà non apparire suggestivo e pieno di barocchi e grandiosi suggerimenti codesto viaggio degli dèi futuri da un Erebo un po' dantesco a un Olimpo imparentato con la Walhalla, codesto ariostesco seguito d'avventure che, volta a volta, si tinge del colore dell'Edda e dei Nibelunghi o prende a pretesto scenografie feuerbachiane o trapassa dallo Sha-

kespeare più aereo ad accenti cosmogonici wagneriani o agli incanti da *Mille e una notte*. Una morale contro corrente, elveticamente giudiziosa, non manca nemmeno qui: in quanto nella gara degli dèi per il possesso di Era, regina dell'Olimpo, e per il dominio del mondo non trionfa Apollo, che pure ha vinto patentemente, ma Zeus, l'usurpatore per ineluttabile decreto di Ananke, della «costrizione costretta», nulla contando la legittimità ragionevole di fronte alla fatalità trascendente e irrazionale.

Spitteler applica a suo modo questo principio in campo artistico: egli identifica Ananke coi deraagliamenti della propria fantasia, cambia a piacimento connotati agli Dei, forza ad ogni pié sospinto quella verosimiglianza alla quale, forse per espiazione, s'è costretto quasi fotograficamente una volta sola: nel racconto di *Corrado il tenente*

(1898), dove, su di uno sfondo svizzero e paesano alla maniera dei Gotthelf e dei Keller, ci fa vedere proprio il contrario di quel che succederà in clima espressionista: e cioè un padre uccidere il figlio ribelle. Ma come non v'è arbitrio che alla lunga non si ritorca contro chi lo usa, così la fantasia che Spitteler ha fatto passare per fatalità gli diventa fatale proprio quando, racchiusa entro il guscio psicologico di *Imago* (1906), è sul punto di diventare inventiva. Realtà e immaginazione, un arguto pirandellismo avanti lettera e una garbata satira antiborghese erano riuscite infatti ad accoppiarsi deliziosamente in questa storia di un poeta che, ritrovando nella banalità matrimoniale la bella cui un giorno ha rinunciato per farne una Beatrice, se ne innamora dannatamente suo malgrado, finché delusione e dolore non l'aiutano a ricostruirne in sé la perduta immagine primitiva. A

un certo punto però la folla dei sentimenti medievalmente personificati soffoca i personaggi, lo specchio magico che ha trasfigurato la realtà diventa demone sparpagliatore e anche qui, come nei poemi, qualcosa finisce per girare rumorosamente nel vuoto.

Certo: se la fantasia bastasse da sola a fare il genio, Spitteler e Däubler metterebbero nel sacco perfino Dante Alighieri. Ma quando anche questa non disprezzabile dote viene a mancare, abbiamo Albrecht Schäffer (n. nel 1885) che sciordina un *Parsifal* senza la fede di Wolfram von Eschenbach, che riporta in ballate l'Odissea con lo stesso costrutto con cui Cardarelli rifà il Diluvio universale, che ti trasforma il Crocifisso in un uomo faustiano e che insomma, a prescindere dai suoi mediocri parti d'argomento moderno, ricalca pedestremente quel che Spitteler sapeva rifog-

giare e senza volerlo rivela il vuoto di certe grandi pitture e solenni cosmogonie.

Ond'è quasi naturale, che, come Holz nei rispetti del naturalismo inconsequente e George di fronte alle degenerazioni mondane dell'estetismo, qualcuno sorga a richiamare i cosmici dalle loro fantasiose dispersioni a un po' d'intimo raccoglimento e dalle insidie della forma all'onestà dell'ispirazione. Otto Zur Linde (n. nel 1873) – un uomo modesto che solo l'infatuazione di Karl Röttger (n. nel 1887) suo discepolo potè trasformare nel simbolo dello spirito che è sempre stato, è e sarà – si fa predicatore di quest'evangelo nel quale giura il gruppetto dei carontici, detti così dalla rivista *Charon*, che dal 1904 è, nella rumorosa e sorda metropoli berlinese, quel che le *Blätter für die Kunst* sono state per la cerchia georghiana. Secondo Zur Linde ogni poesia do-

vrebbe avere un suo ritmo particolare e ineffabile e ogni uomo, libero da sovrastrutture, sarebbe poeta; il bimbo, foggiando spontaneamente la sua lingua, lo è diggià. L'arte dev'esser di nuovo umanità e collegarsi con l'eterno, poiché, secondo Röttger, la vera creazione non dovrebbe attuarsi (come del resto pensava anche Rilke) altro che «sul piano in cui uomini e cose sono quello che dovrebbero essere davanti a Dio».

Plausibilissime cose in teoria. Quando però il carontico apre bocca per cantare chi lo capisce è bravo. La palla arpeggia Zur Linde, è la quadratura del mondo, la figura senza fine intorno al punto nulla, il vuoto in cui annega il pieno. Il messaggio della salvezza – conclama Rudolf Pannwitz, nato nell' '81 a Crossen sull'Oder – altro non è se non un raggio di luce che viene dal centro e diffonde intorno un alone dello stesso splendore. In que-

sto vuoto, in questa luce periscono miseramente la sintassi, il discorso filato, il senso comune. Tutta la produzione carontica potrebbe tranquillamente intitolarsi: dal cosmo alle fasce. Siamo arrivati infatti dall'indifferenziato caos mombertiano, che a tratti lascia intravedere un mondo, e dal cosmico, svaporante in fantasia ed arbitrio, dei Däubler e degli Spitteler al balbettio infantile, al preannuncio del dadaismo, all'irrazionalità inintelligibile, all'assurdo. Il cerchio si chiude: la parodia soltanto potrebbe spezzarlo. O un nuovo empito spirituale.



Paul Scheerbart (1869-1915) rappresenta il tentativo (vano) di un'evasione verso il sorriso. La sue fantasie cosmiche, i suoi mondi interplanetari suscitati per gioco finiscono per travolgerlo nella

loro greve pedanteria e per giocare di lui. Le grottesche possibilità evolutive dei suoi astri e delle sue creature siderali, il canto unicamente ermetico dei suoi trichechi stratosferici, le sue contaminazioni d'epoche e di concezioni, la nuova Città del Sole che il suo *Lésanbendio* fonda sul pianeta Pallade non interessano alla lunga nemmeno come caricatura involontaria della qui contemplata poesia cosmogonica.

Alla quale non resta quindi che l'implicita parodia dei suoi stessi eccessi, se anche Christian Morgenstern (1871-1914) – tolte le parodie dichiarate della *Schallmühle* in cui d'Annunzio e George sono imitati nell'onesta e spassosa maniera del nostro Paolo Vita Finzi – nega ogni intenzione caricaturale alle sue poesie umoristiche dove pure alcuni critici – non senza apparenti buone ragioni – hanno creduto d'avvertire echi

delle oscure tube mombertiane, delle fisime boreali di Däubler e perfino risonanze, deliziosamente artefatte, dell'esotismo di Dauthendey e delle esasperazioni estetiche postgheorghiane e postrilkiane.

Come che sia, non è insistendo su quest'aspetto del tutto particolare che si verrà in chiaro sulla natura di un umorismo, il quale – per aver intrecciato di continuo i suoi fiori peregrini a quelli rasserenati e spirituali di una vita ricca di dramma – va visto piuttosto come persistere del fanciullo nell'uomo e insomma come l'equivalente poetico di quell'immagine birichina e candida che ci è conservata di Morgenstern bambino e di cui forse un fisionomista esercitato ravviserebbe il vago baleno anche nel nazzarenico volto del poeta maturo. Codesta identità individuale in cui si fondono momenti psicologici così lontani e diversi è

anche, secondo noi, l'indice simbolico che accenna al punto di congruenza tra l'umorista più imprevedibile della moderna letteratura tedesca e un'anima come poche in appassionata ricerca di Dio. Si cerchi infatti il fondo di quella poesia seria, che il successo spettacoloso delle bizzarrie rimate ha messo per qualche tempo in ombra e su cui cade decisamente l'accento artistico e umano di Morgenstern, e lo si ravviserà in una letizia infinitamente più combattuta e più alta ma non antitetica a quella gaia scienza versificata che costituisce il diversivo brillante di uno spirito incline alla profondità. Si segua lo sviluppo autonomo di questo umorismo che altri ha così mal definito «scemenza superiore» o «idiozia sublime» e si vedrà come, nella sua fase culminante, esso arrivi a rarefazioni metafisiche che trovano il loro corrispettivo e la loro risoluzione nella lirica seria.

Punto di partenza possono esser considerate le ragazzesche *Galgenlieder* (*Canzoni della forca*, 1905) che, dall'immagine casuale del capestro derivando un linguaggio pseudomacabro e burlescamente iniziatico, costituiscono a lungo il canoro e vinesco messale dell'allegria fraterna degli «impiccati». Ma codeste rimerie, spesso ridotte a puri suoni verbali, hanno in sé virtù taumaturgiche: a volte accade che una parola priva di senso, per il solo fatto d'esser stata pronunciata, pretenda d'esistere e che, da codesto comico e tragico funzionamento a vuoto della lingua, nasca, con mille altre cose, anche una fauna singolare che nessuna storia naturale registra e che va così ad arricchire quella creata dal buon Dio. Ingelosite, le astrazioni aspirano a vita individuale: la vicinanza, per esser ancora più vicina al mai raggiunto oggetto, si fa aiutare da un comparati-

vo categorico non certo inventato da Kant; il sospiro ardente fonde il ghiaccio su cui va pattinando; il raffreddore in agguato su di una terrazza, aspetta colui che dovrà raffreddare. Per non esser da meno, la grammatica, spezzato ogni vincolo, si vendica della realtà: ed ecco il lupo mannaro, in tedesco «Werwolf» (letteralmente chilupo) che, evocata l'ombra di un maestro elementare perché lo declini, scoppia in desolato pianto apprendendo di non aver plurale pur essendo provvisto di moglie e figli. Vivificati dall'ossigeno di codesto mondo arbitrario, animali e perfino oggetti acquistano autocoscienza: l'estetizzante assiuolo si poserà sul ghiaiuolo solo per via della rima; il cavastivali potrà domandare allo stivale ramingo che lo richiede de' suoi servigi a chi, di grazia, dovrebbe cavarlo. Liberati infine dalla legge di causalità *Korf e Palmström* (1910), la silen-

ziosa *Palma Kimkel* (1916) e l'astratto *Ginggan* (1919) vincono i piccoli ostacoli della vita contro cui cozzava il poeta, ne realizzano i capricci infantili, raggiungono mete negate all'insufficienza umana. Palmström, specialmente, supera Fidia plasmando animali fantastici coi piumini del letto, progetta, a scorno di tutti i registi, un palcoscenico quadrato con platea girevole, inventa occhiali per riassumere il testo e orologi rallentatori del tempo, freddure a effetto ritardato e ristoranti aromatici dove l'odore e la proiezione della vivanda placano il più pervicace appetito, e riesce perfino col suo ottimismo senza esempi a considerare inesistente l'investimento di cui è stato vittima perché non deve avvenire ciò che per legge non è consentito. Cosa impedisce dunque a questo mondo d'esser il regno della felicità sconfinata se non la preoccupazione metafisica di non vedersi

che tormenta il turacciolo posato verticalmente sul vassoio che lo rispecchia o la filosofica pena del ronzino che non riuscendo a ripescar nella sua sacca gli ultimi granelli d'avena è indotto a pensare alle irraggiungibili ultime verità.

Mirabile concatenazione: mentre l'opera umoristica di Morgenstern si conclude col penoso interrogativo che solo al tramonto della sua vita avrà risposta serena, la stessa giocosità dei *Galgenlieder* sorride alle soglie della lirica seria. Al tempo del suo primo poema *In Phantas Schloss* (*Nel castello di Fanta*, 1895) – e negando la tisi che s'annuncia e le ristrettezze cui l'ha abbandonato l'egoismo di un padre abbiente – il poeta ha ancora, come intuisce Rilke, la bisaccia piena di stelle e l'anima piena di giubilo. La sua fantasia umanizza allegramente le forze cosmiche con la grazia leggera che mancava a Scheerbart, prima

di avvicinarle in ebbrezza e comprensione *Per molte strade* (1897) e conquistar visivamente la natura con la sensibilità cromatica che gli viene dall'esser l'erede di una triplice generazione di pittori. Cose e creature rispondono con soavità al lirico che si riconosce francescanamente in loro e, quasi fosse respiro del suo stesso poetico cuore, il paesaggio trascolora nelle luci e nell'ombra dell'anima. Senonché una *Melanconia* (*Melancholie*, 1906) non egoistica viene a un tratto a oscurar l'orizzonte: a che serve la fusione col Tutto se la stessa aspirazione nicciana al massimo potenziamento dell'individuo non giova a elevar le sorti del genere umano? Per un momento la parola di San Giovanni: «Io e il Padre siamo la stessa cosa» è come lampo che rischiari il cammino: il poeta crede di sentire l'identità dell'uomo (e della creazione) con Dio e il Dio sofferente e

combattente in ogni uomo come eterno scopo dell'universo, della natura, della realtà. Ma più pesta l'oscurità segue al baleno e il poeta rischierebbe di far naufragio nel mare dei suoi stessi pensieri se a ordinarli e a integrarli, più che a sostituirvisi, non venisse la dottrina antroposofica-teosofica di Rudolf Steiner verso cui egli s'avvia con la compagna ideale che la sorte gli ha regalato in quei giorni e cui sarà dedicato *l'io e tu* (1911), il serafico breviario della vita in due.

Il panteismo per l'avanti un po' vago del poeta potrà ora ringraziare la pietra d'averlo fatto pianta e la pianta d'averlo evoluto ad animale, e la pietra e la pianta e l'essere animato d'averlo condotto e quel ch'egli è. L'idea della reincarnazione, che già gli era balenata a sedici anni facendogli desiderare di rinascere più perfetto creatore, ora gli risolve anche il dubbio torturante sul perché

del dolore del mondo; ogni sofferenza d'oggi purgandoci di un'imperfezione passata va a beneficio della nostra nuova migrazione verso il definitivo identificarsi con lo spirito universo; ogni spirituale conquista del nostro io momentaneo è arricchimento della totalità di cui siamo parte. In così luminosa successione di trapassi non potrà l'arte sola restar fine a se stessa: se già in *Einkehr* (*Raccoglimento*, 1910), all'indomani della rivelazione di San Giovanni, la poesia di Morgenstern non vedeva più nella natura che la grafia simbolica di enti sovranaturali, ora, in *Wir fanden einen Pfad* (*Abbiamo trovato un sentiero*, 1914), abdica addirittura a sé medesima per diventar banditrice della ritrovata verità. Ridotto ad ombra muta dalla consunzione, ma non stimandosi malato perché ha vinto la schiavitù del male e ha strappato le armi alla morte, Morgenstern si farebbe, se po-

tesse, di poeta apostolo e confessore e chiude gli occhi, pochi mesi prima dello scoppio della guerra, nella felice certezza di un ritorno.



Ma a chi, fuor che alla esigua schiera degli adepti steineriani, codesta morte è semenza? Solo molti anni dopo l'uragano bellico le opere postume di quest'*Uomo migratore* (*Mensch Wanderer*) troveran risonanza in qualche spirito meditativo. Là per là la fama, caricatura della gloria, non dà ali che alla produzione umoristica, la quale, dopo aver trionfato, vivo ancora il poeta, sulle scene di tutti i cabaret letterari berlinesi – dall'*Ueberbrettl* dello slesiano Otto Julius Bierbaum (n. nel 1865), cantore delle crestaine monacensi, al *Buntes Theater* dell'omnigrafo e poliedrico Ernest von Wolzogen (1855-1934) e al rhei-

nardiano *Schall und Bauch* – andrà a rallegrare, lui morto, le mense ufficiali di tutti i fronti tedeschi. Solo al gaio polline sarà consentito di rifiorire: presto ne' grotteschi di Alfred Richard Meyer, autore, tra l'altro, di delicate impressioni paesaggistiche polacco-fiamminghe, e dieci anni dopo nell'umorismo, variamente caratteristico ma assai meno peregrino, di Joachim Ringelnatz e di Kurt Tucholski, di Walter Mehring e di Klabund.

Se dunque s'escluda per inaccessibilità il Morgenstern ultimo e si consideri che anche la stagione di Max Dauthendey, poeta cromatico, sorgerà tardi, quando ne' racconti di terre lontane il lettore tedesco della guerra e del dopo guerra cercherà evasione dalle strettoie del presente, non si può pretendere che di quel che rimane la giovane, esigentissima generazione prebellica abbia a contentarsi. L'amburghese Gustav Falke

(1855-1916) è un Dehmel idilliaco, purgato dall'erotismo inquieto e tutto preso dalle stesse caste gioie del focolare che il boemo settentrionale Hugo Salus (n. nel 1866) canterà aggiungendovi un crepuscolare pizzico d'ironia. Richard Schankal (n. nel 1874) che, dopo aver oscillato tra il dandismo bugiardo e disincantato alla Hoffmannsthal e la fantasiosità spettrale alla E. T. A. Hofmann, canta le solide gioie dell'età matura, rimane lettera morta per una gioventù nauseata dai beveraggi della decadenza e piena d'inquietudine avventurosa. E solo per un momento, come surrogato di una realtà oscuramente sperata, essa può far buon viso al barone annoveriano Borries von Mûnchhausen (n. nel 1874), che riprendendo la ballata dalle mani di Dehmel vi porta dentro il ruvido tono teutonico e feudale attagliato ai suoi motivi di guerra, di caccia e di tor-

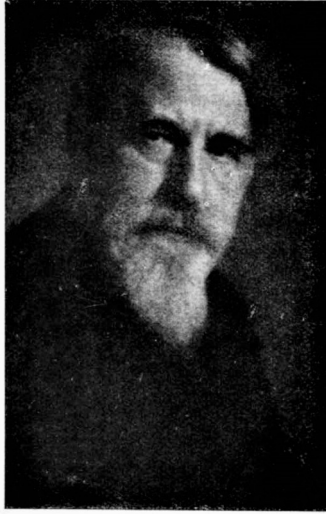
neo. Il canto più dolce è per costui lo scricchiolio dei cuoi delle selle, la felicità più grande è in groppa ai cavalli. Ma chi ascolterà più codesta letteratura quando, qualche anno dopo, suonerà la diana vera e il cinquantenne e giovanissimo Richard Dehmel trascinerà con l'esempio e con la *Canzone della bandiera* i giovani verso l'ebbrezza e verso gli ancora insospettati disincanti della Grande avventura?

Per intanto nella quiete pasciuta che precede la tempesta, nella stagnante, sconfinata ordinaria amministrazione dell'anteguerra in cui nulla accade e ogni slancio non comune s'impaluda e s'ina-bissa in micidiale silenzio, una gioventù incarcerata si dibatte tra degenerazioni totali, opacità di sperdimenti, impeti di rivolta e brividi di presentimento inquietante. Si mette al bando ogni impressionistico e borghese vellicamento dei sensi

come indice di pigrizia del cuore, s'irride al niccianismo degli esteti, dei posatori, degli esangui, non si perdona nemmeno a Rilke, adorato in segreto, l'estenuazione formale e in manifesti come quello che precede il *Kondor* – centone antologico d'avanguardia compilato da Kurt Hiller – si tira a palla contro i solenni bonzi del gran seminario gheorghiano e contro i cosmici che, cocainizzati dalle loro visioni oltremondane, non s'accorgono che «il mondo comincia dall'uomo» come già va proclamando con tono un po' cassandrino il giovane Werfel. Ne' rotti accenti di questa gioventù, ribelle per sovrabbondanza di sentimento ad ogni norma metrica e sociale, è come un ritorno del sempre ricorrente *Sturm und Drang* germanico e insieme un preludio dell'espressionismo di là da venire. La stessa piena intima moltiplica le contraddizioni. Si vuol cominciare da se stessi e in-

tanto s'echeggiano i sacerdoti detestati e sbanditi; si voglion cantare le città tentacolari e si oracoleggia al modo dei cosmici; si vuol riprendere la lirica d'accusa e di rivolta là dove Hauptmann e Dehmel erano ammutoliti e non si sa infrenare una tutta romantica e giovanile bramosia di guerra. Ma soprattutto non si vuole ciò che è. E nel contrasto col mondo e con se stessi più di un'esistenza pericola, più di una vita si risolve in tragedia.

TAVOLA IX.



ARTHUR SCHNITZLER

der himmelstempel Wunder der Welt ist ein
großes Kunstwerk.

Man kann nicht die Kunst verstehen
ohne die Kunst zu lieben. Das Kunst-
werk ist ^{das Kunstwerk} ein ^{ein Kunstwerk} ein Kunstwerk. Aber man
kann nicht... Man ist nicht, der Welt
aber für uns ein Kunstwerk ist ein Kunstwerk

TAVOLA X.



La prima vittima della propria inquietudine è il
salsburghese Georg Trakl (1884-1914). Figlio

della città di Mozart, egli prelude con liriche soavi, un po' rilkiane e tutte soffuse della vaga, inconfondibile malinconia degli austriaci. Poi è come se a un tratto l'andazzo della sua carriera di medico chirurgo e la scarsa novità della sua vena poetica non riescano più ad appagarlo. Nel vino, negli stupefacenti egli cerca allora lo straordinario che la normalità gli nega e la contestata potenza visionaria. I ritmi si spezzano, le figure si sfocano, le immagini, ingigantite ad incubo, s'avvolgono di foschia sempre più densa, si sperdono in un ermetismo sempre più inarticolato. Cornacchie e corvi nascondono il sole; spedali, sobborghi e sentine fiatano inesorabili un'uggia lutulenta e pestilenziale e al sopravvenir della guerra «tutte le strade sfociano» a dir del poeta «in putrefazione buia». Come potrebbe essere altrimenti? Ognuno dà al mondo il colore della propria anima. E la co-

caina che uccide Trakl in un ospedaletto da campo non può certo tinger la vita di rosa.

Più assorta è la vicenda dell'alsaziano Ernst Stadler (1883-1914) che solo esteriormente, nel lungo respiro dei ritmi, fa pensare a Claudel. Il suo congedo dalla pura bellezza, dalle «variopinte parole» che un giorno «vivevano in qualche luogo, incantate su isole paradisiache, in una pace inazzurrata di fiaba» è smagato ma non privo di una venatura di nostalgia. Contro la forma che lo vuol legare e limitare («forma è voluttà, pace, celeste insufficienza») egli non scaglia fulmini: le contrappone soltanto la sua sete d'immenso. Sincero, nelle metropoli che altri, succubi di Verhaeren, van dipingendo demoniache e vampiresche, egli sorprende a sua somiglianza il momento gozzaniano, l'uscita dai negozi delle commesse, l'istante di felicità sospeso tra le miserie del lavo-

ro e della casa. E forse solo per consolare i gri-
giori senza scampo della sua vita di docente so-
gna in *Aufbruch* (*Riscossa*, 1913) la bella morte
sul campo, cavalleresca, gioiosa e insomma tan-
to diversa da quella ch'egli doveva poi incontrare
coi primi sul fronte occidentale. Che importa? Es-
sa vale egualmente a suggellare un'esistenza in
cui anche lo scontento ebbe il volto pacato della
rassegnazione.

Chi invece non sa, non può, non vuole rasse-
gnarsi è lo slesiano Georg Heym (1887-1912). In
piena pace lo sfogo ch'egli fa a un amico suona
pauroso d'insofferenza e di profezia. «Peggio non
poteva esser nemmeno nel 1820. Tutto è sempre
uguale e noioso, così noioso. Non succede nien-
te niente niente. Se almeno una volta volesse
succeder qualcosa che non avesse questo scipi-
to sapore di quotidianità. Non altro che tormenti,

sofferenze, miserie d'ogni sorta. Lei dice, signor Wolfsohn, di non aver conosciuto mai forza più intatta della mia. Ahimé, caro signore, io son corroso dall'uggia grigia quasi fossi una stalattite tolta a nido dalle api.... Quel che lei vede non è che la maschera che porto con molta disinvoltura.... Finisse almeno per succeder qualche cosa. Si facessero un'altra volta le barricate. Sarei il primo a salirvi e con una palla in cuore ancora fremerei d'entusiasmo. O almeno scoppiasse una guerra, e fosse pure ingiusta; questa pace è marcia, oleosa e sporca come cera su vecchi mobili».

Biondo, muscoloso, tarchiato, con una grossa testa scoppiante salute quasi posata sulle spalle, occhi celesti e temerari sotto i ciuffi fitti e chiari delle ciglia, Georg Heym potrebbe essere quello che appare se proprio la sua forza condannata a rimaner potenziale e il suo entusiasmo, bisogno-

so di violente estrinsecazioni e messo invece a maggesi dalla banalità dell'epoca, non riassumessero nella sua individualità singolare il dramma di tutta una generazione. Adolescente, e abbandonato a se stesso prima nel gretto ambiente domestico, scolastico e sociale della provincia e poi nel gelido e popoloso deserto berlinese, egli sublima nei guerrieri e tribuni dei suoi conati drammatici il proprio ricacciato ardore combattivo; studente, i suoi successi di schermidore gli danno più felicità della poesia, per lui surrogato pallido di una vita che desidererebbe avventurosa e piena e per avvicinarsi alla quale, giureconsulto insoddisfatto, sarebbe perfino disposto a diventar console in Cina o ufficiale in Germania. E quando, amaramente persuaso della inadeguatezza di ogni soluzione pratica, trova nel coetaneo poeta Ernst Balcke l'anima gemella e nel Ca-

baret neopatetico l'ambiente giovane animato dalla sua stessa aggressività antifilistea è già troppo tardi: la morte, da lui stranamente aspettata a venticinque anni, è alle porte e, quel che è peggio, un'angoscia divorante e invincibile gli adduggia l'anima e la fantasia.

Sui mari di pietra della metropoli che anche lui, trascinatovi dalla moda poetica, s'induce a cantare, incombe un demone malvagio, grava un'aura di finimondo annunciata da fughe di fantasmi e da segni nel cielo. Inutile l'invito dehmeliano a disertar le città: esse, pur coniando poveri e spostati a migliaia, esercitano sugli indifesi un'attrazione che è già destino e condanna. I reietti, i vinti, i maciullati non son più per il poeta oggetto di pena, ma segnali d'allarme, indici paurosi dell'incertezza d'ogni vita umana. Egli s'immedesima in essi con compiacimento cupo,

con un'iperlucida capacità di visione: Ernst Toller, ne' suoi ricordi lirici di prigionia, non saprà più tardi raggiungere nemmeno lontanamente la potenza di quei reclusi di Heym che marciano in circolo nel cortile bianco calcina e né prima Trakl, né poi Gottfried Benn, medici-poeti entrambi, riusciranno a rendere con più atroce immediatezza il senso bianco sudicio di una corsia d'ospedale, i lividi carnai delle camere mortuarie, i macabri spettacoli della carne umana in disfacimento.

La vita acquista per Heym il suo colore dall'ineluttabilità della morte; la natura non gli appare che ne' suoi aspetti caduchi e notturni, oppressa di presagio. «Si potrebbe dire che la mia poesia» egli scrive una volta «è la prova migliore dell'esistenza di un metafisico paese che spinge le sue penisole nere fin dentro i nostri giorni fugaci». Sulle soglie di codesto «regno segreto» gli stessi

morti son lanciaati dal dubbio: non sanno se il loro catafalco sia trono o berlina dell'ultima irrisoluzione, se diventeranno fiore o fumo o eco di pianto o se invece verrà a rilevarli il Padrone ch'essi stanno immoti ad aspettare. E un tempo ancora non nato già è presente al convulso rapimento del poeta, tempo di strage in cui i trapassati avran gran compagnia. A tre anni dalla guerra mondiale egli sente un essere senza nome sommuover gli abissi dove da tanto dormiva, uscirne, inquietar le città, danzare sui monti, chiamare a raccolta i guerrieri scuotendo la gran testa incoronata di teschi, colorar di rosso i fiumi, seminar di cadaveri la terra.

All'annunciatore non sarà dato vedere quel giorno. Un altro fiume non rosso ma diaccio, la Havel, avrà travolto nei suoi flutti Georg Heym fin da quel nebbioso crepuscolo del gennaio 1912 in

cui, tentando il salvataggio dell'amico Balcke con cui era andato a pattinare, egli non riesce che a dividerne la sorte. E sembrerà proprio che il destino del venticinquenne si compia per inverare appieno il suo presentimento e per anticipar con un gesto d'abnegazione il tempo eroico che tanto sembrava tardare al poeta.

Il volume delle *Dichtungen*, pubblicato postumo nel 1922, racchiude tutta l'opera di Heym dall'*Ewige Tag* all'*Umbra vitae* ed è come un incandescente anello tra due mondi. Se l'ordine chiuso di codesta lirica risente di quel rigore gheorghiano che il poeta detestava, l'intensità della visione poetica precorre e vince l'espressionismo, che da qui tra un lustro prenderà le sue mosse, e anticipa perfino gli accenti incisivi del neorealismo che l'affosserà. Ma quel che più colpisce nel rappresentante tipico di una schiera in-

quieta e spesso presaga di giovani non è tanto la profezia della guerra, apparsa ad altri in rosei e desiderati colori, quanto l'alone tragico e apocalittico di cui il suo presentimento la circonda. Mentre ancora il mondo vive in fidente sicurezza, e il grosso della gioventù tedesca non immagina di dover un giorno correre alle frontiere al richiamo della Patria e della *Grosse Zeit*, il sacro spavento profetico annuncia al cuore di un poeta, insieme all'uragano bellico imminente, altri fortunali devastatori e con l'alba cruenta che sta per sorgere anche il sanguinoso tramonto di un'era.

VISIONI DALLO SPARTIACQUE

MORBI E GUARIGIONI.

In apparenza è proprio così. La guerra, alle cui soglie siamo di nuovo arrivati, sembra dividere il mondo in un prima e in un dopo e non v'è stacco tra epoche o contrasto tra generazioni paragonabile a questa cesura che traversando il vivo della nostra vita fa di noi stessi mondo vecchio e mondo nuovo e conferisce all'epoca che ci vide adolescenti, e da cui solo due decenni ci separano, l'angosciante giallore dei dagherrotipi. A tal punto l'intensità del vivere aumenta le distanze.

Ma la vita, la natura, la letteratura non conoscono salti. Nulla sorge d'improvviso senza aver avuto un'origine, nulla, una volta incominciato, può sottrarsi alla legge di continuità. E così, nel quadro che andiamo tracciando di una zona lette-

rarità del mondo, la guerra europea, più che oceano tra continenti lontani e diversi, ci apparirà come uno spartiacque tra due regioni di uno stesso paese. Vista dagli opposti lati come limite dell'orizzonte e schermo a chi sa quali varietà della terra, la montuosa catena si rivela a chi si trovi sul crinale nel suo aspetto di mero accidente geologico. La selva che domina un versante del dislivello dichina invariata dall'altro e s'anche, seguendo il mutato corso dei fiumi, scopriremo un paesaggio dissimile a quello che ci siamo lasciati dietro i monti e dietro le spalle, saran sempre più i richiami che ce lo rammenteranno che non le novità capaci di farcelo scordare.

Così, se guardando innanzi, la rivolta espressionista contro la società guglielmina ci è sembrata filiazione diretta di quella lirica insufficienza giovane che, in odio alla paludosa normalità, ab-

biam visto or ora invocar guerre e rivoluzioni con una specie di disperato *cupio dissolvi*, volgendoci a ritroso vedremo la rassegnazione accorata, il ripiegamento e l'evasione tragica preludere all'annuncio apocalittico e alla finale ribellione effettiva. Nel persistere delle stesse premesse ambientali muta soltanto la gamma d'intensità, la capacità trasformatrice del provocato disagio.

Al tempo di Hermann Sudermann il complesso di Edipo non è stato ancora inventato, ma è già come se s'adombrasse nella classica situazione familiare guglielmina prospettata in *Frau Sorge* (*Madonna Pena*), ottocentesco romanzo che molte lacrime irrorarono dall'87 in poi: Paul Meyhöfer, ragazzo sensibile seguito dalla culla alle nozze, è infatti il primo personaggio della letteratura tedesca contemporanea che si trovi stretto tra un padre tirannico e una madre martire, comprensi-

va e adorata. Qui non s'arriva all'estrema esplosione freudiana: il figlio ammirevole sopporta il despota domestico pensando alla madre, soffoca tendenze musicali e sogni d'amore per salvare il podere dalle nefaste e spesso drammatiche conseguenze del caratteraccio paterno e trova infine l'inaudito coraggio di dar fuoco alla fattoria, da lui tante volte salvata, pur di fermare il vecchio e maniaco genitore sulla soglia del delitto.

Tutta questa umiltà dipende anche un poco dal fatto che Sudermann è l'echeggiatore inconscio di un'epoca che accetta ancora come ovvia e ineluttabile la compressione familiare e tutt'al più si commuove allo spettacolo della gioventù stroncata. Il giovane barone von Schranden che in un altro celebre romanzo sudermanniano (*Der Katzensteg*, 1899) rimane schiacciato, malgrado il suo eroismo in guerra, sotto la greve mora d'odio

lasciatagli in sorte dal padre traditore è in questo senso un fratello in ispirito del giovane Meyhöfer. Il quale ultimo, anche se l'incendio da lui appiccato cagiona la morte per aploplessia del padre, non può davvero esser ritenuto precorritore dei parricidi simbolici cari all'espressionismo e resta ai nostri occhi un'esistenza infranta anche se l'autore, voglioso di svolgere il tema sentimentale e popolaresco dell'amabile fanciulla ricca che in ultimo salva e sposa il contadino povero e scontroso, conduca l'avventura a lieto fine.

Teatrante nato, Sudermann non si libera neppure come romanziere dal suo vizio d'origine. L'incalzar degli episodi lo sospinge verso i tumultuosi crocevia delle scene madri, il capitolo sembra scritto per l'incisiva battuta finale e la preoccupazione di tener sempre desto l'interesse del lettore fa sì che l'unico problema dolorante e vivo

– quello della gioventù sacrificata nel mondo dei padri – o si snaturi amplificandosi melodrammaticamente o si sperda nella folla dei motivi secondari.

Occorreranno quindici anni d'esperienza sofferta e superata prima che, per un processo d'intima chiarificazione, il tema essenziale esca dal solvente eterogeneo in istato di purezza assoluta e perché s'intenda che il vero dramma non nasce dal cozzo di due volontà nemiche o dal rapporto (retorico) tra un tiranno e una vittima, ma dall'incontro molto più triste, semplice e quotidiano, di due buone disposizioni non armonizzabili, dall'insistenza, per esempio, con cui, credendo davvero di giovargli, il padre toglie talvolta al figlio ciò che lo fa vivere per porgergli quello che inaridirà dalle radici la tenera pianta. Nella breve «storia di una vita» che il badense Emil Strauss

(n. nel 1866) racconta nel *Freund Hein*, (1902), e che gli dà più fama di tutta la sua produzione kelleriano-esotica o dottrineggiante, è ben questo l'errore dell'avvocato Lindner quando, identificata a torto la vocazione musicale del figlio coi furori violinistici che in gioventù per poco non avevano straniato lui dai compiti «seri» della vita, gli chiede di rinunciare alla musica almeno finché non sia superato il periodo «formativo» della scuola.

La borghesia, forte dell'esperienza che testimonia la rarità delle doti effettive di contro al pullulare delle passeggere velleità giovanili e terrorizzata dall'idea di far degli spostati, è persuasa d'agire per il bene dei figli osteggiando in loro qualunque inclinazione artistica tendente ad esorbitare dai leciti confini del successo domestico e scolastico. E la scuola di quell'epoca sembra aver un fiuto particolare per individuare e

combattere nella generazione nuova gli elementi comunque minacciosi dell'aurea mediocrit  ch'essa viene apprestando. Un falso concetto di preparazione generale soffoca sotto il peso di materie ostiche qualunque attitudine particolare, la letteratura non serve all'umanit  ma alla grammatica, i logaritmi e le equazioni acquistano mostruosa vita autonoma perseguitando le loro vittime fin nei sogni degli anni maturi e l'importanza che le famiglie conferiscono alla scuola fa della promozione o della bocciatura una questione di vita o di morte. In questa precoce lotta per l'esistenza nel campo pi  umbratilmente lontano dalla vita vera trionfano i mediocri, gli adattabili, i disonesti. Chi, come l'Enrico del *Freund Hein*, non sa barare, e, pur sacrificando alla scuola la ragione della propria vita, fallisce e vien sospettato di cattiva volont , non pu , con l'estremismo della

gioventù, che cercare la morte. L'aveva trovata già, stretto tra l'onanismo e il terrore degli esami, il wedekindiano Moritz Stiefel di *Frühlingserwachen* e vi cade dentro nel 1906, in una specie di brancolamento inconscio, anche un acerbo adolescente di Hesse, il Hans Giebenrath dell'*Unterm Rad* quando, fallite le grandi speranze scolastiche risposte in lui dal padre e dai maestri e avviato a un mestiere, vien del tutto a sbalordirlo la temporalesca primavera dei sensi.

La letteratura, la vita sono piene, fino allo scoppio della guerra, di suicidi di scolari. E, accanto alle soluzioni tragiche, si moltiplicano le deviazioni malate. L'incomprensione familiare e l'estraneità della scuola inducono gli ipersensibili a un isolamento sdegnoso oltremodo vulnerabile dalla volgarità degli «altri» e al quale non sono ammesse, per orgie di comunione quasi iniziatiche,

altro che le rare anime gemelle, gli amici unici di cui si è gelosi come dell'innamorata. Ne deriva – quando una sana esperienza non persuade gli isolati a riconoscere in ogni altro un po' di se stessi – una straordinaria facilità allo smarrimento, una vera e propria inadattabilità alla vita. Il trasognato piccolo Tomaso che Friedrich Huch (1873-1913), cugino di Riccarda, contrappone nel romanzo *Mao* (1907) alla positiva e vitale sorella, e che non sa sopravvivere alla demolizione della casa avita cui si sente superstiziosamente legato, è già un poco la sentinella perduta sul confine tra solipsismo e morbidità. E non a caso tre anni dopo, nel 1910, vediamo il rilkiano Malte Laurids Brigge opporre i ricordi di un'infanzia trepida al gorgo che lo travolgerà nei tristi inferni di Parigi: l'albero stroncato mette ancora una volta fronde

alla base, risogna il suo cominciamento prima di lasciarsi morire.

Raramente codeste «storie di una vita» arrivano oltre l'adolescenza e la giovinezza. Sorelle pallide di quegli antichi «romanzi di formazione» (*entwicklungsromane*) che da Goethe a Gottfried Keller, e da *Guglielmo Meister* a *Enrico il Verde*, accompagnavano il loro eroe dalla culla alla bara e, per la trafila dei *Lehr und Wanderjahre*, d'esperienze e di viaggi, lo facevano ascendere dal candore alla compiutezza, queste nuove obiettivazioni narrative dell'«io», spesso pervase da un tono soavemente elegiaco, si fermano agli anni primi, quasi ch'essi già riassumessero tutto quello che l'esistenza può togliere o dare. I loro eroi si consumano non per ansia d'apprendere ma per la pena di troppo sapere.

Su più vasta scala, nel mondo grande, i drammi della gioventù dell'epoca sono ugualmente drammi di precocità. Nel 1903 s'uccide a Vienna, dopo aver intuito i nessi più profondi tra Sesso e *Carattere*, il giovane medico e filosofo Otto Weininger; un anno dopo, a Berlino, lo imita lo studente e poeta ventenne Walter Calé, cui una prescienza strana inceppa ogni slancio vitale; e nel 1910, a soli ventitré anni, mette fine ai suoi giorni il filosofo goriziano Carlo Michelstädter per non poter consistere in quel punto d'assoluto distacco da ogni cosa terrena donde incominciava per lui la via della salute.

Chi tra codesti ipersensibili sopravvive ammaina le vele. Un benessere borghese tormentato dai rimorsi attende il *Peter Michel* (1901) di Friedrich Huch in fondo alla sua strada d'autodidatta. E Pitt, il più sensibile e indipendente nell'ineguale

coppia dei fratelli huchiani *Pitt* e *Fox* (1908) sbocca, proprio come il suo gaudente e sfrontato germano, nel porto del matrimonio e dell'anonimità.

Ci sono, s'intende, anche dei conti che tornano. Ecco ad esempio, autore Gustav Frenssen (n. nel 1863), la vita esemplare di Jörn Uhl (1901), una specie di Paul Meyhöfer sudermanniano rinato nelle marenne del Holstein, che, dopo aver dato un caro addio ai libri e alla sua civilina dulcinea per metter riparo zappando alle malefatte del padre beone, e aver sposata e perduta una brava ragazza di paese, trova il coraggio, all'indomani dell'incendio che lo libera dagli averi e dai debiti, d'impalmare l'antica amorosa e d'istruirsi come sognava.

Chi però sarà disposto a credere, dopo tanta proluvie di romanzati fallimenti, che tutto succeda a fin di bene nel migliore dei mondi possibili? Per

quanto il libro di Frenssen, con le sue belle pagine sulla battaglia di Gravelotte, sia quanto di meglio ci abbia dato all'alba del secolo la prima corrente strapaesana tedesca e, in seguito, lo stesso autore, è troppo evidente che quest'ultimo, gettando la tonaca pastorale per darsi in braccio alla letteratura, non ha perso il vizio chiesastico dell'unzione e dei propositi edificanti. E si sa che i sermoni abbioscano anche se sian laici e bonari come quelli dell'amburghese Otto Ernst (1862-1926), maestro elementare inguaribile tanto se invoca una blanda riforma scolastica con la commedia *Flachsmann l'educatore* che quando, nei tre romanzi-fiume dell'*Asmus Semper*, si mette a rievocare con filisteo compiacimento la sua ascesa da popolano a scrittore.

L'arte, proprio come la vita, non raggiunge la sua piena espressione se non nel faticato equili-

brio tra contrasti e non concede vittoria senza combattimento. L'abbandono all'ottimismo crasso conduce a una scostante obesità spirituale, l'ipcondria senza reazione allo sfocamento anche artistico, l'irrisolto brancolar tra due poli alla manchevole chiarificazione ultima. Non vale, mettiamo, aver tendenze da uccel di bosco come gli allegri garzoni migranti in cui l'ex calzolaio basilense Jakob Schaffner (n. nel 1875) rivive la propria nomade e faticata giovinezza, se poi, come avviene al suo *Konrad Pilater* (1910), bisogna, per disincagliarsi dagli incanti borghesi e avviarsi verso una libertà problematica, passar sopra la positiva esistenza dell'amato bene. O almeno è necessario che l'autore, come Schaffner non sa, riesca a distanziar da sé la propria creatura e non si lasci prender nel gorgo dei descritti naufragi.

Senza dubbio la sconfitta è più onorevole della fuga, ma l'etica ragione del male è il suo superamento. E quando una malattia s'annuncia virulenta come, nella letteratura tedesca sullo scorcio del secolo, la tutta romantica incapacità di vivere, tanto vale, per chi ne è preso, soffrirla fino in fondo perché ne derivi, salutare, la reazione. Il corpo sano è quello che nella sua febbre mobilita gli antitossici, l'artista vero è un malato che porta in sé la sua medicina.

Durante la crisi, peraltro, un degente somiglia all'altro. E Hermann Hesse (n. nel 1877), dovendo comprimere nell'aura moralmente rarefatta di una famiglia di missionari protestanti un temperamento ricco di fermenti oscuri, non reagisce sulle prime molto diversamente dai narratori suoi contemporanei. Il *Hermann Lauscher*, con cui debutta ventiquattrenne, è il suo sosia sospiroso che,

inceppato in ogni suo slancio dagli inculcati principi morali, non sa che ripiegarsi sui paradisi perduti dell'infanzia e dire di sì alla musica, al vino, a ogni blanda ebbrezza che dissolvendo avvicini alle origini, alla terra madre, al Tutto.

È la nota che vibra più a lungo nell'atmosfera hessiana. E non l'ignora *Peter Gamenzind* (1904), lo svizzerotto che nel vino affoga le sue mezzo meritate delusioni amorose e che alla fine del suo breve peregrinare nei regni dello spirito, e alla vigilia di risprofondarsi nell'anonimità del natio paesello, deve riconoscere che «i pesci han da stare in acqua e i contadini ai campi loro» e che vano è stato insomma ogni tentativo di sprovincializzarsi e di prender piede nel mondo. Pure un umorismo sano, completamente ignoto al patetico Lauscher, rischiarava la crepuscolare vicenda e non si può dir davvero che dalla città Pe-

ter sia tornato a mani vuote se la soave rassegnazione di un paralitico gli ha insegnato più scienza d'amore che tutti i sani presi insieme e s'egli ha imparato a conversar coi morti quando i vivi non han da dirgli più nulla.

Venuto dopo, il Hans Giebenrath di *Sotto la ruota* (*Unterm Rad*, 1906), che già per accenni conosciamo, può anche parere una ricaduta nello stato d'animo iniziale. Altro è però l'effusione lirica e soggettiva di un Lauscher, altro il tentativo d'obiettivare, drammatizzandoli, un caso individuale e una situazione solo esteriormente simili a quelli prospettati in *Freund Hein*. Nel romanzo di Emil Strauss la figura dello studente Nothwang, spregiudicato e vitale, non serve che a dar maggiore risalto alla vulnerabilità indifesa di Heilner; un ben più profondo rapporto di fatalità lega invece tra loro i due condiscepoli hessiani, incarna-

zione differenziata delle due anime che si combattono entro il poeta. Per Giebenrath che fino a quel momento è, con sofferenza, solo quello che il padre e i maestri pretendono ch'egli sia, Heilner, geniale e ribelle, è la rivelazione calamitata e calamitosa di un mondo diverso dalla norma familiare e scolastica, luminoso, angosciante e proibito come quello dell'amore. Se il più forte dei due si disinceppa e procede, Giebenrath, una volta sradicato, non riesce più a oppor resistenza agli assalti della sorte e dei sensi e le acque lo trascinano alla deriva fin sotto la ruota della morte.

Vuole la dottrina del Budda che un'anima tante volte si reincarni quante bastano a mondarla dalle sue impurità rendendola degna di sparir nel nirvana. E vuole il misterioso ritmo che governa l'opera di Hesse – continua e trasfigurata

autobiografia – che un problema o un personaggio rimasti insoluti si ripresentino fatalmente in altra forma. Così Giebenrath – sul cui dramma cieco il poeta ha avuto il torto di metter l'accento – rinasce in Emil Sinclair per incamminarsi col coetaneo *Demian* (1917), un Heilner demoniaco ed iniziato, di là dal punto che prima gli è stato fatale. Il piccolo Thomas del *Mao* di Friedrich Huch cerca scampo nella malattia dall'irruzione entro le quiete pareti domestiche dell'oscuro mondo esterno, fattosi concreto nella figura di un ragazzaccio ricattatore; *Demian* libera Sinclair da una troppo analoga morsa ma per rivelargli che in quel buio non si cela unicamente la delinquenza e che la Divinità non è soltanto il luminoso volto della norma paterna, del pensiero, della legge, ma il materno, ascoso grembo primigenio da cui hanno comune origine creazione e caos, ebbrez-

za e fantasia, santità e delitto, vita e dissoluzione. La via dei pericolanti, ma anche quella dei creatori e degli iniziati, porta fatalmente al ricongiungimento con la madre che nel romanzo di Hesse, frettoloso frutto dell'esperienza freudiana, è troppo crassamente simboleggiato dall'incontro di Sinclair con Eva, la prima mai vista, ma sempre idolatrata madre dell'amico.

Schiacciato sotto il peso dell'allegorie e dei miti, poco plastico ed evidente, Demian non può non provocare a sua volta il giro delle rinascite. E bisogna dire che *Siddharta* (1922), il suo successore, lo redime non solo perché vive in un'India solare e ieratica, musicale e tuttavia nitidissima, connubio poetico molto felice di ricordi familiari hessiani, di studi e di visione diretta, ma perché, tra le figure di primo piano dell'autore, è forse la prima che rifiutando successivamente ogni guida

o dottrina, cerchi e trovi da sola la via della salute. Non la tradizione bramini del padre appaga Siddharta, non l'arte magica appresa dagli ascetici samana e nemmeno la parola di Budda da cui si lascia conquistare Govinda, l'amico che fino a quell'istante l'ha seguito come l'ombra. Solo il gesto e l'espressione del Grande Risvegliato gli dicono di una maturità e perfezione inarticolabili e incomunicabili che unicamente seguendo se stessi si possono forse conquistare. Volte pertanto le spalle all'ascesi e tuffandosi in pieno nel colorito mondo, appreso l'amore da una savia etéra e il modo d'arricchire da un mercante, assaporata l'amaritudine che è in fondo al calice dei piaceri e rivivendo vecchio nella rivolta del figlio la propria lontana ribellione, Siddharta apprende in ultimo dal canuto e umile barcaiolo Vasudeva, dalla musica di un fiume, dal suo stesso cuore che tutto,

come acqua fluente, ritorna ed è, diverso ed uguale, che il futuro è nel presente, la salvezza nel peccato, il delitto nella rispettabilità, l'uomo nella pietra e nella pianta che lo formeranno, lo spirito nelle forme, l'ineffabile nelle apparenze, Dio in ogni cosa e nella poliforme, contraddittoria unità del creato.

Si dica pure che questa soluzione è più sua-dente che persuasiva e va annoverata tra quelle troppo eteree e armoniose per scendere dai loro cieli contemplativi a vestir panni e a tradursi in qualche modo nella nostra quotidiana esistenza. Tanto vero che lo stesso autore non vi si è fermato. Ma non si dica che all'apollineo paradiso s'acceda senza anticamera di bacchici inferni o che le luci del provvisorio cielo non sieno le stesse demoniache fiamme trasfigurate. Come Siddharta, si cerca anche il piccolo cassiere ladro di

Klein und Wagner (1918) che infrange la scorza borghese per sentirsi vivere in ardori prima solo per pavidità repressi e spregiati. E poco conta se la via conduce traverso il reato e se il ritrovamento coincide con la morte volontaria. Quel che importa è sentirsi assonanti col Tutto e fosse pur necessario perdersi, struggersi come una fiaccola accesa dai due capi, abbandonarsi come il quarantenne pittore Klingsor nella sua ultima estate (*Klingsors letztes Sommer*, 1919), a un'ebbrezza insonne che abbracci spirito e sensi, voluttà e creazione, donne e vino, canto e colori e sfide con un gran sì alla vita i freddi agguati della caducità.

Momenti isolati e trasfigurazioni, l'uno della non raggiunta pace e l'altro di gioie sognate e perciò senza limiti di stanchezza o di nausea, Siddharta e Klingsor non possono tuttavia bastare a un

poeta che vuol realizzarsi in pieno nella confessione creativa. Non c'è effettivo sbandamento della sua sensualità rigogliosa che non sia attossicato da uno spirito, malgrado tutto, protestante; non v'è in Hesse sincera aspirazione alla purità che non sia insidiata dalla congiura dei sensi. Ed ecco dunque, dopo il processo artistico che sdoppiava gli intimi conflitti polarizzandoli in coppie di creature ineguali (Giebenrath e Heilner, Sinclair e Demian, Govinda e Siddharta) il Harry Haller dello *Steppenwolf* (*Il lupo delle steppe*, 1927) che crede d'albergare in se stesso la fiera affamata di piaceri e di sangue e l'uomo assetato d'elevazione: irridente il lupo ai vani sforzi dell'uomo, e intristito dall'attesa; umiliato l'uomo dalla svergognante compagnia. Misanthropo per tenerezza tradita, misoneista per le banalità del progresso, in urto per pacifismo coi suoi compatrioti, antifili-

steo e intanto nostalgico d'un ovile, aggrondato e disperato, questo nuovo e non più giovane sosia del poeta abbandonerebbe il collo al rasoio se proprio all'ultimo istante, sorella maternamente intenerita, Hermine, un'intelligente donnina, non lo strappasse alla morsa del falso dualismo insegnandogli il piacere come un dovere e la danza come una scuola di levità, regalandogli floreali donne ch'egli gode senza rimorso e facendogli conoscere Pablo, il suonatore di sassofono, che, droghe aiutando, suscita alla fantasia collaborante di Harry una specie di teatro magico dove, attore e spettatore insieme, egli può rivivere non solo le due vite che crede d'avere ma le mille compresse personalità che dormono in lui. Tutti i suoi sogni di desiderio, dai più ardenti ai più cruenti ai più impossibili, s'appagano in visione (o si sublimano in immagine liberatrice) mentre ai

gesti più violenti e più patetici risponde come un'eco il riso di Mozart, quello che in rosee primavere nega l'algidità degli inverni. Non sarà necessario apprenderlo, quel riso, far nostra la verità mandataci in sogno, vivere, in altre parole, con nel cuore il «grande ottimismo» che ogni mortale ha trovato di là dal sofferto dolore?

Per questo solo suggerimento lo *Steppenwolf*, che è il più fantasioso e... scandaloso libro di Hesse, vince ogni altro in fecondità di risultati ideali. Esso è come la tempesta che prelude all'arcobaleno, come una guerra che porti in se stesso la pace. In *Narciso e Boccadoro* (*Narziss und Goldmund*, 1930) l'uomo non odierà più il lupo, lo spirito cercherà d'illuminare i sensi e d'affinarli e Narciso, il novizio avviato all'ascesi, amerà tanto Boccadoro da spingerlo, di là dalle mura del convento e dall'illusione degli ideali monastici,

verso la sua vera vocazione d'uomo ardente e d'artista. Conoscerà Boccadoro mille amplessi di donna e mille aspetti della vita; vedrà dolori con volto d'estasi e gioie vicine alla sofferenza; si macchierà di sangue umano e sopravviverà alla peste; eterno scolaro vagante nel quadro di un medioevo generico non cederà come Pilater alle sirene della fissa dimora e, nulla e nessuno potendo trattenere accanto a sé, fermerà nell'arte la perpetua fuga delle cose. E quando le dita gelide della morte gli cercheranno il cuore saturo di vita, egli lascerà fare ancora una volta riconoscendo in esse quelle della madre che lo abbandonò bambino e che sempre gli è apparsa identificandosi in tutte le voluttà e le angosce dell'esistenza e coi più fondi e irrealizzati fantasmi dell'arte sua. A questo Narciso, prima guida e ultimo porto dell'artista, ha condotto Boccadoro: a trovarsi e a

compiersi. Ma fonte all'arsura, palma nel deserto spirituale di chi è sempre vissuto nel mondo del Padre è stato il creatore al pensatore, l'istintivo all'asceta, Boccadoro a Narciso.

Un punto d'armonioso equilibrio, di profonda conciliazione è per tal modo raggiunto. Se i drammi d'infanzia e d'adolescenza degli Strauss e dei Huch, e dello stesso primo Hesse, erano drammi di sensibilità affettiva ed artistica compressa sotto il principio paterno e si risolvevano, per dirla all'ingrosso, a tutto danno degli oppressori e delle vittime, col fallimento della creazione e ad onta della norma, qui lo spirito, cui è affidato il compito, troppo ausiliario forse, d'aprir la strada all'istinto, se ne allumina comunque e se ne giova. Ma anche il principio materno, cui Hesse s'affida per redimersi dalla soffocazione normativa, s'evolve, a contatto con l'antagonista, dalle

passive ebbrezze vòlte al disfacimento, e da quelle troppo gioiosamente convulse per non esser larvatamente suicide, a un'innamorata accettazione della vita e della morte e al culto dell'arte ponte tra le due eternità.

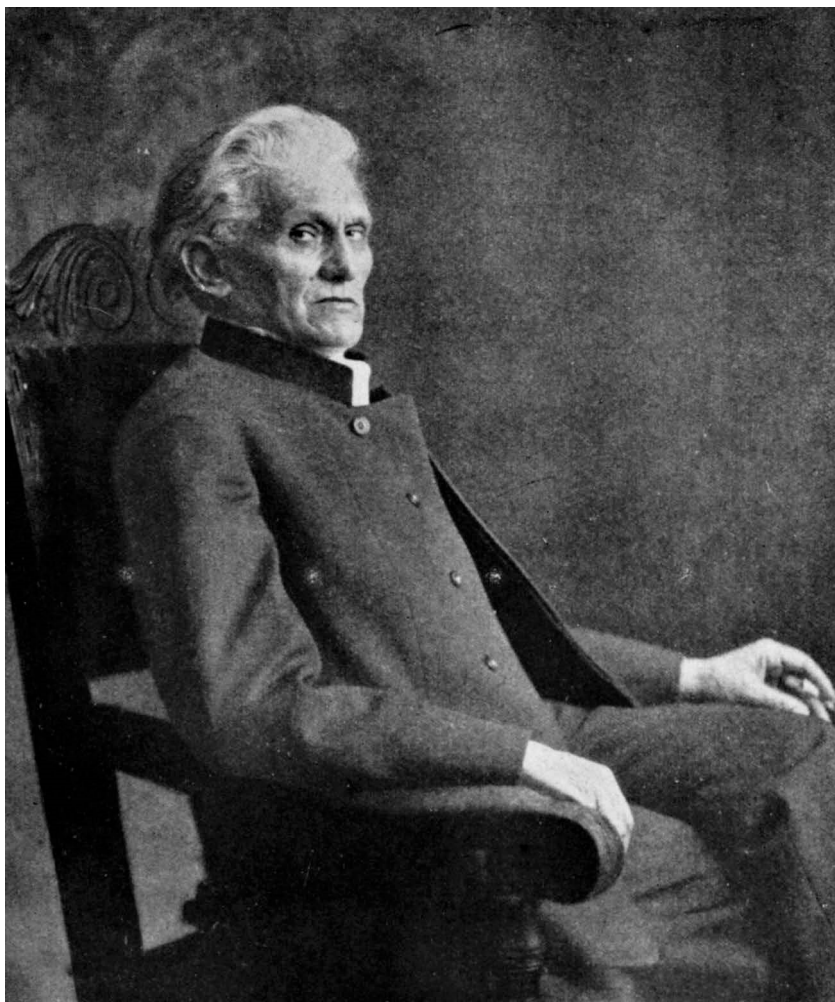
Eterno, così, e degno di tutto il nostro trepido amore, diventa anche il transeunte: lo sfolgorio dei colori che Hesse, pittore e poeta, sa far rivivere negli acquerelli e nei racconti, le sue donne che auliscono come grandi fiori, l'ardore fecondo dei sensi che per lui si sprigiona accanto e dentro la spirituale azzurrità dei ghiacciai. Vediamo con altri occhi il creato, con altro cuore indulgiamo all'ingenuo respiro della vita.

Außgesetzt auf den Bergen des Gynzees. Fieße,
 wie klein dort,
 fiese: die letzte Ortschaft der Morte, und fieser.
 aber wie klein aüß, noch ein letztes
 Gesäß noch Gesäß. (Kannst du '6?
 Außgesetzt auf den Bergen des Gynzees. Hingewandt
 unter den Händen. Hier bließ noch
 nichts aüß; aüß Himmeln Abstieg
 bließ ein unmissendes Traut fiegend fieser.
 Aber der Miffende? Aef, der zu wissen begann
 und fiesigt uns, außgesetzt auf den Bergen des
 Gynzees.

Da geht noch, fieser Baumstumpf.
 unruhet unser, unruhet gesiecktes Bergfieser,
 machst und willt. Und der große geborgene
 Nagel

kniet uns der Giesel rüch Harnnagelung. — Aber
 ungeborgene, fieser auf den Bergen des Gynzees...

TAVOLA XII.



EVOLUZIONI DELLA BORGHESIA: I DUE

MANN

Strane vie dei creatori che pur da comune origine partendo, poi si biforcano e procedono per direzioni opposte ad incontrarsi forse nell'infinito! Non sembra a tutta prima Thomas Mann uscire dalla stessa acqua madre degli Strauss, dei Huch e dei Hesse? Anime vulnerabili, esseri fuor del comune e mal provveduti contro le asperità della vita sono le sue prime creature artistiche, i personaggi delle sue prime novelle. Ed è come se l'ipersensibilità che si nasconde sotto la flemma del giovane patrizio, nato a Lubecca nel 1875, attendesse con ansia il momento di rivelarsi, non per climi dolentemente allusivi, ma in chiaro e patetico travestimento autobiografico.

Come però quei primi personaggi non sembrano fieri della loro singolarità e piuttosto desiderosi di confondersi con gli altri – si pensi con quanta distinzione esteriore *Il piccolo signor Friedemann* (1897) si studi di far dimenticare la sua gobba, causa non ultima del suo suicidio per amore – così Thomas Mann, bruno in terra di biondi, natura nordica in aspetto meridionale, artista sbocciato quasi senza trapassi da una stirpe secolare di solidi mercatanti anseatici, sente per prima cosa il disagio della sua diversità. Se la tragedia degli adolescenti straussiani, hucchiani, hessiani nasceva dal non esser lasciati diventare artisti, dal non aver abbastanza forza per resistere alla costrizione borghese, l'intimo dramma di questo figlio della borghesia, lasciato libero a quindici anni, per la morte del padre e per la liquidazione della ditta, di seguire le proprie inclinazioni, sta

tutto nel sentirsi portato, ineluttabilmente ma con cattiva coscienza, verso un'attività che ai suoi positivi antenati sarebbe parsa ben zingaresca, equivoca e avventurosa. Egli vorrebbe, come loro, esser più accreditato che noto, non apparire originale né agli altri né a se stesso, vincere con settentrionale contegno l'irresistibile e deplorevole bisogno di confessarsi.

Uscito artista dalla stessa prosapia commerciale e patriarcale, dallo stesso patriziato oligarchico-repubblicano lubeccese, il fratello Enrico di quattr'anni più anziano, meno inceppato anche se più superficiale, toglierà solo qualche spunto dall'ambiente natio e per il resto racconterà quel che gli suggerisce la fantasia, in tutto prescindendo da se stesso. Ma Tomaso, meditativo nella sua vena realistica, è imprigionato dal problema che in successive variazioni travaglierà

tutti i suoi personaggi dal piccolo Hanno Buddenbrock a Tonio Kröger, da Gustav Aschenbach a Hans Castorp: un problema imposto dalla mescolanza del sangue e dall'inconciliabilità delle tendenze, un'intima antitesi che su per giù porta ad aspirare, idealmente e un po' in astratto, alla stima di un padre dalla cui quadrata diversità non è possibile venir apprezzati, mentre ci si difende a stento dall'eredità di una madre non autoctona, ardente, incline alla musica e al lasciarsi andare, amata ma non senza un'ombra di sospetto e di disprezzo. Il figlio del senatore e secondo borgomastro lubeccese e della tedesco-brasiliana Giulia Bruhn-Da Silva, per noi peregrino risultato di un innesto, si vede sulle prime come statico punto di contestazione tra forze uguali e antitetiche, come pallido frutto di decadenza. E non si piace.

Altri, più di lui contentabili, son partiti di qui per risolvere nella catastrofe dell'io il problema del mondo. Ma quel che impedisce a questo eterno e cauto trasfiguratore di se stesso di parlar subito della propria prima persona non è soltanto l'innata buona educazione: è il senso che l'incertezza di cui soffre gli vien di più lontano, che la crepa, nel terreno che minaccia di franargli sotto i piedi, si è andata formando quando più sicura sembrava la solidità. Coscienziosamente, come i suoi antenati nella tenuta dei libri mastri, egli non si contenta di contemplare il totale del passivo, ma esamina, uno dopo l'altro i fattori della somma, confronta le partite del dare e dell'avere, studia, con una minuziosità che da indagatrice diventa amorosa, ambienti e persone nel corso di ben quattro generazioni e in fondo senza aver l'aria di

uno che si rifaccia dal principio del mondo per arrivare a se stesso.

Questa è in sostanza la storia del *Buddenbroocks* (1901), romanzo di quasi mille pagine incominciato a Roma da un nordico venticinquenne, più irritato che sollecitato dal nostro ambiente, e terminato a Monaco da un milite poco glorioso definitivamente riformato dopo il primo passo dell'oca, da uno scrittore precocemente maturo e più desideroso di distinguersi che di confondersi con la scapigliatura artistica dell'Atene dell'Isar. «Decadenza di una famiglia» è il sottotitolo e ben s'intende che la sanità è solo del bisavolo Johann Buddenbroock, razionalista sereno e prototipo di una gente solida negli affari e nella digestione dei pasti copiosi, mentre il pietismo, del resto tutt'altro che inconciliabile col commercio, della generazione successiva, quella del console Bud-

denbroock, è prodromo larvato allo sfacelo, ormai visibile in ogni senso, della terza e penultima. Eccoli i nipoti: Tony, una creatura deliziosa nella sua spontaneità e un'ingenua adoratrice delle glorie della famiglia, comincerà involontariamente ad offuscarle coi rovinosi e instabili matrimoni suoi e della figlia; Cristiano, suo fratello, spingerà l'innato mimetismo fino alla buffoneria, il suo bisogno di confessarsi oltre i limiti della decenza, il suo ozio fino al parassitismo, le sue malattie immaginarie fino alla paranoia; e quanto a Tomaso, il primogenito, l'uomo rappresentativo, il contrapposto e il censore di Cristiano, egli va a fondo anche prima dello sciagurato fratello: l'arte che ha tenuto lontana quasi per un istinto d'autodifesa gli penetra in casa con Gerda la moglie amata ed infida, musicale ed enigmatica; il pessimismo schopenhauriano, che si risolve di là da ogni fallace

continuazione dell'io, insidia quest'uomo d'affari quando l'azienda comincia e declinare e quand'egli, alle soglie della morte improvvisa, capisce di non poter sperare continuità né spirituale né pratica dal suo piccolo Hanno, cagionevole, calamitato dalla musica, inerme di fronte alle dure esigenze della scuola e della vita, passivamente attratto e a soli quindici anni travolto nel voluttuoso gorgo del nulla.

Le api, l'ha lamentato una volta Virgilio, non mellificano sempre per sé. Partito per cercarsi, Thomas Mann, che non ha vezzeggiato, sull'esempio di tanti altri, il suo sosia fanciullo, che non ha falsato l'ambiente per i suoi begli occhi, che non ha fatto alla scuola guglielmina altro torto che di descriverla com'è, non può in Hanno che respingersi, anche se l'ipnotizzi il multicolore e ambiguo scintillio d'acque morte che si diparte

dalle ultime pagine del romanzo e suadente e familiare gli suoni dentro quella pericolosa, finale melodia di naufragio e di morte. Chi invece si ritrova nei *Buddenbroocks* è la borghesia tedesca. In quegli interni familiari che una pietà visiva ha ricostruito dal colore delle tappezzerie alla pesante nordica psicologia dei mobili, in quel succedersi di matrimoni, nascite, ricorrenze, desinari e morti in cui uno sradicato ha fatto rivivere la tradizione e ha travestito le sue nostalgie, nella folla dei personaggi non straordinari, disegnati con distaccato amore o compiaciuta ironia, la media classe tedesca contempla, riconosce ed applaude, commossa e sorridente, se stessa.

Mentre dunque l'opera sale a cifre siderali di tiratura avviandosi a diventare il breviario di tutte le case, l'artista, che dal successo nell'ambiente d'origine dovrebbe pur sentirsi confermato, soffre

invece più che mai della propria solitudine e ambiguità. L'essenza artistica che gli ha permesso di penetrare e rappresentare il suo mondo è nel contempo la stigmatizzazione di diversità che gliene preclude l'accesso; e quei pregiudizi di classe da cui, benchè artista, non è riuscito a liberarsi gli rendono sospetta la sua stessa inclinazione creativa. L'arte sembrerà a tratti all'autore dei *Buddenbrooks* una filiazione del mimetismo pagliaccesco di Cristiano, il letterato apparirà alla sua foga autoflagellatrice un borghese che dirizza e da cui la famiglia fa benissimo a difendersi finché c'è tempo. E, per credito che possa fare all'intenzione umoristica, il grosso console Klöterjahn della novella *Tristano* (1903), che mangia, guadagna e a suo modo vuol bene alla fragile e romantica consorte, è visto, bisogna pur convenirne, con più simpatia dell'esteta Detlev Spinele che, dopo

aver contestato per lettera a codesto massiccione filisteo ogni diritto maritale, perde, affrontato da lui, tutta la sua bella eloquenza.

Sembra davvero che Thomas Mann, per piaggiar quella borghesia con cui va perdendo i contatti, si studi di servirle il tipo di letterato ch'essa si compiace d'immaginare a gloria di una non difficile rispettabilità e a rivalsa di un'incolore limitatezza. E par che sul serio egli chiami a raccolta tutte le attività univoche e quotidiane per dimostrare quella del suo scrittore *ad usum philistei* impudica, problematica, imparentata con l'esibizionismo e la menzogna, affine – come proverà più tardi nelle *Confessioni del cavalier d'industria Felix Krull* (1923) – all'arte dei prestigiatori e dei lestofanti, diametralmente opposta a tutto ciò che forma il contenuto di vita della «gente onesta, gioconda e semplice, in pace con gli uomini e

con Dio». Malinconica apostasia se *Tonio Kröger* (1903), il suo nuovo sosia, il «borghese sperduto nell'arte» non si struggesse realmente per la chiara razza occhiglauc, per la stima del molto quotidiano Hans Hansen, per l'amore della bionda Ingeborg, per un settentrione concepito come la quintessenza della profondità e dell'autodominio inguantato e se, in piena sincerità, questo mediocre eroe non sentisse la sua vocazione letteraria come una fattura, i suoi capelli neri come fastidioso indice dell'esotico e molle retaggio materno e, di riflesso e per affinità, non trovasse l'Italia di un'irritante bellezza senz'anima, insopportabile la gesticolante umanità meridionale e vuoti di coscienza gli occhi latini: in commovente accordo, d'altronde, con quei suoi borghesi tedeschi che anteguerra non potevano far a meno né di venire in Italia, né di rilevare ad ogni piè so-

spinto, e in preconcetta malafede, il disordine, la trasandatezza, la negligenza, la falsità e la superficialità degli italiani.

Quest'intolleranza quasi organica di Thomas Mann per il nostro clima fisico-spirituale che, persistendo fino nel '30, gli farà dire, in un punto, del racconto *Mario e il mago*, che il cielo italiano «lascia aridamente inappagati i più profondi e meno semplici bisogni dell'anima nordica e ispira alla lunga qualcosa come disprezzo»; quest'avversione che in seguito troverà modo d'accoppiarsi bizarramente a tutta una serie di diverse antipatie e di cui l'Italia si vendicherà non lasciandosi mai, né a Firenze, né a Venezia, ritrarre al vero dal suo denegatore; questa vera e propria idiosincrasia, che è anche una delle più serie limitazioni dello scrittore, qui ancora s'associa a quello che freudianamente potremmo chiamare il suo com-

plesso borghese. Nella *Fiorenza* (1904) del suo unico e statico dramma – che sotto quest'aspetto può considerarsi davvero città simbolica e punto cruciale anche se somiglia più alla Monaco estetizzante della fin di secolo che alla Firenze del Magnifico – vediamo infatti un riassuntivo e luterano Mann-Savonarola scagliarsi, in nome della «morale diventata di nuovo possibile» contro una bellezza troppo vuota e troppo diffusa e gettare ancora una volta tra la borghesia il suo allarme paradossalmente autodenigratorio sulla natura sospetta dell'arte.

L'odio per ciò che più ci somiglia ha gran parte in questi apostatici contorcimenti manniani. E l'altro polo è costituito dall'aspirazione, quasi sempre viva in chi grida di non voler essere ciò che è, a diventare invece compiutamente e precisamente ciò che più mostra di disvolere. Se la

scintilla che dagli estremi si sprigiona non è drammatica – e Fiorenza lo dimostra in modo indubbio – ciò dipende soltanto dall'abulica imprecisione dei contrapposti. Non vinto e non vittorioso in una battaglia dov'è prima di tutto difficile riconoscere gli avversari, Thomas Mann cercherà il suo rifugio nell'antico e ambiguo diversivo romantico dell'autoironia e nel tentativo di un compromesso tra una mediocrità di cui avverte le piattitudini e un'arte di cui teme gli sconvolgimenti.

Tonio Kröger pensa che, essendo già come artista avventuriero abbastanza, sia suo dovere vestirsi e comportarsi come una persona dabbene e tenta di volger l'arte dal caos verso cui inclina all'amore delle cose semplici. Con *Altezza Reale* (1909), il romanzo di un principe che il protocollo raggela e l'amore per una piccola, saggia miliardaria risveglia alla vita, l'ormai coniugato Thomas

Mann cerca d'indicare, in trasfigurazione autobiografica e in simbolica esemplificazione, le vie che all'artista si offrono per rientrare dalla sua isolata anarchia in un rapporto fecondo con la società. E Gustav von Aschenbach, il protagonista de *La morte a Venezia* (1911) è addirittura l'ideale di scrittore vagheggiato da Kröger e da Mann: uno che è riuscito a tenersi lontano dal banale come dall'eccentrico, ad assicurarsi il largo favore del pubblico e l'ammirazione dei raffinati, a conciliare la decenza con l'arte, a soccorrere con la perseveranza l'ingegno e a ottenere ufficiale, nobiliare e antologico riconoscimento al suo valore.

Ma ecco che proprio quest'artista modello diventa l'esempio più palmare della problematicità dell'arte. L'invito al viaggio, che vien a distoglierlo dalla sua ben custodita normalità lboriosa in un periodo di rilassamento dell'estro e ad avviarlo –

tramite una catena di messaggeri indisponenti – verso una Venezia diventata per l'occasione nordicamente subdola e spettrale, non tarda a mostrarsi identico all'insidiosa tendenza a dissolversi, a svincolarsi dagli inibenti imperativi morali per l'abbandono voluttuoso e fatale alle equivoche sirene dei sensi. La passione di Aschenbach per un fanciullo bellissimo, che quasi insieme al morbo asiatico serpeggiante in laguna, gli si insinua nel sangue, illecita e ineluttabile, e che solo la pudica maestria dell'autore e l'improvvisa morte del protagonista fanno arrestare sulle soglie del gesto e della confessione, non racchiude soltanto l'antico binomio *eros-tanatos*, sorprendendo l'amore in uno dei suoi travimenti sovvertitori e mortali, ma scopre il demoniaco collegamento della bellezza col caos e la congiura del fenome-

no artistico con le forze più inconfessabili e oscure.

Logicamente se ne dovrebbe dedurre che l'autore, ficcati gli occhi in fondo al proprio abisso, se ne ritragga inorridito e butti la penna, persuaso, con l'Aschenbach dei momenti più sorvegliati, che l'onore di cui la borghesia fa segno gli artisti si fonda su di un equivoco colossale e che il ritenere l'arte educatrice sia un errore nefasto.

Invece ha ragione Freud: lo spirito si guarisce confessando il proprio male, i démoni si vincono non con la compressione e denegazione puritana ma riconoscendoli e sublimandoli in più arginate trasfigurazioni; la certezza s'acquista solo avendo misurato la portata reale di ogni pericolo. Dopo *La morte a Venezia* Thomas Mann non è meno borghese di prima, ma è un borghese disposto a indulgere alle penombre della coscienza, ad

ammettere la fatalità delle contraddizioni spirituali, ad accettare in pieno la propria vocazione artistica, a riconoscere la potenza comprensiva e liberatrice dell'arte e a difenderla contro tutti i tentativi intesi a coartarla, a imporle compiti diversi da quello, essenzialissimo, d'esser se stessa.

Ecco perché egli reagisce, con un'eccessività mal giustificata dall'asprezza faziosa dell'attacco, all'accusa di opportunismo e di estetismo mossagli nei primi anni di guerra dalla corrente che, capeggiata dal fratello Enrico, vuol far della letteratura uno strumento politico e democraticamente sovvertitore. L'unico peccato di Thomas è d'aver paragonato, nel saggio storico su *Federico e la grande coalizione* uscito alla fine del '14, la posizione della Germania combattente a quella del grande Re che s'era fatto aggressore per prevenire l'aggressione altrui. Ma, se anche l'ingegno-

sa tesi fosse stata usata con l'oscura intenzione d'accattivarsi il pubblico favore, non poteva dirsi davvero esteta chi la bellezza aveva combattuto come un'insidia, né assente uno che andando in traccia di se stesso aveva ad ogni sbocco incontrato e implicitamente difeso le proprie origini sociali. O doveva per davvero esser considerata arte solo quella vólta contro il presente e il tramandato e intesa ad ogni costo a modificare la realtà? Contro pretese di questo genere era troppo giusto che Thomas Mann mobilitasse a difesa una concezione d'arte e di vita ormai del tutto matura in lui e nettamente antitetica a quella che, orientata verso il rapido, il veemente, l'espressivo – e per principio avversa alla contemplazione, al narrare disteso, ai garbati indugi dell'ironia, all'imparzialità del creatore di fronte ai propri soggetti – domandava invece all'artista di parteg-

giare e gli imponeva di farlo nel senso unico dell'opposizione.

Limitate a questo, le *Considerazioni di un apolitico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*), messe insieme tra il '15 e il '17 e pubblicate all'inizio della rivoluzione, avrebbero potuto essere un importante atto di fede letteraria e non quello che purtroppo sono: un gigantesco sfogo di permalosità; una continua, inutile e fastidiosa chiamata in causa delle presunte qualità del popolo tedesco allo scopo di coonestare le proprie individuali inclinazioni; un centone caotico dove il fiato dell'odio appanna le intuizioni più chiare; una polemica spinta fino all'odiosità della delazione e tanto più antipatica in quanto nella bersagliata sagoma del *Zivilisationsliterat*, dell'attivista letterario, è riconoscibile anche ai ciechi il fratello nemico.

Per Thomas Mann – e vien quasi voglia di lasciarsi persuadere – nessun popolo sarebbe più alieno del tedesco dalla politica e dalle aspirazioni democratiche, nessuno viceversa più incline a sottostare a un'autorità esterna, garante di un intimo raccoglimento fecondo e di una industriosa produttività materiale. L'ossequio alle potestà terrene di Lutero e di Goethe, il forcaiolismo di Schopenhauer nel '48, la *forma mentis* antidemocratica di un Wagner e di un Nietzsche costituirebbero altrettante conferme in alto di un'impoliticità tutt'altro che incapace di eroiche dedizioni, anche o appunto perché avversa a forme sociali importate e perciò snaturanti. Il veleno dell'argomento sta nel sostenere che lo spirito politico dell'attivista letterario, atedesco come spirito, debba necessariamente essere antitedesco nei risultati; la cattiveria consiste nell'insinuare che la

politizzazione della «retriva» Germania, richiesta dal *Zivilisationsliterat* con eloquenza di marca gallica e coi gesti copiati dal «retore incendiario democratico repubblicano» Mazzini, sia poco meno che intelligenza col nemico. E solo l'esagerazione avversaria, che identifica lo spirito con lo spirito politico e avversa per amor di tesi la comprensiva ambivalenza dell'arte, giustifica in parte il paradosso manniano, secondo il quale ogni politica sarebbe in ultima analisi democrazia e ogni democrazia demagogica e immorale in quanto, distraendo l'uomo da se stesso, l'illuderebbe di risolvere per suo conto, insieme al problema della felicità, anche gli altri mille che da secoli travagliano l'arte, la religione, la filosofia.

Tutto sommato è difficile districar torto da ragione in codesto dibattito tra due fratelli, entrambi non combattenti, e stabilire se sia più antipatico il

conformismo dell'uno o il disfattismo ribellistico dell'altro. Si rivela così, sulla scorta d'un esempio tristemente illustre, l'inutilità attossicata d'ogni polemica tra creatori. Si dimostra, anche nei confronti di Thomas Mann, che un artista non rende mai tanto bene i suoi contrasti intimi e i suoi conflitti col mondo come quando, sollevandosi sulle contingenze della passione e parlando la lingua che sola gli compete, traduca tesi ed antitesi astratte nella respirata e contrastante complessità delle figure e metta a confronto con l'eterno le loro circoscritte verità.

La grandezza e i limiti dello *Zauberberg*, della seconda, distesa opera dello scrittore, del suo libro più umanamente schiarito e profondo son proprio qui: nel grado d'intensità di questa metamorfosi dall'odiato al compreso, dal ragionato all'agito, dalla polemica all'arte. I brecciai, le cro-

de, le gole inospiti di questa *Montagna incantata*, cui s'accede nel '24 per i mille viottoli delle *Considerazioni*, sono i lunghi dibattiti concettuali in cui la vita si schematizza e s'inaridisce. Ma fate che essa disgeli in azione e un ambiente tipico sorgerà con la sua specifica, sorprendente, contagiosa morale: il mondo dei sanatori d'alta montagna dov'è allegra distinzione la linea di febbre più alta o il polmone più leso, dove la legge della lenta malattia annulla il tempo, e licenza, adattamento e lontananza fanno di quelli di lassù gente perduta ai concetti e alle consuetudini del basso-piano.

Qualcuno che perduto non è – il casto alfiere Joachim Ziemsen, per esempio, che eseguisce la cura militarmente con tedesca e onesta volontà di guarire – paga con la vita la sua nostalgica fuga verso l'esistenza di prima. Altri invece rischia

mali più gravi di quello che lassù si cura con l'ipernutrizione e il riposo: così Hans Castorp che, venuto a trovare il cugino Ziemsens per tre settimane, resta a Davos sette incalcolabili anni dopo aver rotto ogni ponte tra sé e il suo giovane passato. Sospinto dalla malattia, dall'ozio curativo e da una tutta nordica propensione a un'immatura e un po' sbandata e imbambolata familiarità con le cose supreme, questo candido e sviato borghese di buona pasta conservativo-buddenbrockiana è quel che ci vuole per la vena pedagogica del mazziniano e carducciano Settembrini, l'illuminista nemico d'ogni imprecisione metafisica e d'ogni paradosso morbido, il democratico eloquente avverso ad ogni pensiero che non sia azione e ad ogni ideologia «retriva», il travestimento, insomma, italiano e ottocentesco, per particolare malignità dell'autore, del *Zivilisationslite-*

rat. Ma non a Settembrini, impotente contro la corretta e sorniona resistenza del suo allievo, spetterà la vittoria; e nemmeno all'ex-gesuita comunisteggiante Leo Naphta che tenterà di contendere al massone italiano la castorpiana anima semplicetta come il demonio nelle figurazioni popolari. Educheranno il flemmatico Hans l'amore, la morte, la vita: la slava malìa di madame Chauchat posseduta come in sogno e invano attesa poi durante un'incomputabile quarantena medita-bonda; l'estremo viaggio di Joachim Ziemsen aureolato dal dovere; la troppo breve apparizione di Mynbeer Pieperkorn, il vecchio olandese poderoso le cui frasi incompiute e i cui gesti riassuntivi esaltano più di ogni eloquenza i semplici beni della terra e l'amplesso come corona della creazione. Quando però, scomparsi tutti, Hans si ritrova solo nel gelo dell'abbandono e della noia,

egli starebbe per abbandonarsi al triste sollievo da ogni obbligo, già conosciuto dal piccolo Hanno Buddenbroocks dopo i suoi fiaschi scolastici, se proprio all'ultim'ora la guerra non venisse a ridestare questo nordico Aligi dal suo settennale incantesimo e a restituirlo guarito all'armato esercito dei vivi.

Vuol esser forse la lunga «moralità» uno specchio dell'anima tedesca, inaccessibile ai pedagogismi buonsensai, pericolosamente ma fecondamente aperta alle forze dell'irrazionale, attratta finalmente e guarita dalla scuola dell'azione? Girare per questo il carosello dei popoli nella stretta cerchia di un sanatorio? Certo, viva egli o muoia l'anonima morte dei suoi compagni sui nebbiosi e insanguinati campi di Fiandra, Hans s'è ritrovato, come qualche altro personaggio manniano, quando è riuscito a lasciare la sua assorta singo-

larità per la vita di tutti gli uomini. Percorrendo una via tedescamente individuale e complessa, apolitica e non sociale, – e dunque sospetta ad ogni letterato politicante – egli ha raggiunto egualmente la nazione e la società.

Mann stesso, l'«esteta», come lo classifica senza conoscerlo la gioventù sopravvenuta, è ormai vicino per sapienza e indulgenza all'una e all'altra dirà di sì alla Repubblica (*Von deutscher Republik*, 1923), lui borghese e conservatore, convinto che il diavolo non è così brutto come lo si era dipinto e sperando che quel fantasma di un regime nuovo sappia raccogliere e far fruttare la tramandata eredità spirituale; dirà di sì, lui artista, alla famiglia, persuaso, come qualcuno nei *Maestri cantori*, che non si possa parlare di magistero se non quando la capacità di cantare una bella canzone si mantenga pur tra battesimi, affari, di-

scorsi e liti. Tenderà la mano anche al fratello Enrico per un'intima certezza che agevola le riconciliazioni esteriori. E dal microcosmo familiare che riflette le tempeste e le anomalie del mondo grande indulgerà, col professor Cormelius di *Disordine e dolore precoce (Unordnung und frühes Leid*, 1926), a tutte le infatuazioni novatrici (e ahimè quanto effimere!) della generazione del dopoguerra, dolente solo se la precocità del vivere adombri di dolore la maldifesa innocenza.

Senonché quando a questi oscuri fermenti succede un tumultuario ordine nuovo che pretende d'investire e risolvere tutta la vita, lo scrittore che un giorno negò questo diritto alla democrazia, e implicitamente a ogni politica, s'irrigidisce in una resistenza che fa improvvisamente perdere ogni merito al narratore più fondamentalmente tede-

sco e dal premio Nobel del 1929 più universalmente riconosciuto.

La sorte esteriore sembra infine accomunare i due fratelli così diversi: il loro modo di reagirvi li differenzia una volta ancora. Esule in Francia dopo l'avvento del hitlerismo e privato della cittadinanza tedesca, Enrico Mann, il politico, reagisce al tempo con gli strumenti del tempo e risponde al bando con la polemica più violenta. Dal suo volontario ritiro svizzero Thomas invece non impreca. L'artista, cui il tempo ha rivelato nel *Zauberberg* i misteri della sua relatività e l'eterna eguaglianza a se stesso, evade nella polifonia del passato dalle dolorose discordanze dell'ora e sceglie a simbolo dell'immutata umanità proprio le mitiche origini di quel popolo cui in patria si sta negando ogni diritto d'equiparazione.

Sarebbe errato credere, peraltro, che la trilogia *Giuseppe e i suoi fratelli* – i cui grandi episodi sono *Le storie di Giacobbe* (1933), *Il giovane Giuseppe* (1934) e *Giuseppe in Egitto* – abbia qualcosa da spartire con l'apologetica o sia soltanto una Bibbia umanizzata e razionalizzata alla maniera di Ernesto Renan nella *Vita di Gesù*. Altri sono i presupposti. Una prefazione lenta, quasi brancolante nel buio che prelude agli evi, allontana queste storie bibliche dal mattino del mondo e nello stesso tempo le avvicina a noi: la notte in cui s'iniziano potrebbe essere una qualunque delle nostre notti terrene. E un altro ampio respiro di secoli è immesso tra patriarca e patriarca, quasi ad annullare i fantasiosi accorciamenti operati da quei pastori con il loro identificarsi a personaggi ben più lontani nella catena avita. Secoli che allargano, integrano, illuminano l'incerta tra-

dizione orale, che ridonano alla storia del genere umano il suo oceanico, pacificante ritmo grandioso. Solo in questa cornice la vita di un'epoca si ritrova nel suo oscillare tra idolatrie rigogliose e monoteismo nascente, solo così collegata essa rivela, malgrado mostruosità apparenti e formali dissimiglianze, il suo volto eterno coi segni della nobiltà e del peccato, con quell'indissolubile mescolanza di bene e di male cui sa indulgere meglio chi più nella perpetua immagine riconosce per mille volti se stesso.

Riconoscersi e indulgere: ecco forse la formula ultima di Thomas Mann. Ma, salvo rare eccezioni, egli non ha posto il proprio specchio troppo in alto: s'è visto nei semplici e un po' inceppati, nei sognatori e negli incerti e, mettendo la loro beneducata limitatezza a confronto con le esigenze della vita, ha inteso, sorridendo del contrasto,

sorridere un po' malinconicamente di se stesso. In realtà, pur avendoli con acutezza riconosciuti, Thomas Mann non ha mai saputo superare i propri limiti, dirimere a fondo le proprie intime contraddizioni: donde la comprensiva indulgenza e l'amorosa ironia. Un'indulgenza che indugia a lungo intorno agli uomini e intorno alle cose, che ambienta e plasma ripetendo, che si riflette nelle sapienti lentezze dello stile ma che arriva anche, ne' momenti meno sorvegliati – e nella trilogia non meno che altrove – a stagnare in farragine uggiosa, e degenerare in tedesca e asfissiante meticolosità. Un'ironia d'ineguagliabile finezza, ambigua, compiaciuta un poco di ciò che vuol satireggiare e un po' rassegnata a dignitosi ripiegamenti. Panziniana più che socratica. Sottile, maliosa e non risolutiva.

Il difetto capitale di Thomas Mann è proprio questo: di non concludere. S'egli ha scritto una volta che nessuna metamorfosi dello spirito gli era più familiare di quella al cui principio c'è la simpatia per la morte e alla cui fine la risoluzione a un servizio di vita, ciò non appare che assai pallidamente nella catarsi dei suoi personaggi, escano essi dall'incantesimo del tempo o s'avventurino al governo dell'umanità. E quanto all'autore, egli ha bensì contrapposto alle aduggianti sirene dell'anima la sua costruttiva perseveranza; ma dentro l'imponente edificio sorto dal coordinamento certosino e diuturno delle ispirazioni singole non splende che incerta e di riflesso la luce consolatrice.

Ora, checché si dica, il genio non è soltanto una lunga pazienza. Non è unicamente tenacia, è anche e soprattutto rivelazione. Non è tanto co-

noscenza del mistero quanto mistero autoco-
sciente che possedendosi si disvela, luce sortita
dalla nostra tenebra stessa, parola certa anche
se ancora soffusa della nostra stessa perplessità.
Thomas Mann comprende, non crede. Tutta la
sua saggezza non vale a pronunciare il «sorgi e
cammina».



Ben altrimenti sicuro è Heinrich Mann (n. nel
1871) anche se, su di una linea diametralmente
opposta a quella del fratello nostalgico d'uniformi-
tà, egli cerchi fin dagli inizi il diverso da sé. Alto,
biondo, occhiglauco da far invidia all'indesiderata
meridionalità esteriore di Tonio Kröger, lo spirito
lo porta verso il decimonono secolo dei Balzac,
degli Zola e dei Flaubert, il sangue verso l'Italia in
cui Thomas si sente a disagio e verso gli esteti-

smi dannunziani e pletorici che il sostenuto e nordico germano detesta. Usciti dallo stesso ambiente patrizio e spinti entrambi dalla necessità di guadagnarsi il pane, vedremo Thomas, un po' vergognoso della sua vocazione artistica, scrivere di straforo dietro alle polizze i suoi primi racconti finché un altro agente d'assicurazioni, Richard Dehmel, non lo svegli generosamente a se stesso; Heinrich, viceversa, fin da quando, come Hesse, serve i clienti da dietro il banco d'una libreria, giura sul suo futuro di pittore e di romanziere. E se il pennello gli mente, non si può dir che lo tradisca la penna.

Tornato da Roma dove ha seguito il fratello, il precoce autore dei *Buddenbrook* frequenta a Monaco il romanziere danese Hermann Bang, il barone baltico Eduard von Keyserling e il brunswickese Friedrich Huch, più forse per la loro

educazione nordica e riservata che per le comuni tendenze artistiche, evitando per il resto schizzinosamente la scapigliatura letteraria padrona della città dell'Isar. Heinrich Mann invece s'accoda a Wedekind, riconosce un maestro nel camerata più giovane di sette anni, rettifica alla sua scuola stridula e snaturante gli ideali di critica sociale ereditati dal naturalismo francese.

L'antitesi potrebbe sembrar voluta se non fosse rigidamente controllabile. Thomas Mann deriva da Fontane ed è in tutto nella tradizione tedesca quando, trovate nella catena degli avi le lontane origini dell'io, ne sviluppa la storia in quelle successive trasfigurazioni autobiografiche che sono i protagonisti delle sue novelle e dei suoi romanzi. Lo precedon su questa strada, ricca in ogni secolo di ricorsi, i Grimmelshausen, i Gottfried Keller e Goethe.

E nemmeno Heinrich Mann è fuori dalla tradizione quando, verso la trentina, tenta direttamente il romanzo sociale; ma incappa in un antico e sempre rinnovato errore tedesco. Se Gutzkow, Freytag, Spielhagen non erano riusciti prima di lui a dare alla Germania il romanzo sociale che, in epoche varie, Balzac, Zola, France e Rolland avevano regalato alla Francia, è perché in Germania manca quella specialissima e mista vita sociale francese su cui si fondano, di là dal Reno, politica letteratura e teatro e di cui risentono perfino scienza e filosofia. Lo *Stammtisch* maschile dei frequentatori di birreria, il *Kränzchen* muliebre intorno al domestico e allungato caffè, i vani *Vereine* sportivi, economici, commerciali, politici e di svago non potranno mai creare il clima o produrre i frutti del non emulabile, nemmeno da noi, sa-

lotto parigino. Da ambienti simili può sortire il romanzo idillico o familiare, quello sociale no.

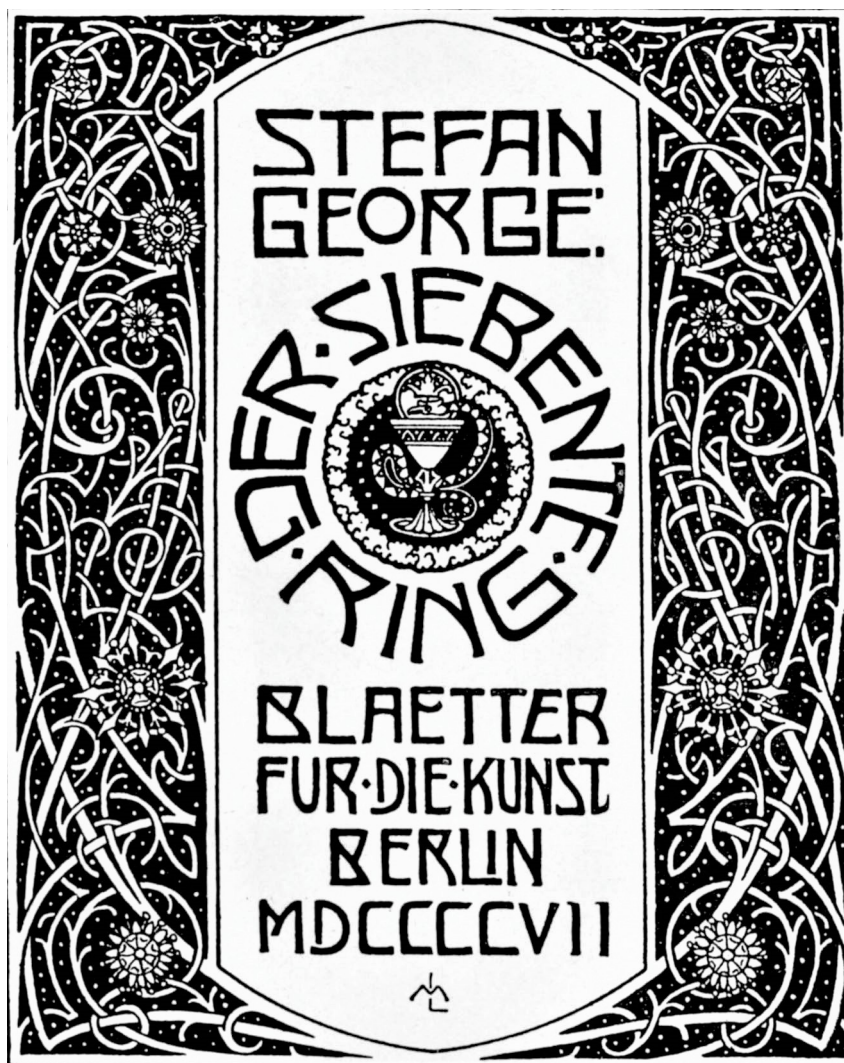
E appunto per questo *Im Schlaraffenland* (*Nel paese di cuccagna*, 1900), il primo romanzo di un ventinovenne che ha troppo nelle orecchie Balzac e Zola, suona inadeguato e falso. La Berlino fine di secolo che qui s'incontra è troppo simile, malgrado gli ammodernamenti, alla Parigi di Luigi Filippo per somigliare davvero a se stessa. Non parliamo poi dei personaggi. Zumsee, il giovane provinciale che viene introdotto nel Bengodi grasso-borghese dalla stagionata e innamorata moglie del banchiere Tûrkheimer e precipita quando, traditi entrambi i coniugi con la mantenuta del plutocrate, è condannato a sposarsi costei se tiene a campare, ha tanto poco la statura di Rastignac o il cinismo resistente di Rubempré quanto Tûrkheimer somiglia a Nucingen, o sua

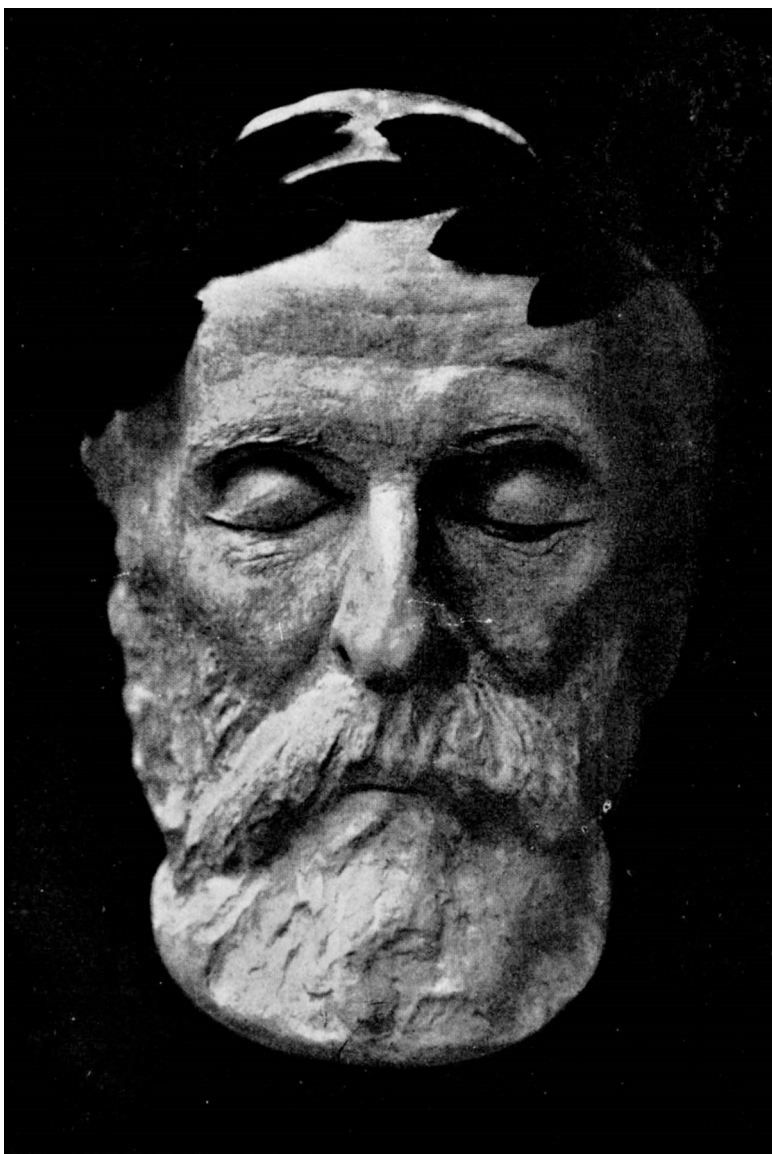
moglie Adelaide alla signora Bovary, o Matzke, la squaldrina berlinese, alla zoliana Nanà, sgretolatrice proletaria della borghesia.

Da Balzac, che amplifica per temperamento e arriva, per pletoricità e candore, a far giganteggiare le singole monomanie, Mann non impara che a caricar le tinte e a tirare all'estremo i caratteri non per intima esuberanza, ma nell'intento fallace di raggiungere il massimo effetto con la massima esasperazione espressiva. Ed è sul Wedekind peggiore ch'egli si forma. Le figure vengono satireggiate ancor prima d'acquistar contorni, il colpo parte innanzi che sia stabilito il bersaglio, ogni proposito di castigare i costumi fallisce, mancando alla satira la misura e l'aderenza al reale indispensabili per dare nel segno. Un accelerante a freddo tramuta, fin da questo primo romanzo, i personaggi in pupazzi grotte-

schi facendoli sconfinare in un clima d'irrealtà fastidiosa da cui Heinrich Mann non saprà che di rado liberarsi.

Né quest'eccessività è solo degli inizi poiché la si ritrova – unico legame tra opere così tra loro dissimili – anche nei tre romanzi della Duchessa d'Assy: *Diana*, *Minerva*, *Venus* compresi sotto il titolo *Le Dee* (*Die Göttinnen*, 1903) e in cui vediamo l'incredibile eroina passare da un colmo d'inespugnabilità e di gusto per l'intrigo a un estetismo morboso e a una ninfomania senza precedenti letterari. Il cemento che salda i tre stadi inconseguenti della Duchessa è la stessa intima coerenza di temperamento che collega, pur senza armonizzarli, i due momenti contraddittori dell'autore. Il resto si spiega col contagio del tempo.





Nel 1893 Wedekind aveva già identificato Lulù col non moralizzabile «spirito della terra» conferendo alla sua perniciosità innocente pieni poteri

sulla mediocrità filistea. E dal 1881 al 1900 Gabriele d'Annunzio ha già espresso attraverso liriche, romanzi e drammi tutta la gamma del suo sensualismo fastoso e del suo superuominismo estetizzante. Nulla vietava dunque all'ammiratore tedesco dell'Imaginifico e al camerata di Wedekind di varare a sua volta una superdonna, facendola addirittura discendere da quei vichinghi di cui Ibsen invecchiando aveva invidiato la «robusta coscienza». La sua Violante d'Assy non sa dove gli scrupoli stieno di casa. *Diana* ventenne, ella passa indifferente accanto a chi si suicida per lei, e suscitando passioni perfino tra i veterani garibaldini, intriga per la successione in un regno dalmatico di fantasia governato dagli italiani. Naufragato il suo piano regale in una strana Roma papalina piena di cardinali lussuriosi e avidi e di vecchie mezzane, di giornalisti prezzolati e

d'eleganti magnaccia sadisti e accoltellatori, ella diventa, in una Venezia affocatamente dannunziana, la *Minerva* di un circoscritto e isterico Rinascimento delle arti. Trentanovenne e, se Dio vuole, stanca di cerebralismi, la ritroviamo, *Venere* e baccante, a cimentare i villosi pastori della Campania, prima di passar dalle grinfie di un principe napoletano sfruttatore alle braccia di un adolescente innamorato e di far struggere invano un poeta (che assomiglia a d'Annunzio) per quello ch'essa prodiga ormai freneticamente a chiunque in tutte le forme e perversioni dell'eros. Stroncata ma paga, ella muore infine: una Lulù cui la sorte risparmia le ceneri del declino e del disfacimento.

Fatte ora tutte le riserve su Violante d'Assy, che alcuni entusiasti dello scrittore hanno definito un Faust femminile malgrado la sua evoluzione a ro-

vescio, resta la domanda: è proprio l'Italia questa delle *Göttinnen*? Già i voluti anacronismi e gli svolazzi fantastici provano ch'essa ha ben poco a vedere con l'effettività del nostro paese. L'Italia c'entra come la creatura desiderata in sogno da un libertino: la quale, per casta che sia in verità, si mostra condiscendente, lasciva, impensatamente perversa. Anche qui la fantasia rivela il subcosciente del sognatore: panorami come quelli che con occhi digiuni di sole vedono i nordici si sovrappongono a desideri per una bellezza cui si nega ogni spiritualità, a concupiscenze sfrenate quali unicamente possono allignare in ambienti di contegnosità puritana; un vero mosaico di tutte le balorde e calunniatrici fantasie straniere su di noi acquista rilievo da una dilettantesca e illecita esasperazione coloristica. Il tutto in-

dica una specie di foia paesistico-etnica con oggetto italiano, priva d'ogni fondamento di stima.

Se poi si volesse più chiaramente sapere quello che Heinrich Mann, italofilo nei giudizi dei tedeschi, pensi di noi, basterà considerare il destino di Lola, l'eroina di *Zwischen den Rassen* (*Tra le razze*, 1907) nelle cui vene, come in quelle del nostro scrittore, scorrono contrastando il paterno sangue tedesco e il fervido sangue brasiliano della madre. Proprio all'opposto di Tonio Kröger, Lola sente, tra le condiscepole bionde, la propria superiorità in funzione della latinità parziale. Ma quando, giovinetta, si mette a girare il mondo, la volubilità materna le sembrerà adorabile solo in confronto al rozzo filisteismo bavarese e non più in Italia dove risospirerà lo spiritualismo d'oltralpe. E viceversa: s'ella si sente attratta dalla superiorità di Arnold, il tipico tedesco sentimentale e

contemplativo, ne detesta la poca iniziativa e sposa per reazione Pardi, l'italiano intraprendente, ardito, compiaciuto di sé fino alla brutalità, patriarcale in teoria e femminiere in pratica, perché solo in costui trova l'appagamento dei sensi. Come però Pardi non è suscettibile di spiritualizzazione e Arnold invece, sotto il sole italiano, riprende coraggio, la palma spetta in ultimo al tedesco che dalla vicenda ricava anche la sua brava morale. Egli, che pure nel suo intimo ha «sempre conservato un po' di disprezzo per la bellezza piena di slancio di laggiù», pensa tuttavia che possa esser compito della gente del sud di rinnovare «per mezzo della sua animalità più sana, che la preserva dalle tentazioni e dai vizi dello spirito», la gente del nord che la spiritualità cola a picco.

Francamente: la dichiarata ripulsa di Thomas Mann per tutto ciò che sia italiano (dal cielo di Forte dei Marmi al credo di Giuseppe Mazzini) è infinitamente più sopportabile di questo incomprendivo e lesivo amore della sua coloristica fecondità. E Heinrich Mann si redime a mala pena dal peccato di retorica nordico-oleografica con *Die kleine Stadt* (1910), l'opera che Klabund ha chiamato «una pietra miliare del romanzo tedesco».

La popolazione di quella *Piccola città* di provincia, che l'arrivo di una compagnia lirica mette a rumore funzionando in pari tempo da reagente che fa precipitare le torbidità fluttuanti, parla veramente e pensa e agisce in italiano. Manca forse l'aderenza calda di un Werfel alla Venezia del suo *Verdi*, ma c'è alla fine l'occhio di un artista dove prima funzionava solo l'inviato speciale. Chi

qui campeggia non è più un esasperato eroe, ma una collettività saporitamente differenziata e non molto dissimile in complesso da quelle nostre amministrazioni comunali che traducevano le solenni ideologie in fatti minimi e in personalissime rivalità e che così bene conosciamo traverso *Gli uomini rossi* di Beltramelli e tanta altra nostra letteratura. Quando però dal conflitto feroce tra il fanatico don Taddeo e il progressista avvocato Belotti, che nobilmente si compone dopo aver sfiorato il dramma, l'autore vuol trarre un'implicita esaltazione della democrazia, risolutrice in libertà d'ogni antagonismo, vediamo la tenue materia ribellarsi alla didattica pretesa e nel terso vetro del romanzo apparire la fatale incrinatura.

Un solo colpo riuscirà in questo senso a Heinrich Mann ed è quello vibrato nel 1905 col suo *Professor Unrat* contro il tirannello scolastico, tipi-

ca figura della società guglielmina, i cui gradini successivi sono il sottufficiale e il burocrate, il cui prodotto è il suddito, la cui divinità è l'Imperatore. La tecnica è sempre quella dello *Schlaraffenland* che fa dei caratteri caricature, e l'odio, anzi, accelera il processo snaturante. Ma il buonumore si mescola alla bile, plasma il pupazzo, lo eleva a rammentabile simbolo. Questo pedante mannianno, che intercala il suo dire di buffe particole avverbiali e passa la vita a dar la caccia agli studenti che gli affibbiano quel soprannome (egli si chiama Rath e Unrat vuol dire immondizia), è veramente «l'inventore del reato di lesa maestà», la condanna *ab absurdo* d'ogni mania autoritaria, l'esemplificazione froebeliana della tirannide che si capovolge in anarchia. Egli, infatti, cominciando col voler preservare il più indipendente dei suoi allievi dalla perdizione, non si perita di spo-

sare una volgare divetta pur di portargliela via e, dimissionato e cornificato, si ripaga godendo delle rovine che costei semina tra i cittadini suoi ex-allievi, fino al giorno in cui sorprendendo la moglie tra le braccia dello studente rivale non senta il crollo definitivo della sua potenza.

Questa «fine di un tiranno» non è che il principio delle sue reincarnazioni letterarie. Nessuno tra i numerosi strali lanciati in periodo naturalista contro la scuola guglielmina dai Fontane, dai Conradi, dagli Arno Holz e poi da Thomas Mann, da Hesse, da Flake, da Emil Strauss aveva dato più drasticamente nel segno e nemmeno i pedanti di Wedekind, che pure han vegliato presso la culla del professor Unrat, possono vantarsi di più numerosa filiazione. Il professor Kio di Werfel e il maestro Mager di Leonhard Frank, il Josef Blau di Ungar e il Komarek di Remarque, il dottor Bro-

sus di Glaeser e il professor Kupfer di Friedrich Torberg, e tutti i «romanzi della scuola» da Speyer a Ebermeyer e Süskind scendono dai magnanimi e magrissimi lombi di codesto didattico tormentatore. I debiti di Mann verso il passato qui per la prima volta si pareggiano coi suoi crediti verso l'attualità. E tutta la sostanza del suo attivismo politico sgorga da questa fonte.

Unrat è il fatto che precede la teoria. I manifesti letterari che dal 1910 al 1916 Heinrich Mann andrà lanciando per incuorare gli scrittori tedeschi a uscir dalla loro torre d'avorio e ad influir sulla realtà non sono che la messa in atto di una simbologia già contenuta in quel romanzo. Spirito e potenza – rappresentati in qualche modo dallo studente ribelle e dal tiranno scolastico – dovevano restare antagonisti in una società come quella guglielmina in cui l'«antispirito» aveva preso il so-

pravvento. Essi dovevan combattersi fino all'identificazione, fino a quando cioè la potenza non fosse diventata spirito, vale a dire democrazia, finché, attuandosi in essa, il cittadino non avesse raggiunto insieme la perfezione e la felicità. Mann non vede che la democrazia, per esser sempre mediatrice tra opposti, può finire per annullarsi nel suo contrario e non avverte il ridicolo della sua utopia felicitante.

Egli pensa soltanto che gli scrittori tedeschi hanno troppo seguito Goethe, il quale a forza di tutto legittimare è arrivato al quietismo e alla reazione, e troppo poco Voltaire e Rousseau che, meno grandi ma più umani, opponendo lo spirito alla natura e il senso di giustizia all'arbitrio, hanno preparato la rivoluzione. Su questa strada erano i Hauptmann e i Dehmel intorno al '90, prima che l'arte denunciatrixe s'afflosciasse in impres-

sionismo e l'opposizione politica si convertisse in coperta complicità con la classe dominante. Lo scrittore che vi si accosti, dopo questa ripresa di combattimento, tradisce il suo compito che per Heinrich Mann non è quello di lavorare alla propria perfezione spirituale o a quella della pura opera d'arte ma d'affratellarsi, scrivendo, al cronista per il trionfo dello spirito democratico a qualunque costo. In un tagliente studio intenzionale su Zola, pubblicato nel '15, dove si scrive Francia e Secondo Impero perché si legga Germania e regime guglielmino e in cui Zola non è che lo schermo dietro cui si nasconde l'autore, l'abbattimento della classe dominante non sembra pagato troppo con la sconfitta: «le catastrofi avvicinano alla felicità».

Di quest'odio accecante e ardente la trilogia imperiale (*Das Kaiserreich*) è l'attossicato frutto let-

terario. Se ancora nello studio *Kaiserreich und Republik* l'essenza del cessato Impero era stata diagnosticata soggettivamente ma non senza acutezza, questi tre romanzi – *Der Untertan*, *Die Armen*, *Der Kopf* – non sembran davvero la requisitoria di un uomo spiritualmente libero nei confronti di chi lo ha a lungo e contro giustizia perseguitato, ma il grido isterico di uno schiavo scampato a morte contro il suo aguzzino. Codesto apologeta della libertà politica e dell'emancipazione spirituale è legato all'oggetto che detesta da un'intima servitù paragonabile a quella catena materiale che in Etiopia lega il creditore al debitore rendendoli entrambi prigionieri della loro stessa querela. Tanta mancanza di distacco non giova alla prospettiva. E quello spirito di vendetta, che nega all'avversario anche le qualità patenti e ogni intima, umana alternativa di male e di bene,

va infine a danno della stessa credibilità della tesi.

Il Diederich Hessling de *Il suddito* (*Der Untertan*) che in tutto, e fin nella foggia dei baffi e nello sguardo saettante, è copia e caricatura del suo «magnifico, giovane Imperatore» non ha nemmeno un barlume di quell'umanità che l'arte vera, la quale è vera e convincente giustizia, sa ritrovare perfino nei bruti. Mann, che l'ha derivato evidentemente dal tipo di tedesco brutale e arrivista nella coppia gemellare *Pitt e Fox*, non si sogna di contrapporgli, come Friedrich Huch, il tedesco romantico e disinteressato. Egli ne fa, senza mitigazioni né contraltari, un fellone al cento per cento, un seduttore vigliacco, un presuntuoso, un soldato miserabile, un piaggiatore, un pesceccane che non conosce pietà. E non vale più di questo rappresentante della borghesia né il capo sociali-

sta che gli vende i compagni, né la massa proletaria che ne *I poveri* (*Die Armen*, 1917) ad altro non aspira se non a imborghesire, né i dirigenti che ne *La testa* (*Der Kopf*) arrivano, pur non volendolo, alla guerra, legati come sono al carro di quell'alta industria pronta a guadagnare sia nella vittoria che nella sconfitta.

Qui veramente uno spirito inebbriato d'autoflagellazione si compiace d'ingigantire e di sbertare tutti i difetti del proprio popolo, mentre in cristallini saggi ha esaltato e esalterà tutte le virtù della Francia antagonista, patria della letteratura d'assalto e della democrazia. Tutto questo esorbita da ogni limite pedagogico: è una provocazione a fondo che giustifica le reazioni di domani. Non è più una satira che nella sua illuminazione prevede il disastro finale: è, specie nei due ultimi romanzi, un quadro dipinto con la bava e col fiele

dove alla fine tutte le linee si confondono e né realtà risulta, né simbolo traluce. Il processo di scarnificazione del reale incominciato con gli eccessi dello *Schlaraffenland*, la satira arrivata alla tipizzazione nell'*Unrat* s'accenuano qui fino al fantasmagorico, all'antipsicologico, al pseudomitico, all'assurdo. Una sarabanda di sagome danza qui intorno a un fuoco di distruzione.

Ed è ben strano che da questa antiarte, da tutta questa diffamatoria e folle seminazione di vento, Heinrich Mann non raccolga a tutta prima la dovuta tempesta. Anzi mai tanto clamore d'applausi è scoppiato intorno alle migliori creazioni manniane di quello che al tempo dei primi rivolgimenti politici saluta un'opera che contiene l'oscura profezia del disastro. Si può dire addirittura che le più grosse mende dello scrittore quarantasettenne – la sua esasperazione stilisti-

ca, il suo antipsicologismo simbolico – gli valgono il riconoscimento, l'ammirazione prona del giovane espressionismo dominante.

La nemesi non funziona che dopo. Quando, a contatto coi giovani che capeggia, Mann li emula malamente in *Kobes* (1925) dove un'industriale, onnipotente come Stinnes, diventa invisibile e implacabile divinità, mito ineffabile; quando l'agitatore politico s'accorge che la democrazia sognata non è frutto di lenta maturazione ma veramente «dono della sconfitta» e che il cittadino nuovo è mancipio dei plutocrati quanto prima era sommerso all'autorità statale; quando la nuova generazione, correndo al sempre più estremo, non dà corso in letteratura se non a ciò che sia in armonia col tempo, rispondente a uno scopo, positivo concreto apatetico e dai sopravvenuti lo scrittore che volle la letteratura al servizio dell'attualità si

sente trattare da superato e da «esteta»; quando (ancora più triste) per seguire l'ultimissima moda «obiettiva» egli scrive, sullo sfondo dell'inflazione, quell'irreale e assurda storia di un «figlio di due madri» che è *Mutter Maria* (1927) o quando per denunciare la gioventù spregiudicata e la plutocrazia vampiresca dà alle stampe quel confuso «libro giallo» che è il filmistico romanzo *Die grosse Sache* (*La grande impresa*, 1930).

Heinrich Mann – al contrario di Thomas che è tutto cose – non ha mai avuto il senso di quella realtà che tendeva a modificare. E l'età tarda non ha fatto che accentuare questa sua deficienza. Anche nelle opere più lontane dalla politica – in *Eugenia o della borghesia* (*Eugenie oder die Bürgerzeit*, 1928), soave storia di un momentaneo sperdimento coniugale dei genitori del poeta, all'epoca in cui l'onesto patriziato borghese stava

per cedere all'avventuroso affarismo dell'era guglielmina, o in *Una vita seria* (*Ein ernstes Leben*, 1932) dove una figlia di pescatori nordici deve difendere il suo amore, la sua bellezza, la sua maternità dal vampirismo della metropoli – anche, dico, in questo romanzo senza tesi s'avverte il clima del *Kaiserreich*: un'atmosfera allucinata, nel migliore dei casi translucida e inebbriante, alla lunga irrespirabile, incapace di suscitare vita o di dare appagamento.

E le teorie politiche di Heinrich Mann? Pure ne *L'odio* (*Der Hass*, 1933), dove egli non è peggior diagnostico del hitlerismo di quel che non sia stato del regime guglielmino, la contropartita è utopistica, societaria, lontana da ogni possibilità di realizzazione. Chimerico il suo sogno di unione anche materiale della Francia con la Germania, come chimerica era stata ieri, e in nulla simile al

suo corrispettivo reale, quella Francia democratica ch'egli voleva, con troppo antipatica insistenza, contrapporre al suo paese.

Chi dunque tra i due è il letterato, l'esteta: Thomas che dall'autobiografia arriva alla storia e alla società o Heinrich che anche con la politica ha fatto della letteratura? Dopo quanto abbiamo detto, e per paradossale che possa sembrare la conclusione, non v'è dubbio possibile: l'esteta vero è Heinrich Mann.

Pure la storia registrerà il suo nome. Non forse come quel poeta politico ch'era desiderabile nel senso di un Dante o d'un Dostoievski e che viceversa s'è avuto in Germania, dopo di lui, in forma di un Hasenclever e di un Toller. Non forse in grassetto come ancora dobbiamo far noi. Quel che Heinrich Mann ha scritto pel suo tempo è destinato col tempo a morire. Ma un'orma resterà

del suo passaggio, ma qualcosa si salverà di quel ch'era nato senza pretese sovvertitrici: che so? la fatua mammina di Lola in *Zwischen den Rassen*, la figurina aerea di Gabriele West in *Eugenie*, forse una scena pastorale nelle *Göttinen*, forse la folla della *Piccola città*. È detto in qualche posto della Bibbia che Dio non è nell'urlo dell'uragano, ma nel lieve soffio della brezza.

JACOB WASSERMANN O DEL ROMANZESCO

Una storia romanzata, ansiosa di trar dagli episodi anche il significato che non hanno, difficilmente resisterebbe ora alla tentazione di un quadretto goloso: Monaco fine di secolo, la redazione del satirico antiguglielmino *Simplicissimus*, incubatrice autentica di belle speranze letterarie, e, dietro a un tavolo, un ventiduenne tozzo ed aggrondato, che il nomadismo e la miseria han gettato da poco e per poco su questo lido di fortuna, in atto d'accettar per la pubblicazione le garbate novelle d'un principiante appena di due anni più giovane di lui, distinto e fermo anche nella timidezza e cui si legge in faccia il disagio di trovarsi, sia pure per contingenza, in quell'ambiente di

scapigliatura. Poche, abili battute connettive e tutti riconoscerebbero, emozionati, Thomas Mann nello spaesato visitatore e Jacob Wassermann (1873-1934) nel giornalista d'occasione.

L'accostamento però, a volergli dare un seguito che non fosse soltanto cameratesco, rischierebbe di diventare arbitrario. Anche se alla fallace prospettiva dei contemporanei di Germania i due diversissimi narratori possono esser apparsi per un momento i più grandi, oltre che i più tedeschi, dell'epoca loro, la bilancia trabocca da troppo tempo a favore di Thomas Mann per consentire dubbi qualitativi; e quanto allo spirito autoctono, presente in ogni riga del patrizio lubecchese, esso non si rivela nello scrittore ebreo di Fürth che come l'espressione più perfetta e, diciamo pure, più disorientante di un mimetismo di razza che assimila, e rende in pieno nella trasfigurazione

artistica, l'aspetto e la sostanza dell'ambiente d'elezione così come le qualità e i difetti del popolo ospite.

Un parallelo – se proprio non se ne volesse fare a meno – potrebbe esser più vantaggiosamente tentato tra Heinrich Mann e questo nostro romanziere francone per aver entrambi affrontata, a un certo punto, la pittura del tempo loro, con metodo e intenzioni dissimili ma con eguale sfortuna, vittime l'uno e l'altro della propria fantasia. C'è un demone frenetico in Heinrich Mann che, insofferente di ceppi psicologici, sforza le figure a uscir dalla loro scorza terrestre per diventar mostri simbolici o grottesche deformazioni faziose. E Wassermann scivola senza accorgersene verso il visionario e l'arbitrario anche quando, scegliendo argomenti contemporanei, crede d'aver posati più che mai i piedi sulla realtà. Ma si tratta di feno-

meni diversi: quello che in Heinrich Mann è isterismo un po' istrionico, in Wassermann è propensione inconscia; connaturata, invincibile tendenza.

Bambino, egli riferisce amplificando e c'è chi lo castiga per le sue «bugie». Grandicello, s'avvale di codesta dote per tener a bada i più piccini, avidi di quei suoi lunghi racconti a continuazione, ogni volta interrotti sul più bello. Adolescente, nelle parentesi di vita nomade comprese tra il fallito tirocinio impiegatizio e un pietoso servizio militare, quel suo favoleggiar senza sforzo muove a qualche liberalità la tradizionale avarizia dei contadini. Quando però vuol mettersi a raccontare con la penna in mano, questo Mida della fantasia rischia d'affogare nella sua ricchezza. Il torrentizio flusso dell'immaginativa, non conoscendo secche, preoccupa piuttosto per la resistenza de-

gli argini. Non c'è respiro, non c'è posa. Una figura, un pensiero non fanno in tempo a delinearsi che già son travolti dall'ondata dei successivi. Tutto l'humus delle intenzioni probabili vien dilavato dall'incontenibile, rapinosa fiumana.

Se l'autore vuol simboleggiare l'eterna alternativa tragica della sua razza negli ebrei di Fürth, indotti dal sorgere del falso messia smirniota *Sabbatai Zewi* (1897) a marciare inebbriati verso Gerusalemme e subito dopo, costretti dal disinganno, a fondar Zirndorf molto vicino al punto di partenza, ecco il coloristico, l'orgiastico, l'apocalittico prendergli la mano e sopraffare ogni tentata significazione. E se ne *Gli ebrei di Zirndorf* (1897) – sbocco nell'attualità di quel preludio caotico

– egli si studia di dar corpo ai problemi affrontati più tardi, e ben poco drasticamente, ne *La mia via come tedesco e come ebreo* (1912), la

pletora degli episodi e dei vaniloqui non solo impedisce di rendersi conto della raffigurata peculiarità di una gente autoflagellatrice e tuttavia timorosa di sperdersi, esclusivista e insieme nostalgica della sempre contestata assimilazione parificatrice, ma rende stentata la nascita e la vita dello stesso personaggio risolutivo, di quell'Agathon Geyer che, a superamento delle grettezze e ipocondrie ataviche, predica non so quale disinceppata gioia di là dal ripudio d'ogni ascesi giudaico-cristiana.

Al nostro narratore mancano del resto anche i munerì per fare il Campanella. Quando, ne *La storia della giovane Renata Fuchs* (1900) egli conduce la sua protagonista a ripudiare il mondo borghese per sete di libertà e d'amore senza ipoteche, e, dopo averla sottratta all'alta prostituzione e alla più nera miseria, riesce a darla, spi-

ritualmente pura, in braccio ad Agathon morente perché possa assicurare a costui il maschio da crescer lungi dai malefici cittadini, noi non stentiamo davvero a riconoscere sulla banchina della supposta terra vergine tutta la paccotiglia fine di secolo: un suffragettismo ibrido, passato per la trafila russa, ibseniana, wedekindiana e un rentorismo naturistico, di cui l'eco persisterà anche nel *Moloch* (1902), ma che ha fatto il suo tempo nella letteratura tedesca fin da quando la *Heimatkunst* ha dichiarato guerra all'asfalto metropolitano.

Temendo gli straripamenti dell'inventiva e i miraggi del proprio immaturo pensiero, l'autore tenta allora d'ancorarsi alle stabilite solidità della storia. Ma è ributtato come prima alla deriva. Dal risucchio immaginifico dell'*Alessandro in Babilonia* (1905) si salva a stento la modesta antitesi tra

volontà e velleità costituita del conquistatore macedone e dal suo indegno fratello Arridès, e in quel cadavere di Filippo il bello che l'Infanta Giovanna di Castiglia si trascina dietro, nella prima delle tre *Sorelle* (1906), con un orologio al posto del cuore, par proprio di ravvisare il simbolo di una narrativa che dalla vita prendendo a prestito gli aspetti esteriori abbia il suo unico e favoleggiante scopo in se stessa.

E Wassermann ne deve aver finalmente coscienza se preferisce portar con sé per dieci anni il disegno del *Caspar Hauser* (1908) anziché rappresentar questo caso, a lui familiare fin dall'infanzia, senza aver steso sulla vicenda umanamente esplicita, il cielo di una verità universale. L'autore raggiunge così, per la prima volta, la sua particolare classicità. Tutto il profumo della tradizione poetica è conservato alla storia del tro-

vatello misterioso comparso un giorno del maggio 1828 a Norimberga, adolescente e fanciullo, ignaro, per lunga prigionia, del mondo e delle sue brutture e dalla voce popolare identificato, all'indomani di un'oscura aggressione, con un principe del sangue fatto scomparire in tenerissima età dagli interessati a succedergli. Ma, lungi dal prospettarsi come avventura pura e semplice, qui il destino di Caspar Hauser vuol elevarsi, con significato immanente, a pietra di paragone per quella «pigrizia del cuore» che invade i tiepidi di cui è affollata la terra, ogni qual volta impegno totale e abnegazione senza limiti sieno richiesti per la salvezza di un innocente. Rei risultano, alla fine del racconto, non solo i sicari, ma tutti: chi vede in Caspar un prodigio di purezza ma vuol sottrarsi ai pericoli che gli sovrastano; chi tenta la castità del ragazzo e chi teme d'appannarla; chi

sveglia in lui la subcosciente memoria delle sue origini e l'abbandona poi a se stesso; chi s'interessa più della causa giusta che del suo disgraziato soggetto, e, non meno di chi medita il delitto, chi, di fronte alla più tragica evidenza, persiste, ottuso, a creder l'infelice un raffinato impostore. Tutti, insomma, coscienti o no, collaborano alla sua perdita; tutti lo spingono, egoisti e ciechi, sotto il pugnale assassino.

E da questo girare intorno a un personaggio e a un'idea trae certo unità il romanzo che, senza traccia di descrittivismo, ma come di riflesso, negli uomini e nelle cose, respira l'aria delle gotiche città provinciali tedesche di Norimberga e di Ansbach e rivela un senso architettonico che non mancherà d'ora innanzi in nessuna delle opere di Wassermann, per circoscritta o grandiosa che ne sia la concezione. Ma non è strano che proprio in

una storia, impegnata fin dal sottotitolo a rompere in guerra contro la pigrizia del cuore, manchi per l'appunto la cosa più importante, e cioè un qualunque grado di calore sentimentale?

La vicenda di Caspar appassiona infatti per il suo mistero, interessa per gli atteggiamenti che fa prendere alla gente, ma non strappa una lacrima, non suscita un palpito di partecipazione. E non è solo il trovatello di Norimberga a restar senza compianto. Avvengono nei romanzi di Wassermann tragedie senza nome – chi vede finire intorno a sé tutto quel che è stato ragione della sua vita; chi soffre il tradimento dall'essere più amato; chi perde irreparabilmente il manoscritto cui aveva affidato il proprio nome; chi languisce per anni, vittima d'ingiustizie atroci, nei più indescrivibili inferni dei vivi – e noi divoriamo le storie col fiato sospeso... e con l'animo in pace.

Che sia pigro anche il nostro cuore di lettori? Forse sì, ma più facilmente no.

Non si può donare quello che non si ha. E così Wassermann non può immettere ne' suoi personaggi quello che in lui non esiste che in sproporzione alla grandiosità dell'assunto. Col passar degli anni, infatti, la connaturata fantasia è diventata inventiva e non sono più i meri fantasmi che interessano l'artista, ma i mille aspetti della commedia umana, che, presentandosi traverso la storia, la cronaca, l'esperienza diretta, offrono una quantità di spunti, urgono per una loro plastica trasfigurazione. Wassermann non ha peraltro il temperamento sanguigno di Balzac che esagera fino alla tipizzazione, nè lo sguardo incorruttibile di un Tolstoi che crea, animata dallo spirito, una seconda convincentissima realtà, né il sacro male di Dostoievski che accumula fatti e visioni fino

allo scoppio convulsivo: egli vede, ma la fantasia gli impedisce d'osservare; indotto coattamente a costruire, non ha modo di penetrare in profondità; attratto da problemi più grandi di lui, li assimila a stento e non può quindi ridarne che gli aspetti apparenti. L'edificio sorge imponente e vuoto, troppo grande e perciò troppo freddo. Le mura della chiesa s'elevano: manca la cupola, loro suprema ragione.

Ed ecco Wassermann, per incapacità di dar calore alle costruzioni troppo vaste e ultimo apprestamento alla chiesa ricorrere, anziché alla persuasiva semplicità dell'arte, al discutibile mezzo della suggestione. Inconsciamente, vittima prima del proprio inganno, egli traspone l'accento dal psicologico al semimagico, dall'ovvio al problematico, dal naturale e trasparente all'indeterminato e lambiccatamente verboso. I suoi redentori e i

suoi medici son dotati di seconda vista; le crisi dei suoi personaggi avvengon spesso di colpo, per allucinazioni quasi afferrabili; la perfidia assume caratteri vittorughiani di monumentalità; tutto acquista, nei momenti topici, l'incombenza delle ombre al lume di candela, il carattere d'imposta preternaturalità.

Ma come l'ipnotizzato che, pur subendo tutte le sensazioni che gli vengono suggerite (freddo, caldo, stupore, paura), al tempo stesso, nelle sue latebre profonde, le respinge come non vere, così il lettore, fin dal momento in cui, eterno bambino, accetta dal nostro romanziere il diversivo dei racconti straordinari mascherati di realtà, sente ch'essi non esercitano su di lui alcuna emozione formativa. Le cento storie racchiuse nella cornice baroccamente aggraziata de *Lo specchio d'oro* (1911) e intrecciate, all'uso antico, col destino dei

raccontatori, scivolano via esanimi senza lasciar traccia. Da *Le maschere d'Ervino Reiner* (1910) si domanda unicamente di sapere se quella specie d'intellettualistico seduttore alla Kierkegaard avrà o no ragione della pura fanciulla che fiduciosamente il suo amico migliore gli ha affidata. E delusi si resta alla fine anche dalle 600 pagine de *L'omino delle oche* (*Das Gänsemännchen*, 1915), dalle 800 del *Christian Wahnschaffe* (1918), dalle 400 de *L'avvocato Laudin* (*Laudin und die Seinen*, 1925), dai romanzi ad ampia stesura dove pure l'autore si sforza di creare un sistema in cui le vicende secondarie – che sono a loro volta romanzi veri e propri – gravitino come satelliti nell'orbita dell'evento centrale ed eticamente risolutivo.

Isolando però la favola motrice dalla congerie, spesso tumultuosa, degli episodi di fianco cos'è

che a buon fine se ne ricava? Il musicista Daniele Nothaft del *Gänsemännchen* consuma tragicamente due sorelle nelle fiamme del suo esigentissimo istinto, è tradito dalla terza giovanissima moglie, perde in un incendio doloso tutto quel che ha scritto e alla fine, riconoscendo d'aver sempre richiesto senza nulla dare, decide di vivere esemplarmente ma di non scrivere più musica, quasi, insomma, che l'artista, nell'atto di creare, anziché arricchirlo, derubasse il genere umano. E qual'è il dono che allo stesso umano genere offre Christian Wahnschaffe, il giovane creso che, sazio d'esser felice, trova finalmente la verità nella miseria un giorno disprezzata e in ultimo scelta a compagna? Il suo non è un messaggio a carattere universale, ma solo la personalissima e non trasmissibile capacità di confessare il singolo e di liberarlo così dal male: un ben modesto prodigio

se riuscendo 1729 milioni di volte non arriverebbe a redimere che la sola generazione di peccatori oggi vivente sul nostro sciagurato pianeta.

È sempre come se la montagna partorisce il topo proverbiale. Molto rumore per nulla. Una selva abbattuta per cavarne uno stuzzicadenti. E se anche ne *L'avvocato Laudin* non si può far a meno di costatare l'apparizione prima e fuggevole di un intenerimento umano e di un velato sorriso, come dar credito assoluto a questa specie di Don Chisciotte in lotta contro i mulini a vento dell'esso istituto matrimoniale se, dopo molti errori, lo vediamo opporre un gesto così poco virile di rinuncia a una legge forse anchilosata ma non certo immutabile? E a che serve presentare i mille casi di una pratica medica o avvocatizia, se l'avvocato o il medico (e con loro e per loro l'autore) non sanno per primi come raggiungere da

tanto pelago la riva? A che giova, in altre parole, l'abbondanza degli addendi di fronte a una così innegabile esiguità del totale?

È qui appunto, nella spirituale pochezza delle risultanti etiche che culmina la tragicità d'uno scrittore morto, come Balzac, sotto la mora di un lavoro tirannico e vissuto, come il grande francese, nell'illusione di ritrarre il proprio tempo e di potergli dire la parola aspettata. Ma la parola che, per essere feconda, va letta sulle bianche pagine del futuro non è certo quella che Wassermann ha l'istintiva ed ebraica facilità di cogliere in formazione sulle labbra dell'attualità. Ed è appunto questa inconscia attitudine all'echeggiamento che spiega il successo di Renata Fuchs nella scia delle predicazioni ibseniane e wedekindiane, e la voga di Ervino Reiner nel segno di un diffuso dandismo, e la fortuna di *Christian Vahnschaffe*

venuto giusto giusto incontro a quella sete d'evazione magica, da cui è invasa, all'indomani della guerra perduta, l'umanità tedesca, e salutato al suo apparire come un capolavoro, mentre in sostanza non è che il connubio più perfetto tra una mastodonticità tutta tedesca e il messianismo d'annacquata marca ebraica fattoci conoscere da Wassermann fin dalle sue prime battute.

Ora se un'opera accetta all'attualità può, rispecchiandone i gusti, costituire un indice prezioso della sua comprensione storica, ben altri elementi d'autocoscienza, d'obiettività, di distacco sono richiesti a un autore che si proponga di fermare in una creazione artistica la fisionomia del tempo in cui vive. Di questi requisiti Wassermann non ne possiede nessuno. Nel suo romitorio d'Aussee, culla di non pochi romanzi, il silenzio, tra il lago, i neri abeti e l'imminente ghiacciaio, è

così estatico che i rumori del mondo o non arrivano o perdono, amplificati, ogni proporzione reale. Ed è solo così, in una specie d'allucinazione acustica, che Wassermann percepisce quelli che crede elementi dell'epoca per inserirli poi, trasfigurati, nel quadro visionario delle proprie narrazioni. Vano quindi tentar confronti tra il mondo di Daniele Nothafft e l'ultimo ventennio del secolo, tra gli imprecisi fondali del *Wahnschaffe* e l'anteguerra industriale, tra l'Ottocento viennese e il periodo dell'inflazione – termini tra cui si svolge la vita della troppo balzacchiana *Ulrike Woytich* (1923), sgretolatrice di famiglie in gioventù e in vecchiaia mendicante d'affetti – e le due epoche come sono storicamente state. Navighiamo sempre nella imprecisata era wassermanniana di cui son cittadini Hauser come Christian, Laudin come Daniele e che non sta universalmente al diso-

pra, ma romanticamente al di fuori del tempo. Se così non fosse *Faber* (1924) farebbe la figura dell'imboscato tra le tante documentarie storie di reduci che contemporaneamente fan gemere i torchi e tanto *Il caso Mauritius* (1928) che *l'Etzel Andergast* (1931), anelli dell'imponente trilogia di chiusura, non riuscirebbero a competere in autenticità coi molti libri di giovani in cui il conflitto tra padri e figli e il nuovo cameratismo tra i due sessi, anche se resi mediocrementemente dal punto di vista artistico, palpitano ancora di vita autenticamente vissuta.

Non col metro della realtà bisogna dunque misurare Wassermann, ma alla stregua della realizzata visione. E se anche un racconto come *Le orecchie del signor marchese* (Sturreganz, 1922) può offrirci in suggestivo accorciamento tutte le caratteristiche, buone e cattive, dello scrittore, è

nell'ampiezza del respiro inventivo, nel ciclico allacciarsi delle vicende, nella ripresa e nel contrappunto dei temi che dobbiamo alla fine giudicare.

Come Renata ritrova Agathon, come Eva, la splendida danzatrice amica di Vahnschaffe, è forse la figlia dispersa del musicista Daniele, così Caspar Hauser si rinnova nel baronetto Ernesto d'una tra le più limpide storie wassermaniane (*Der Aufruhr um den Yunker Ernst*, 1926) ed entrambi risorgono dalla passività all'azione nell'Etzel della trilogia. È tutto un evolversi e un arricchirsi continuo di motivi. Il solare baronetto, che, come Wassermann adolescente, affascina coi suoi racconti tutta una contrada, non è più una vittima della pigrizia del cuore: quando innocente, cade tra le paterne grinfie dell'Inquisizione, tutti gli innocenti da lui felicitati coi doni della fan-

tasia si sollevano a liberarlo. Ed Etzel Andergast, puro come quei fanciulli in rivolta, è già tutt'altro che un agnello allorché, per liberar Mauritius dal carcere dove l'ha condotto senza colpa la sua tragica vicenda coniugale, s'avventa da solo contro la sentenza ch'è stata la gloria del padre magistrato, contro la tana munita dell'orco Wareme, contro la grigia inerzia della legge e del tempo.

Un idillio non ne può più sortire. Dalla giustizia senza misericordia di Etzel, gelida, razionalistica e un poco scostante come quella che anima nello stesso periodo i romanzi di due altri ebrei, Lion Feuchtwanger e Arnold Zweig, è comprensibile che nessuno finisca per trar profitto: né il magistrato che ne impazzisce, né lo scarcerato senza più legami col mondo, né lo stesso giovane catone e involontario parricida. E anzi ha ragioni da

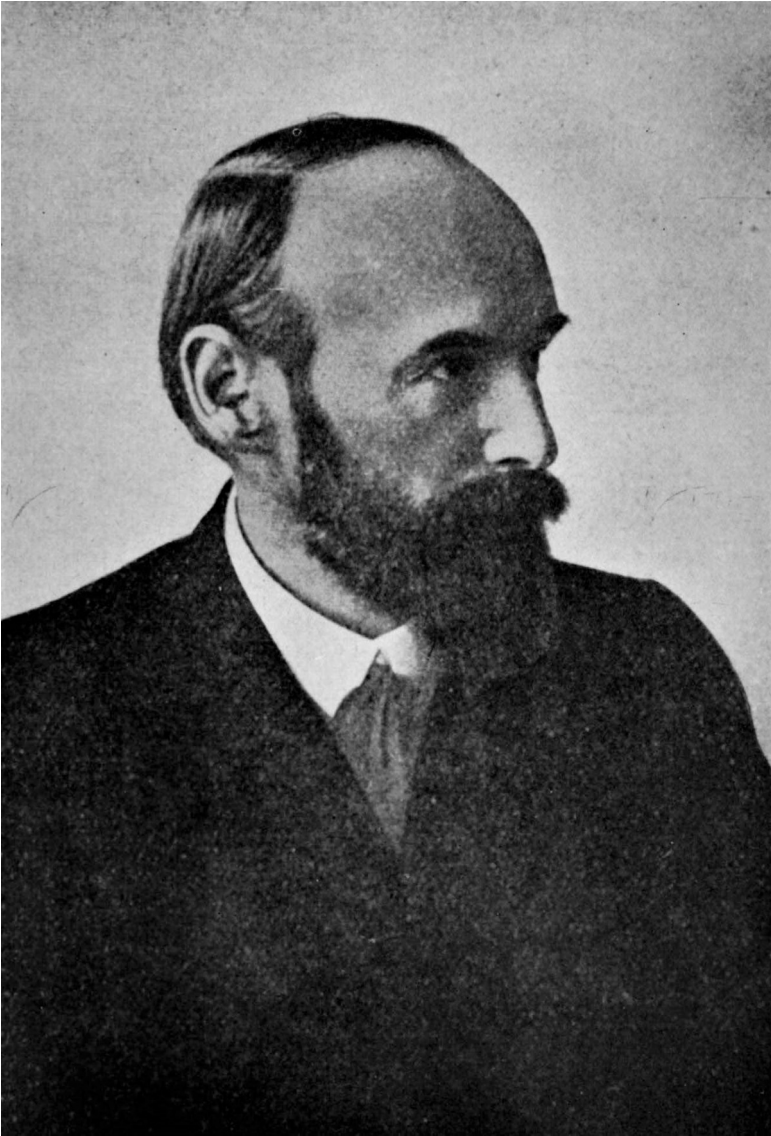
vendere Kerkhoven, il grande medico che cura le anime come Mesmer e Freud, quando diagnostica nella mania etzeliana di farsi giustizia da sé il principio d'ogni attivismo esplosivo e d'ogni endemica anarchia. L'errore di questo reincarnato e terapeutico Wahnschaffe incomincia quando, illuso di potere, col suo solo ascendente personale, esorcizzar tutta un'epoca oscillante tra America e Russia, non salva dal disastro che vi porta il suo allievo Etzel nemmeno il sacrario della propria vita coniugale. Bisognerà disperare per questo, rinunciare a compiere, in una cerchia più ristretta, pazientemente e fino all'ultimo la propria opera di bene? La risposta non è dubbia: sulla soglia de *La terza esistenza di Giuseppe Kerkhoven* (1934) dischiusa dalla forza del perdono, dalla superiorità dello spirito, dalla virile bontà sembra di leggere, in pallide lettere indistinte, la parola di Dio.

Così quest'autore, tedesco nel gusto e nel clima dei suoi paesaggi spirituali e fin nella prolissità caliginosa dei suoi romanzi, arriva ancora una volta al traguardo religioso e messianico della sua razza. Ma il tramonto della sua faticata esistenza non potrebbe esser più triste. Ormai in Germania la colpa d'essere ebreo non controbilancia più il merito d'aver arricchito di venti romanzi il patrimonio letterario della nazione. E l'opera ultima, troncata dalla morte, è in due sensi incompiuta: perchè non conclude e perchè non risolve. La potenza animatrice è diseguale; oro e metallo vile si son confusi nella gettata; la parola che libera è stata detta ma non è valsa a vincer del tutto la tenace inerzia delle crete.

Forse per questo sulla gran fronte del demiurgo, abbuiata dal nero delle ciglia, pesa così indissipabile tristezza, e tanto corrucchio è negli occhi,

e tanta e così chiusa pena s'effonde dalle labbra suggellate. Forse è l'ombra dell'immane fatica con quel gran sogno dentro, inappagato, della luce. Forse è il segreto d'una storia che noi soli riusciamo a decifrare: ancora una volta Giacobbe ha incontrato l'Angelo, ancora una volta ha lottato tutta una notte con lui, deciso a non lasciarlo senza averne ottenuta benedizione. Ma ecco il più forte è stato il Messo di Dio e i primi albori han visto Giacobbe giacer stremato e stroncato sul margine della strada.

TAVOLA XV.





Quale che sia la conclusione, è abbastanza curioso constatare come il primo incentivo a tanta rigogliosità sia stato proprio lo spoglio, disincantato aspetto dell'ambiente d'origine, quell'uniformità desolatamente industriale della natia Fürth che, suscitando in Wassermann il «nostalgico gelo» di cui parla in alcune pagine del suo diario postumo (*Tagebuch aus dem Winkel*, 1935) lo spinge a cercar compensi nel colorito mondo della fantasia.

Il suo concittadino Bernhard Kellermann, di giusti sei anni più giovane di lui (n. nel 1879), evade dalla stessa aridità nelle esuberanze del sentimento. Una giovinezza innamorata dell'amore illumina la semplice vicenda di *Yester und Li* (1904), impensabile senza *La storia della giovane Renata Fuchs*, e fa della selva di *Ingeborg* (1906), terrestre paradiso collocato tra Bernardin

de Saint Pierre e Knut Hamsun, il romantico ne-
pente buono a guarire tutte le ferite del cuore. Al
contrario di Wassermann, Kellermann ha il pianto
facile e la viva sensibilità dei paesaggi: i suoi re-
dentori – e basti per tutti il vecchio vicario franco-
ne del romanzo *Lo stolto* (*Der Tor*) – commuovon-
le pietre e morendo s'inteneriscono perfino su
stessi; i suoi pescatori bretoni, pure essendo im-
parentati con quelli, letterariamente impareggiabi-
li, di Pierre Loti, sanno muoversi con più sangui-
gno impeto sullo sfondo de *Il mare* (*Das Meer*,
1900) evocato senza risparmio di color locale. E
l'America de *Il tunnel* (1917) fortunatissimo rivela
in pieno nel romanziere la giornalistica capacità
di render gli ambienti a prima vista, con la felice
immediatezza che viene dal non approfondire e
che si perde con l'aumentata conoscenza. Soste-
nere, dunque, come han fatto certi critici, che Wi-

lhelm Vershofen, con un libro uscito lo stesso anno, si sia mostrato più introdotto ne' misteri della finanza e dell'industria e perciò nell'essenza delle cose d'oltreoceano, e che meglio ancora l'America sia stata resa dagli stessi americani con Sinclair Lewis alla testa, è sfondare una porta aperta. Qui non si tratta dell'America qual'è. Il successo favoloso del romanzo di Kellermann (trecen-tottantamila copie in vent'anni senza contar le traduzioni) dipende – come quello di certi immaginosi corrispondenti di guerra – dall'averci dato l'America che desideriamo figurarci: temeraria, semplice, intraprendente, ottimista, tenace, con imprese bancarotte catastrofi spettacolose e con un'anima bambina, aperta a ogni favola in cui si parli di cemento armato e sferzata dalla pubblicità, dall'affarismo, dallo spirito agonistico verso il mai raggiunto, il colossale, lo sbalorditivo.

Ma il tunnel sottomarino, che l'ingegner Mac Allan riesce a gettare da Nuova York sui lidi d'Europa a prezzo della propria felicità e tra le più drammatiche alternative, rischierebbe di sprofondar nel nulla se l'autore, nato in un centro industriale come il suo volitivo protagonista, non sapesse emularlo pensando in cifre, materiali e congegni e non si facesse perdonare il candore delle sue soluzioni mantenendo integra la bella cordialità degli inizi. Erede dei Verne e dei Wells nel tradurre in concreta accettabilità l'utopia tecnica, bravissimo nel far accettare, grazie al ritmo celere della narrazione, la psicologia filmisticamente sommaria dei personaggi dal colorito sano e pubblicitario dei bevitori di *coca-cola* o dei consumatori di *chewing-gum*, Kellermann non potrebbe talvolta commuovere s'egli stesso non fosse commosso. Una fede sincera nel lavoro umano

come forza consolatrice, una fiducia piena nella solidarietà virile rinsaldata dalle sciagure sono motivi del *Tunnel* che ritroviamo ne *La città di Anatol* (1932) pur tra gli scatenamenti d'egoismo provocati dalla scoperta di una zona petrolifera e che s'accordano armoniosamente, nell'ultimo romanzo, col *Canto dell'amicizia* (*Lied der Freundschaft*, 1935). E per quanto sia ammissibile che con questa storia di reduci, solidali in un'opera di ricostruzione agraria come lo erano stati in guerra, l'autore abbia inteso conformarsi alla letteratura paesana rimessa in moda dal Terzo Reich, ciò che ugualmente persuade è la bontà fattiva cui tanto sereno potere è qui conferito sulle congiure dell'avversità e e sull'avarizia della sorte.

In quest'ottimismo è tutto Kellermann che, rammodernato in qualche modo Wassermann pur senza raggiungerlo, ne condivide la sfortuna

quando ne *Il 9 novembre*, un romanzo sulla rivoluzione tedesca del '18, prova a cimentarsi con l'attualità politica o allorché tenta, in *Schwedenklees Erlebnis* o nei *Brüder Schellenberg*, di romanzare Berlino. Egli non è la sola vittima di questa sirena tentacolare. Dalla fine del secolo ad oggi la Capitale affascina intere generazioni di scrittori: Heinrich Mann la confonde *Nel paese della cuccagna* con la Parigi dei cicli balzacchiani e zoliani; Felix Holländer (1868-1931), nei quattro libri che racchiudono la romanzesca vicenda del suo Tomaso Truck (*Der Weg des Thomas Truck*, 1902), cerca di mostrarcela quando, dall' '80 al '90, studenti e operai fraternizzano in attesa del sol dell'avvenire; Ernst Heilborn si prova addirittura a fermar la città in perpetua estensione nel giro magico di dodici leggende, in quella *Kupferne Stadt* che fonde un lirismo alla Novalis con fanto-

matiche stramberie alla E.T.A. Hoffmann. E dopo la guerra e l'inflazione vediamo i giovanissimi far scattare su Berlino l'obiettivo della loro improntitudine documentaria, aspettando che Alfred Döblin imprigioni la metropoli multanime nelle pagine di una sua alienata epopea.

Georg Hermann (n. nel 1871) si volge invece a ritroso e trova lungo il placido sentiero di Theodor Fontane la Berlino 1840 di *Jettchen Gebert* (1905) e di *Henriette Jacoby* (1908) dove la Charlottenburg, l'ormai ingoiatissimo sobborgo, figura ancora tra i luoghi di villeggiatura e dove una borghesia ebraica, beneducata, idilliaca e vorace come quella anseatica dei Buddenbrooks, fa, a fin di bene, tutto il possibile perché la bella orfana, affidata alle cure familiari, sposi, invece del cristiano che ama, il brutto parente di provincia che le ispira ribrezzo. Ma molto di più dei

patemi della fanciulla, della sua fuga il giorno stesso delle nozze, delle sue delusioni amorose, della sua propensione più che filiale verso un vecchio zio e infine del suo suicidio ci interessa il color dell'ambiente che, con una passione minuziosa da collezionista e da storico d'arte, Hermann ricrea dai costumi allo stile dei mobili e alle particolarità del linguaggio. Più tardi e senza mai lasciare Berlino, il romanziere riesce a disegnare con garbo certe sue crepuscolari vicende contemporanee: la storia del garzone barbiere che in *Kubinke* (1910), e nello sfondo di una zona periferica dove si costruisce in permanenza, si salva, uccidendosi, dalle richieste d'alimenti delle sue sedotte; il fallimento del dottor Herzfeld che in una notte pure berlinese (*Die Nacht des Dr. Herzfeld*), deve persuadersi di non saper fare giustizia né di sé, né della venere vagante che gli ha

avvelenata la felicità familiare; *Neve (Schnee)*, che continua il romanzo di Herzfeld tra le tristezze degli anni di guerra, e altre narrazioni come *Un'estate (Einer Sommerlang)* o *Il piccolo ospite (Der kleine Gast)*. Ma tutto quel che Hermann, questa specie di strapaesano berlinese, ha potuto scrivere – non escluse le varianti dai temi consueti come la novella d'argomento italiano *Lacrime per Modesta Zamboni (Tränen um Modesta Zamboni, 1927)* o l'attualistica *Maternità di Ruth (Ruth's schwere Stunde, 1934)* – sembra come in parentesi tra quei suoi due primi romanzi collegati e la tragicomica beffa del *Granatiere Wordelmann (1930)* che, abusando del nome di Federico Re e dei riti chiesastici, finge d'unire in matrimonio patrigno e figliastra, un po' per casermesco baccano, un po' perché il villereccio ince-

sto ha non so quale aria d'innocenza e di legittimità.

Gli è che la sigla dello scrittore non si ritrova tanto nelle vicende narrate, o in quell'arte di ricostruire ambienti che erratamente lo hanno fatto annoverare tra i naturalisti, quanto nel gusto, tutto romantico, di dar vita alle belle stampe, agli atteggiamenti della *Bidermeyerzeit* in *Jettchen Gebert*, al pittoresco della Potsdam fridericiana, incipriata e moschettiera del 1780 nel *Granatiere Wordelmann*. Nasce così qualcosa tra il romanzo storico e la fantasia rievocativa e si forma un clima signorilmente temperato e riposante, in cui presto ritroveremo Riccarda Huch, se chi ci segue vorrà con noi dare a questa nobilissima il corteggio di donne scrittrici che la precedono quasi a prepararne l'avvento o che la circondano come a corona della sua innegabile superiorità.

***DONNE SCRITTRICI E RIC-
CARDA HUCH***

Qual'è il merito della letteratura femminile fiorita a un tratto e rigogliosamente in Germania sullo scorcio del secolo? Lo stesso delle lettere d'amore quando a scriverle è la donna. Al contrario del suo compagno che al soffio del sentimento apre, per desiderio di vita piena, tutta la pesante veleggiatura della sua spiritualità e di rado riesce a muoversi più rapido o naturale del consueto, la donna innamorata getta scrivendo ogni impaccio e, senza per nulla staccarsi dalla terra che è il suo vero regno, compie istintivamente il prodigio di tramutar la realtà meno rilevante in un'aura tutta soffusa di personale profumo. Più generosa dell'uomo il quale, anche quan-

do scrive d'amore, parla inconsciamente a una moltitudine, essa, che ha di mira soltanto l'amato, guadagna in immediatezza ciò che perde in profondità e vince la sua limitata battaglia perché, pur giovandosi dell'intelletto, non cessa d'obbedire alle leggi dell'attrazione. E cioè al suo vitale imperativo.

Spicciativa, ella al gran cozzo delle astratte speculazioni maschili non ruba che la scintilla necessaria al suo fuocherello terreno. Così, quando sul finir del secolo decimonono filosofi politici artisti discutono a perdifiato sul problema della donna – e ad Augusto Bebel che vede nell'altro sesso un proletariato per ingiustizia di nascita, e ad Ibsen che si batte per il diritto all'individualità della sua Nora, e a Wedekind che addirittura innalza sugli altari la femmina trionfante fanno riscontro Nietzsche che consiglia la frusta e Strindberg che

s'atteggia a vittima di un matriarcato invisibile – la donna, oggetto della disputa e parte in causa, non si lascia confondere dalle teorie in contrasto e va difilato alla pratica. Meno preoccupata dell'uomo di problemi generali e più direttamente assillata dalle proprie particolari necessità, ella, fattasi finalmente avvocata di se stessa, domanda indipendenza o parità nel lavoro o libertà al proprio istinto, non già partendo da principi astratti o da concezioni organiche ma da casi individuali spesso molto vicini all'autobiografia. Non s'interessa di cose che non la riguardano direttamente, non scrive *I tessitori* se non è tessitrice e, se deve lamentarsi della compressione di cui soffre nell'ambito della famiglia guglielmina o tra i pregiudizi economici e morali della società, lo fa con molta meno arte dei suoi colleghi naturalisti o

decadenti, ma in compenso con ben più indicativa precisione.

Solo in un secondo tempo la scrittrice tedesca ricercherà la propria elementarità perduta nel prototipo popolare, tranquillamente sensuale e prolifico e appena in ultimo, evitata o superata la polemica, ella, naturale custode di ricordi in quanto donna, potrà ritornare a quella storia di famiglia in grande che si chiama la tradizione. Ma finché la famiglia piccola pretende di soffocare gli istinti se non s'acquietano nella forma consentita e non sempre raggiungibile del matrimonio, o di costringerla ad esser solo moglie madre governante massaia tarpandole le ali al più modesto volo nei cieli riservati alla maschilità, è comprensibile che la prima voce sia di protesta. E che uno dei temi più trattati sia la sorte della fanciulla.

E veramente al tempo dei busti a stecche di balena, dei tупpi e di Gabriella Reuter (n. nel 1859 ad Alessandria d'Egitto) il signorinato doveva essere un carcere ben angusto se ad una ragazza di buona famiglia con delle doti, ma senza dote, come l'Agata di *Aus guter Familie* (1895) la male intesa dignità dei congiunti non consentiva, a compenso dell'istinto deluso e infine esasperato fino all'isterismo demente, nemmeno il diversivo del pietismo filantropico o d'un'occupazione innocentemente intellettuale. Come uscire da una situazione così disastrosa? La buona Gabriella, che non è riuscita certo a conferire ai dolori della sua ottocentesca fanciulla l'immortalità di quelli del giovane Werther e che tuttavia, in molti dimenticati romanzi, seppe far spargere lacrime sincere alle sue compagne di sesso e di pena, aveva in serbo, oltre l'accusa, il suo bravo pro-

gramma positivo: un cameratismo avanti lettera tra genitori e figliuoli, e specialmente tra madre e figlia; un invito sommesso a riconoscere che nessun lavoro anestetizzante può neutralizzar senza danno l'impulso incompressibile dell'amore e la speranza pia che tutto questo potesse risolversi con pace entro l'alveo consentito. Cose commoventi che stanno alle libertà, specialmente di natura erotica, conquistatesi dalla gioventù tedesca del dopoguerra, un poco come le moderne fotografie degli sport a corpo libero alle incisioni degli antichi manuali di ginnastica dove uomini barbuti s'esercitano in veste da camera e le donne fanno altrettanto con le gonne lunghe fino al malleolo e con le maniche a sboffi.

Purtroppo il galantomismo del tempo è così integrale che se risolve alla bell'e meglio tutte le questioni, problema della donna compreso, non

riesce a salvar dall'ingiallimento i romanzi d'attualità ove la grazia dell'arte non li soccorra. E se Helene Böhlau (n. nel 1859), uscita dallo stesso ambiente di compressione della Reuter sua coetanea, si fa leggere ancora è perché, travestendo di nostalgia la speranza e dimenticando per gusto acquerellistico la tesi, s'indugia a dipingere, nella doppia serie delle *Ratsmädelgeschichten* (1888 e 1897), la natia Weimar all'epoca delle nonne, quando la preoccupazione degli adulti durante e dopo le guerre napoleoniche lasciava alla gioventù d'ambo i sessi libertà d'onesti svaghi comuni e giovinette belle come fiori (e amabili fino alla vecchiaia) vivevano la loro lieta caducità nella stessa piccola Atene di Carlo Augusto, di Goethe canuto e di Schopenhauer ventenne. Non deve arrossirne al confronto l'età del piegabaffi, del-

le fanciulle oligoemiche e delle pozioni di ferro per bocca?

Ma la Böhau tocca l'arte anche quando dà direttamente battaglia.

Se l'appassionata piccola Olly del *Rangierbahnhof* (1896) fosse soltanto una suffragetta intellettuale, e non invece una vera artista in mezzo a un ambiente familiare di scapigliatura pretenziosa e un'intrepida, adorabile propugnatrice dell'impetto creativo contro il prepotere della morte, essa non ci interesserebbe come ancora sa, né potremmo esser grati all'autrice, se non avesse saputo suscitargli accanto così comprensivamente quel marito, pittore per caso e borghese di vocazione, aspirante invano a una ricca prole e a gustosi pranzetti e piombato dall'ossessionante vicinanza di una stazione di smistamento in un matrimonio disastro ferroviario dove si manovrano

concetti e ideali più grandi di lui. L'arte è appunto comprensione dei contrasti, giustizia resa a tutti gli esseri raffigurati, implicita negazione d'ogni settarismo; e la Böhlau stessa, le volte che verrà meno a questa legge non scritta, caverà fuori romanzi di men nobile lega come *Das Recht der Mutter* (1897), che difende il diritto materno anche al figlio adulterino o come *Halbtier* (1899), un'arrabbiata tenzone contro l'egoismo maschile. Ma le migliori pagine del *Sommerbuch* paesano (1902) e della *Kristallkugel* idillica (1903), del romanzo *Das Haus zur Flamm* (1908) e della narrazione autobiografica *Isebies* (1911) ricordano Keller e Maria von Ebner Eschenbach e l'umorismo di *Frau Maria Storms Garten* (*Il giardino della signora Maria Storm*, 1905) riporta alla grazia degli inizi arricchita da una suadente tonalità materna.

È venuto comunque tempo in cui la donna s'avvede dell'inermità del contestare e riprendendo armoniosa coscienza di sé e delle aeree frontiere del suo dominio è paga di vivere, di regnare e di descriversi narrando. Lou Andreas Salomé, la fiamma di Nietzsche, la stella confidente e la delicata biografa di Reiner Maria Rilke, è così lontana dal contendere che anticipa Weininger nella concezione della indivisibilità dei sessi ed è acuta al punto da precorrere Freud sommettendo la sua Ruth al complesso paterno e tracciando con delicatezza in *Zwischenland* l'incerto territorio psicologico tra infanzia e pubertà.

Da Clara Viebig, nata a Treviri nel 1860, è inutile aspettarsi di queste finezze. Un personaggio come la soave madre fanciulla della Salomé, che in *Ma* si cancella per amor delle figliuole, non sarebbe mai potuto uscir dalla penna di questa

donna che conosce i toni forti e ignora le sfumature. Dopo l'introito sentimentale e un po' reuteriano dei suoi primi tre romanzi – *Rheinlandstöchter*, *Dilettanten des Lebens*, ed *Es lebe die Kunst* – caratterizzati tuttavia da una certa risolutezza conclusiva, la Viebig si volge con tranquillo coraggio alla pittura dell'istinto femminile in libertà. Le donne del suo famoso *Weiberdorf* (1900), rimaste in soprannumero nel villaggio di minatori emigranti di Eifelschmitt, si prendono Pittchen, l'unico gallo del pollaio, con candida impudicizia, lo contendono ferinamente ai gendarmi venuti ad arrestarlo come falso monetario e con la stessa elementare naturalezza, simili a gatte in foia, l'abbandonano all'inopinato, improvviso arrivo dei maschi.

Lungi da ogni compiacimento, o giudizio, o simbolismo esteriore, l'autrice – che è senz'altro la

più rilevante e feconda di quante abbiamo contemplate finora – sa, differenziando i tipi, riassumere il movente collettivo: quando l'istinto le scatenava le donne del suo *Weiberdorf* sono *la donna* e il destino della serva berlinese nel romanzo *Das tägliche Brot* diventa a un tratto quello di tutte le sue compagne bistrattate e sfruttate. Per poledricità di visione le stesse ragazze dell'Eifel, dischiuse all'amore con l'innocenza di rose selvagge, saranno le menadi cattoliche nella processione votiva de *La croce sul Venn* (*Das Kreuz am Venn*), mentre il comune denominatore della natura contadina unirà i paesaggi paludosi dell'estremo confine occidentale alle pianure polacche dei romanzi *Das schlafende Heer* e *Absolvo te*.

Non si può davvero rimproverare alla Viebig d'esser troppo uniforme: essa ha trattato il ro-

manzo storico nella prussiana e renana *Wacht am Rhein* e in opere più recenti come *Unter dem Freiheitsbaum* e *Charlotte von Weis*; è stata istintiva in *Einer Mutter Sohn*, stracittadina in *Die vor den Toren*, pacifista in *Die Töchter Hekubas* e umanitaria in *Passion*. Né si può imputarle d'aver dato coi suoi romanzi terragni alimento a quella fatalissima *Heimatkunst*, a quell'arte strapaesana che, prescritta come correttivo al naturalismo e al cosmopolitismo, non è riuscita fino ad oggi che a provincializzare e a limitare la già troppo decentrata letteratura tedesca.

Non è colpa della Viebig se Anselma Heine (1855-1931), che la supera in delicatezza ed ironia, è un po' più debole di lei quando, nella *Verborgene Schrift*, traccia le vicende dell'Alsazia dal '70 alla guerra mondiale; o se la renana Anna Croissant-Rust, abile nel far oscillare sardonica-

mente le sue figure femminili tra realtà e illusione, le resta molto indietro nei romanzi provinciali o nei racconti documentari; o se infine la sveva Augusta Supper, date le spalle al naturalismo, diventa, coi suoi contadini trasognati, superstiziosi, testardi e dotati di seconda vista, una specie di dirimpettaia femminile dello slesiano Hermann Stehr. Questa corrente, da lei non provocata né seguita, irriga con Helene Voigts-Diederichs, la conterranea di Tina Kröger, le terre dello Schleswig-Holstein, riprende le vie di un'Alsazia vernacola con Marie Hart e s'inaridisce in Turingia con Renate Fischer.

Anche dal porto angusto della *Heimatkunst* si può, beninteso, salpare verso il largo pur rimanendo ugualmente in acque territoriali. Basterà che il venticello di un temperamento più vario venga a sospingere la navicella dell'ispirazione.

Così due narratrici di storie provinciali, la westfaliana Lulu von Strauss und Torney e la prussiana orientale Agnes Miegel diventano, dopo Lilien-cron e prima dell'espressionismo, le vere mae-stre della ballata, fiore molto caratteristico nel giardino lirico della Germania. La Miegel, ardente sensuale nostalgica, è attratta dal medioevo, dalla sorte delle grandi peccatrici, dalle febbri e dalle pene del mal d'amore. Lulu predilige i tranquilli eroi del lavoro, i figli della terra e del mare e in racconti come *Der Hof an der Brink* (1906) o come *Auge um Auge* (1909) e in romanzi, come *Lucifer* (1907), come *Judas* (1911), come *Der jüngste Tag* (1921) fonde storia e paesaggio, verità, sogno e leggenda al fuoco demoniaco della ballata e sotto la costellazione tedesca dell'irrazionale.

Eccoci dunque arrivati al punto in cui la donna – ridiventata per placati spiriti custode dell'intima tesoreria della nazione – si veste ovviamente di costumi tradizionali. In Germania di paesanismo, di lirica romantica, di misticismo autoctono, di vanga o impervia spiritualità. E quanto alle forme di codesto spiritualismo – tanto più nebuloso e inarticolabile quanto più rampolla di tra i solchi lineari del protestantesimo – si può dire ch'esso si rischiari e si semplifichi a misura che s'avvicina ai domini della Chiesa romana, per rientrare compiutamente nell'alveo canonico con Enrica von Handel Mazzetti (n. nel 1871) – austriaca e viennese autentica, appunto perché ha nelle vene sangue olandese italiano svevo, e mediatrice ideale tra le due confessioni tedesche per qualche lontana parentela protestante.

Ad uno dei suoi antenati, caduto nel diciassettesimo secolo sotto le grinfie dell'Inquisizione, dobbiamo il motivo centrale dei suoi due ampi romanzi storici, de *L'anno memorabile di Meinrad Helmpurger* (*Meinrad Helmpurgers denkwürdiges Jahr*) – storia di un gentiluomo ateo inglese giustiziato a Berlino, il cui figlio diventa cattolico in un convento di Vienna – e di *Jesse e Maria* che, se contasse 200 pagine invece di 750, potrebbe aggiungere ai pregi di una bene intesa paesanità e di una perfetta fusione tra il paesaggio danubiano della Wachau e l'ambiente storico della controriforma anche il fascino ingenuo e schematico della «moralità» da cartellone. Quanto al valore edificante di questa storia popolare-sca, qualche dubbio è legittimo: il fanatismo iconoclasta del bel cavaliere protestante, che per impossessarsi di una Madonna che gli dà fastidio

non esita a conturbare i semplici, fa talmente da contrappeso alla ferocia anticristiana dei suoi giudici in abito talare e al bigottismo della sua delatrice, umana e persuasiva solo negli ultimi istanti del condannato a morte, che, stretto tra l'uno e l'altro irrigidimento confessionale, è ben probabile che il lettore reagisca negando a chiunque il possesso della verità assoluta e condannando ogni strage consumata nell'ipotetica speranza di quella salvezza delle anime che tanto sembra star a cuore all'equilibrata ma troppo chiesastica autrice.

Prescindendo tuttavia da qualunque giudizio sull'oltremontanismo di Enrica Handel Mazzetti è innegabile ch'esso rappresenti, nella sfera religiosa, il corrispettivo di quella tradizionale propensione integrativa dei tedeschi verso l'Italia, che in così vario modo si manifesta dal filoclassicismo

di Goethe al romanticismo annacquato e convenzionale di Paul Heyse e alle fantasie erotico-coloristiche di Heinrich Mann. Anche le scrittrici sacrificano a questa tendenza con la stessa alterna fortuna. Così se la sveva Isolde Kurz, pur ricalcando le orme di Conrad Ferdinand Meyer, non riesce a rendere il clima italiano nelle sue *Florentiner Novellen*, schiava com'è della propria natura patetica e maiuscola, e Irene Forbes-Mosse imprigiona appena un po' del nostro tardo autunno nelle sue liriche a *Mezza voce*, chi per polarità psicologica e simpatia illuminata saprà intenderci appieno è la braunschweighiana e patrizia Riccarda Huch (n. nel 1864).

Questa figlia del nord, che dalla madre ha in sorte lo spirito gaio e dal padre la mestizia del cuore, viene, come Thomas Mann, da una solida famiglia di commercianti la cui decadenza, ac-

centuata per una specie d'indisciplina degli spiriti vitali, culmina nella fiorita di tutta una generazione artistica. Rodolfo Huch (n. nel 1862), l'autore di ben trenta tomi narrativi sulla borghesia tedesca che la tarda critica nazista ha cercato con scarsa fortuna di contrapporre all'opera corrosiva di Heinrich Mann, è fratello di Riccarda; Friedrich Huch, il delicato autore di *Mao*, le è cugino ed è a sua volta fratello di un Felix non mondo di letterari peccati. Ma è ben lei, Riccarda, che li sorvola tutti e che, afferrata per un istante nel morbido vortice di una famiglia un po' troppo incrociata-mente innamorata, sa liberarsene con uno strappo ed essere, in un tempo in cui si discorre a perduto d'emancipazione della donna, una delle poche che negli studi e nelle lettere sappia con placida naturalezza trovare da sé la propria strada.

Ella è un connubio vivente di passione e di consapevolezza, d'ardore e di perseveranza da cui posson sortire gli effetti più opposti. Così agli inizi si stenta a credere che la studentessa diligente, laureatasi nel '91 a Zurigo con una tesi ultrauniversitaria sulla neutralità della Svizzera nella guerra di successione spagnola e diventata poi bibliotecaria e docente coscienziosa, sia tutt'una persona con l'autrice di quelle *Liriche* che, dal 1892 al 1920, rivelano nella Huch tanta conoscenza degli incendi e delle ceneri d'amore e, con una piena e diritta sanità d'istinti, tanto generoso slancio nell'infrangere ogni barriera, tanto insaziabile ardore di godimento, tanta e così delicata ricchezza di nostalgie.

Alla capacità d'abbandono della poetessa s'accoppia però sempre non so quale padronanza di sé e non v'è denudazione autobiografica

che non s'avvolga donnescamente in ampi veli trasfigurativi. Inutile quindi cercare quanto di personale e di vissuto vi sia nei *Ricordi di Ludolf Ursleu il giovane* (*Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem jüngeren*, 1893), cronaca di un dissolvimento familiare che precede di sette anni i *Buddenbrooks* e di diciassette la desolazione lirica in prima persona di Malte Laurids Brigge. Nel destino dei due tragici e adulteri cugini che calpestano per la loro passione gli affetti più sacri e che si perdono proprio quando nulla più li separa, la Huch, meglio ancora che raffigurare, in mescolamento wertheriano di verità e di poesia, il proprio destino quale avrebbe potuto essere s'ella non fosse riuscita a padroneggiarlo, si prova ad accendere tra la sterpaglia del naturalismo imperante, una gran fiamma di bellezza che ingigantisca nei suoi riverberi i personaggi e ne sollevi

l'eloquio e la passione di là da ogni limite realistico o grettamente morale. È un combattimento simile a quello, estetico, di George, dalla cui pontificale regía la Huch si sente però respinta, ma è prima di tutto, in nome dell'istinto vitale e contro la fredda ragione, un'ideale rivolta che ha il solo torto, o la singolare virtù, d'esser troppo autocosciente.

La scrittrice, infatti, che è stata filologicamente indotta dal suo romanzo romanticheggiante allo studio approfondito del romanticismo tedesco, sembra quasi preoccupata di legittimarsi in letteratura quando, nella *Blütezeit der Romantik* (1899), avoca al movimento neoromantico, cui sente d'appartenere, il diritto di chiudere quel positivistico secolo decimonono che s'era aperto romanticamente per reagire all'illuminismo settecentesco. E si direbbe anche che tema, con quei

suoi personaggi sitibondi di vita e rattristati dalla caducità d'ogni cosa, d'incorrer nelle stesse dissonanze spirituali dei primi romantici, contesi tra la sfrenata volontà di vivere e un'angosciosa tendenza contemplativa, tra l'attrazione dell'inconscio e il desiderio di chiarezza, tra il nord pensoso fantomatico esangue e il sud rigoglioso e inebriante. Costretti a scegliere, quei suoi irrequieti antenati letterari s'erano decisi per le forze oscure e allora lo spirito, svincolato dalla natura, s'era inalberato contro il romanticismo e, razionalizzando la vita, aveva condotto, come la Huch incomincia a dimostrare nell'*Ausbreitung und Verfall der Romantik* (1902), alla progressiva livellazione o spersonalizzazione del secolo. Non si potrebbe ora, fatti esperti dagli eccessi dei predecessori, rigalvanizzare le sommerse forze romantiche, valorizzare l'istinto senza annullar la coscienza, ri-

valutare i prodigi dell'arte e dell'anima anche nell'era delle macchine, opporre equilibratamente la perfezione individuale alla dilagante menzogna ugualitaria? E non sarebbe possibile in letteratura fonder realtà e fantasia nel crogiuolo dell'inventiva, ottenere la creazione perfetta rivestendo di pacatezza l'ardore? Sono domande che chiarificano molte cose e che spiegano anche perché la scrittrice – tormentata in primissima persona da uno squilibrio evidente tra lirismo connaturato ed epica nostalgia della misura, tra desiderio d'introspezione partecipe e frigidità estetizzante – cerchi proprio agli antipodi il suo ideale artistico, identificandolo in quel *Gottfried Keller* (1904) che rimane presente a se stesso mentre affascina e commuove gli altri e che conserva solidità e senso plastico anche quando lavora di fantasia.

Quanto alla Huch ella dà in quel periodo il meglio di sé quando, nei bozzetti triestini *Dalla via del Trionfo* (*Aus der Triumphgasse*, 1902) arriva a saturare di musicale incanto le immagini della terra nuova dove ha seguito, con l'anima di una tedesca romantica, il marito italiano. Un arco romano imprigionato tra le bicocche della Cittavecchia; una popolana che, trasfigurata, prende l'aspetto di Farfalla, madre proletaria arguta, interessata e istintiva; la figuretta gentile del piccolo Riccardo, sacro alla poesia inconscia e votato alla morte sicura, e le vicende allegre e spontanee, cupe e brutali del popolino sono tutti aspetti di una realtà italiana visti traverso un vespertino diaframma nordico, calati in una prosa melodiosa e suadente che accarezza l'anima senza toccare il cuore. Ma se il rapporto tra lirismo e realtà si scompone allora abbiamo il romanzo *Dei re e della corona*

(*Von den Königen und der Krone*, 1904) dove una strana stirpe liburnica di sovrani segreti confonde troppo ibridamente il proprio mito con l'appiadata vita comune, oppure ci imbattiamo in *Michael Unger* (1903), storia di un padre che sacrifica per il figlio libertà ed amore e in cui un lirismo a volte mucillaginoso toglie credibilità a ogni gesto o sentimento.

Onora pertanto il sicuro istinto della Huch vederla cercare nella storia, che è vita già elaborata dal destino, alimento alla sua esangue inventiva e surrogare, nel fervido tentativo di comprensione dei grandi protagonisti, le figure degli eroi ch'ella non ha saputo ricavar da se stessa. Non per nulla è Garibaldi ch'ella incontra per primo come quello che sembra realizzare la sua concezione romantico-estetica della vita e che riassume in sé i due grandi amori della scrittrice: libertà e perso-

nalità. È commovente per lei pensare d'esser stata almeno per un momento al mondo insieme a lui e quest'emozione finisce paradossalmente per non giovare all'evidenza, che meglio s'ottiene dando alle ombre il loro posto accanto alle luci, e per indebolire un poco quella virtù comunicativa che si raggiunge solo dominando il proprio ardore. *Le Storie di Garibaldi*, comprese nei due volumi della *Difesa di Roma* e della *Lotta per Roma* (*Die Verteidigung Roms; Der Kampf um Rom*, 1906-1907) hanno il simpatico torto d'esser troppo garibaldine, d'impallidire dove alle gesta subentri l'intrigo politico, d'interrompersi, col romanticismo dell'incompiuto, alle cesure delle Mandriole e d'Aspromonte, di sfocarsi liricamente dove nell'autrice vien meno quel potere interpretativo e integrativo che nella storia e nel romanzo storico fa le veci dell'invenzione.

Ma ecco la Huch, chiaroveggente per i propri difetti anche se non sempre capace di correggerli, dominar di colpo ogni esuberanza dispersiva e, concentrando severamente tutte le forze su di un penso circoscritto e prefisso, raggiungere di sorpresa quella difficile obiettività fatta di comprensione totale e di compartecipazione sorvegliata che sempre le era venuta meno ed è invece tanto necessaria allo storiografo come all'artista. Se il Garibaldi delle *Storie*, pur rispondendo all'immagine leggendaria cara agli italiani, era ancora un poco nordico nei suoi rapporti quasi mistici col mare e col suolo e nel suo oscillare tra i poli dell'eroismo e della santità, gli *Uomini e vicende del Risorgimento* (*Menschen und Schicksale aus dem Risorgimento*) compresi nei sette profili del 1908 sono Italia ed Antitalia in sé, senza inneggiamenti e senza imprecazioni. Confalonieri,

l'aquila patrizia cui la prigionia spezza le ali, Pelli-
co che si ripiega su se stesso per ritrovarsi in
Dio, Maroncelli popolano che sa sorridere nella
sventura, Pallavicino l'entusiasta che confessa
per estenuazione rappresentano sì, con Carlo Al-
berto, cui è colpa l'abulia e grandezza la sventu-
ra, tutta la gamma romantica del 21 che la scrittri-
ce passa al vaglio di una congeniale simpatia,
ma non una delle loro debolezze sfugge a
quell'occhio incorruttibile che, pur riconoscendo
in Francesco I il demone meschino che dosa pe-
dantescamente le pene ai suoi prigionieri, sa ren-
der giustizia perfino al detestato Salvotti, l'italiano
che tra rivolta e legge sceglie ed applica fedel-
mente quest'ultima anche se alla fine essa colpi-
sce il suo stesso figliuolo.

E perché non rilevare addirittura che questi set-
te medaglioni, pensati forse come studi prepara-

tori alla *Vita di Federico Confalonieri* (1910) hanno più intima unità e più coesivo calore dell'opera che li riassume e che, per desiderio di distanza, riesce fredda quanto i profili erano vivaci e pencola incerta tra un romanzato che non osa dire il suo nome e una storia che non sa rinunciare alle tentazioni dell'arte? È un fenomeno che si ripeterà spesso nella Huch. Quando, dopo dieci anni d'ideal permanenza nella sua terra d'adozione, ella ritorna creando nella cerchia della patria tedesca, il gran quadro per episodi ch'ella traccerà dell'aggrovigliata guerra dei trent'anni proprio alle soglie della conflagrazione europea (*Der grosse Krieg in Deutschland*, 1912-1914) risulterà più chiaro rispecchiandosi nelle smilze pagine del *Wallestein* (1915) che quasi riassume quell'epoca in una tragica personalità lacerata tra ribellione e debolezza, orgoglio imperativo e carlabertiana

abulia. Analogamente il barone von Stein e il suo sogno di un Impero ideale balzan fuori assai più nitidi dalla miniatura biografica del 1925 che dal grosso libro *Alte und neue Götter* (*Dei antichi e recenti*, 1930), che vuol esser l'esegesi della rivoluzione tedesca del secolo decimonono.

Gli è che in questo secolo, di cui la Huch lamenta anche esplicitamente la *Spersonalizzazio-*
ne progressiva (*Entpersönlichung*, 1921), quel che più la colpisce e la ferma è la personalità. Come Carlyle, questa romantica della storia considera l'eroe più importante dell'intricata matassa dei fatti e tanto meglio lo rende quanto più breve e intenso è il lampo dell'intuizione figurativa. Appassionata, ella parteggia per Garibaldi contro la statolatria liberale di Cavour e contro l'idealismo inceppante di Mazzini; nemica d'ogni unificazione formale e dinastica, ella oppone a Bismarck, mi-

nistro di una monarchia, von Stein che potrebbe pretendere la corona, così fulgente e chiara è in lui l'idea di un Impero fondato sull'unione e sulla coscienza di un popolo; tollerante, conscia che ogni idea vale quanto gli uomini che la sostengono e che tutte, vissute fino in fondo, si toccano in un punto, quello della fede di cui il secolo è impoverito, questa rivoluzionaria conservatrice, questo spirito religioso che ammira Lutero (*Luters Glaube*, 1916) e trae spunti meditativi dalla Sacra Scrittura (*Der Sinn der heiligen Schrift*, 1919) è perfino capace d'intender Bakunin e le sue idealità anarchiche (*Michael Bakunin und die Anarchie*, 1913) perché le sembrano fiamma più generosa del freddo materialismo di Marx.

Tutto per la Huch – che anche in arte ha raggiunto il suo equilibrio fondendo grazia, saggezza e umanissima comprensione dei contrapposti in

un gioiello come *L'ultima estate* (*Der letzte Sommer*, 1910) – tutto per la Huch comincia dall'uomo per ritornare all'uomo. L'opera che lo loda diventa l'imperativo che dovrebbe governarlo, la sua vivente, esigentissima pietra di paragone. Ecco perché era dalle antiche città tedesche, interpretate dalla scrittrice come l'innamorata opera di un popolo, che avrebbe dovuto, secondo lei, sortir spiritualmente il vero Reich (*Im alten Reich*, 1927-29). Da esse, che storia e poesia avevano consacrate – e non già dall'arida metropoli accentratrice, madre della solo formale unificazione bismarckiana – avrebbe dovuto nascere l'ideale Città che avendo le fondamenta nel suolo tedesco avrebbe toccato con le sue guglie il Regno di Dio. Si capisce che, confrontata col gran sogno espresso in *Römisches Reich deutscher Nation* (1934), anche la realtà del Terzo Reich

abbia deluso l'incorreggibile romantica che ha il torto d'identificare l'individuo, indefinitamente perfettibile, con lo Stato che in nessun caso – e tanto meno in quello della Germania nazista – può diventare il Paradiso in terra.

Ciò non impedisce affatto di stabilire che Riccarda Huch, artisticamente e umanamente, ha raggiunto entro i suoi limiti tutto quanto era in sua possibilità. Donna, ella ha riconosciuto che virilità e femminilità non sono prerogative di un sesso ma componenti ineguali d'ogni individuo e che quindi non dal sesso occorre emanciparsi, o battersi per una fallace uguaglianza, ma tendere invece con tutte le proprie forze a un'armonia individuale superiore, tra gli opposti poli accoppiando sensibilità e coscienza, riconciliando istinto e raziocinio, intelligenza e fede. Artista insidiata dal lirismo, ella cerca e trova consistenza nella storia

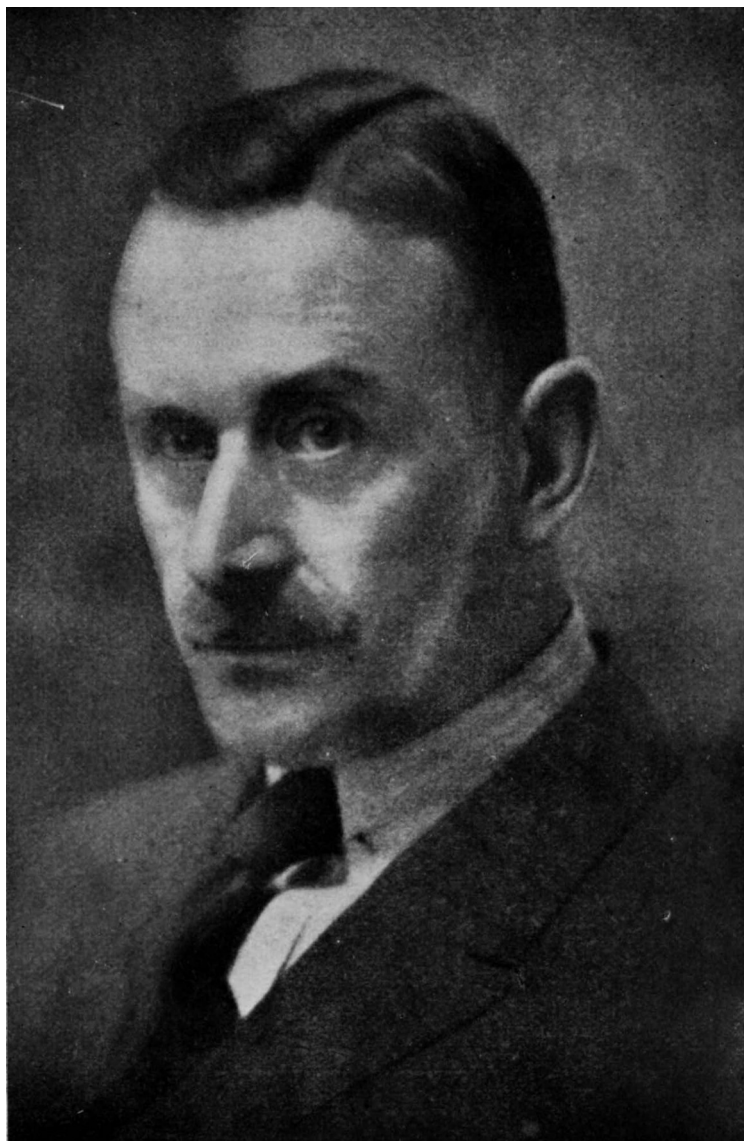
temprandosi a contatto delle grandi personalità e, da queste risalendo alle idee, penetra non senza successo, in un campo d'astrazioni concettuali generalmente riservato all'uomo.

Basterebbe questo ad ottenerle la preminenza assoluta tra le scrittrici tedesche e un posto d'onore nella letteratura del suo paese, se, oltre a ciò, ella non avesse anche diritto alla gratitudine degli italiani. Quando ancora la contagiosa albagia asburgica offusca a troppi tedeschi la chiara immagine dell'Italia, Riccarda Huch, che ha respirato a Trieste l'aria dell'ultimo Risorgimento, arriva, risalendo il corso della vicina storia, a comprenderci, ad amarci, a trovar nel nostro popolo luci d'umanità capaci d'illuminare il mondo.

TAVOLA XVII.



TAVOLA XVIII.



NEOCLASSICISMO E MISTICISMO STRAPAESANO

Gli estremi si toccano: tant'è vero che a nessuno verrebbe in mente d'avvicinare Paul Ernst (1866-1933), unanimemente designato dalla critica come caposcuola del cosiddetto neoclassicismo, a Riccarda Huch, cosciente rianimatrice dei buoni spiriti romantici, se le loro spiritualità così diverse non s'incontrassero nella condanna del proprio tempo.

La Huch attribuisce agli eccessi del primo romanticismo la nascita dello spirito razionalistico che ha spersonalizzato, livellato e involgarito la seconda metà del secolo decimonono; Paul Ernst ravvisa nelle sfaldatrici ideologie liberali germogliate intorno al 1830 la fine di quell'idealismo te-

desco che in altri tempi aveva resa grande la nazione. Concordi nella constatazione di un male che si tramanda dall'era guglielmina al falso rivoluzionarismo postbellico, e già d'avviso diverso nello stabilirne le origini, i due finiscono comunque per divergere quando si tratta d'indicare la via della salute che per la Huch è nell'idea, utopistica ma generosa, di elevare la società al piano di perfezione spirituale degli individui eletti e che per Ernst consiste nel far accettare più o meno spontaneamente alla massa, considerata piuttosto spregevole, una norma che somigli, sia pure alla lontana, a quella che i grandi isolati hanno in piena coscienza elaborato per sé.

Dimmi che idee generali professi e ti dirò chi sei. Nella concezione loyolesca e prussiana che Paul Ernst ha della convivenza sociale – e della cui bontà o meno non è qui il caso di discutere –

si manifesta tutta la forza maniaca e tutta l'impotenza comunicativa, tutto il disincanto e tutta l'imperativa presunzione di uno scrittore che, non essendo riuscito a convincere, non sarebbe alieno, in linea traslata, dall'imporre.

La tragedia di Paul Ernst è d'esser nato col bernoccolo della cura d'anime, ma senza la minima intelligenza d'amore e d'aver voluto tenacemente esercitare la professione di poeta, mentre ormai duecentosessantasette novelle, sei romanzi, un'epopea di centomila versi sulle gesta degli Imperatori tedeschi e ventitré lavori teatrali per lo più classicheggianti testimoniano a sufficienza la rarità dei momenti in cui il calore creativo ha saputo dirompere l'arida selce del suo temperamento. Fino a quarant'anni questo figlio di minatori del Harz scava in sé stesso senza trovare il più esile filone di metallo prezioso e per sei lustri

egli procede a tastoncini cambiando continuamente rotta.

Avviato agli studi teologici egli abbandona Dio per la socialdemocrazia, ma volge le spalle anche a questa quando si convince che, lungi dal realizzare il regno della giustizia sociale, essa non tende che ad iniziare il proletario ai misteri della felicità piccolo-borghese. E fa benissimo. Ma perché pigliarsela col traviato anziché coi corrottori, perché diffidare improvvisamente del popolo e limitarsi a cercarlo in una patriarcale e alquanto mitica età dell'oro in cui soltanto sarebbe esistita fedeltà, probità, passione artigiana? Ancora: ostile all'arte per intransigenza etica e forse per l'oscuro istinto che ci mette in guardia dalle delusioni future, il giovane Ernst, dopo essersi riconciliato con essa nel segno del naturalismo, divorzia da questa tendenza quando s'accorge che

l'ultimo fine della letteratura d'accusa come della socialdemocrazia è l'edonismo materialistico. La felicità, egli altamente proclama, è troppo misero scopo alla vita, la quale può dirsi vissuta solo quando, traverso la rinuncia e il dolore, si attuino gli scopi che la divinità ci ha suscitati nel cuore. Onde l'eroe vero sarà quello che, indipendentemente dall'esito, si sia incamminato su questa strada e non l'omiciattolo che nella letteratura naturalistica o neoromantica soggiace all'ambiente o alla tempesta delle proprie passioni.

Dieci con lode. Ma quando dopo il dire aspettiamo il fare, cos'è che ci viene incontro? La pallida larva del cosiddetto teatro neoclassico. Quel neo rovina tutto. I classici, come Goethe ci rammenta, prima di esser tali erano gente del tempo loro e la limpidezza formale dei loro capolavori è l'effetto dell'illimpidimento etico e artistico di un

contenuto che allo stato rozzo costituiva patrimonio universale. Da ciò il senso di comunione religiosa proprio all'antico dramma. Ora, se Paul Ernst si fosse messo sostanzialmente sulla strada dei classici, non avrebbe dovuto contentarsi di trovare *La via alla forma* (*Der Weg zur Form*) – che è più quella classicheggiante di Schiller e di Hebbel che non di Sofocle – ma avrebbe tradotto senz'altro la sua virile verità in aspetti e parole d'oggi. Egli crede invece che l'eroismo, per essere autentico, debba sfoggiar nomi omerici e nibelungici e non possa, putacaso, chiamarsi Antonio o Giovanni. E così mette al mondo grandiose figure che si muovono in giambi tra compiti grandiosi anch'essi al punto da non interessare nessuno.

Si è detto da una critica benevola che questo di Ernst è un teatro che aspetta ancora il popolo

che ne sia degno. In realtà è un teatro che non esiste come tale e che quindi non può pretendere pubblico di sorta. E se è vero quello che malignamente ebbe a sostenere Ernst – che, cioè, Hauptmann avendo un'anima da carrettiere, non poteva rendere Carlomagno che coi mezzi del *Vetturale Henschel* – è mille volte più esatto sostenere che, si chiamino *Demetrio* (1903) o *Brunilde* (1909) oppure *Arianna* (*Ariadne auf Naxos*, 1911), *Cassandra* (1915) o magari *Yorck* (1917), i personaggi del nostro si riconoscon tutti alla comune fisionomia cartacea.

Cartaceo il dramma con cui pure Ernst intendeva assolvere a un compito civile sostenendo un credo aristocratico in nobiltà di classiche forme; più cartacea ancora la novella, cui l'autore attribuisce insieme al dramma il primo posto nella scala letteraria e di cui si serve per scopi di sinte-

si e di perfezione formale che ricordano, ma solo all'ingrosso, gli sforzi di George nell'ambito della lirica pura. Purché lo spunto abbia in sé qualcosa di singolare, Ernst lo prende dove lo trova: dagli antichi novellatori italiani come dai bardi del settentrione, da una vetusta cronistoria come dalla cronaca di un giornale, dalla favolistica come dalla vita quotidiana. Ma poiché nella novella, come del resto in ogni cosa, non è lo straordinario che interessa, ma il significativo, è ancora da trovare chi abbia letto di fila i sette volumi di novelle di Paul Ernst (*Frühe Geschichten, Romantische Geschichten, Lustige Geschichten, Liebes Geschichten, Geschichten deutscher Art, Geschichten zwischen Traum und Tag, Komödianten und Spitzbubengeschichten*) senza sentirsi sopraffatto da un senso plumbeo di noia.

Ecco la ragione vera della scarsa risonanza di cui lo scrittore ha voluto incolpare il proprio tempo, sordo, secondo lui, a una predicazione che partendo da un ordine estetico intendeva arrivare a un radicale rinnovamento morale. Ed ecco anche la causa prima di un furore flagellatorio che, se spesso ha accecato Paul Ernst, ha però talvolta suscitato il profeta nell'iconoclasta, il veggente dei tempi nuovi nell'abbattitore degli idoli marxisti e demoliberali. Non a torto dunque il nazional-socialismo nel suo avvento al potere ha riconosciuto nell'amareggiato e dimenticato autore del *Crollo dell'idealismo tedesco* (*Der zusammenbruch des deutschen Idealismus*, 1917) e delle *Fondamenta della società nuova* (*Grundlagen der neuen Gesellschaft*, 1918) l'araldo della rinascita in tempi bui, colmandolo d'onori un anno prima ch'egli lasciasse il mondo dei vivi.

Ma neanche il tardivo riconoscimento avrebbe salvato Paul Ernst dall'oblio se paradossalmente, a sessantasei anni e proprio in un romanzo – genere da lui sempre giudicato artistico solo a metà – egli non avesse lasciato il più grato ricordo di sé. *La fortuna di Lauthental* (*Das Glück von Lauthental*, 1932), storia di una miniera esausta e di una fonte inaridita riattivate per virtù di una soave donzella, è il limpido felice contrappunto di mille motivi fiabeschi e artigiani, storici e autobiografici affioranti senza troppa efficacia in tutta l'opera dello scrittore e qui finalmente fusi in non so quale grazia autoctona e saporosa e come illuminati da una commovente e calda luce d'occase-
so.



Nulla però rivela meglio l'inconsistenza del cosiddetto movimento neoclassico di codesto suo inopinato sboccare a porti di trasognata domesticità. Solo il dottrinario Samuel Lublinski, che al nuovo credo aveva messo a disposizione le batterie dei suoi scritti teorici (*Bilanz der Moderne*, 1904; *Ausgang der Moderne*, 1906) e la hebbeggiante pattuglia dei suoi drammi (*Gunther und Brunhilde*, 1908; *Kaiser und Kanzler*, 1910) sembra mantenere una certa coerenza: ma il merito è della morte che nel 1911 lo sorprende ancora occupato a difendere le sue trincee di carta.

Per il resto, a cominciar dal titolare, tutta la piccola parrocchia di Paul Ernst ciurla nel manico. L'assorto Emanuel von Bodman (n. nel 1874), dopo un breve preludio poetico e un intermezzo drammatico a colorazione neoclassica, si volge a una narrativa in minore, intima e popolaresca in-

sieme. E quando al neoclassicismo sfiorato da Wilhelm von Scholz (n. nel 1874) coi suoi *Pensieri sul dramma* (*Gedanken zum Drama*, 1904) e con le tragedie in giambi *L'ebreo di Costanza* (1905) e *Meroë*, esso si riduce a un episodio lungo la stramba traiettoria a spirale, che dalle prime ballate romantiche porta il proteiforme scrittore a rianimar la storia con la fantasia e a trasumanare per propensione mistica tanto i paesaggi realmente percorsi nelle sue *Migrazioni* (*Wanderungen*) che quelli traversati solo col pensiero procedendo a ritroso nel tempo.

Ernst aveva trovato nella paesanità artigiana e feudale di un presunto decimosesto secolo tedesco il contrapposto ideale di un'attualità inappagante; von Scholz, fantastico più che nostalgico, sta di casa in ispirito nella Germania d'un secolo prima, tra taverne e corporazioni, streghe, carce-

ri, Inquisizione e roghi, conventi, esorcismi e fatture e v'aggiunge di suo un particolare clima miracolistico, soffuso di misticismo e di magia. Gli scambi d'anime e i casi di seconda vista, i fenomeni ipnotici e soprannormali su cui s'impertina il suo teatro dalle *Vertauschte Seelen* (1910) al *Doppelkopf* (1914) e al *Wettlauf mit den Schatten* (1921), finiscono però nelle numerose novelle e nei tre romanzi (*Perpetua*, 1926; *Der Weg nach Ilok*, 1930; *Unrecht der Liebe*, 1931), per stralunare quell'aria di paese che Ernst aveva per verginità resa fiabesca. E non meno artificiale e congegna appare la concezione di vita dello Scholz, sospesa in permanenza sui trampoli dell'aldilà, se la si confronti col mondo contadinesco e spiritato di Hermann Stehr, pieno di «voci», di superstizioni, ma anche di un'appassionata, tormentosa sete di Dio.



D'altronde la stessa paesanità che per il naturalismo era stata una filiazione diretta e per i neoclassici uno sbocco fuori programma diventa per Hermann Stehr, nato a Habelschwerdt in Slesia nel 1864, il punto di partenza più naturale, una premessa quasi sottintesa come per le radici il suolo che le nutre, seppure stavolta il frutto sia destinato a cadere un po' lontano dal ramo. Figlio di un modesto mastro sellaio, Stehr è paesano non solo perché il suo mondo, circoscritto tra Glatz e Warmbrunn, è paese autentico, ma perché codesta cerchia, dalla quale egli non ha mai tentato materialmente d'evadere e che include tutta la sua narrativa, rappresenta per lui in senso globale la vita. Va però aggiunto subito che quel suo microcosmo popolato di contadini filosofi, di

possidenti, di piccoli artigiani innamorati del loro mestiere, di massaie, di vergini folli o illuminate, di vagabondi e di sognatori, di preti fanatici e di maestri elementari spiritualisti non riuscirebbe a distinguersi da cento e cento altri consimili se a trascender l'angustia propria ad ogni dipintura provinciale non s'innestasse qui la dinamica vertiginosa, spesso addirittura maniaca, dello scandaglio spirituale.

Per Stehr la ristretta zolla su cui egli poggia i piedi è tutta la terra e può, dunque, e deve sostenere tutta la gioia e tutta la pena del creato. Da un qualsiasi punto dell'orbe, e quindi anche dal più sperduto borgo slesiano, da qualunque anima in convulsione e perciò anche dal fondo della più inceppata e greve anima contadina, Stehr pretende d'arrivare al centro dell'universo, al senso del nostro destino umano. Non v'è umile e villosa cassa

toracica ch'egli non ritenga capace di tutto il dramma della vita, non v'è semplice cuore di forosetta o di villana ch'egli non supponga riempito di tutte le ardenze infernali e di tutta la luce del cielo. Ma le sue botti, rozzamente paesane, talvolta non reggono alle effervescenze del mosto spirituale, e gemono da tutte le doghe, e minacciano di sfasciarsi e riempiono l'aria d'aspri vapori che ottenebrano anziché inebbriare.

Ciò dipende in prima linea dal fatto che lo scrittore slesiano è della stessa pasta dei suoi zappaterra e che i concetti gli si formano dentro involuppati nei casi e nelle cose, pesanti a smuovere, difficili a sbizzare. E certo la prolissità tutta tedesca delle sue novelle e dei suoi romanzi ne potrebbe diventare il sarcofago se, fin dalla prima raccolta narrativa, non s'intuisse che i suoi zotici eroi, pur soccombendo sotto la mora di problemi

più grandi di loro, combattono una guerra *Per la vita e per la morte* (*Auf Leben und Tod*, 1899) in cerca niente meno che del senso del mondo e della partecipazione divina alla nostra sorte mortale. Essi offrono con gesto maldestro il meglio di sé e ne ricevono vituperio; aprono fiduciosi il cuore dolorante ai vicari di Dio ritenuti il verbo incarnato e costoro, incomprensivi o prevenuti, scoprono nidi di vipere dove son cespi di rose e malizia diabolica dove non è che il candore interrogativo. E allora il male reso per bene fa diventar Caini gli Abeli, incendiarii i Re Lear campagnuoli, ribelli o violenti contro di sé coloro che dalla perfidia umana o dalle serrate porte del Cielo vengono indotti, come la credente delusa e svuotata del *Begrabene Gott* (1905), a seppellire materialmente o spiritualmente Dio.

Ma qui si odia solo per aver troppo amato e la stessa disperata violenza dei rinnegatori testimonia la forza della loro fede. Non si potrà quindi distinguere che tra vinti e vittoriosi, tra i paradossali e tragici confessori dei primi racconti e quel maestro elementare Faber che, ripercorrendo in *Tre notti* (*Drei Nächte*, 1909) e sotto il velo della trasfigurazione autobiografica, lo stesso cammino dell'autore, dal rifiuto della cristallizzata fede dei padri all'ateismo ribellista, trova finalmente Dio, non per virtù d'insegnamenti teologici o filosofici, ma traverso una propria esperienza interiore. Gli uni non avevano più sentito suonare le campane delle antiche verità, l'altro nel gran silenzio scopre che l'unica via verso Dio passa per il cuore dell'uomo e che il fondo di questo cuore è identico con la divinità. Il sì e il no si completano e in

entrambi i sensi la soluzione di Stehr è soluzione religiosa.

Però non basta affermare, bisogna saper persuadere. Che la Chiesa cattolica, forte della sua verità rivelata, abbia inibito a suo tempo al maestro elementare Hermann Stehr l'insegnamento religioso si capisce benissimo; lo avrebbe fatto di certo in base ai propri dogmi anche la Chiesa riformata che pur dice di fondarsi sul libero esame. Quello che invece preoccupa il critico spregiudicato è la scarsa libertà intima dello scrittore non da assiomi chiesastici, ma dalle scorie di superstizioni ancestrali o addirittura donnesche, che deviano o intorbidano ogni processo spirituale separandolo in qualche modo dall'accettabile limpidezza della conclusione.

Il mondo diurno e notturno degli eroi di Hermann Stehr è popolato d'apparizioni e di fanta-

smi; i padri vivono nei figli non solo come eredità ma qualche volta come inibizione surreale; i morti sono appesantiti dal rimpianto dei vivi e i vivi vengono rilevati dai loro morti; un clima di soprannormalità si stabilisce non solo intorno a *Miti e favole* (*Mythen und Mären*, 1929) ma pervade e ossessiona anche i più impegnativi romanzi; e non di rado lo sviluppo di un individuo o di una collettività vien fatto dipendere da casi esteriori di natura putativamente miracolistica.

Così nei quattro tomi de *La fattoria santa* (*Der Heiligenhof*, 1917) il possidente Jakob Sintlinger di capro lascivo e indemoniato si fa mansueto e benefico agnello, allorché intuisce che Lenuccia, la figlioletta nata cieca, vede con gli angelicati occhi dell'anima, per diventare a sua volta spiritualmente cieco quando, a diciassett'anni, la ragazza acquistando d'improvviso la vista per amore di

Peter Brindeisener, figlio della casata nemica, si ridesta alla vita di tutti e dal sopravvenuto disinganno amoroso si salva in braccio alla morte. E dal di fuori, come l'evoluzione del protagonista, sembra venire anche il resto: quel contagio spirituale che dai miracolati di Lenuccia si propaga alle masse contadine come una specie di «risveglio cristiano»; quell'ondata torbida che partendo dalla stessa fonte provoca intolleranza religiosa e strage e l'ardenza cupa che brucierà Pietro e travolgerà Lenuccia stessa; e infine (perché non dirlo?) risulta un po' appiccicata anche quella morale che il ricomparso Faber delle *Tre notti*, portavoce dell'autore, tirerà fuori a catarsi del romanzo e a conforto dello smarrito padre: e cioè che la vera salvezza non può venirci da un altro essere o attraverso l'altrui virtù ma solo da noi stessi e che lo sconfinato amore tra gli uomini è l'unica manife-

stazione del Dio in noi che è identico al Dio universale.

Conclusione, dunque, di un protestantesimo ultraspirituale che lega male col riaffiorare nel testo di magici residui pagani, con l'episodio centrale che è un aureolato complesso d'Edipo, con una tutta cattolica umanizzazione della santità che qui arriva però a forme, perfino ridicole, d'idolatria. Pure si direbbe che proprio codesta laboriosa ibridità e inconseguenza costituiscano il fascino del romanzo mai superato dall'autore: né quando in *Peter Brindeisener* (1924), con insueto procedimento, volle riviverne la sostanza attraverso il demoniaco, appassionato e colpevole innamorato di Lenuccia; né allorché nel *Geigenmacher* (1926) e in *Meister Cajetan* (1931) intese rappresentare, in chiave d'idillio e poi di dramma, l'eterno problema dei rapporti tra l'arte, la rinunzia e la felicità

amorosa; nè quando, nei concatenati romanzi di *Nathanael Maechler* (1929) e de *Gli Eredi* (*Die Nachkommen*, 1933), inseguì di nuovo l'evolversi, nel giro delle generazioni, delle tendenze e delle rivalità tramandate.

Come certi santi primitivi o bizantini che un errore di disegno o di prospettiva rende espressivi e impressionanti, così lo stesso accanimento con cui gli uomini di Stehr s'addentrano nei labirinti delle loro concezioni deviate ne aumenta in qualche modo la statura e impone rispetto per le loro sacre convulsioni. Col solito grano di sale essi possono perfino esser considerati simbolici per quell'umanità tedesca che in ogni tempo, e anche di recente, ha avuto bisogno, per ritrovarsi, di sprofondar negli abissi della propria spiritualeggiante irrazionalità, e sia pure a prezzo di personali e collettive rovine. Né si può dire che manchi

qualche riscontro reale: i contadini «risvegliati» e anabattisti di Stehr sono parenti stretti dei pietisti herrnhuttiani che il conterraneo e coetaneo del nostro Hermann, Gerhart Hauptmann, fa vivere nelle pagine de *Il pazzo di Cristo Emanuele Quint*; e gli uni e gli altri hanno nelle vene l'antico sangue mistico del popolo di Slesia e, meglio ancora di quel minuto popolo tedesco di cui la storia registra le più elaborate esplosioni religiose.

L'autore, un isolato al tempo della sua fioritura, ha avuto il suo momento d'attualità quando la voce del sangue, il culto degli antenati, della zolla, della tradizione finirono per riacquistar credito in Germania dopo un periodo di generale sradicatezza. Ma in qualche modo, e con tutti i suoi errori, egli rappresenta oggi la Germania eterna: quella del monaco Ekkehard e del mistico Tauler, di Jakob Böhme e di Angelus Silesius, greve,

pensosa, introversa, più preoccupata delle vie
dello spirito che di quelle della terra.

LETTERATURA DELLA CRISI

L'EVASIONE DALLA REALTÀ

Uno studio che, considerando il ritmo degli inni nazionali e la peculiarità degli entusiasmi, comparasse il modo di manifestarsi dell'amor patrio presso i vari popoli lumeggerebbe vantaggiosamente la loro psicologia collettiva.

Quando, in un fatale pomeriggio dell'agosto 1914 alla folla assiepata dinanzi al Castello di Berlino nella vana attesa del Kaiser, un poliziotto annunciò, dopo tante alterne voci di pace e di guerra, l'avvenuto ordine di mobilitazione, dalla nereggiante piazza s'alzò, commosso, solenne e come sostenuto da una voce sola l'antico cantopregghiera: «Ed ora rendete tutti grazie a Dio».

Di che cosa la gente ringraziava il Signore?
Dell'appagamento belluino dopo l'estrema tensio-

ne delle ultime ore? O della azione in ogni modo liberatrice che, come il grido per chi sogna, veniva ad affrancarla dall'incubo durato per tutti i decenni in cui Europa e Germania erano andate minacciosamente bivaccando tra i barili delle «polveri asciutte»? Dell'irrompere, dopo tanti anni d'amministrazione ordinaria, di quella *grosse Zeit* a più riprese promessa dall'eloquente Imperatore e altrettante volte frustrata dagli scacchi di una politica estera che aveva distrutto brano a brano tutta l'opera del Cancelliere di ferro? Delle vittorie che s'attendevano schiaccianti dalla formidabile preparazione dell'esercito o, indipendentemente dall'esito, della prova in sé, della gioia potenziatrici di sentirsi parte in un dramma che s'intuiva, fin dalle prime battute, grandioso? Era quella che animava la folla una variante tellurica e politica della stessa mistica fede nei compiti imposti dal

destino che or ora abbiamo visto riflettersi, come in uno specchio della Germania intima, negli estatici contadini di Stehr? O si riproduceva invece, in migliaia e migliaia di anime, la stessa frenetica aspettativa d'ebbrezze eroiche che in piena pace aveva fatto sognare al poeta Stadler la bella morte sul campo? Certo non v'è uno tra i sessanta milioni di tedeschi che in quel momento sia travagliato dall'inquietudine di Georg Heym il quale tre anni prima, insofferente della paludosa normalità, voglioso di definitivi rivolgimenti e tuttavia ossessionato da apocalittici presagi, aveva presentato la gran moria, la catastrofe, la rivoluzione.

Un'immensa folata di entusiasmo fraternizzatore traversa invece la Germania, abbatte barriere di partiti e di confessioni, di temperamenti e di età, spinge la socialdemocrazia tra le braccia dei

nazionalisti, i cinquantenni come Dehmel tra i volontari imberbi, gli altezzosi Junker tra il proletariato delle trincee. E la prima cannonata, le prime strepitose vittorie, le prime ecatombi compiono un disorientante prodigio: pochi giorni nel tempo diventano uno spazio immenso nella prospettiva dell'anima; tra lo ieri e l'oggi, tra ciò che oggi afferra, inebbria, sconvolge, entusiasma, indigna e ciò che ieri ancora poteva preoccupare, interessare, prendere s'eleva una gran muraglia incomprendibile alla cui ombra tutti i valori della vita, a cominciare da quelli più fondamentali e positivi, perdono consistenza o cambiano di significato.

In campo letterario l'uragano rischia addirittura di far piazza pulita. Ciò che fino alle soglie della fatale estate suscitava consensi pugnaci, polemiche acri, ardori ammirativi o iconoclasti sembra superato, svuotato, sommerso. Chi ancora legga

i versi di Hofmannsthal, sordo ai fragori che riempiono il mondo, viene additato trasecolando come uno che s'ostini a usare la chiave di casa anche dopo il bombardamento che gli ha sfasciato le mura maestre. Se l'occhio distratto cadrà per caso sulle pagine di Schnitzler ci si domanderà come mai l'ennesima reincarnazione d'Anatolio il lieve non indossi l'uniforme anziché correr dietro le proprie pene d'amor perdute. Le disavventure politiche di Hauptmann sembreran cose di un secolo fa e non si riuscirà a capire come mai fino a ieri si fosse potuta seguire con interesse la dolorosa evoluzione di Thomas Mann dalla borghesia all'arte o lamentare la persistente siccità poetica di Rilke o battersi pro e contro il sacerdozio estetico di George che pure questa guerra aveva profetato come espiazione della generale, compiaciuta e grassa banalità dell'era guglielmina.

E quasi che all'illanguidito interesse per loro corrisponda non so quale intimo smarrimento, tutti i poeti fin qui conosciuti ammutoliscono. Dehmel soltanto, la cui incandescente vitalità riesce sempre a trovare accordi col presente più contraddittorio, traversa l'infiammata realtà senza bruciarsi le ali, canta l'unione sacra succeduta al fariseismo di ieri, la maschia gioia della morte in armi di contro al quietismo vegetativo, la vittoria splendida dopo la felicità dell'abnegazione. Gli altri, cui non è musa l'immediatezza, sono come dominati da un evento che per assumere forma d'arte richiederà distanza ed imperio sulle tempeste del cuore.

Non arte che rispecchi si domanda, del resto, in simili frangenti, ma qualcosa che secondi la propria ebbrezza partecipe. La robusta e sbrigativa versificazione dei fanti in dispregio ai

molti nemici è proprio quel che ci vuole, mentre a soddisfare le esigenze corrive dell'entusiasmo provvede in abbondanza, esaltando l'esercito, il cameratismo, gli alleati, i capi, le vittorie, una vera e propria perdurante alluvione di poesie occasionali. Ben cinquantamila liriche d'argomento bellico al giorno arriva a contare nel primo mese di guerra il diligente Julius Bab e tre milioni ne registrerà complessivamente nel marzo 1815 un benemerito cultore di statistica letteraria. Oggi le sole cinque dita di una mano bastano a numerare gli episodi individualmente più notevoli di questo lirico cataclisma: la gloriola di Ernst Lissauer sbocciata d'improvviso col suo *Canto dell'odio*, contro l'Inghilterra e subito dopo sfiorita; la gloria vera di Heinrich Lersch (1889-1936), il poeta-calderaio che coi suoi ritmi martellanti induce i compagni a seguirlo in trincea così come domani sa-

prà dar voce, nelle liriche del *Mann im Eisen*, allo strazio del lavoratore tedesco durante l'occupazione della Ruhr o, in *Hammerschläge*, ridire la semplice storia della propria vita; l'apparizione di Karl Bröger, Alfons Petzold, Max Barthel, Gerrit Engelke, poeti-operai e la dipartita eroica di volontari della guerra e della poesia come Walther Heymann e Walther Flex; e di nuovo Dehmel che, col prolungarsi del conflitto, ritrova accenti d'umana pietà pur restando affascinato dal bifronte, umano e barbaro aspetto della guerra e persuaso, anche dopo il disastro, della fondamentale, gioiosa utilità della stessa sofferenza.

Ma se lieve è la traccia che questa poesia lascia sulla superficie del tempo, tanto più notevole è il suo valore barometrico. Irruente e baldanzosa in principio quando ancora si credeva che la guerra potesse ridursi a una serie fulminea di vit-

torie, essa muta insensibilmente di tono a misura che la lotta s'irrigidisce sulle posizioni, che il blocco si fa più duro e che, malgrado avventurati colpi di maglio e sorprese sottomarine, diventa sempre più problematica la probabilità del successo finale e vano per quanto grandioso l'eroismo dei combattenti e insostenibile per ogni sorta di privazioni la situazione dell'ammirevole popolo tedesco. Dal dicembre del 1916 il contenuto di questa poesia si fa tetragono e un po' più triste e già un anno dopo s'avvertono, proprio tra gli entusiasmi della prima ora, le prime defezioni. S'incomincia col compiangere chi soffre per poi indignarsi contro chi comanda e mentre v'è ancora chi incoraggia alla resistenza e vuol credere alla vittoria, già un gruppo di *desperados* s'accalca intorno alla bandiera del giornale *Action* di Franz

Pfemfert dando fiato alle selvaggie tube
dell'accusa.

È il segnale: la poesia di guerra batte in ritirata
e avanza su tutta la linea, molto prima del brumoso
8 novembre 1918, la lirica della rivoluzione.



Sotto lo specchio delle acque, intanto, agitato
in senso successivamente opposto dall'attivismo
poetico, un'ampia e lenta fluttuazione si propaga.
L'indefinito prolungarsi del conflitto, la troppo greve
mora delle esperienze individuali, il cerchio di
ferro che il blocco prima e l'inflazione poi stringono
intorno alla Germania inducono a poco a poco
nei più sensibili, col senso di una collettiva mostruosa
prigionia senza scampo, anche un desiderio, sempre più
prepotente, d'evasione. Non v'è chi non accetti con bella
disciplina gli impera-

tivi bellici e tutti alla fine si piegano rassegnati alle conseguenze dei quattrocentoquaranta articoli del Trattato di Versailles. Ma se la guerra – che è stata essa stessa una fuga dal provocato accerchiamento politico verso l'azione – isola la patria dall'universo, e la vertiginosa svalutazione monetaria nega a questo popolo d'appassionati migratori quella gioia di misurare in lungo e in largo il mondo ch'essi han sempre considerata un particolare favore di Dio, nessuno può impedire allo spirito di cercar compensi di là da ogni barriera e a una letteratura, nata con rapido prodigio dall'identica insofferenza, d'offrirgli evasioni dall'opprimente realtà nel tempo e nello spazio, nel fascino di terre e di civiltà lontane, nell'infanzia del genere umano e perfino al di fuori delle aprioristiche tre dimensioni che limitano il nostro insaziato bisogno di conoscenza.

A guardar bene però, non è la verità che si cerca, l'acqua chiara alla propria sete, ma il sogno delle fonti, la diversione incantata, il miraggio che secondi l'immaginosa febbre del desiderio, la narcosi che annulli la grigia sofferenza dell'ora. E Waldemar Bonsels, nato nel 1881 ad Ahrenburg nello Holstein, imbrocca perfettamente il tono quando nel suo *Viaggio in India (Indienfahrt, 1916)*, diventato subito famoso, evoca, con un processo spirituale opposto al disincantato *rien que la terre* morandiano, proprio ciò che di quel paese è disposto a vedere con un lettore che perdutamente lo sogni. La sua prosa, tutta pervasa da un intimo senso canoro, circonda d'intenerita pensosità l'antica terra dei veda dove la *Schwärmerei* tedesca non era più tornata dai tempi di Heine e trova accenti di confidenza arguta a contatto con uomini semplici, bambini ed animali.

Se in *Himmelsvolk* e ne *L'ape Maja e le sue avventure* Bonsels era riuscito a rinnovar la favola parlando il linguaggio assorto che persuade i piccini, qui si direbbe ch'egli cerchi di regalare un mondo nativamente infantile agli adulti stanchi di una civiltà culminata negli orrori della guerra. Ma egli ha il torto di servire due padroni: mentre, a tratti, il suo religioso rispetto delle cose può alla lontana ricordare Rilke, molta indeterminatezza voluta, molte vacue profondità fatte apposta per dar l'illusione del pensiero a cervelli bisognosi soltanto di generico stupefacente filosofico si mescolano a parole dettate da una saggezza forse illimpidita dal dolore. E più tardi – in *Menschenwege* (1918) e in *Eros und Evangelien* (1920), in *Mario und die Tiere* (1928) e in *Mario und Gisela* (1930), in *Tage der Kindheit* (1931) e nel romanzo *Die Nachtwache* (1933) – diventa davvero dif-

ficile distinguere il vagabondo sentimentale e l'amico dei bimbi e degli animali dal consumato conoscitore del pubblico e dei segreti di fabbrica delle grandi tirature.

Al momento però di tentare la fuga non conta se a disserrar la porta del carcere sia stata una chiave o un grimaldello. È buono tutto ciò che serve, sia o no destinato particolarmente allo scopo. Così la stessa ondata che solleva Bonsels alla notorietà per una congruenza rara tra richiesta e contenuto è quella cui deve in ritardo il successo Max Dauthendey (1867-1918), anche se la sua opera non risponda che in parte e per caso alle esigenze dell'ora.

Dauthendey, il fragile figlio del primo intraprendente introduttore dei dagherrotipi in Germania ed in Russia, si sente pittore e non vuol diventare fotografo. Ma è dalla penna, non dal pennello,

che sorte nel '94 il macchiaiolismo *Ultravioletto* delle sue prime poesie, cromatiche ed esanimi finché non venga a dar loro ala l'amore. Il quale governa le rime e i madrigali delle *Reliquie* e del *Libro delle cantilene* (*Singsangbuch*, 1898) mai stanche d'aggirarsi voluttuose, monogame e un po' monomaniache intorno alle svedesi e coniugali grazie di Annie. Da allora Max che, pur essendo nato a Würzburg sulle rive del Meno, ha l'aspetto di un giavanese e il piccolo grazioso sorriso di un orientale, segna sui fogli del suo calendario (*Der brennende Kalender*) tutta una sequenza d'ardori nuziali, mitigati appena dal rezzo anacreontico del suo *Lusamgärtlein* e delle *Canzoni assortite nel verziere* (*In sich versunkene Lieder im Laub*) e vinti soltanto dall'inesausta sete di visione che per tutta la vita costringe il poeta a viaggiar da un capo all'altro del mondo.

E nella vita e nei viaggi egli resta il poeta dell'ispirazione, della brevità e dell'immediatezza. Quando dimentica questa sua legge partorisce drammi privi di spina dorsale, poemi cosmici fumosi e impossibili, rimari filosofici nati morti e *La terra alata* (*Die geflügelte Erde*, 1907), un mostro lirico-giornalistico che in cinquecento pagine di ritmi prosastici si sforza di ridire la crociera del poeta traverso sette mari e le sue migrazioni innamorate dal Nilo al Gange, dall'Imalaia a Ceylon, dal Giappone al Colorado, dal Niagara a Nuova York. Quando egli invece obbedisce a se stesso, la prosa dei suoi racconti ha più musicalità delle sue liriche e dalla sua vissuta esperienza di migratore sortono, delicate e quintessenziali, le leggende indiane di *Lingam*, le intercontinentali *Storie dai quattro venti* (*Geschichten aus den vier Winden*) e soprattutto le aeree novelle che

Gli otto volti del lago di Biva (Die acht Gesichter am Bivasee), otto aspetti diversi dello stesso nipponico paesaggio lacustre, gli suggeriscono melodiosamente e che il poeta dipinge in colori di madreperla e di giada con la tecnica serica degli antichi pittori giapponesi e con quella cortesia spirituale e idiomatica dell'Estremo Oriente per cui anche il sangue diventa una tonalità di colore e la stessa desolazione del pianto ha freschezze di rugiada.

La sorte di Dauthendey, poetica e gentile, somiglia un poco a quella del fringuello cieco. Egli, che ha reso come pochi il subìto fascino di terre lontane, viaggiando non sogna che il ritorno: il Giappone, da lui trasfigurato poeticamente, di fatto lo rattrista e lo mette in fuga perché gli ricorda troppo la natia Franconia; l'intrapreso giro del mondo si tramuta per la sua inquietudine nostal-

gica in una specie di crociera dalla patria alla patria. E quando l'arbitrio del destino fa coincidere la fortuna della colorita cosmografia dautendiana con la stasi imposta dalla grande guerra, e tanti che il dovere inchioda a un palmo di terra straziata ritrovano nelle pagine del nomade poeta il sospirato senso delle lontananze, egli, che la conflagrazione ha sorpreso e confinato oltremare, percorre ogni giorno, col volo greve di un gabbiano ferito, la rotta inversa che, almeno in ispirito, lo ricongiunge alla Germania in pericolo e all'amata lontana. Per lui – come testimonia la tristezza degli ultimi versi (*Des grossen Kriegen Not*, 1914-1918) e degli scritti postumi (*Erlebnisse auf Java, Letzte Reise*) – il decantato Eden di Giava non è più che il tropicale inferno dove quattro anni di struggimento, assai più delle feb-

bri maligne, preparano all'esule involontario il gran viaggio che è a se stesso ragione.



Dauthendey aveva elaborato dal vero i suoi prodotti narrativo-impressionistici. Il medico Alfred Döblin cava dalle provette, dalle ritorte e dagli alambicchi del suo laboratorio berlinese una Cina di fantasia distillandola, non senza intenzione d'esprimer qualche cosa, dai tomi di una biblioteca specializzata e da tutti i cromatismi, gli orrori e le bizzarrie di un museo etnografico. Ma anche se novità e chiarezza non sono doti dell'evangelo di rassegnazione e d'amore cui sembran metter capo *I tre salti di Wang-Lun* (*Die drei Sprünge des Wang-Lun*, 1915), ovverossia le evoluzioni irrazionali di un vagabondo delinquente a vendicatore armato d'ingiustizie sociali

e poi a capo e confessore di una setta mendicante che pratica la comunità dei beni e delle donne e la non resistenza al male, è viceversa impressionante constatare come questo romanzo, venuto anch'esso ad appagare la diffusa sete d'esoticità e d'inconsueti veri, possa, fin dal secondo anno di guerra, dare una travestita e simbolica immagine di quella che sarà la Germania all'indomani della catastrofe.

Scossa dalle fondamenta, mutilata, messa alla disperazione dalla miseria e dalla fame, profondamente depressa dall'inutilità degli immensi sacrifici di sangue e di beni, la Germania, come il Celeste Impero di Döblin, è percorsa, dal '19 al '23, da redentori e profeti, vede il formarsi delle più incredibili sette e confraternite ed oscilla tra apocalittici presentimenti di finimondo e messianiche speranze di risurrezione. Siccome in patria

e intorno tutto sembra crollare, non par vero di credere al *Tramonto dell'occidente* che Osvaldo Spengler (1880-1936), il misantropo erudito, annuncia dalla sua soffitta di Monaco; resta invece inascoltata, come se cadesse nel vuoto, la sua fede nei regimi fondati sul sangue e sull'orrore cui ciclicamente spetta di restaurare le civiltà sfibrate dalla plutocrazia, dal pacifismo, dalle ideologie spiritualistiche e dall'intelligenza corrosiva. E, poiché alla diffusa voluttà di naufragio fan riscontro le più svariate forme di aspettazione miracolistica, non si stenta a capire come il conte baltico Hermann Keyserling (n. nel 1880), fondatore a Darmstadt di una «scuola della saggezza» dove nel '34 s'insegnerà a trovare accomodamenti con tutte le dittature salvando le apparenze filosofiche, possa allora esser preso per una specie di Cristoforo Colombo alla rovescia che, ritro-

vato l'Occidente malconcio traverso l'Oriente, non dubiti di guarirlo mettendo l'accento contemplativo dei paesi del Sol Levante sulla nostra esanime civiltà caratterizzata dall'autista.

La ricerca di consolazioni trascendenti il proprio dolore (e chi è che in quegli anni non è stato visitato dalla morte e non ha conosciuto l'instabilità di tutte le cose umane?) spinge molte pecorelle smarrite specialmente in grembo alla Chiesa di Roma, ma aumenta anche gli effettivi dell'annata della Salute e della *Christian Science*, procura adepti a Rudolf Steiner, risveglia l'eresia anabattista, crea gruppi baccantici di danza e società occultistiche. C'è chi propende per antiche pratiche magiche indiane e persiane, c'è chi crede nel finimondo e nel prossimo personale intervento del buon Dio, c'è chi conosce la topografia dell'aldilà e pretende di raggiungere uno stato superindivi-

duale in cui può entrare in comunicazione diretta coi defunti e c'è infine chi giura nel verbo del viennese Gustav Meyrink (1868-1932) trovando un senso figurato e iniziatico sotto ogni pagina o vicenda dei suoi romanzi.

Lungi da noi il voler diminuire con questo il valore artistico di uno scrittore che ancor oggi rappresenta la miglior reincarnazione del romanticismo fantomatico tedesco. Banchiere fin dal 1889, e finito in carcere nel 1902 in seguito a un duello con un ufficiale, egli si scopre di punto in bianco narratore e già le piccole storie, pubblicate nel *Simplicissimus* e poi raccolte ne *La cornucopia meravigliosa del filisteo tedesco (Des deutschen Spiessers Wunderhorn)*, rivelano due dei motivi fondamentali dell'opera sua: un'ironia scarnificante che qui s'esercita ai danni della pedanteria teutonica, del perbenismo ipocrita e della rugia-

dosità ecclesiastica luterana; e un'inventiva così alienata e perfida nel campo del raccapricciante da far diventare scherzi da collegiale le più stralunate leggende notturne del vecchio E.T.A. Hoffmann.



AVOLA XIX.

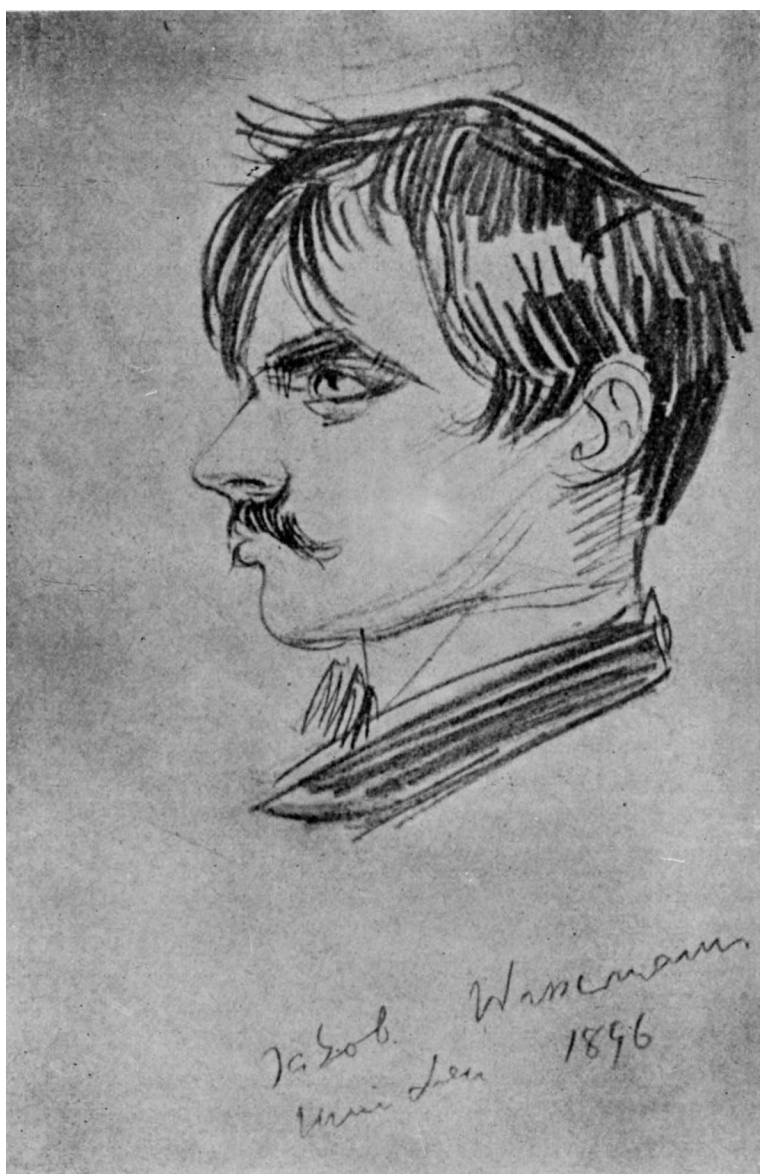


TAVOLA XX.

Poi per un processo rapido di contaminazione l'un motivo si permea dell'essenza dell'altro ed entrambi s'approfondiscono di risonanze inconsuete. Nei racconti pseudoedificanti che s'intrecciano alla vicenda principale de *Il Golem* (1915) la stessa satira, coi suoi ammiccamenti sornioni e sinistri, prepara e acuisce quel clima di subdola e lenta spettralità che incombe su tutte le pagine del libro. Il quale potrebbe venir paragonato a uno di quegli angoscianti sogni senza fine, in cui coazioni indisponenti s'alternano e vicende aggrovigliatissime e stati di falsa veglia a irrigidimenti catalettici e a spaventosi incontri con se stessi, se qui chi sogna non ritrovasse poi, nella realtà d'ogni giorno, inopinati e inquietanti frammenti dell'incubo e da tale coincidenza non fosse indotto a trarre indizi arcani per la propria sorte terrena e soprasensibile.

La tecnica del celebre romanzo meyrinchiano, che in pochi anni raggiunge le duecentomila copie, è quella dei due specchi prospicienti che riflettono senza fine la stessa immagine o, se si vuole, quella delle vignette dove una figura regge la vignetta stereotipata di se stessa che a sua volta regge la vignetta identica e così via fino ai limiti della visibilità e della salute mentale. E l'intenzione dell'autore è forse di trascendere la fuga delle immagini riflesse, d'arrivare a veder chiaro l'aspetto, forse inaspettato e rivelatore, della vignetta ultima. Ridotto a schema scheletrico è appunto questo che sembra confermare il romanzo: l'intagliatore di gemme Atanasio Pernath, che ha dimenticato metà della sua vita e con cui lo scrittore è costretto a identificarsi nel sogno, a sua volta e con terrore s'accorge d'esser tutt'uno col Golem, il quale qui non è il fantoccio

d'argilla cui nel diciassettesimo secolo il taumaturgico Rabbi Löw riuscì a conferire saltuaria vitalità, ma l'apparizione che ogni trentatré anni ritorna a seminar terrore e strage nel ghetto di Praga; e come Pernath incontrando il suo sosia spettrale si persuade d'aprir gli occhi a una realtà trascendente, così anche Meyrink imbattendosi, una volta desto, in Pernath, che è morto trentatre anni fa e gli somiglia, intende simboleggiare lo stato d'ineffabile acquetamento che, dopo molte travagliate vicissitudini, egli credette d'aver raggiunto traverso la pratica delle più svariate dottrine esoteriche.

Partecipi dello stesso destino di Pernath e dell'autore possono del resto considerarsi tutti i protagonisti dei romanzi meyrinchiani, dal Mastro Leonardo dei *Pipistrelli* (*Fledermäuse*, 1916) al Hauberisser de *Il volto verde* (*Das grüne Gesicht*,

1917): tutti han la vita sconvolta da qualche tragico evento, tutti son trascinati da un insieme di casi soprannaturali e terrorizzanti alle soglie della pazzia, tutti, assistiti o meno, arrivano a un certo punto a comprendere che quelle loro allucinazioni non son che simboli di un mondo superiore, che la loro follia è l'unica saviezza, che il sogno è verità e che l'esistenza, con tutti i suoi acerbi dolori, non è che sogno. Questa specie di capovolgimento dei valori, che nel Golem coincide con l'incontro del sosia e che nel *Volto verde* è operato, sullo sfondo di un'Amsterdam alla vigilia del finimondo, dallo spettro Chidder Grün, ovvero dall'Ebreo errante, con la simbolica «trasposizione dei lumi», rende tutti costoro spettatori estranei delle proprie tragedie e della propria morte. Di ciascuno di essi, anche se ancora vivo, si potrà

dire con la parola dell'Angelo «è risorto, non è qui».

Ma a render accettabile, di là dalle favorevoli contingenze del dopoguerra, una catarsi così prodigiosa manca, secondo noi, una persuasiva evoluzione intima. L'«interiore crescita» che qui porta alla «seconda nascita» non si forma nella matrice dello spirito, ma si compie in una zona volutamente esteriore, aspirituale, magica. Tutto dipende da casuali incontri, da scelte arbitrarie, da rivelazioni improvvise, da connaturati, non acquistabili stati di grazia, da formule comportamenti capacità che per esser soltanto meravigliosi non trovano addentellato dinamico dentro di noi. Una specie di sistema Berlitz teosofico, che sdegni nell'umanità fatta adulta gli acquisiti e insostituibili elementi di grammatica etica, pretende di diventar viatico lungo un cammino al cui

termine non è il santo che s'incontra ma il ginnasta esoterico, il fachiro, il taumaturgo, le cui doti telepatiche, telepsicologiche, divinatorie ci sorprendono ma non riescono a convertirci. Che ci può dire, infatti, la sospensione delle leggi naturali se di queste lascia inesplicato il senso profondo e nulla ci rivela della legge che è in noi? Il più grande miracolo di Cristo non è la resurrezione di Lazzaro, ma l'inequivocabile Parola che ci permette quando che sia d'imitarlo, di toglier la nostra croce e di farlo risorgere in noi.

Per Meyrink, invece, il verbo d'ogni profeta perde sempre più il significato che vuol avere per acquistarne uno riposto e iniziatico, mentre, parallelamente al prevalere degli interessi teosofici su quelli psicologici, spirituali ed umani fa riscontro, dal *Golem* all'ancora divulgatissimo *Volto verde*, ma specie da *La notte di Valpurga* (*Walpurgisna-*

cht, 1918) a *Il domenicano bianco* (*Der weisse Domenikaner*, 1922), un progressivo e malinconico affievolirsi della potenza artistica. Resta infine sulla scena, coperta appena di pochi cenci allegorici, la mera dottrina, la creatura barocca che l'autore ha formato da una costola del cabalismo ebraico e ha nutrita per vent'anni, e forse con propositi universalistici, di miti egizi persiani e greci, di pratiche arcane di dervisci e di yoga, di teorie dei Rosacroce e perfino di feticismo zulù. Il catecumeno spalanca occhi ed orecchi. Il lettore comune si squaglia in punta di piedi.

Se poi ritroviamo quest'ultimo davanti all'insegna di Hanns Heinz Evers che largisce al bluffistico autore di *Alraune* (1913) e di *Vampiro* (1920), nato a Düsseldorf nel 1871, la qualifica gratuita di Poë tedesco, è perché, anche in materia spettrale, la paccotiglia emozionante trova più facile

smercio della cosiddetta produzione di pensiero. Come che sia è però a Meyrink e al successo strepitoso del suo *Golem* che Praga, l'assorta città di Rilke e di Werfel, deve una rinomanza che l'eleva di colpo a capitale del mistero e che fa salire, più o meno immeritatamente, le azioni del gruppo autoctono di cui fan parte il tedesco-moravo Karl Hans Strobl (n. nel 1887) coi suoi romanzi erotico-mistico-spettrali (*Die Vaclavbude*, *Eleagabal Kuperus*) e i due praghensi Leo Perutz (n. nel 1884), noto per il romanzo preagonico *Dalle nove alle nove* (1918), e Max Brod (n. nel 1884) la cui fama, stranamente, non resterà affidata ai suoi romanzi satanisti e giudaici, né al gran successo di pubblico del suo *Ticho Brahes Weg zu Gott* (*La via di Ticho de Brahe a Dio*, 1915), né a quelli prevalentemente erotico-mon-dani che con minor fortuna gli succedettero, ma

all'esser stato l'annunciatore di uno che lo supererà di mille cubiti risolvendo in un'atmosfera di trasognata, quasi boreale veggenza l'interrogativa foschia addensata sull'orizzonte dai mezzi iniziati e dai poco scrupolosi venditori di fumo. Come la grandezza del romanzato Ticho sta nel dimenticare generosamente se stesso e il suo imperfetto sistema astronomico per farsi sostenitore del genio di Keplero che lo smentirà, e che senza di lui si sarebbe consumato nelle ebbrezze della scienza pura, così è a Max Brod che dobbiamo se un'opera unica nel suo genere s'è salvata dalla distruzione cui l'aveva condannata il suo stesso autore e se il nome di Franz Kafka (1883-1924) brilla ancora sul cielo della letteratura europea.

Eppure – paradosso delle cose – proprio quella volontà di distruggere diventa la vera ragione di

grandezza di ciò che s'è potuto salvare. Assetato d'assoluto come gli eletti della sua razza ebraica, Kafka vuol vivere non per il proprio nome, non per dir lui ciò ch'egli stima vero, ma per far parlare la stessa verità: e questa in ogni suo gesto o parola cercando, soffre di tutte le inadeguatezze vissute pensate scritte e preferisce cancellarsi anzichè esprimersi a mezzo o vivere senza potersi spiritualmente giustificare. Avviato al giure e sentendo parassitarie tutte le cosiddette professioni liberali, egli tornerebbe alla terra dei padri e all'onesto lavoro della vanga se la tisi che lo mina non glielo vietasse; giovane e assetato d'amore, come quel Richard Garta che in un romanzo di Max Brod (*Zauberreich der Liebe*, 1928), si studia di raffigurarlo, egli rinuncia ad esser felice per non costringer altri e non sottrarre sé all'ineluttabilità dei propri imperativi.

Poche volte le apparenze ingannano meglio. Sotto una bassa fronte semilunare soffocata da un casco di capelli nerissimi si cela una mente capace di misurar tutte le altezze e tutte le voragini del pensiero e di snodarsi sicura nelle capziosità più labirintiche del raziocinio; qui vediamo un fragile giunco umano resistere ai più terribili fortunali del dubbio e la dolce figura di un principe trasognato dissimulare il temerario che ai confini dello spirito si batte per la conquista angelica o demoniaca delle ultime verità. Strapparle a Dio, cercarne il riflesso nella contraddittoria e quasi indecifrabile complessità delle cose, realizzarle in sé con un'intransigenza sdegnosa di ogni compromesso e pari soltanto alla mitezza verso i propri simili sembra l'unico compito di questo pellegrino il cui soggiorno in terra è rapido come un'apparizione. Nato a Praga, Kafka muore a soli

quarantun'anni in un sanatorio nei pressi di Vienna.

Oggi non è più possibile prender abbagli. I sei piccoli racconti, sospesi in una specie di stratosfera ambigua, quotidiana e surreale insieme, che, vivo l'autore, gli amici riescono a sottrarre alla sua incontentabilità (*Das Urteil*, *Der Heizer*, *Die Verwandlung*, *In der Strafkolonie*, *Ein Landarzt*, *Ein Hungerkünstler*) e gli altri molti compresi nel volume postumo *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1931) non possono più apparire a nessuno una variante, geometrica e impassibile, della letteratura del raccapriccio. Basta tender l'udito per afferrare allusioni inconsuete suggerite all'anima nell'unica, vaga veste che convenga alla loro estrema volatilità. Come la musica non dice ma esprime e sull'ala dei suoni libera un contenuto ribelle ad ogni costrizione verbale, così

Kafka, in apologhi, parabole, similitudini cui sarebbe puerile cercare un significato coi punti sull'i, fa vivere verità che perirebbero se afferrate nella morsa esatta e snaturante del *logos*.

Un *Medico condotto* tenta di guarire le orrende piaghe degli ammalati sdraiandosi nel loro stesso letto; un *Digiunatore* è infelice perché non può privarsi del cibo detestato oltre i limiti imposti dall'interesse del pubblico e dell'impresario; un acrobata, per smania di perfezione e non senza fastidio degli spettatori, resta lassù, tra i suoi trapezi, durante gli altri numeri del programma; un commesso viaggiatore ne *La metamorfosi* si risveglia trasformato in coleottero mostruoso e non cessando di ragionare vive prigioniero della sua bestialità e assiste impotente all'orrore che ispira ai suoi e all'abbandono in cui vien lasciato. Chi ha orecchie per udire ode: trasposizione

dall'empirico allo spirituale, accenni, alla nostra doppia natura, alla necessità di soffrire per comprendere, ai limiti della partecipazione umana, alla triste prigionia della carne e all'immensa, irrazionale aspirazione dell'anima di viver solo a se stessa.

Kafka ragiona e rivela immaginando e, tra la folla insistente delle figurazioni, va sempre, affannato, in traccia dell'unica capace di esprimere ciò che gli detta dentro. Ecco perché a uno scrittore che può parer fantasioso nulla è più sospetto della fantasia. Ogni immagine o vicenda che non sia aerea prigione del presentito e dell'ineffabile e sbandi, capriccioso arabesco, alla ventura gli sembra inutile e intollerabile; ogni sforzata figurata dell'intuizione, disonesta e odiosa. Proprio al contrario di Meyrink che presumeva di esser l'unico scrittore in Europa a scriver sotto dettatura

d'intime voci, Kafka passa tutta la vita a difendersi dalle «mani false che si protendono mentre uno scrive» e lo tentano a definir arbitrariamente l'indefinito, a metter punto fermo dove non è che un grande, metafisico punto interrogativo. Perciò la sua rivelazione figurata, che ha tutta la concretezza ed evidenza di un nuovo mondo empirico, permane inquietante accettabile convincentissima anche quando – come nei tre gran torsi di romanzo conservatici da Max Brod – sconfina in un di là dove l'anima è paurosamente sola di fronte all'inesplicato.

Ne *Il processo* (scritto tra il '17 e il '19), che dei tre romanzi è il primo, il procuratore di banca Josef K., arrestato, senza dover perciò sospendere le proprie occupazioni, da un'arbitraria potestà che pretende d'esser attratta dalla colpa, raggiunge con la sicurezza dei sonnambuli le incre-

dibili soffitte e gli asfittici uffici dove la muta autorità inquirente gli dà convegno. Ma ciò ch'egli apprende sul Tribunale da oscuri avvocati, lascive cameriste e «confidenti» sinistri è tale da fargli perdere a poco a poco la fiducia nella propria innocenza e da dargli il senso di un continuo, oscuro pericolo. La procedura è lambiccata, assurda; i giudici corruttibili subalterni infidi; nullo il loro dettato di fronte all'istanza suprema; inutili le laboriose dilazioni che se evitano la condanna escludono anche la vaga possibilità di un'assoluzione. Alla fine, senza che K. sia riuscito a saper di che cosa lo si accusi, il misterioso procedimento culmina in un'esecuzione capitale, improvvisa e ineluttabile come l'arresto.

Che la sua colpa sia appunto quella di credersi incolpevole mentre colpa e uomo sono inscindibili agli occhi di un piuttosto malevolente Tribunale?

In una delle più terribili novelle di Kafka (*In der Strafkolonie*) i condannati non apprendono la ragione del loro supplizio se non quando, fatti spassimando veggenti, riescono a intuir la sentenza di tra i complicatissimi ghirigori che una diabolica macchina a punteruoli va ricamando sulle loro schiene; e nemmeno l'aver indovinato evita loro il colpo di grazia che li raggiunge alla sesta ora. Se dunque tutte le angosce della coscienza e tutti i tormenti della vita non bastano a farci individuare il nostro peccato oscuro, a renderci coscienti del male che abbiamo dimenticato o che è nato con noi, cosa si può sperare da una Corte ermetica e disposta, se mai, ad aumentare il nostro disorientamento? Non vale esser pronti a scagionarsi, cercar difensori, interrogare come fa Josef K. Sulla vietata soglia della Legge (gli narra qualcuno) un campagnolo in cerca di lumi stanca di

suppliche il guardiano per apprendere, immobilizzato dall'agonia, che quello era proprio l'ingresso destinato a lui solo.

Occorrerà dunque forzare le porte del Cielo? Ne *Il castello* (*Das Schloss*) dove, proprio come nel primo romanzo, la realtà ha sbalzate evidenze di sogno e il mito la stessa imperturbabile naturalezza della realtà, un uomo, che non a caso si chiama di nuovo K., iniziale del nome dell'autore, arrivando di nottetempo in un villaggio dove non è permesso stabilirsi senza il benestare del castello, si spaccia per l'agrimensore che il castello avrebbe mandato a chiamare e, stranamente, ottiene da lassù conferma alla sua menzogna: sì, egli è l'agrimensore. Tenti dunque di situarsi nel villaggio, d'arrivare come può al castello, all'autorità (a Dio). Ma nel villaggio nessuno sente il bisogno di lui e sulle strade del castello

una lassitudine improvvisa impedisce di proseguire e gli assistenti messi a disposizione dell'agrimensore sono di un'idiozia indisponente, di una spettrale, intralciante invadenza. Né giova che K. leghi a sé l'antica amante d'uno dei funzionari del castello o faccia proprio ciò che con sospetta insistenza gli si raccomanda d'evitare. Egli perde continuamente terreno: gli impegni scritti si rivelano equivoci e nulli; i funzionari del castello, che difendono, in nome di signori remoti e invisibili, remote e invisibili cose, sono, visti da presso, inappariscenti filistei; l'amministrazione di lassù che aggiorna minuziosamente le pratiche di ogni singolo ma le tiene nel più pazzesco disordine, non ammette neppure la possibilità di un errore e intanto le decisioni germinano improvvisamente e imprevedibili da quel caos di cataste che fragorosamente rovinano da ogni lato; se si telefona lassù

e qualcuno risponde è certo un piccolo impiegato che s'è voluto divertire. Ma se ciò non di meno ogni comunicazione proveniente dal castello fa legge, e la gente del villaggio venera i funzionari di lassù e le donne, su cui costoro hanno un feudale diritto di prelazione, sono orgogliose di quei rapporti, non sarà solo chi lotta e perde a veder le cose così travolte? Il romanzo, rimasto frammento, fa presentire la sconfitta di K. Per i suoi intrighi sottili e appassionati egli perde il posto, l'amante, ogni possibilità di raggiungere il castello, e, se dobbiamo credere all'ipotetica fine tramandataci da Max Brod, solo in punto di morte gli arriverebbe il permesso di soggiornar nel villaggio, in altre parole: l'ironica licenza d'aver vissuto.

Si difenda dunque come un accusato o affronti il cimento con tutti gli accorgimenti e le finte di un lottatore, l'uomo ha, secondo Kafka, sempre torto

di fronte a Dio, per quanti torti Dio – ed è qui che un granello d'eresia si mescola a un'intransigente religiosità – per quanti torti Dio abbia di fronte all'uomo. Per il temerario indagatore il metafisico «torto» della Divinità sta nel fatto che la sua legge non si copre nemmeno con la più alta legge del mondo, che le categorie della morale e della religione non sono congruenti e che l'uomo può anche, come l'ibseniano Brand, fare *quantum satis* senza per questo aver diritto alla grazia divina che è di là da ogni comprensibile norma etica e razionale. Può ben l'ironia, figlia dell'impotenza, veder nei decreti di lassù, che si traducono nell'indecifrabile disordine delle cose di questa terra, qualcosa di complicato e di grottesco come l'amministrazione del castello e di mostruoso ed assurdo come l'infida procedura del *Processo*: a un più profondo senso religioso proprio l'assenza

d'umanità di ciò che ci sovrasta darà il senso del divino.

Proposta, dunque, a un supremo arbitrio è la vita dell'uomo. E se finalmente Karl Rossmann, il candido giovinetto di *America* (terzo romanzo di Kafka) potrà, pur con qualche riserva, venir accolto nel «gran teatro naturale di Oklahoma» è perché, dal *Simplicissimus* di Grimmelshausen al *Parsifal* wagneriano, è sempre piaciuto ai tedeschi dar credito presso il Cielo alle anime che con casta e inconscia trepidità passan tra le bassezze e le insidie del mondo.

Di fronte alla novità e grandezza di questo messaggio non giova perdersi alla ricerca delle «piccole fonti». Può darsi benissimo che Kafka, lo spiritualista ebreo, abbia avuta nel sangue l'idea mosaica della colpa che si rivela traverso il castigo, e che la biblica leggenda del commercio

degli angeli con le figlie degli uomini si sia trasformata nella sua immaginazione in quella delle donne «che hanno rapporti col castello». Né si esclude che il genio della razza si manifesti in lui anche attraverso la talmudica complicazione e acutezza della sua casistica, e per mezzo d'un simbolismo che fa pensare alla Cabala, e in quel culto del conseguente che per vie diverse lo porta, come il suo correligionario Otto Weininger, a fondare l'etica sulla memoria. Ma è un fatto che tutti questi elementi son rivissuti approfonditi sublimati e che ebreo Kafka lo è solo nel senso più universale, nell'ansia che lo accomuna a questo popolo di cercatori di Dio. I suoi eroi cercano la Divinità nella supplica e nella sfida, con l'ironia, con la bestemmia, attraverso l'amore dei sensi che non ingannerebbe se «non avesse in sé qualcosa dell'amore celeste» e nel casto candore che

prelude alla fede. E chi dice che a sua volta Dio non tenti di comunicare con l'uomo? Forse, come il mitico, agonizzante Imperatore della Cina di una tra le più significative parabole kafkiane (nel volume postumo *Beim Bau der chinesischen Mauer*, 1931), anche Iddio ha sussurrato all'orecchio d'un suo fido un messaggio destinato a te «singolo, miserabile suddito, ombra minuscola fuggita dal sole imperiale nelle lontananze più remote»; s'affretta il messaggero, ma la ressa è grande, e ancora egli cerca d'aprirsi un varco nelle sale del palazzo interno, e millenni dovrebbero trascorrere prima ch'egli potesse precipitarsi fuori dell'ultima porta che nessuno può attraversare «e tanto meno col messaggio di un morto. Ma tu stai seduto alla tua finestra e sogni quel messaggio quando viene la sera».

Tale, e così piena di disperazione e di speranza, la fede di un uomo per cui le vere cose pratiche son con le cose supreme. Conta costruir la torre che arrivi al Cielo, non litigare per il miglior posto in cantiere: è per questo che Babele è stata Babele, non per la confusione delle lingue. È inutile cercare il miglior posto per le proprie provviste e, come l'anonima bestia ne *La tana*, creare astuti labirinti a propria difesa: Qualcuno già s'avanza che ci annienterà nel punto più custodito. Bisogna piuttosto esser come colui che, sospinto alle spalle dal nemico mistero delle origini verso il nemico mistero della destinazione, salta a un tratto fuor dalla linea di combattimento e, soccorso dalla propria esperienza di schermidore, si solleva ad arbitro dei duellanti.

Kafka ci rappresenta questo duello, non ce ne dice l'esito; descrive il cammino, non la meta; ci

dà un'intuizione umana e già quasi superumana della divinità, ma non pretende di rivelarcela. Ed è al lume di questa divinazione e di questa probità che la sua fine precoce, che la frammentarietà della sua opera acquistano valore simbolico: quasi come piramide spezzata che meglio accenni all'ideale vertice o come melodia che dispersa dal vento ci ritorni in sogno.

[illegible]

TAVOLA XXII.

Seduta



della "Dichterakademie".

Da sinistra, seduti: Hermann Stehr, Alfred

LIRICA ESPRESSIONISTA

Stupefacente a potenza limitata, l'evasione dalla realtà, cui i meno resistenti eran ricorsi per sfuggire al disagio della guerra e dell'inflazione, a un tratto rifiuta i suoi servigi. Non v'è fascino di arbitraria o vera terra lontana, non v'è rivelazione esoterica od iniziatica che a lungo possano resistere al duro confronto col mondo circostante. Anzi, cessata l'artificiale euforia, codesta realtà, sia essa ancora la fatale costrizione della guerra o già il caos inflazionistico, appare ai disebrati fosca ed esecrabile oltre ragione e misura.

Come si ricorderà, il disagio nella grassa beatitudine prebellica aveva potuto ispirare alla generazione poetica dei Heym e dei Trakl insieme a un'ansia di sconvolgimenti esasperata fino alla

veggenza, un odio per la realtà circostante, forte al punto da non permettere la pacata valutazione dei bersagli e da deformare e ingigantire le banali esteriorità cittadine e quotidiane in ossessionante fantasmagoria e visione apocalittica. Questo *pathos* convulso – avvertito dai sismografi letterari fin dal 1910 e sommamente indicativo, in quel suo iniziale sacro spavento, delle imminenti e quindi inverate sciagure – diventa, sette anni dopo e per sei anni ancora, la condizione psichica e poetica permanente di una parte dei giovanissimi. La loro cieca epilessia, inalberandosi contro un passato cui s'attribuisce in blocco la presente rovina, e di questa non riuscendo a distinguere chiaramente i contorni, perde anche gli ultimi, approssimativi contatti con la realtà e la fa ammalare di una specie di elefantiasi simbolica che, rendendola paurosamente irriconoscibile,

potenzia in loro aggressive tensioni da incubo da cui non riescono a liberarsi se non nell'estasi finale dell'urlo. La costrizione sociale, militare, politica, domestica, economica diventa il lemure che li stringe personalmente alla gola e contro cui essi esplodono il loro ribellismo verbale, esasperato fino alla cianosi anarcoide e all'asfissia monosillabica. Trasformati in mostri irriconoscibili che si autodivorano paurosamente, la civiltà meccanica pauperizzatrice e il capitalismo stragifondaio suscitano in questi esagitati visionari una velleità d'azione che s'esaurisce tutta in un terremoto di parole e che s'alterna con crisi di lacrime sulle sofferenze dell'uomo, spesso risolte in lirici inviti all'affratellamento universale e in invasati annunci di un mondo migliore.

In difesa della propria ebrezza questo movimento epidemico che s'autodefinisce espressio-

nismo, e che produce molti flagellanti e rari poeti, insegna a diffidare del cervello e dei sensi, del ragionamento notomizzatore e dell'impressione passiva. E come ha negato un mondo supposto in isfacelo, così rifiuta in blocco l'arte cui esso ha dato nascimento: il naturalismo razionalistico diventato troppo presto fine a se stesso, il neoromanticismo frutto di nervi raffinati e di un'inerzia effettiva del cuore, l'estetismo mummicato in una sterile contemplazione della bellezza. Dai ciechi moti dell'anima che ha respinto ogni realtà precedente, dal fondo delle tenebre primigenie che forse nascondono la possibilità di ricominciare, si vorrebbe esprimere, per esplosione tellurica e per balbettamento delfico, il mondo nuovo.

Senonché l'espressionismo – *lucus a non lucendo* – manifesta fin da questa sua intenzione programmatica il male che l'affosserà. Esprimere

(che non è sinonimo di esplodere) presuppone il comprendere. E comprendere vuol dire in arte percepire ed accogliere integralmente il mondo in sé, con tutto il suo bene e il suo male, e renderlo quindi illimpidito e risolto e perciò stesso capace di dettar legge al mondo empirico con la propria esemplare armonia. Un'arte che non percepisce non può creare; e un'arte che non crea non trasforma. Ogni attivismo artistico che non presupponga lo stato contemplativo e ricettivo che l'espressionismo condanna come passività è destinato a rimanere intenzionale. D'altra parte nessuna armonia in arte è possibile senza la stretta collaborazione tra i sensi che avvertono, l'anima che reagisce, lo spirito che forma. Ogni egemonia di un fattore sull'altro porta a squilibri sostanziali: l'esteriorità più stanchevole deriva immancabilmente dal predominio del sensorio; l'aridità è

la conseguenza dello spirito puro; un mondo informe, senza evidenza né legge, scolorito ed anarchico è quello che sorte dalle esuberanze dell'anima non infrenata dallo spirito e impoverita dai sensi.

Ed è appunto abbandonandosi ciecamente a queste esuberanze che l'espressionismo perde in politica ogni ritegno e in arte ogni evidenza. Con simili orgie dell'anima non sono del resto nuove in una letteratura che spesso vede individui e correnti vivere un loro sentimento fino in fondo. Ed anzi, dal punto di vista storico, il movimento espressionista non è che l'ultima incarnazione collettiva del ricorrente irrazionalismo tedesco e quasi il corrispettivo moderno di quello *Sturm und Drang* che presente, dieci anni prima che avvenga, lo scoppio della Rivoluzione Francese e che, capitanato da Johann Christian Günther, tra-

scina nei suoi gorghi liricamente ossianici e scespiriani lo stesso giovane Goethe che si salva solo perché non si lascia travolgere.

L'espressionismo colpisce tuttavia per il suo accentuato carattere di psicosi. Profetico ai suoi albori come lo *Sturm und Drang* e come il futurismo italiano, di cui nella seconda fase si rivela una delle tante filiazioni liriche e pittoriche, esso si distingue dal nostro movimento per la diversità del messaggio. La predicazione marinettiana che fin dal 1909 serve all'Italia il vangelo della temerarietà, dell'orgoglio nazionale, della guerra unica igiene del mondo fa presentire un ben altro domani di vittorie e di realizzazioni imperialistiche di quel che al loro paese non promettano coi loro versi apocalittici i Heym ed i Trakl. E analogamente la natura lirico-evocativa che i due movimenti hanno in comune s'exaspera nell'espres-

sionismo fino al *diapason* con effetti centrifughi anche più disastrosi sulla logica e sulla sintassi. Non parole in libertà, ma cadaveri di parole con un'interiezione al posto della spina dorsale coprono alla fine le spiagge della letteratura tedesca testimoniando la violenza del cataclisma lirico.

Il quale, come abbiamo già accennato, si scatenava in due fasi. La prima, prebellica, butta a riva, insieme a giovani candidati alla morte come Heym, Trakl e Stadler, anche poeti della vecchia guardia come Else Lasker-Schüler (n. nel 1876) e Theodor Däubler. La seconda, che comprende guerra ed inflazione, par quasi infrangersi in tre marosi successivi: gonfio è il primo d'orrore; agitato è il secondo dalla rivolta; alto il terzo fino al cielo, esso sembra sommergere in un dilagante, umanitario abbraccio la terra.

L'ondata di orrore è come un propagarsi subacqueo del brivido visionario di Heym. Par che il mondo in cui son nati codesti poeti sia il peggiore tra quelli possibili: un'aura ferrigna e caliginosa grava sui paesaggi industriali e proletari di Paul Zech (n. nel 1879), già cantore di foreste imbalsamate; l'estraneità, secondo Alfred Wolfenstein e Kurt Heynicke (n. nel 1891), è la dea che governa i putridi alveari umani; un'aura di suicidio colora le slegate fantasie di Albert Ehrenstein (n. nel 1886) e l'ironia leggera di Alfred Lichtenstein (1889-1914) sembra destinata, proprio come le smorfie pagliaccесche di Jacob von Hoddis (n. nel 1884), a dar spicco all'adunata di tutte le brutture umane, esibite non si sa bene se per provocare l'urlo liberatore della pazzia, il ribrezzo che suggerisce distruzione e rivolta o la pietà riparatrice del male.

La palma in questa inqualificabile gara spetta senz'altro alla *Morgue* (1912) che, a detta del suo stesso autore – il poeta e specialista in malattie veneree Gottfried Benn, nato a Mansfeld nel 1886 – contiene «le poesie più spaventose, raccapriccianti e crudeli del nostro tempo». Ciascuno dei medici poeti di cui in ogni secolo è stata ricca la Germania ha reagito a suo modo allo spettacolo delle sofferenze umane: Schiller dedicando le prime poesie al suo principale, la Morte; Büchner con girandole di cinismo; Schnitzler con scettica eleganza sempre più aduggiata di melanconia; Döblin scoprendo armonie necessarie tra l'io, la natura e la sorte; Carossa risolvendo la vita passeggera dell'uomo nella vita eterna del mondo. Il decadentismo sadistico di Gottfried Benn sembra sulle prime compiacersi, ne' tristissimi alberghi della morte, di quegli sponsali tra

macabro e grottesco che straniarono per sempre alla medicina lo studente napoletano Salvatore Di Giacomo.

La famiglia di topi adolescenti che passa giorni provveduti nell'esofago di una giovane annegata; il dito irrigidito del negro che fruga nell'orecchio di una vergine; la promiscuità delle membra umane in fondo a una tinozza appaiono a tutta prima spunti per l'esercizio di un'atroce necrofilia letteraria. E non sono invece che maschera cinica per le reazioni segrete dell'anima, sforzo esagerato per darsi un contegno. Dalla *Sala delle partorienti* alla *Baracca dei cancerosi* non c'è che un passo e il fango in cui nasce l'uomo s'imparenta al sito della carne putrefatta. A che vale l'illusoria parentesi in mezzo? Prostitute e madonne si mostrano al medico-poeta in perfetta identità ginecologica. E allora come non disprezzare «l'acme della

creazione, il porco, l'uomo» che, repugnante in fralezza come ogni altro essere vivente, è viceversa il solo a pretendere un'anima? Quale, infatti, se cervello e scroto marciscono allo stesso modo, sarà il palmo del corpo che parli contro la putrefazione e testimoni di Dio?

Nelle sue mostruose ballate Benn pone ma non risolve il tragico problema. Ed anzi finisce per ignorarlo il giorno in cui scopre che basta la morbida concupiscenza o l'appagata lassitudine dei sensi, o l'ebbrezza, o uno stupefacente per provocare «lo sfaldarsi soave, desiderato dell'io», lo sfaccettarsi del pensiero in una fuga d'immagine gravide d'arcano, il riformarsi, nella carenza del raziocinio, d'un collegamento, da secoli perduto, con quell'alveo delle origini da cui l'umanità s'è dipartita solo per raggiungere evolvendosi una perfezione di sofferenza. Egli rimpiange allora «i

nostri remoti preavoli – grumo di muco in tepido acquitrino», risospira per sé «la buona luce preo-
culare», ridiscende la scala delle forme inverte-
brate fino all'inconscia felicità dell'ameba.

Essendo il cervello e il raziocinio di formazione
più recente, l'anima tenderebbe, secondo lo
scienziato Benn, a qualcosa di più profondo della
conoscenza e la sua compiutezza non potrebbe
trovarla che nell'oscura cerchia dei rapporti orga-
nici, nella comunione sotterranea dell'io col tutto
che Goethe intese simboleggiare nella discesa di
Faust alle Madri. Ora non solo il fenomeno del
poeta sarebbe una specie di ricaduta feconda
verso quelle interiorità misteriose dove l'unità
dell'essere esisteva prima che l'io si separasse
dal non-io, ma è anche su quelle fonde radici che
il vero medico deve cercar d'agire anziché
sull'una o sull'altra parte del corpo.

Dalle *Prose complete* (*Gesammelte Prosa*, 1928) alla *Somma delle prospettive* (*Fazit der Perspektiven*, 1930) e a *Dopo il nichilismo* (*Nach dem Nihilismus*, 1932) Benn viene così a professare, sia come medico che come poeta, una fede nell'irrazionale per cui non gli riuscirà difficile, nel 1933, schierarsi col nuovo Stato e contro l'eletta intellettuale sconfitta (*Der neue Staat und die Intellektuellen*, 1933; *Kunst und Macht*, 1934). Non di legulei raziocinanti o di letterati illuministi il nuovo Stato ha bisogno, ma di un tipo umano uscito dal grembo della razza, irrazionale, mitico e perciò adatto a far da base a un complesso statale fondato sull'identità di potenza e di spirito, d'individualità e di collettività, di libertà e di necessità e riassunto nel Führer, personificazione responsabile di quell'impeto elementare, irrazionale, creativo che spazza via quando occorre le

civiltà infeconde di miti e quindi non d'altro meritevoli che di giogo e di leggi.

Questo quadro imperativo del mondo potrebbe facilmente dar l'idea di un Benn arrivato a sintesi costruttive se proprio il suo microcosmo lirico non s'orientasse contemporaneamente, e in un modo anche più deciso, verso il nichilismo ch'egli mostra di combattere. Per repugnanti che fossero, le sue liriche cliniche anticipavano fin dal 1912 una crudezza e drasticità di linguaggio che solo il neorealismo tre lustri dopo era destinato a raggiungere. Ma poi – e le *Poesie complete* (*Gesammelte Gedichte*, 1927) ne son chiara prova – le ebbrezze dissocianti, traverso le quali il poeta s'illude d'arrivare al fondo e inarticolato murmure dell'istinto, prendono a tal punto il sopravvento che alla fine si sfocia nella più schizofrenica dissoluzione idiomatica, incapace d'esprimere qua-

lunque cosa e meno che mai il brivido delle cose increate. Palombaro negli oceani dell'indefinito e dell'indefinibile, Benn non riesce a trarre a galla gli sperati splendori del mito, ma solo un caos ritmico d'associazioni immaginose – «complessi liguri», atlantici, ellenici, botanici, freudiani – che appaiono a fior d'acqua come i resti di un assurdo naufragio.

Ora se scientificamente la morte altro non è che lo scomporsi degli aggregati della materia e il loro immediato riordinarsi in una nuova architettura chimica, quale nuova armonia ricava Benn dalla decomposizione della forma? La sua opera dissolutrice non crea le cellule di una nuova vita ma mostra gli atomi di quella antica; non inizia un movimento evolutivo, ma segna il principio dell'involuzione. Da qui si parte per arrivare al *raptus* incoerente e incoercibile degli espressioni-

sti minori, al lirismo monosillabico di August Stramm (1874-1914), alla poesia come balbuzie, come vagito, come *dada*, come punto esclamativo.

Varia, intanto, il contenuto di questa poesia e, dopo l'ondata d'orrore, abbiamo quella della rivolta. Nata dalle insofferenze della trincea o dalla viltà del retrofronte, persuasa che l'esaltazione sia sinonimo di liberazione e che il grido basti a costituire un programma politico e sociale, la lirica rivoluzionaria, inalberandosi cieca contro tutto, travolge il certo per l'incerto, infanga ogni ideale, bestemmia epiletticamente la Patria. Operai come Kurt Heynicke (n. nel 1891), borghesi dalla testa confusa come Johannes R. Becher (n. nel 1891) sono adepti in una crociata cartacea di cui il giornalista Walter Hasenclever (n. nel 1890) diventa presto il capitano. Questo retore si figura di

fondare a parole repubbliche libertarie e Stati Uniti d'Europa; i martiri ch'egli canta sono Jaurès, Carlo Liebknecht e Rosa Luxenburg; i suoi profeti non superano la statura parlamentare di un Turati; il suo amore per l'umanità è quel vago senso che nasce dall'impietosita tenerezza per se stessi e che si volatilizza all'istante se davvero incontra un dolore con nome e cognome.

Generico e declamatorio è del resto tutto l'umanitarismo di questi poeti che giurano di riconoscere in ogni tu il proprio io, in ogni uomo in pena il fratello, in ogni volto umano l'impronta di Dio, ma che, quanto a loro, hanno la disgrazia di non farsi nemmeno distinguer l'uno dall'altro per l'assenza quasi assoluta di caratteristiche individuali. A buon titolo questa terza ondata espressionista cui sembra quasi ozioso aggiungere i nomi di Wilhelm Klemm (n. nel 1881), di Iwan Goll, di Lud-

wig Rubiner e di Rudolf Leonhart (n. nel 1889) – passa alla storia, per il suo carattere vocativo, sotto l'etichetta collettiva ed ironica di «poesia dell'oh uomo!». Povera di contenuto aureo, essa non può che dibattersi in un parossismo inflazionistico di parole e, quanto ai suoi pallidi rappresentanti, è chiaro che abbracciando le loro astrazioni d'umanità non facciano che tornarsi ogni volta con le braccia al petto.

Quando un uomo vero sorgerà da questa cerchia d'ombre, la gioventù non tarderà a riconoscerlo dalla calda, creativa vigoria del sentimento. Ma nel momento stesso in cui quest'uomo – che potrebbe anche chiamarsi Franz Werfel – arriverà ad esser compiutamente poeta avrà anche cessato d'appartenere al reparto agitati dell'espressionismo. E noi dovremo contemplarlo come un mondo a sé.

UMANITÀ DI FRANZ WERFEL

La storia di Franz Werfel, nato a Praga nel 1890, incomincia da lontano e fa un poco pensare a quella del giovane Hugo von Hofmannsthal. Lo stesso inizio prodigioso, lo stesso pericolo delle fioriture precoci, la stessa minaccia di sopravvivere in opache ripetizioni.

Tutta l'essenza werfeliana è già espressa, infatti, nelle inaugurali poesie del *Weltfreund*, in quell'amoroso incendio divampato tra il 1908 e il 1910, quando il poeta è sulla strada tra i diciotto e i vent'anni; e, a guardar bene, anche qualche prodotto dell'età matura – come nel '29 il romanzo *Barbara o della devozione* – non è che raffinamento dei motivi schiettamente autobiografici, accennati come le arie nel preludio di un melodram-

ma, nel diario poetico del diciottenne. Se ne accorge del resto lo stesso Werfel, quando nel 1927, procedendo alla scelta definitiva delle *Poesie* che abbracciano un ventennio ed eventi come la guerra e la rivoluzione, deve riconoscere che le sue intuizioni fondamentali sono rimaste in sostanza immutate.

Eppure non fa meraviglia che le prime parole, le più care al suo cuore, gli sembrin provenire quasi da un'altra vita. Esse erano soltanto enunciazione entusiastica ma approssimativa di una verità che, per restare tale, ha dovuto approfondirsi e farsi sapiente traverso mille esperienze e disinganni e rivivere nelle cento spoglie offertele da un'inquieta fantasia. Solo questo continuo rinnovarsi spiega perché la sorte di Werfel sia così diversa da quella di Hofmannsthal e come non

una sola volta, ma a più riprese, egli abbia potuto essere l'acclamato portabandiera della gioventù.

Età strana e per taluni tragica, la gioventù, che un evo sembra dividere dall'infanzia, un passo dalla morte e i propri invincibili impacci dall'inesplorato mondo. Età senza voce. Tra i poli della nostalgia e dell'esaltato desiderio, dell'ardore e del pudore, è un fervor continuo, un ondeggiare inquieto, una vergine e ricca sinfonia sentimentale. Ma l'espressione di codesto suo intimo mondo riesce quasi sempre al giovane inadeguata, eccessiva, perfino urtante. E spesso dalla sua inesperienza poetica nasce una letteratura di riporto, anemica e senile. Solo all'artista maturo è concesso talvolta, come paradossale compenso della sorte, di risuscitare scrivendo il miracolo della gioventù.

In Werfel c'è viceversa questo d'inconsueto: che a vent'anni egli esprime i vent'anni senza darsi arie d'adulto e senza l'amara precocità dei deflorati spirituali. La sua voce è tutt'uno col sentimento non snaturato né affievolito nel farsi parola e non smorzato dall'ironia o dalla sufficienza. Ventenne è la disinvolta spontaneità dei ritmi, ventenne il profumo di questa poesia che è la stessa giovinezza nel suo ingenuo e intatto fervore.

Però il poeta non è legato all'istante e sa a volte regalarsi la prospettiva negatagli dalla sua giovane età restituendosi ai paradisi perduti della primissima infanzia. Si risente adagiato mollemente nel suo carrozzino, su di sé il cielo inquadrato dalle fronde e il grande viso della bambinaia. Oppure gli risorge dentro il mondo visto dai chiari occhi del fanciullo e ancora una volta al

paesaggio, già così pieno d'incognite, si sovrappone la fantasia che fa di un vaporino a ruote la nave corsara e d'una domenica primaverile sulla Moldava una giornata di rischi sotto l'implacabile azzurro dell'equatore. Tornano le pene della scuola, la paura d'aver fatto tardi, «le ore di storia in cui figuravamo – d'esser guerrieri caduti in battaglia», la dolce vecchia fantesca, l'odore invernale del caffè tostato, i terribili guardiani del giardino pubblico; si forma tutta una congiura di motivi che potremmo dire morettiani e su cui domina la nostalgia dell'infanzia, il rimpianto di tenerezze perdute, l'inconfessato timore della vita.

Quale sottile venatura di sentimento corre in quegli anni sotto l'epidermide d'Europa? Senza nessuna pensabile intesa i giovani, di qua e di là dalle Alpi, poetano in analogo modo. È infatti nel '10 che Moretti pubblica le *Poesie scritte col lapis*

e sono dell' '11 i *Colloqui* di Guido Gozzano, la cui nostalgica e mite satira della società borghese ha tanti punti di contatto con l'umorismo interito del *Weltfreund*, uscito pure nell' '11, ma concepito tra l'08 e il '10. E come l'atteggiamento spirituale dei nostri crepuscolari suggerisce loro argomenti tenui e stile dimesso, così Werfel, che ugualmente s'ispira al quotidiano, arriva a sentir tanta pietà per talune parole «consumate e piatte» da ospitarle pari pari nel suo piccolo mondo poetico.

Dovunque, a reazione della ancora imperante poesia maiuscola, si sente il bisogno di cose semplici a costo magari di una retorica della semplicità. Le umili mirice del Pascoli sono il succedaneo desiderato dell'asfissiante magnolia dannunziana; il piglio prosastico di un Moretti o di un Gozzano, gli orizzonti conchiusi di un Corazzini o

di un Fausto Maria Martini sono il rifugio dell'anima al barocco assalto delle parole. E così forse Werfel è la risposta inconscia della nuova gioventù tedesca all'estetismo dannunzianeggiante di un Hofmannsthal, all'ellenismo sacerdotale di un George, alla troppo distillata raffinatezza dello stesso Reiner Maria Rilke.

Lo slancio vitale del poeta ventenne lo porta però a superare il punto morto di molto crepuscolarismo: quell'indugio, cioè, a testa vólta a ritroso, di fronte all'esistenza che impaura. Werfel non dura fatica a staccarsi dai custoditi porti del passato per vivere il suo presente e sublimarlo con una immediatezza che rivela in lui uno dei rari giovani che sappiano *parler jeunesse*. L'amore dell'amore, lo stellare periodo in cui uno sguardo basta a renderci felici e un nome a inebbriarci, e in cui l'inavvicinata fanciulla è incolpevole causa

di sofferenze agognate, s'esprime al vivo nel diario poetico werfeliano. E così quando Aspasia succederà, come natura vuole, a Beatrice, sentiremo ancora in limpidi versi il povero studente in adorazione di signore belle lamentar che la casa, la pasticceria, il negozio di mode o il palco sien più di lui partecipi di una grazia alla quale la sua contenuta e casta sensualità non osa nemmeno aspirare.

Arginata d'un lato, codesta sua esuberanza si converte in senso panico, in gioia di stare al mondo e di ritrovarsi in ogni creatura e in ogni cosa. Non ancora raggelata dalla ripulsa codesta espansività è disposta ad estendersi a tutto e ad affratellarsi a chiunque: ai simili e ai diversi, agli arditi e agli umiliati, a chi è felice e ai paria. Bramosa, giovanilmente, di venir ricambiata, quest'abbondanza del cuore fa perfino fiorire sul-

le labbra del poeta la candida supplica a chi lo ascolta: «Oh, ti prego, non resistermi! – Oh potesse una volta accadere – di trovarci abbracciati fratello!».

Pure, se questo commovente anticipo nel tempo della «poesia dell'oh uomo!» riesce a trascinare nei suoi straripamenti patetici ed entusiastici tutta una gioventù, esso non ha il potere di convincere il padre del poeta. Donde contrasti tra questo industriale, attivo e bempensante, e il figlio che dirazza e che invano si tenta di rimettere sulla via normale col diversivo borghese dell'impiego. Come burocrate Werfel non si mostra davvero migliore di quel che non sien stati al tempo loro Thomas Mann, Richard Dehmel e Jakob Wassermann; come poeta reagisce a questi primi contrasti con un'amarezza ignota al *Weltfreund*, all'*Amico del mondo* e che si riflette

chiara nella seconda raccolta poetica *Wir sind* (*Noi siamo*, 1911-1912).

No: non è facile amare e non è facile essere amati. C'è tra noi e le cose una parete che c'impedisce di conoscerle e non consente loro di conoscere noi. La mamma ci siede di fronte, ci parla e noi pensiamo ad altro. La sorella ride stridula e noi odiamo quel riso. Padre e figlio vorrebbero intendersi, ma v'è tra loro il ricordo di troppi desinari inaciditi e l'incolmabile abisso dell'età. La constatazione è desolante ma giusta: «Come per me qui tutto è duro mondo – così per tutti io sono duro mondo».

Incapace tuttavia di resistere al gelo, Werfel chiama la stessa durezza a ferirlo e invoca da Dio ogni martirio per poter soffrendo gioire e nel suo strazio intendere la sofferenza delle creature. Ma quando mai la grazia è stata privilegio degli

insofferenti? Il poeta deve distanziarsi da queste furie da flagellante, in cui di solito perde ogni senso della forma e del contenuto, se vuole acquistare un'umiltà nuova, conscia di quanto sia difficile soccorrere e capace di cogliere, in episodi banali e in creature sbiadite, la grazia di ciò che veramente è umano, l'ineffabile *Anmut des Menschlichen*. Allora – ed è quello che appare in qualche lirica di *Einander* (1913-14) – sentiamo insieme la nostra nobiltà e la nostra fralezza, il nulla che possediamo e l'impossibilità, intanto, di sottrarci dal tutto. L'unica cosa che veramente ci uguaglia ed unisce è forse la morte. Oppure... la vita. Il confondersi, dal momento che ogni evasione è impossibile, con tutto ciò che soffre, ride, sorride, ama e sogna su questa terra. L'identità in comprensione ed amore.

È possibile, con premesse simili, che l'austriaco Franz Werfel possa amare la guerra? Nessuno se l'aspetta. Ma è altrettanto probabile ch'egli veda l'ideale nella rivoluzione da lui invocata liricamente nei primissimi giorni del conflitto. Eppure neanche Werfel si sottrae al comune destino degli scrittori per cui il successo viene ad esaltare proprio le cose meno felicemente riuscite. Come dalle più insigni intemperanze di *Wir sind* e di *Einander* prende un poco le mosse tra i giovani quell'espressionismo lirico che esaspera, come abbiamo visto, l'impetuosità fino alla convulsione, all'urlo e al monosillabo, così una sola lirica, sparata, in uno dei suoi eccessi di reazione contro il proclamato avvento della «grosse Zeit», basta a persuadere i coetanei d'aver trovato in Werfel l'auspicato poeta politico suggestionando transitoriamente anche lui a mettersi per una strada

antitetica alla sua natura e contraria alle sue stesse intime idealità.

La guerra è il minor rischio corso dal poeta in quegli anni. I pericoli son ben altri: pericolo di cedere all'attivismo messianico e parolaio di un Kurt Hiller che non rispetta l'arte se non come strumento politico; pericolo di lasciarsi trascinar troppo dall'antimilitarismo utopistico di un Martin Buber, di un Gustav Landauer e di un Max Scheler, adombrati forse nei mistici anarcoidi campeggianti più tardi in certe pagine di *Barbara*; pericolo, infine, di lasciarsi convincere da un agitatore senza scrupoli come Egon Erwin Kisch, forse il Ronald Weiss del sullodato romanzo, alla follia del comunismo militante. Werfel se ne salva da artista cedendo un poco alle tentazioni dell'ora e immagazzinando intanto le caotiche esperienze per le creazioni future.

Nello stesso *Gerichtstag*, scritto al fronte tra il '15 e il '16, il nemico ch'egli combatte non è quello che gli sta dinanzi, nè quello ch'egli si sente alle spalle, ma il nemico che siede alla sua stessa mensa e s'impingua coi beni dell'anima sua. // *Giorno del Giudizio* è insomma celebrato in sede di coscienza: poichè poetare significa qui, come già per Ibsen, giudicarsi con franca implacabilità, partire in guerra contro i *troll* che ci infestano cuore e cervello. In distesi ritmi di sapore claudeliano, che lasciano ben poco campo a temi d'attualità, il poeta combatte, confessandosi, contro l'ostile opacità del proprio io e, come un giorno ha domandato candidamente amore, così ora supplica, non da sè ma da Dio, la liberazione dagli istinti egoistici, la redenzione definitiva.

Ed ecco il preciso e deplorevole punto di contatto di Werfel col suo tempo: per tanti versi su-

periore agli espressionisti che lo emulano, egli ha tuttavia in comune con essi la tendenza all'estasi come surrogato dei superamenti imperfetti e l'inclinazione a domandare a un simbolismo esangue i conflitti non sufficientemente maturi per obiettivarsi in dramma. L'io, male esorcizzato nelle supplicazioni del *Giorno del Giudizio*, tenta una rivincita nella trilogia drammatica dello *Spie-gelmensch* (1920) in cui l'immagine ingrata della propria prima persona, contro cui il giovane Thamal ha sparato, esce dallo specchio in frantumi e riguadagna il suo sosia alla vita fallace inducendolo al parricidio depredatore, alla licenziosità sfrenata, all'autoproclamazione a Dio. Ma se in genere è difficile per un nucleo lirico reincarnarsi drammaticamente (e lo prova la sempre inappagata nostalgia del lirico Werfel per il teatro), l'impresa è addirittura disperata quando un mal-

certo combattimento non abbia trovato, come nel caso nostro, forma poetica pregnante. Nella vicenda redenzionistica werfeliana, in questo *Erlösungs-drama* tanto affine per motivi ispiratori e per atomismo scenico al teatro espressionista di moda, il personaggio principale manca di consistenza umana. Egli può anche condannarsi a morte malgrado l'assoluzione impartitagli dalle sue vittime: non riuscirà ugualmente a convincere della verità, altrimenti incontestabile, per cui nessuno al di fuori di noi può mondarci dai nostri peccati e per cui, solo morendo a noi stessi, possiamo sperare di rinascere in purità.

Non ha forse detto una volta lo stesso Werfel che il mondo incomincia dall'uomo? E allora come potrebbe interessarci l'antitesi tra un io trasfigurato a simbolo e la sua ombra riflessa? E quale impegno etico possono aver delle azioni di puro

significato allegorico? Per motivi assolutamente analoghi vanno pertanto condannate altre opere werfeliane dello stesso periodo: il *Bocksgesang* (1922), dramma per molti aspetti suggestivo, che simboleggia, in un travolgente ritorno del Dio Pan sulla terra, sa il Cielo quali apocalissi avvenute o imminenti; lo *Schweiger* (1923), altro dramma simbolico dove l'ipnotismo si sposa alla propaganda politica; le *Beschwörungen* (1923), liriche in cui il poeta cede ampiamente alle tentazioni dell'ermetismo orfico.

Pare in quegli anni che alla realtà, lungamente rifuggita non si riesca ad avvicinarsi se non per circospette allusioni o per mezzo di trasfigurazioni generiche che tentano d'ingigantire ad evento capitale le più modeste contrarietà soggettive proiettandole con riflettori esasperati sullo schermo simbolico. E lo stesso Werfel, che nelle liriche

aveva saputo dare misurata espressione alla vis-
suta, dolorosa ma spiegabile antitesi tra padre e
figlio, non resiste al contagio quando altri, maiu-
scoleggiandola a simbolo del contrasto tra op-
pressione e sete di libertà, arrivano, con inqualifi-
cabile eccesso, ad esaltar nel parricidio il gesto li-
beratore. In confronto, tuttavia, alla violenza del
dramma *Il figlio* di Walter Hasenclever, che è del
'14, e del ripugnante *Parricidio* di Arnolt Bronnen,
che disonora le scene tedesche nel '20, la novel-
la werfeliana *Non l'assassino, l'assassinato è col-
pevole* (1920) fa l'effetto di un ritorno all'equili-
brio. S'arriva perfino a trovare umana la ribellione
del figlio tenente contro il padre generale se si
pensi che quest'ultimo ha ridotto ogni legame fa-
miliare a un gelido rapporto gerarchico e che
l'anima del ribelle, disarmata dallo spettacolo di
una miseranda vecchiezza, sogna alla fine, sia

pure polemicamente, un figlio proprio da crescere in amore.

Undici anni dopo, ne *I Pascarella (Die Geschwister von Neapel, 1931)* – un romanzo che ripaga con la bellezza di qualche dettaglio la voluta architettura dell'insieme – Werfel risolverà l'antitesi nell'anima stessa del padre: fattisi i sei figli una loro strada contro l'inflessibile egocentrismo paterno, è la loro varia vicenda materiata d'amore, di dolore e di morte che spezza il chiuso gelo imperativo e tradizionalista per dar luogo a una comprensione che è sempre parziale e amoroso sacrificio dell'io. Già l'imperfetta novella del '20 segna però una svolta. Precorritore del movimento espressionista, Werfel sembra diventarne seguace per temperarlo ed è allora che riesce a farsi discepoli non i più giovani, ma i maestri della precedente generazione: un Jakob Wassermann,

per esempio, che, contrapponendo ne // caso *Mauritius* (1928) un sedicenne assetato di giustizia al padre arido paladino della legge, ripercorre a suo modo la pista werfeliana.

Di portata anche maggiore è intanto un'altra constatazione: che da qui la strada di Werfel si distacca da quella dell'espressionismo, incapace d'avocare ulteriormente a sè la personalità di uno scrittore che neppure durante il breve percorso in comune aveva abbandonato le fila del suo intimo sviluppo o rinnegato le sue doti peculiari.

L'inquieta e non risolta lotta dell'io contro se stesso prende, difatti, subito dopo nuove e più concrete forme d'obiettivazione: non più pallidi sdoppiamenti antitetici dello stesso soggetto risolti in poco persuasive catarsi allegoriche, nè antitesi programmatiche tra i rappresentanti di due diverse generazioni, ma invece il tentativo di contrap-

porre al personaggio principale un antagonista che intimamente lo impegni al punto da diventare il reagente di una decisa chiarificazione spirituale.

Verdi, il romanzo dell'opera (1924) caratterizza questa nuova fase. Il poeta sembra rifuggire dall'arido intellettualismo dei suoi abbozzi drammatici per rituffarsi nell'aura viva delle sue prime ispirazioni liriche. L'estasi che prendeva l'adolescente ai primi accordi degli strumenti e che lo portava, come in sogno, a dedicarsi volta a volta col cantante sulla scena o col direttore sul podio, si condensa ora nella «leggenda di un uomo» in cui Werfel incarna la sua adorazione per la melodia ispirata, la sua ripulsa per tutto ciò che in musica è cerebrale e voluto, la sua latina gioia del colore, delle forme, degli effetti d'insieme dell'opera come la intendeva Verdi.

Ma perchè non dirlo subito? Nella produzione di Werfel, di questo artista negato al connubio tra intelletto e plastica creativa, e così dotato invece d'intelligenza del cuore, è sempre ciò che trascende la tesi eventuale a suscitare interesse ed emozione partecipe. E quello che meno persuade nel romanzo non è tanto il non provato viaggio di Verdi a Venezia poco prima della morte di Wagner, ma, da un punto di vista di pura verosimiglianza psicologica e artistica, la vicenda di questo sessantanovenne compositore glorioso inceppato nella sua potenza creativa dal «complesso» Wagner, da quel Wagner ch'egli respinge e insieme ammira, teme eppur sente oscuramente fratello e da cui lo liberano alla fine una rinuncia rassegnata, la conoscenza del *Tristano* e la decisione d'incontrarsi col suo autore resa vana dalla di lui scomparsa improvvisa.

Debbano però o meno l'Italia e il mondo la musica dell'*Otello* a questo o a un analogo superamento, resta sempre il fatto che il Verdi werfeliano riprodotto, al pari dell'antagonista Wagner, con quella giustizia che è dell'arte e di Dio, è vivo non solo nei particolari fisionomici, ma nella sdegnosa sua generosità verso i nemici, nella sua ruvidezza sensibile, nel suo molto italiano amore per i bimbi in cui trema il rimpianto del figliuolo perduto, nell'ammirata pietà per la donna che dura da quando, fanciullo, udì l'urlo di una partoriente. E resta inoltre una Venezia quale nessun tedesco, da Goethe a Heyse a Schickele a Bruno Frank e a Thomas Mann, ci ha saputo dare, priva dell'irritante romanticismo che ha umiliato tante volte il popolo italiano a far da fisico complemento nel quadro della natura e dell'arte e resa viceversa con quella simpatia per le cose affini che

ce ne rivela l'ultima essenza e che fece intuire a Heine l'Italia e il suo irrefrenabile desiderio di libertà traverso la musica di Gioacchino Rossini.

Questo, e non ciò che Werfel vorrebbe dimostrare, principalmente importa. Tant'è vero che quando il tema dell'antagonista redentore riaffiora con la pretesa di sostenersi da solo, il tentativo d'obiettivar nel conflitto un'idea non riesce che di riflesso. Pallido e prevedibile colloquio tra larve appare perciò il dramma storico *Juarez und Maximilian* (1925) in cui l'Imperatore del Messico, riconoscendo fin da principio che patria e legittimità sono dalla parte del ribelle, non può, dopo aver invano tentato d'emularlo, che consegnarsi, sconfitto e persuaso, nelle sue mani. E altrettanto priva d'interesse teatrale è la leggenda drammatica *Paulus unter den Juden* che Werfel riporta nel '26 da un suo viaggio in Palestina e in cui, senza

possibilità di vera alternativa, Paolo diventa preda del Cristo un dì da lui perseguitato.

Si direbbe quasi che in Werfel la bellezza di un'opera vinca, quando vince, a dispetto o per noncuranza della tesi. Anche il giudice Sebastian si trova, nell'*Anniversario dell'esame di maturità* (*Der Abituriententag*, 1928) alle prese con l'antagonista redentore quando, supponendo d'aver dinanzi come imputato un condiscipolo da lui ragazzo condotto a rovina, si sente mancar la forza d'inquisirlo perchè costui s'erige a giudice nel segreto della sua coscienza. Ma se il romanzo regge è perchè anche in questa storia d'adolescenti, che vorrebbe ammonire i peccatori a non farsi giudici di un male probabilmente provocato l'interesse sta in gran parte nella vicenda narrata, e nella triste o sorridente umanità dei casi, e molto

meno nel motivo ricorrente e nella poco impegnativa catarsi.

Errato sarebbe quindi allineare questo lungo racconto tra la narrativa postbellica dei due Zweig, di Leonhard Frank e di Jakob Wassermann, contagiata dal pandemico problema della giustizia o metterlo comunque in serie con la produzione letteraria che da Wedekind a Heinrich Mann e da Remarque a Glaeser ha lanciato i suoi strali contro la scuola vecchio regime o contro i suoi pedanti incomprensivi. L'ineffabile, cristallizzato e commovente professor Kio, che trae i suoi esempi di vita pratica dalla grammatica latina e che descrive le imperialregie battaglie brandendo bellicosamente un righello, manca del tutto di carattere polemico ed è piuttosto, visto in un alone di intenerita e divertita ironia, il pedagogico fantasma dell'idilliaco tempo francogiuseppino.

E così il caso del diciasettenne Sebastian, che fa inconsciamente le vendette della sua mediocrità pretenziosa minando alle radici della vita il compagno debole e meglio dotato, rientra nel quadro di una psicologia e psicopatologia giovanile che nessuno conosce meglio, nelle sue esaltazioni e ne' suoi sperdimenti, ne' suoi ardori e nelle sue torbidità, di colui che è rimasto *l'Amico del mondo* e in cui ogni custodito ricordo prende ormai prima luce dalla raggiunta consapevolezza.

C'è naturalmente anche molto clima d'Austria e di vecchia Praga in quest'*Anniversario* che l'autore ha creduto di dover ripubblicare, nel '37, insieme ad altri racconti lunghi e brevi, sotto il titolo collettivo *Aus der Dämmerung einer Welt* (*Nel crepuscolo di un mondo*). Ma più che la luce d'ocaso della Monarchia morente che si riverbera su qualcuna di queste storie, ciò che le accom-

muna è il comprensivo amore di cui il poeta continua a circondare umili cose e inappariscienti creature. La frusta vicenda della governante sedotta riacquista così tutta la sua angosciante pienezza, riflessa com'è nel sofferente candore di un giovinetto (*Piccola vita e piccoli amori*). E *La morte del piccolo borghese* non è più la segreta e paradossale tragedia dell'antico guardaportone pensionato deciso a non spirare prima della scadenza dell'assicurazione di cui deve fruire la sua famiglia, ma qualcosa come l'epica difesa di una consegna sulle soglie dell'aldilà. Perfino un riposato e quasi parastatale bordello diventa sacro (ne *La casa di lutto*) per il sincero dolore che ispira alle inquiline la morte del suo mite proprietario.

È dentro questa cerchia breve che gli spunti werfeliani conservano integro il loro profumo d'intimità. Il nessuno, nell'ora suprema, può di-

ventar qualcuno; l'ignudo si veste del suo ignorato martirio e per l'umile che non sa dire, per l'inconscio della sua stessa bontà è il poeta che prende la parola. Ogni volta che la cornice s'allarga egli rischia tuttavia di subire la sorte di Brahms, così pieno d'espressione nei *lieder* e così inadeguato nella diluita ampiezza delle sue elaborazioni sinfoniche. Ottocento sono, per esempio, le pagine di *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929), ma la decima parte sarebbe forse bastata per sviluppare in racconto l'antico tema lirico della vecchia bambinaia devota da cui il molto beneficato signorino Ferdinando finisce per apprendere, come il tolstoiano Padre Sergio dall'umile Pascienka, che il vivere per gli uomini è forse il miglior modo di servire Iddio.

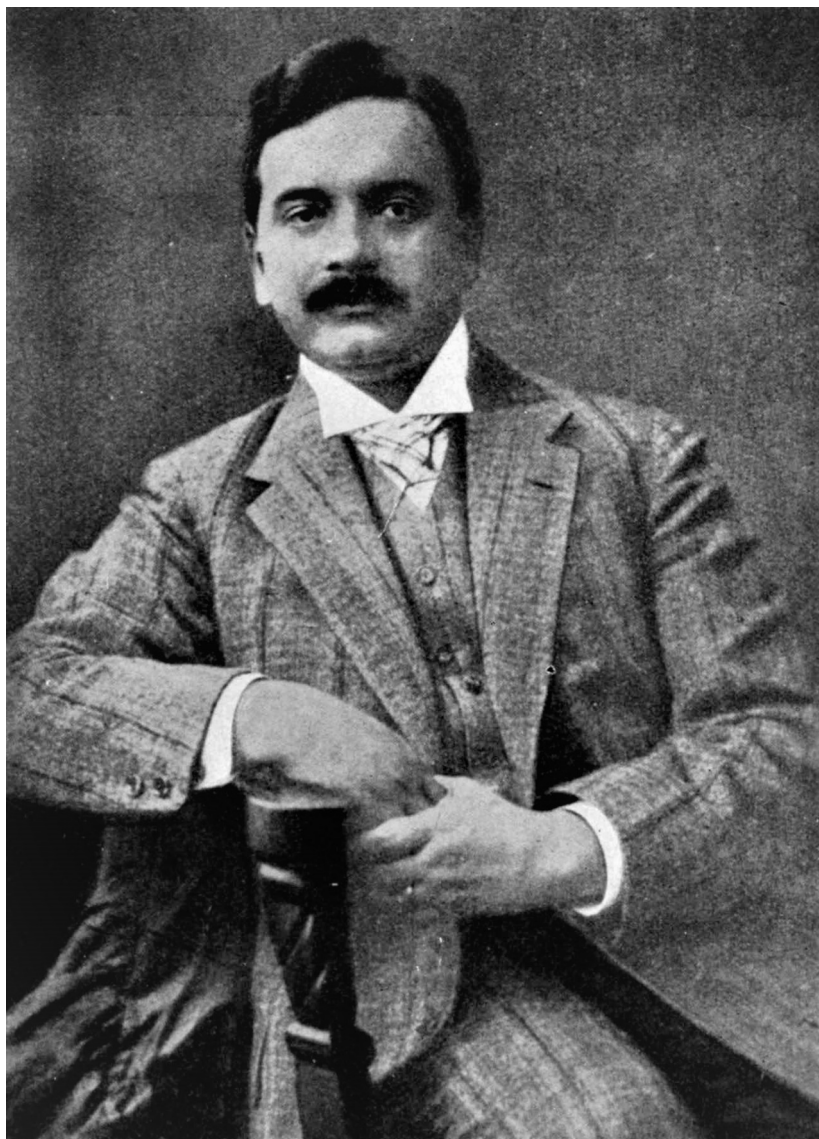
L'amore per gli umili – cristiano punto di partenza di Werfel – è insomma anche il punto cui sem-

pre ritorna questo scrittore al quale forse il sangue ebraico permette d'intendere anche meglio il dolce messaggio del Galileo. Ma come l'ebreo Enrico Heine, anche Werfel inclina, più che alla semplicità evangelica, al cattolico culto della forma. Ed è forse quel che di pagano v'è nel cattolico – il bisogno, cioè, d'esternar la fede in luminosi simboli concreti – che l'attrae e lo travia al punto di fargli spesso dimenticare l'idea. È così che il suo cristianesimo si nega nel panteismo e che la sua naturale espansività si sperde nelle cose. La tendenza centrifuga, che moltiplica nei romanzi gli episodi non necessari, indebolisce, d'altra parte, quella dialettica dei contrasti ch'era mancata al teatro di Werfel e senza la quale, anche narrativamente parlando, sfuma ogni possibilità di dramma. Intatto resta viceversa il nucleo lirico che, quando s'insinua negli andamenti riposti del-

la narrazione, devia l'*epos* dal suo corso obiettivo per condurlo a sfociare nel soggettivo porto d'ogni lirica comunque travestita: vale a dire nell'autobiografia.

Si potrà osservare che autobiografia in senso lato dovendosi considerare ogni arte, la narrativa di Werfel non esorbita dal fenomeno comune: anche qui episodi trasfigurati e sublimati fino a perdere ogni identità con quelli realmente vissuti; anche qui dissociazione dell'io in personaggi diversi e perfino contrastanti tra loro. Pure, anche nella trasfigurazione si sente in Werfel dove cessano le irradiazioni del soggetto sensibile e i suoi rapporti comprensivi, e quindi ben resi, col mondo circostante e dove viceversa incomincia l'amplificazione artificiosa, il territorio narrativo annesso di proposito per dare al racconto le proporzioni richieste dal romanzo.





Una volta sola si verifica una congruenza completa tra l'ampiezza di un'opera densamente popolata di personaggi e l'intensità rivissuta delle antitesi e d'ogni dettaglio: ed è ne *I quaranta giorni del Mussa Dagħ* (*Die vierzig Tage des Mussa Dagħ*, 1933), nel grandioso romanzo d'oltre mille pagine concepito tra il luglio '32 e il marzo '33. Il poeta è a volte profeta, ma può esserlo doppiamente quando appartenga, come Werfel, a una razza che, per millenaria esperienza di dolore incline a solidarizzare coi sofferenti, avverta anche, con angoscioso anticipo, l'avvicinarsi di una sciagura. In questo senso par proprio che un viaggio a Damasco, mettendo nel '29 l'umano poeta di fronte ai miserandi resti del popolo armeno, svegli in lui, insieme a una veggenza retroversa capace di far rivivere l'urto estremo tra quella gente cristiana e i suoi persecutori tur-

chi, anche il presentimento trasfigurato di circostanze che in terra germanica verranno ben presto a riguadagnare lo scrittore estraniato alle sue radici etniche.

Pure non una traccia d'allusivismo polemico in un'opera che non vuol essere se non quello che è: la storia della deportazione di una minoranza che incomincia con la pietà dei vicini, continua con la spietata crudeltà degli esecutori comandati ed ha per meta il nulla; la rievocazione dell'epica difesa sulle pendici del Mussa Dagħ di un ultimo nucleo armeno che preferisce alla morte imbellè quella con le armi in pugno e che alla fine, dopo quaranta giorni d'eroismo e d'angoscia, vien tratto a salvamento da una flottiglia francese. Ogni incontro tra il futuro possibile e il divinato ieri avviene qui sul piano di un'universalità che ripete i suoi casi nel tempo e che quindi a ogni caso de-

scritto conferisce un suo tipico, immanente valore. Tutto, quindi, sembra accennare di là dalla sua narrata contingenza: così la sorte del già europeizzato e assimilato Gabriele Bagradian, l'intellettuale che diventa condottiero per amor del suo popolo e ha il cuore diviso tra la moglie francese, traditrice di una causa non sua, e la bella Iskuhì, casto fiore della razza che la pena gli impedisce di cogliere; così l'avventura dell'adolescente figlio Stefano, che dal misto sangue sente partire il richiamo della a lui malnota patria armena per cui combatte e muore; così tutte le vicende del popolo assediato che pur nell'identico destino non dimentica le disparità sociali; così l'umano motivo della misericordia che fiorisce dalle fedi più diverse ed opposte e rompe a volte, divino retaggio, le barriere dell'odio. Perfino la troppo romanzesca e crepu-

scolare fine dell'eroe, dimenticato a terra dai salvatori e abbattuto da una fucilata turca mentre prega sulla tomba del figlio vuol dirci qualche cosa: che liberi, redenti, cioè, dagli obblighi che ci impone l'appartenenza a un popolo e alla gente umana, non possiamo trovarci in epoche di dramma se non nell'attimo che ci separa dalla morte e che ci mette in intima e diretta comunicazione con Dio.

Lo stesso *amor fati*, la stessa abbandonata fede nel Dio che atterra e suscita, anima Werfel quando due anni dopo, maturatesi in Germania per gli ebrei le sorti da lui figuratamente presagite, egli scrive *La via della promessa* (*Der Weg der Verheissung*, 1935). È dalle preghiere rammemoranti d'una comunità d'Israele d'un tempo qualunque e in una qualunque notte di persecuzione che risorgono in questo «mistero biblico»,

sul secondo piano della scena tripartita, gli episodi più consolantemente allusivi della Sacra Scrittura, finchè, all'annuncio della nuova cacciata, gli ebrei della vicenda attuale non si mettono al seguito dei Padri e con essi s'avviano, illuminati d'antica speranza, sulla strada che ascende simbolicamente al Cielo.

Come il profeta Geremia, di cui egli ha rievocato la cassandrica missione nel romanzo *Höret die Stimme* (*Ascoltate la voce*, 1937), il poeta che la dialettica degli eventi ha ricondotto al suo popolo cerca d'esser ilare nella tristezza, consolatore della sua gente nell'ora della prova. Ma, a dir vero, vi riesce più nella lirica intensità del «mistero biblico» che nell'orientale e talvolta barocca ricchezza dell'ultimo romanzo.

E così si convalida fino in fondo la formula da noi ritrovata in principio: lirico nella sua essenza,

Werfel è narratore e drammaturgo solo per intima e implicita trasposizione. Come in Pirandello il nucleo novellistico rivive spesso drammaticamente, così in Werfel – anche se non sempre con la stessa fortuna – un antico e nuovo contenuto lirico prende forma di narrazione e di dramma. Riesca però o meno codesta inconscia palingenesi, è sempre il cuore a guidarla, mai la fredda speculazione dell'intelletto.

Per spontaneo impulso del cuore Werfel è sembrato un giorno precursore di quell'espressionismo umanitario che la sua vera umanità riuscirà più tardi a temperare; e per la stessa naturale coerenza di temperamento egli appare un'altra volta anticipatore quando, resasi insopportabile per mancanza d'anima la raziocinante «nuova obiettività» succeduta agli isterismi dell'espressionismo, risorge viva l'esigenza di una letteratu-

ra più comprensiva e cordiale. Ma in verità Werfel non segue e non precede nessuno: il suo incontro con l'espressionismo è causale, i suoi momentanei errori non arrestano lo sviluppo di una personalità che emerge dalle correnti anche se non raggiunge le vette.

Questo dovrebbe bastare a un'Europa che attende ancora in campo letterario le sue grandi guide spirituali. Poichè se parecchi altri artisti in Germania e nel mondo possono esser oggi nella forma più perfetti di Werfel, e per equilibrio meno soggetti a peccare, pochi sono, con la sua stessa frequenza, visitati dall'ispirazione, dono raramente largito ai creatori come la luce della grazia a chi crede.

IL DRAMMA ALLA RINCORSA DELLA VITA

La lirica espressionista s'era sfocata, per convulsione isterica nella balbuzie spirituale; il teatro espressionista (e Werfel drammaturgo l'ha provato) non riesce a concretarsi e a vivere per eccesso di lirica.

Illusi che la ribalta, a prescindere dal valore assoluto della produzione, conti più della carta stampata, gli espressionisti di punta, spregiatori d'ogni arte fine a se stessa, preferiscono affidare il loro messaggio iconoclasta o le loro declamatorie palingenesi a un mimo anzichè ad un libro.

Ma questo portavoce – l'unico personaggio cui il loro soggettivismo tipicamente antiteatrale riesca a conferire apparenze di vita – non incontra antagonisti veri sulla scena. Come il monomaniaco,

credendo di discutere con la persona che ha di fronte, non se la prende invece che con l'ingannevole fantasma che la sua fobia gli raffigura, così l'espressionista non sa contrapporre alla proiezione scenica del proprio io altro che la larva di ciò che odia: un moto della propria anima, non un aspetto trasfigurato della realtà. L'antitesi resta perciò svigorita e schematizzata; la catarsi, meramente supposta, manca di mordente; la scena non è più che il pulpito per un monologo predicatorio a parti divise.

Quale sia poi il contenuto della dialogata predica già lo sappiamo: rivolta dell'anima contro le morte costrizioni; insurrezione dell'io contro la tirannide della famiglia e della società; incitamento a un gesto efferato, più o meno simbolico, perché, dalla provocata catastrofe del vecchio mondo, possa nascere per esplosione il mondo nuo-

vo. Non è affatto necessario, per questi rivoluzionari traverso la ribalta, di rappresentare in qualche modo la detestata realtà esistente: basta, per modificarla com'essi intendono, attaccarne il fantasma espresso dai delfici rapimenti dell'anima. All'anima soltanto sarebbe dato di percepir l'immanente nel contingente e quindi d'intendere l'autentico imperativo del tempo e la vera essenza del reale. Cessa pertanto ogni preoccupazione di verosimiglianza psicologica nei caratteri e nella vicenda: i personaggi diventano generalizzazioni etiche in combattimento tra loro; la favola può sempre giustificare la sua incongruenza con la pretesa d'alludere a verità che trascendano il suo significato letterale.

Questo punto d'arrivo spiega perché Frank Wedekind venga festosamente riconosciuto contemporaneo dalla gioventù dell'immediato dopoguer-

ra. La realtà che gli «attivisti» detestano, egli l'aveva, fin dal lontano 1891, frustata a morte riducendo gli odiati borghesi a una torma di caricature esasperate, contrapponendo al loro virtuosismo ipocrita l'immoralismo dei suoi confessori bislacchi e frementi e accelerando intanto, a scopo forzosamente espressivo, il ritmo naturalista dell'idioma corrente fino alla realtà pirotecnica del suo nuovo linguaggio teatrale.

L'incontro tra Wedekind e gli espressionisti non è però dovuto al caso. In apparenza sporadico e concluso in sé il fenomeno wedekindiano somiglia un poco a quei fiumi carsici che, inabissandosi e percorrendo nel sottosuolo parte del loro cammino, riaffiorano a un tratto a inaspettata distanza. C'è, insomma, per uscir di metafora, tutta una coperta evoluzione degli impulsi wedekindiani di cui primo dimostrabile indizio è Carl Stern-

heim che debutta alla chetichella col melanconico dandismo alla Hofmannsthal del suo *Don Juan* (1909).

Nato a Lipsia nel 1878 ed autoeducatosi al *bon ton*, questo borghese scanzonato guarda il mondo traverso la sua caramella e liquida con un sorriso sardonico le scalmane del suo predecessore. Il nero per lui diventa bianco. Con una sufficienza snobistica che finisce per diventar persuasione, questo gelido Bastian contrario ostenta di trovar legittima, e perfino eroica se portata a fondo, certa mentalità filistea resa mostruosa dall'odio deformante di Wedekind. Sventrare le già tendenziose e antipsicologiche caricature di costui, e imbottirle quindi di una lingua cartacea, telegraficamente anchilosata e zeppa di proditori luoghi comuni, diventa per Sternheim il modo d'ingigantire fino al sublime la banalità, la grettezza, l'egoismo

dei suoi borghesi così da renderli legittimazioni aprioristiche di una tesi, probative maschere di una sua capziosa concezione etica e sociale.

Maschera è difatti – con scoperta intenzione simbolica – il nome di famiglia di quell'odioso Teobaldo che *Le mutandine* perdute sulla pubblica via dalla moglie metterebbero coniugalmente a un brutto rischio se la sua tirannica e titanica mediocrità non vincesses, con largo margine di profitto, il romanticismo inconcludente dei mosconi piovutigli in casa. E suo figlio Cristiano, *Lo snob* (1913), non cade lontano dal ramo quando, pur di sollevarsi alla classe superiore comprovando il suo sangue blu, non esita a disonorare con una romanzesca e blasonata menzogna, la memoria della madre. Arrivare, arrivare con qualunque mezzo, legar la propria sorte, costi quel che costi, ai privilegiati di oggi e al vincitore di domani è il

programma di tutti i fantocci dimostrativi di Sternheim così come era stata la prassi del guglielmino e repulsivo Diederich Hessling ne *Il suddito* e ne *I poveri* di Heinrich Mann. La società presa di mira è la stessa con la sola epperò sostanziale differenza che Sternheim ghigna con l'aria di approvare là dove Mann travedeva per eccesso di bile.

In apparenza Sternheim non ha nulla contro il suo cinico *Candidato* politico (1913) e le sue sardoniche simpatie sembrano andar tutte a Schippel, a quel suo straccione che, se in principio vede il paradiso nella più sazia e piatta mediocrità filistea, impara presto, diventato *Schippel il borghese* (1913) e salito in *Tabula rasa* (1913) ai fastigi dell'industria, a vender caro il poco che ha, a mostrar di disprezzare ciò che desidera e a fingere di tener nel massimo conto ciò che intimamen-

te disprezza: e cioè la socialdemocrazia sulle cui transigenze si fonda la sua potenza di capitalista.

Ed è appunto nel capitalismo trionfante che culmina quella «vita eroica» del borghese che Sternheim tenta ambigualmente d'esaltare nel ciclo delle sue scarnite e dispettose commedie. Ma, giunto all'acme, il paradossale apologista non può fare a meno d'accorgersi che s'è iniziata nella parabola del capitalismo tedesco in ascesa dal 1871 la fase discendente che toccherà nel 1923 il suo punto più basso. E allora egli opera una specie di commutazione della corrente morale. In *1913*, Cristiano, l'antico snob diventato una specie di Stinnes avanti lettera, vede infrangersi la propria potenza plutocratica contro la coalizione dei figli ribelli e delle masse proletarie in rivolta e questa catastrofe vien fatta apparire come la ne-

mesi fatale di una classe esaltata dall'autore solo per ironia educativa.

Ora l'esosa e anodina apologia del tornaconto senza scrupoli non ha in Sternheim sottintese contropartite di fede. Il compiacimento amaro ch'egli mette nell'eroicizzare sardonicamente il peggio non conduce il malcostume, ingigantito ad epopea, a negarsi eticamente per assurdo, ma toglie, generalizzando il male, ogni fiducia nel meglio. Ond'è che il volgersi dell'autore all'etica politica in *1913* e alla raffinatezza patetica nella *Marchesa d'Arcis* (1919) non ripara in nulla ai grossi guasti operati dal suo niccianesimo capovolto. Un mondo unicamente negativo, un teatro di fantocci esanimi, una lingua anemizzata ed assurda è tutto quel che si lascia dietro questo demolitore dal sangue di pesce.

Nel laboratorio di Sternheim gli espressionisti trovan peraltro il «tipo», ottenuto per rarefazione psicologica dal «carattere», e una presunta pregnanza concettuale prodotta dal dissolversi della sintassi. A questa fornitura di requisiti formali vanno aggiunti i crediti d'ordine spiritualistico largamente offerti alla nuova generazione teatrale tedesca dallo svedese August Strindberg coi prodotti scenici simbolistico-visionari della sua seconda maniera.

Se Sternheim aveva ignorato dove stesse di casa l'anima e s'era lasciato trascinare dal suo demone sardonico fino all'ambigua rapsodia della banalità borghese, Strindberg fa di codesta subìta banalità tragedia e scambia per anima la tirannia del proprio sistema nervoso. Sempre in traccia di Beatrice e sempre sessualmente attratto da Aspasia, esigente e incomprensivo, egli rifiuta im-

plicitamente l'imperativo di Ibsen per cui poetare è giudicare se stessi e, non vedendosi e non vedendo gli altri come sono davvero, cerca compensi alle sue contrarietà minime e al suo triplice inferno coniugale erigendosi, dal romanzo come dalla ribalta, ad accusatore fanatico della donna e del mondo. Ma anche quando, su *La via di Damasco*, muta la sua concezione del mondo, e la colpa Strindberg crede di trovarla in sé come in ogni altra creatura, e il proposito cristiano d'espiazione succede all'accanimento dell'accusa, egli non sa uscir da se stesso, non riesce a perdonare, non è in grado d'assolvere e quindi d'assolversi e resta di fatto prigioniero del suo rancore e del suo tormento.

Ora in arte non si realizza ciò che nella vita non si è superato. Il protagonista dolorante e monologante che ricorre in tanti drammi di Strindberg

non è che un impersuasivo fantasma legato ancora spasmodicamente all'ombelico dell'io. E da questo io incapace di distacco prendono vita riflessa – prima e dopo la conversione – anche le figure in contrasto, che sono incarnazioni d'odio, velleità d'amore, larve di propositi non realizzati, preconcetti, incubi, ossessioni non creature. Da dove potrebbe venir quindi soluzione a questo soliloquio dramatizzato? Strindberg, che crede di poter evadere dalle strettoie della vita individuale insoluta amplificandola in un simbolismo grandiosamente approssimativo, non trova liberazione neppure in traslato e cerca allora scampo dalla stasi nell'estasi, dallo sperdimento nel rapimento. La regia deve pertanto simulare la catarsi inesistente e riflettori e musica vengono in soccorso all'inadeguatezza della parola.

Da questo male svedese della trasfigurazione evasiva ed estatica, complicato di frenosi wedekindiana e di schematismo alla Sternheim, ha origine tutto il teatro espressionista. Solo gli antichi temi sono cambiati: la wedekindiana affermazione della carne, l'acrimoniosa diatriba di Strindberg contro la donna non interessano più e campeggia invece, con una temperatura passionale ignota a Sternheim, il problema del giovane e delle sue aspirazioni in stridente contrasto col mondo trovato: giovani contro vecchi, figli contro padri, individuo contro società.

Quasi tutti i drammi espressionisti partono riconoscibilmente da un'esperienza sofferta, da un iniziale nucleo autobiografico, ma è come se mancasse generalmente agli autori l'intima libertà di confessione. Simili ad amanti in disaccordo che, timorosi d'affrontar direttamente il vero argo-

mento della loro querela, trasferiscono il bisticcio su questioni d'ordine generale, questi giovani sembran sfuggire al confronto con la realtà subìta e non ancora superata per affrontarla invece, con raddoppiata violenza, nelle raffigurazioni ch'essi allusivamente se ne fanno. D'altra parte un'inconscia megalomania spirituale li persuade ad attribuire a queste vaghe equivalenze di una loro già modesta esperienza di vita una tipicità e un'universalità così spiccate da bastar a loro avviso da sole a cambiar faccia al mondo. In obbedienza a codesto illusorio programma lo spunto iniziale si gonfia e si deforma fino all'inverosimile e la cumolazione dei significati compromette il significato letterale, quello di cui nessuna vicenda rappresentata, per allusiva e allegorica che sia, può fare a meno.

Inutile perciò domandarsi perché, ne *Il mendicante* (*Der Bettler*) di Reinhard Sorge (1892-1916), che apre nel 1910 la serie di questi drammi, un padre vaneggiante, simbolo della vita attiva, venga spedito nell'aldilà, insieme alla madre contristata, da un figlio che lo fa, a quanto pare, per eccesso d'amore. Anche dopo mangiata la foglia allusiva, questa strage simbolica dei presunti rappresentanti di un mondo spacciato rimane mostruosa, visto che il parricida non fonda il mondo nuovo ma si limita spiritatamente ad annunciarlo demandandone l'attuazione al figlio ancora non nato. Bisogna comunque prender la favola per quel che è: per il sintomo del solito travaglio oscuro sfociante nella solita incapacità di liberazione. Anche mutato argomento e stato d'animo questa impotenza permane. Un anno prima di cader sul campo Sorge l'espressionista po-

trà magari ripresentarsi come il mistico cattolico di *Metanoite* (1915) e incaricar dell'annuncio Giovanni Battista, e predicar per sua bocca penitenza anziché strage, e sostituire al figlio che deve nascere Gesù bambino in persona: non riuscirà ugualmente a dar corpo alle ombre e forza renditrice alle parole.

Più ancora di lui Paul Kornfeld (n. nel 1889) naviga sul buio mare dei simboli senza mai curarsi di fare il punto con le costellazioni della realtà. I suoi personaggi non voglion esser che anima e coscienza del mondo. Ma guai a contraddirli o a non andar loro a genio! Bitterlich, il giovane umanitario de *La seduzione* (*Die Verführung*, 1919) manda all'altro mondo un tizio che non gli ha fatto nulla solo perché crede di ravvisare, riassunti nel suo volto, nientemeno che il calcolo capitalista, la convenzione filistea e il diavolo dell'irre-

sponsabilità morale. Eppure madre, amante, giudici e carcerieri fanno a gara perché il caro assassino s'induca a fuggir dal carcere e piangon lacrime di sangue allorché l'evaso, cadendo vittima di un agguato filisteo, s'augura morendo di rinascere come peste del mondo. Essi sanno evidentemente in che modo Bitterlich avrebbe voluto redimere l'ingrato universo e capiscono anche come mai, nei cinque tragici atti di *Cielo e terra* (*Himmel und Erde*, 1919), il conte Umgeheuer, consuntivo d'ogni mostruosità, possa venir redento, senza muover dito, dall'olocausto concatenato di tre donne innamorate di lui.

Quanto parlare di *Erlösung*, di redenzione, si fa nel teatro espressionista fin dall'anteguerra! Redenzione dell'individuo traverso il passaggio per vicende indecifrabili, ma intenzionalmente tipiche se non addirittura trascendenti, in confronto alle

quali le allegorie della seconda parte del *Faust* son zucchero filato; redenzione traverso l'amore degli altri; redenzione a spese della società; redenzione del figlio contro il padre, talvolta a parole, più spesso a mano armata.

Tra tante oscure simbologie è però ancora il tema del figlio contro il padre – epidemico come il motivo dei fratelli nemici in altre epoche della letteratura tedesca – quello cui, in qualche caso, è riservata la capacità d'accennar di là da se stesso. Si tratta, in fondo, più che di una novità, di un ricorso. Già l'antecedente generazione degli Strauss, dei Huch, dei Hesse, dei Thomas Mann era difatti riuscita, anticipando Freud per certe intuizioni psicologiche, a render nella narrativa il disagio del figlio dotato che, respinto dall'incomprensiva autorità paterna, o cerca appagamento nell'irrisolta indulgenza della madre a sua volta

tiranneggiata o trova scampo nella morte. Era il quadro passivo di una società, socialmente sintomatico anche se, nell'intenzione degli autori, assolutamente apolitico. La generazione nuova riprende l'antitesi tra il padre e il figlio ma la risolve attivamente e con un sottinteso rivoluzionario: il figlio non rinuncia più, ma esige; non cerca comprensione ma libertà; non si suicida, ma minaccia d'uccidere il padre.

// padre, si badi, non *un* padre individualmente riconoscibile come quelli in varia psicologia presentati dalla narrativa precedente. // padre come categoria generica, // padre come rappresentante tipico di un vecchio mondo odioso, il padre come Lajo riconosciuto, oltre il cadavere del quale ci sia una nuova Tebe da conquistare e da felicitare, e la redenzione pronta per sé e, naturalmente, per il genere umano.

Questa lotta contro il padre – ci apprende un personaggio coro nel dramma *Il figlio* (*Der Sohn*) di Walter Hasenclever che prelude nel '17 a tutta una produzione simile – riprende a cent'anni di distanza i moti contro i tiranni. È sempre l'antica canzone contro l'ingiustizia e la crudeltà. I padri si fan forti dei privilegi concessi loro dallo Stato e dalla natura. Bisogna spazzarli via insieme allo Stato. Bisogna compiere un gesto che trovi eco in Parlamento e sia la scintilla che faccia scoppiare la polveriera.

E tutto questo perché? Perché il figlio crede di poter prendere occasione dalla bocciatura all'esame di maturità per domandare al padre libertà, comprensione, giustizia e diritto a vivere la propria vita e perché il padre, irrigidendosi sulla negativa, minaccia alla fine di rinchiudere il figlio fuggiasco e ribelle in una casa di correzione. Ma

che cosa prova questo padre che, per difetto di caratteristiche proprie, assume quelle, risaputissime, del despota teatrale? La presenza nel lavoro di altri genitori più umani di lui impedisce d'accettarlo senza riserve come simbolo della paternità nell'era guglielmina e l'aver egli qualche ragione per resistere lo indebolisce come esponente della tirannide in generale. E cos'è che il figlio sogna per esser così crudelmente deciso a farlo morire? Il godimento sfrenato dopo la continenza forzata oppure il sorgere, sulle rovine del mondo dei padri, di una società di fratelli?

Il colpo apoplettico paterno risparmia al *Figlio* di sparare. Ma altri, dopo di lui, sparerà. E al parricidio simbolico farà seguire – come nel *Vatermord* di Arnolt Bronnen – una non meno simbolica e rivoltante relazione incestuosa con la madre per significare che al mondo paterno della dura

legge ha da seguire quello materno e filiale dell'amore e della pietà. Questa è l'oscura sinfonia di simboli che un mal digerito freudismo verrà più tardi a complicare, ma che comunque prelude e accompagna la breve convulsione rivoluzionaria succeduta in Germania alla guerra. E se è vero che la giornata si riconosce dal mattino è fin da questo lontano e torbido preannuncio letterario che un sociologo acuto avrebbe potuto trarre prognostici sul futuro fallimento in terra tedesca di una tendenza politica senza radici nella tradizione e incerta, come l'espressionismo, circa le ultime mete.



Quali sono, comunque, le evoluzioni formali del *Vater-Sohn Motiv*? Rolf Lauckner (n. nel 1887), con una trasposizione di bersagli ben nota

all'indagine psicanalitica, trasforma, nella *Predica in Lituania* (*Predigt in Litauen*, 1918) il parricida virtuale in suicida effettivo. Anton Wildgans (1881-1932) – elencato nell'albo degli espressionisti solo per le versificate estasi in cui sconfinano le situazioni piuttosto romantiche e banalucce di *Armut* (1914) e di *Liebe* (1916) – arriva in *Dies irae* (1918) a prendersela addirittura col padre come generatore e a celebrare contro di lui un processo che si conclude – presente la bara del figlio suicidatosi perché spregiato dai genitori discordi – in un lirico verdetto di condanna che è la parafrasi rovesciata dell'epilogo del *Faust*. V'è chi, come Joachim von der Goltz o come Hermann von Boetticher, traveste il motivo in panneggiamenti storici e chi, indipendentemente dal tema, si serve della storia per abbandonarsi sulla scena, come fa Hanns Hencky Jahn, a quei per-

vertimenti dello spirito e del gusto di cui già Benn ci aveva dato un saggio nelle liriche della *Morgue*.

La maggioranza di questi disperati cultori del cattivo gusto estremista sparisce un bel giorno nel nulla. Altri invece, come Arnolt Bronnen (n. nel 1895) e Hanns Johst (n. nel 1890) sbocciano anche più inaspettatamente di Benn, in pieno territorio nazionalsocialista.

La cattiva digestione delle teorie di Sigmund Freud porta in un primo tempo Bronnen a drammatizzare emeticamente nel *Vatermord* (1920) il complesso d'Edipo, a rappresentare nella *Nascita della gioventù* il connubio del ribellismo adolescente con l'erotomania, a dare nell'*Eccesso* (1922), nei *Ribelli renani* (1922), nella *Battaglia catalaunica* (1925) apparenze di storia alla più patologica casistica della *libido*, e a far mono-

logare a gara, nella *Spedizione al Polo Est*, due espressionistiche e frenetiche sublimazioni dell'io. Poi di punto in bianco si passa da romanzi commerciali tipo *Film e vita di Barbara La Marr* (1928) e da un'originale trasposizione radiofonica della novella *Michael Kohlhaas* di Kleist (1929) a libri come *O. S.* (1930) e come *Rossbach* (1930) che danno rispettivamente veste narrativa alla contesa polacco-tedesca per la Slesia Orientale e alle imprese dello squadrismo tedesco. È un trapasso che manca, in ogni senso, di sfumature.

Quanto a Johst portato a destra con più intima coerenza dal suo temperamento sanguigno ed esaltato dalla Germania nazista proprio in avverso all'espressionismo, «arte degenerata», egli resta in tutta la sua produzione drammatica, e malgrado il suo finale orientamento politico, mancipio di quel *pathos* adolescente e ribellista che osses-

siona l'immediato dopoguerra e che porta al soggettivismo declamatorio e alla conseguente dissoluzione della forma.

Nulla in principio lo distingue dagli altri. Egli ha perfino in comune con la caterva degli spiritati teatranti espressionisti la pretenziosità di certi sottotitoli che rimanendo sul cartellone non possono certo dar vigore all'esangue azione scenica. Ne *// solitario* (*Der Einsame*, 1917), «un tramonto umano in otto quadri», il poeta maledetto Christian Grabbe presta la sua agitata vita all'autore perché questi possa sfogare, in una centrifuga successione di scene, la sua inarticolata smania spirituale. Nello «scenario estatico» intitolato *// giovane* (*Der junge Mensch*, 1919) uno dei redentorelli oligoemici e logorroici che l'espressionismo ha derivato in serie da Strindberg, fa passare per numerose «stazioni», – bordelli, treni, ospedali,

manicomi – il suo itinerario teatrale e vive, muore e risuscita senza convincer nessuno. E altrettanto sfortunato è il suo *Re* (*Der König*, 1920) che, operando la rivoluzione dall'alto con un arbitrario capovolgimento dei valori morali, non riesce, com'è fin troppo prevedibile, a felicitare il suo popolo.

Gli atti in Johst, come in quasi tutti gli espressionisti, non esistono più. Dà loro il cambio quella successione di scene che gli *Stürmer und Dränger* avevano al tempo loro derivato da Shakespeare. Senonché il succedersi dei quadri e delle «stazioni» lungi dal dare, in scespiriana molteplicità di luogo, di tempo e d'azione, un senso epicamente cosmico non sono che un movimento apparente per mascherare la stasi. Il palcoscenico girevole, favorendo le «mutanze», non può

dissimulare il prolungarsi insoluto dell'identica situazione spirituale.

L'uomo nuovo e la nuova verità da annunciare fa del resto parte anche della successiva e certo appassionata e sincera ricerca di Johst che ha il solo torto di sostituire una certezza voluta, e dunque assai poco convincente a quella che in realtà non ha trovato. S'egli però tenta d'illudersi, le sue figure, prive di vera vita, non possono dare agli altri quello che non hanno. Il Lutero dei *Propheten* (1922) s'affanna invano a ricavare una sigla nuova dalla sua storica rivolta ideale. Il giovane protagonista de *La gaia città* (*Die fröhliche Stadt*, 1925), elevando agli altari una donna mortale perché il cielo si neghi tacendo o s'affermi nell'ira, consuma in effetti teatrali la sua sete di Dio.

L'agitatore *Thomas Paine* (1927) che, in una serie di quadri patetizzati ma gelidi, insorge in Ame-

rica contro l'oppressore inglese e soggiace in Francia ai Giacobini per difendere il derelitto Re avrebbe bisogno di ben altri globuli rossi se volesse figurar sulla scena come il portabandiera di un ideale di giustizia sempre conseguente anche se alla fine in urto con l'ideologia libertaria iniziale, paravento comodo di tanti delitti.

Alla fine l'uomo nuovo e la nuova verità, che invano Johst aveva cercati entro di sè, gli vengon dal di fuori e prendon teatralmente forma nella figura e nella missione di *Schlageter* (1933), del giovane e amareggiato ex-combattente che, dopo un momentaneo ripiegamento, tenta, col suo sacrificio, d'attivare la resistenza passiva in Renania perché l'umiliato popolo tedesco si ridesti. Ora il dramma, soldatescamente gagliardo nella prima parte e sinceramente ispirato quasi sempre, ha forse il torto d'evocare il passato anziché

dischiudere, com'era stata sempre aspirazione di Johst, gli orizzonti avvenire. La profezia del Terzo Reich arriva a fatti compiuti e la formula dell'autore resta press'a poco la stessa, anche se i segni son cambiati davanti alle sue cifre e l'antifilisteismo è diventato antipacifismo, e il ribellismo generico s'è trasformato in attivismo di destra, e l'aspirazione redenzionistica traverso un giovane ha preso colore politico e patriottico. È in fondo sempre l'identico romanticismo schilleriano o della pubertà che qui anima i personaggi ed è l'antica e irrimediabile tendenza all'estasi che torna a manifestarsi nella scena finale della fucilazione di Schlageter da parte francese in cui i giuochi di luce nel buio son già cinematografo e in cui il crepitare della fucileria nel silenzio e l'insultante e conclusivo trionfo dei *clairons* sono elementi perfetti del futuro radiodramma.

Ora, se è azzardato supporre che scrivendo lo *Schlageter* l'autore già pensasse alle eventuali possibilità di trasposizioni cinematografiche e radiofoniche del suo lavoro, esatta è invece la constatazione che, all'acme della sua parabola teatrale, Johst inconsciamente perpetui l'errore espressionista d'orientare il teatro verso forme non teatrali e quindi di dissolverlo come tale. La sua non è che la tarda recidiva di un morbo ch'era già stato pericolosamente collettivo.

Dopo le scene ancora teatralmente consistenti del *Figlio* e di una sua *Antigone* (1917) socialiste, se n'era lasciato contagiare tra i primi Walter Hasenclever sdruciolando nella savana dei quadri a serie con *Gli uomini* (*Die Menschen*, 1918), atroce pasticcio monosillabico alla Kornfeld in cui un assassino riceve l'aureola d'amore, con un *Al di là* (*Jenseits*, 1919) in cui un vivo è

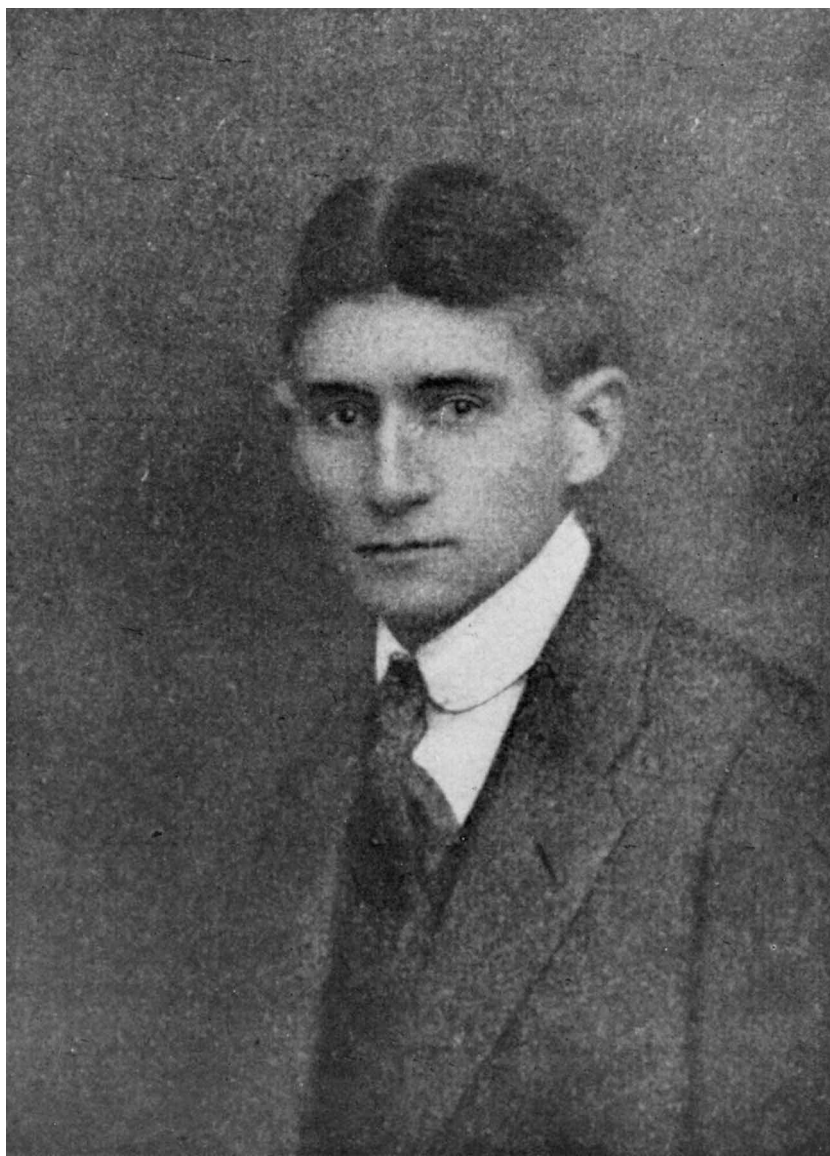
geloso di un'ombra e con un *Assassinio* (*Mord*, 1926) compiuto solo con l'immaginazione e tuttavia in cerca di condanna. Lo scenario *Die Pest* (1920), definito dall'autore, senza giri di frase, «un film», mostra dove tutto codesto teatro disintegrato finisca per sfociare.

Ma anche indipendentemente da Hasenclever, che a un certo punto cambia registro e si butta al teatro di cassetta, il movimento centrifugo, da lui iniziato insieme ad altri matura i suoi frutti: il dramma si volatilizza in successioni sceniche sempre più slegate; i personaggi, con la pretesa sempre meno giustificata d'andar verso il tipico, si rivelano ad ogni ripresa più generici ed esangui; le didascalie registiche sommergono la parola; il dialogo diventa monologo; il monologo, grido, interiezione. Il lavoro di un certo Albert Thalhoff, *Non più Signore*, s'autoqualifica «un urlo». Pittori

come Oskar Kokoschka o scultori come Ernst Barlach diventano drammaturghi ermetici. Passioni, miti, misteri si sprecano. Una girandola di nomi – Werner Wendel, Arthur Ernst Rutra, Franz Theodor Csokor, Julius Maria Becker, Friedrich Wolf, Leo Weismantel – s'accende vorticosa nel buio e viene inghiottita dalla notte.

Non a caso l'ultimo baleno si chiama August Stramm. Il suo incredibile dramma *Geschehen* (1916), ripete per il teatro lo stesso fenomeno da lui portato a compimento nella lirica: il divorzio della parola dal concetto; l'evasione, dagli imperativi del significato, nel mondo libero ma incongruente del grido puro; l'urlo, il fragoroso nulla acustico elevato ad evento.

TAVOLA XXV.



FRANZ KAFKA
DIE VERWANDLUNG



DER JÜNGSTE TAG * 22/23

KURT WOLFF VERLAG • LEIPZIG

1 9 1 6

Den Umschlag zeichnete **Ottomar Starke**

LA VITA SULLE ORME DEL DRAMMA

La speranza che l'avverarsi dei presagi e l'imminente tempo nuovo potessero arrestare il moto centrifugo dell'espressionismo ancorandolo a un solido contenuto si dimostra infondata. La guerra è ancor troppo vicina. La rivoluzione – mancando d'uomini, d'idee, d'obiettivi – rinfocola, se mai, l'isterismo visionario di cui soffre il teatro.

Solo Reinhard Goering (n. nel 1887), riducendo a lirica ed etica essenzialità due episodi della guerra sul mare, riesce a conferir loro significato universale. Il marinaio ammutinato che al momento della Battaglia navale dello Skagerrak (*Seeschlacht*, 1917) supera inaspettatamente i compagni nell'eroismo che insieme li conduce alla morte; l'ammiraglio tedesco che, dopo Versa-

glia, inabissa le sue navi nel golfo di *Scapa Flow* (1919) piuttosto che consegnarle al vincitore hanno entrambi ragione dell'ineluttabile nel preciso istante in cui son pronti a subirlo. Lo stesso disincarnato colloquio col destino si ripete nella *Spe-
dizione al Polo Sud del Capitano Scott* (1930) e a un analogo superamento dell'io s'arriva in *Der
Zweite* (1919) dove fratello e sorella non sentono più dolore per il tradimento dei rispettivi coniugi tanta è la pena che loro ispira la miseria morale dei colpevoli. Un'estasi leggera sostituisce anche qui la catarsi, ma la musica vien dal profondo. Ed è certo traverso le rarefazioni liriche di Reinhard Goering che l'espressionismo teatrale raggiunge per la prima volta la poesia.

Fritz von Unruh (n. nel 1885), invece, tra guerra e rivoluzione, perde la solidità che aveva inizialmente. Ribelle, intendiamoci, lo è fin da quando,

ufficiale ventiseienne, egli lascia il servizio attivo per poter liberamente discuter dalla ribalta i concetti d'ordine, di dovere e d'obbedienza instillatigli nel sangue dalla tradizione della sua feudale famiglia prussiana. Ma il tenente coloniale che in *Offiziere* (1911) rompe la consegna per salvare una posizione non impersona che il caso di coscienza invariabilmente dibattuto, dal tempo dei tempi, a tutte le mense ufficiali. E quanto alla tradizione scenica essa continua ad esser rispettata anche in *Louis Ferdinand von Preussen* (1913) dove il gesto del Principe prussiano che s'induce ad affrontar Napoleone malgrado il divieto dell'irrisolto suo Re traveste l'insofferenza del combattente di vocazione per la disciplina fine a se stessa e il suo desiderio ansioso della bella guerra e della bella morte.

In contraddizione stridente con codeste bellicose e romantiche premesse, il vero scardinamento, spirituale e stilistico, del tenente di cavalleria Fritz von Unruh incomincia quando, a contatto con gli orrori della guerra vera, egli s'accorge di quanto essa differisca dalla dionisiaca tenzone sognata. Un conflitto inatteso insorge allora tra il suo dovere di soldato e la sua coscienza d'uomo. A quale delle due voci obbedire? Nel poema dialogato *Vor die Entscheidung* (*Prima della decisione*), buttato giù convulsamente nell'ottobre del '14 sul fronte di Mogencourt, il dibattito tra il volontario fervido e l'ulano impietrito dalle pene dell'umanità universale delinea ma non risolve il conflitto tra l'io antico e l'anima nuova.

E l'autore è a tal punto persuaso di non essersi spiritualmente ritrovato che, due anni dopo, in *Una stirpe* (*Ein Geschlecht*, 1916), dramma scrit-

to per metà in sella e per metà in trincea, tenta di nuovo d'obiettivare l'intima antitesi in una specie di trasfigurazione mitica ed etica del presente esasperata fino ai limiti dell'esplosione. Da una madre, che insieme simboleggia la Patria e la generazione passata, sono nati quattro figli: il beniamino ch'essa piange è caduto sul campo; gli altri due pure combattenti, sono stati spinti dall'identico impulso vitale l'uno alla diserzione, l'altro a un eroismo degenerato in perversità e dovranno entrambi morire; la figlia infine (ma che si tratti della popolazione civile?) s'è prostituita per via della guerra. Accusata selvaggiamente dai figli d'esser fonte d'ogni loro male e generatrice di morte, la madre (o Patria che sia) perisce nel tentativo di sottrarli alla servitù militare, non prima, tuttavia, d'aver annunciato l'avvento di una generazione nuova. Quella, verosimilmente, dei

nipoti: poiché al figlio superstite, che, in *Piazza* (*Platz*, 1920) compromette la rivoluzione trionfante parteggiando con gli antichi padroni, riesce tanto poco di tradurre in atto la profezia materna quanto al poeta di esprimere qualche verità costruttiva dopo il ribellismo caotico di questo e dei successivi suoi drammi (*Bonaparte*, 1927 e *Phaea*, 1930).

La stessa confusione concettuale che porterà la rivoluzione tedesca a polverizzarsi in acefali scontri tra estremisti e a consegnarsi, attraverso la socialdemocrazia governante, nelle mani dell'antica classe militare condanna il moto letterario ad esaurirsi in convulsioni isteriche e in estasi inconclusive. E il buio è alla fine così pesto che il rosso non si distingue più dal nero e che, partendo da premesse socialmente e razzialmente antitetiche, l'ebreo posnano-tedesco Ernst Tol-

ler, nato a Samotschin nel 1893 e morto a New York nel 1939, e il prussiano e aristocratico von Unruh arrivano press'a poco alle stesse conclusioni.

Toller, da giovane, ha la febbre d'assimilarsi. In patria è filotedesco e antipolacco. Studente a Parigi, considera i francesi come il «nemico secolare» e, scoppiata la guerra, riguadagna avventurosamente la Germania, desideroso di dimostrare, posta la sua vita, «d'essere un tedesco e nient'altro che un tedesco». La tisi che lo insidia non è un ostacolo. Artigliere e poi fante, il volontario Toller combatte valorosamente. Ma dopo tredici mesi di fronte egli sente «i grandi sentimenti afflosciarsi, rimpicciolire le grandi parole, la guerra farsi quotidiana, gli eroi diventar vittime, i volontari forzati, la vita un inferno, la morte una bagattella». Persuaso che la generazione giova-

ne sia stata tradita dai padri e che la vera guerra debba farsi al di dentro, l'ormai invalido rischia di nuovo la vita nel tentativo di sollevare le masse operaie e, arrestato durante uno sciopero pacifista nel gennaio del '18, non vien liberato che dalla rivoluzione che conclude la guerra.

Ma né la sua né quella del popolo tedesco è libertà vera. La rivolta del novembre, egli pensa, non ha dimostrato che il desiderio di pace dei tedeschi: per rinnovarli occorre un più radicale sommovimento di coscienze. Ed ecco perché quando, nell'aprile del '19, l'assassinio di Kurt Eisner, compiuto da un mandatario di destra, provoca l'avvento in Baviera della Repubblica dei Consigli, Toller, il poeta in incognito, si fa eleggere Commissario del Popolo.

Un'altra disperata avventura incomincia. I rossi, abbastanza tedeschi per non poter fare a meno

dei dibattiti concettuali, si straziano tra di loro. I bianchi, invocati dalla socialdemocrazia al potere, profittano per attaccare. E Toller, che s'era studiato d'appianare i contrasti, s'improvvisa capitano in piena battaglia, modera i suoi nell'ora del panico sanguinario e paga la sua nuova illusione con la condanna a passar cinque anni dietro le sbarre della fortezza bavarese di Niederschönenfeld.

È il maggio del 1919. Nel luglio Berlino socialista, tuttora in preda ai sussulti dell'*O Mensch Dichtung*, fa le migliori accoglienze a *La trasformazione*, (*Die Wandlung*, 1919), allo «scenario» in sei stazioni e sedici quadri che Toller, primo tra tanti ammutoliti reduci a riacquistar la parola, ha scritto durante la sua doppia detenzione. Dopo un preludio in cui la morte militare cerca invano di sbalordire la morte borghese con le sue parate di cadaveri un tale Federico, giustizia-

to e risorto Dio sa come, riesce a convincere un popolo famelico e rivoltato dalle prediche patriot-tarde a seguirlo in una rivoluzione tutta fiamme d'amore e destinata a non far male a nessuno.

Avvolto nel nebbioso allusivismo di moda, il poeta si racconta e, raccontandosi, continua a predicare. E il pubblico, in sostanza indifferente al sermone, applaude per manifestare la propria simpatia al prigioniero e soprattutto per il fatto che il proletario lo si vede ormai più volentieri in scena che in piazza.

Quanto allo spunto sostanziale esso rimane trasfiguratamente autobiografico anche in *Massa Uomo* (*Masse Mensch*, 1921) che Toller – il detenuto eletto frattanto deputato alla Dieta bavarese – butta giù in carcere in due giorni di visionario travaglio. Nella donna borghese che, pur avendo sposato la causa del proletariato, vorrebbe qui

dalla massa liberare l'uomo, e salvar le macchine dal vandalismo cieco, Toller tenta d'esprimere uno stato d'animo preesistente che il carcere non ha fatto che maturare. La massa quando usa violenza – egli pensa con la sua protagonista – vale quanto la combattuta borghesia. Bisogna piuttosto «aiutarsi a vicenda ad esser buoni» anche a costo di venir travolti dai propri stessi partigiani come la donna borghese di *Massa Uomo* e come il giovane lavoratore idealista che, nel successivo lavoro, si contrappone anche lui a *Gli assaltatori di macchina* (*Maschinenstürmer*, 1922).

L'umanitarismo di Toller, che nega la violenza, avrebbe a questo punto bisogno, per non rimanere monco, di una decisa catarsi cristiana. Ma in Cristo il prevenuto drammaturgo non riesce assurdamente a vedere che lo strumento dell'oppressione capitalista. Non abbastanza par-

tigiana, quindi, per servire agli scopi di una fazione e troppo politicamente angusta per aspirare all'universale, l'arte di Toller – convulsa ed esangue – si liquiderebbe da sola, se l'eternamente umano non riuscisse qualche volta a mandare all'aria le sovrastrutture inutili oltre che tendenziose. Ma poiché di fatto esse permangono, il fastidio resta.

Così la tragedia di *Hinkemann* (1923) – per ultimare la quale il poeta detenuto rinuncia a una sicura possibilità di fuga – sarebbe stata senz'altro più persuasiva se una qualunque disgrazia (e non invece, demagogicamente, la guerra) avesse privato il mite protagonista degli attributi virili. Ugualmente egli avrebbe lasciato ogni libertà alla moglie; ugualmente gli sarebbe stato impossibile perdonarle di essersi burlata di lui col consentito amante; ugualmente la moglie, accusata a torto,

avrebbe potuto, suicidandosi, lasciare lo sciagurato più solo di prima. Perché quindi travestire da ingiustizia sociale l'immanente crudeltà della vita e dare al lavoro il gratuito sottotono politico che trasformerà in battaglia la sua prima rappresentazione?

Tutto questo impedisce di scoprire, fin da questo dramma, l'inconfessato bisogno d'amore e la nostalgia di un impossibile idillio umano che ci riveleranno il Toller migliore nelle commosse liriche dello *Schwalbenbuch* (1923) in cui una coppia di rondini che ama, nidifica e figlia nella sua cella, darà modo al prigioniero di cantar la dolcezza animale a disdoro dell'umana bestialità.

In fondo il nostro inquieto eversore è un romantico sfortunato. Perfino questo suo innocente *Libro delle rondini* vien ritenuto sovversivo dall'autorità carceraria, deve raggiunger di frodo

l'editore e non determina che il barbaro rastrellamento dei nidi nelle celle dei prigionieri. E quando alla fine, nel luglio del 1924, Toller esce di galera, non ha davvero motivo di rallegrarsi. Un ordinato marasma è succeduto alle convulsioni ribellistiche del '19 e al diluvio dell'inflazione. La repubblica è ancora repubblica, ma chi ricorda più gli ideali e gli uomini di ieri?

Nel suo *Hoppla, wir leben!* (*Oplà, noi viviamo!*) che il regista Erwin Piscator presenta nel '27 in un'edizione scenica indemoniata – il drammaturgo liberato dal carcere vuol forse esprimere questo suo stupore e questo suo lamento. Egli si rivive nel rivoluzionario Karl Thomas che, dimesso dal manicomio dove da otto anni scontava le conseguenze di una grazia soppravvenuta troppo di colpo alla condanna a morte, crede d'impazzir di nuovo ritrovando ministro e plutocrate un compa-

gno che supponeva giustiziato; emancipata ed eroticamente spicciativa l'amante che un giorno avrebbe voluto seguirlo nell'aldilà; realizzatori e beffardi perfino i bambini; moltiplicati, ma a scopo distruttivo, i mezzi del progresso meccanico; avvilto nelle pastoie burocratiche ed elettorali lo spirito dell'immediato dopoguerra. Invano si tenta di dimostrargli che l'ardore s'è trasformato in attività concreta, invano si cerca di trattenerlo da un gesto che non risusciterebbe il passato e sarebbe a tutti nocivo: Karl Thomas sta già per uccidere il ministro traditore della rivoluzione quando vien preceduto da uno studente nazionalista che, sparando, è viceversa persuaso di toglier di mezzo un bolscevico nefasto. Un vero manicomio è, decisamente, il mondo; e in carcere, l'imputato non aspetta di venire assolto: s'impicca prima.

Questa tragica polemica di Toller contro il nuovo clima obiettivo, contro la *neue Sachlichkeit* che dalla realtà è passata alla letteratura, è condotta finalmente con drastica adeguatezza. Le figure sono viste in modo concreto, il pathos è più di sostanza che di forma, l'inutile strazio espressionista delle tre unità è sostituito da un accorciamento dei tempi e da un tentativo di simultaneità ottenuto accordando i requisiti del teatro con quelli del film, della radio e della televisione. Otto anni di vita del mondo possono così venir riassunti in una sequenza proiettata, la vita contemporanea s'innesta visivamente e auditivamente alla vicenda e il palcoscenico multiplo pare a tratti, più che l'aperto prospetto di un albergo o di un carcere, una sezione traverso il tumulto dell'attualità.

Ma di qui comincia la discesa. *Feuer aus den Kesseln!* (*Spegnere le caldaie!*, 1930), una nuova edizione drammatica della battaglia dello *Skagerak*, resta molto inferiore a quella di Reinhard Goering; due commedie provano l'incapacità all'umorismo di Toller; un dramma scritto in collaborazione con Hermann Kesten non aggiunge nulla alla fama di un autore che è già stato tradotto in ventisette lingue e messo in scena, oltre che dai più acclamati registi del suo Paese, dall'americano Lee Simonson e dal russo Mayerhold.

Intanto la politica gli sta di nuovo alle calcagna. L'avvento di Hitler al potere lo porta in Inghilterra. Nel maggio del '33 i suoi libri alimentano i roghi nazisti d'epurazione. Non molto dopo il nome di Toller figura nella lista dei primi tedeschi cui vien tolta la cittadinanza. Ecco perché sul frontespizio dell'edizione inglese di *Una gioventù in Germania*

(*Eine Jugend in Deutschland*, stampata per la prima volta in Olanda nel '33) figura la scritta *I was a German*: «ero un tedesco».

È la constatazione dell'assimilato deluso, ma insieme una sfida amara agli avversari. Inseguito dovunque dai nazisti, invitato da insidiose lettere a rimetter piede sul Continente, Ernst Toller traversa, alla fine del '38, l'Atlantico, s'insedia a Nuova York, si butta a capofitto nella propaganda per i rossi spagnoli. Ma Franco entra a Madrid, come già prima Hitler, malgrado gli accordi di Monaco, era entrato a Praga e nulla intanto fa supporre, in quella primavera del '39, che il mondo sia ancora una volta sul punto di affrontare una guerra di principii. Toller crede allora perduta per sempre la sua partita ideale, il gesto tragico del suo Karl Thomas gli segna la strada e una matti-

na di maggio la segretaria, entrando nella sua stanza d'albergo, lo trova impiccato.

IL FENOMENO KAISER.

Pur stando in guardia contro le conclusioni arbitrarie è inevitabile a questo punto constatare come la strada dell'espressionismo – forma d'arte che vuol essere anche un modo di vita – sia largamente seminata di fallimenti. E Georg Kaiser, discreto commerciante nella prima parte della sua esistenza, non sarebbe stato lui se, nella seconda, non avesse saputo profittar degli scampoli di tante liquidazioni letterarie per allestire, con inventiva e sangue freddo, un'azienda teatrale pronta a cambiar nominativo ed articoli a seconda delle contingenze. Ma chi dalla natura apparente dei generi smerciati volesse trar deduzioni sugli orientamenti estetico-ideologici dell'autore rischia di prender abbaglio. Al quasi camaleontico

svariare delle colorazioni esterne corrisponde in Georg Kaiser (nato a Magdeburgo nel 1878) la costanza dei motivi veramente peculiari.

È coi residuati di Wedekind ch'egli inizia, ventisettenne, la carriera d'autore drammatico. Ma se il suo *Rektor Kleist* (1905) è appena una copia conforme degli irosi e antigiovanili pedagoghi wedekindiani già *La vedova ebrea* (*Die jüdische Witwe*, 1911) rivela un *recipe* diverso. Nell'intellettualissima parodia, la Giuditta biblica, ridotta da virago decapitatrice a femminuccia in tacita e ansiosa attesa dell'amplesso, rischia di rimaner vergine per un complesso di ragioni: perché il marito che le han dato è dotto ma impotente; perché i giovani ebrei che potrebbero surrogarlo stanno implorando con l'astinenza la fine dell'assedio babilonese; perché gli assediati, tra cui speranzosamente la fanciulla s'intrude, hanno

l'ordine di non congiungersi con le donne del nemico che a città debellata e perché infine l'involontaria uccisione di Oloferne eleva Giuditta al rango di eroina nazionale consacrandola, e quindi condannandola, all'intangibilità.

Non è tuttavia in una battaglia dell'erotismo puro contro le storture della convenzione che Kaiser s'impegna affidando al Sommo Sacerdote il compito d'iniziare a misteri tutt'altro che sacri la vestale involontaria. Manca a questo letterato frigido e beffardo la fede wedekindiana nella spiritualità della carne. Ed ecco perché non se la prende troppo nemmeno con l'estetismo degli smidollati quando, nella pantomima *Europa* (1915), ci mostra l'inavvicinabile figlia del Re Agenore, da tutti ritenuta profumo in mera apparenza corporea, sdegnare gli omaggi coreografici degli efebi per abbandonarsi felice alla fallica robustezza di Gio-

ve trasfigurato in toro. In entrambi i casi il commediografo, che ride di testa, obbedisce al gusto quasi shawiano, d'appiedare il mito e al suo, personalissimo, d'exasperare un motivo, sia pure burlesco, fino alle rarefazioni dell'assurdo.

È quindi di nuovo se stesso ch'egli segue allorché nel *Centauro* (*Der Zentaur*, 1916), mimetizzando Sternheim nel tema e perfino nella contrazione telegrafica del linguaggio, spinge un suo pupazzo borghese a collaudare la propria capacità generativa su di una brutta serva per esser sicuro di poter render madre, secondo i patti, la futura sposa. Come prima Kaiser non sapeva che farsene di un credo erotico, così ora non intende affatto eroicizzare ironicamente i filistei. Se il suo fantoccio grottesco arriva a un trionfo inatteso non è perché l'autore voglia, traverso un umorismo paradossale, castigare i costumi. Il suo riso

– mancando il presupposto etico – non insegna nulla. Le sue tesi – svariaticissime e inarmonizzabili – sono sempre un pretesto. Il suo fine è invariabilmente quello di raggiungere un clima d'exasperata e contagiosa originalità.

Lo dimostra in modo inoppugnabile il suo *Re Becco* (*König Hahnrei*, 1913) dove, con sette anni d'anticipo sul *Cocu magnifique* di Fernand Crommelink, vediamo il buon Re Marke persistere nell'illusione d'essere il sovrano più felice del mondo anche dinanzi all'adulterio patente e morbosamente constatato di Tristano e Isotta, ai quali una così impudica e incredibile incredulità avvelena l'amore e tronca l'esistenza. Minima è la preoccupazione dell'autore di render accettabile il suo patologico protagonista o di persuaderci per suo mezzo del miraggio d'ogni evidenza. E massimo invece lo sforzo di trascinarci nell'alienato

mulinello esasperando una premessa monomaniaca fino ai suoi estremi sviluppi dialettici e drammatici.

I critici di Kaiser impazziscono in principio tentando di fare il punto tra le concezioni, tanto vicine quanto antitetiche, cui l'autore sembra di volta in volta ispirarsi. Oggi appare chiaro che anche quando sembra sostenere un'idea, Kaiser non fa che architettare, su basi concettuali fornitegli dal caso e accettate con indifferenza, le sue geometriche e perigliose costruzioni teatrali. Ne *I borghesi di Calais* (*Die Bürger von Calais*, 1914), con cui esordisce nel '17, il tema accidentale è il civismo eroico; il tempo scelto è l'andante invece del presto, comune alle commedie erotiche, o del prestissimo che sprona e frusta i lavori d'argomento espressionista.

Sei sono i borghesi di Calais che, con la corda al collo, dovranno offrire la vita al vittorioso Re d'Inghilterra per la salvezza della loro città asediata. Ma poiché sette risultano i volontari del sacrificio e al decano dei morituri sembra che alla consapevolezza e non alla sorte spetti decidere, si stabilisce che l'ultimo ad arrivare l'indomani sul luogo convenuto abbia a sopravvivere. Sei rispondono all'appello; assente è il solo decano che s'è tolta la vita per consentire a tutti la gioia del martirio. Al Re d'Inghilterra, vincitore vinto, non resta che esercitare clemenza. Bellissima idea, innegabilmente, e superba catarsi. Ma chi legge od ascolta s'accorge alla fine che codesto fuoco non riscalda e che tutto l'interesse del lavoro si fonda sulla magica distribuzione degli effetti e sull'ansia di conoscere se e in che modo l'ignoto settimo riuscirà a salvarsi. Il dramma dei sette

è vissuto dall'autore tanto poco quanto quello individuale, e cronologicamente successivo, del cassiere fraudolento che, *Dal mattino a mezzanotte* (*Von Morgens bis Mitternachts*, 1916), sperimenta la poco peregrina verità sul denaro che non compra l'amore e sulla devozione umana che non supera il prezzo di una taglia vistosa. Nel primo caso l'ingrediente «giallo» vien servito in un calice di stupefazione gotica; nel secondo il solito protagonista monologante, inaugurato da Strindberg, passa con ritmo frenetico traverso la ben nota serie di «stazioni» per arrivare al traguardo «redentore» del suicidio.

Abilissimo uomo di teatro, Kaiser è il primo che porti al successo i motivi dell'espressionismo. E agli espressionisti, confinati nei teatri d'eccezione, non par vero di riconoscere nell'applaudito commediografo un loro caposcuola. Nessuno

s'accorge che Kaiser, come al solito, prende a prestito la forma senza curarsi dello spirito. Lo stile è centrifugato fino alla scomparsa dei nessi sintattici e degli stessi articoli. I temi – e questo conta per il momento – ci sono tutti.

Dopo l'autoredenzione del cassiere fraudolento ecco, nello stesso 1917, in cui *Il figlio* di Hasenclever reclama a mano armata la libertà dal padre tiranno, affiorare anche in Kaiser il *Vater-sohnmotiv*. Sarà il diritto alla propria esperienza che stavolta verrà domandato dal rampollo, fattosi per protesta proletario e agitatore, al miliardario de *Il corallo* (*Die Koralle*, 1917), colpevole d'essersi regalato nel figlio la dorata prima età già negatagli dalla sorte. E si faran di nuovo sentire le note antifone dell'*Erlösung* e della *Weltverbesserung*, della redenzione e della palingenesi sociale, quando, uccidendo il proprio segretario,

che gli somiglia come una goccia d'acqua all'altra, e appropriandosi della sua identità col portare il corallo che da lui lo distingueva, il miliardario crede d'essersi impadronito anche del passato felice della sua vittima e preferisce pagare questa felicità col patibolo anziché collaborare col figlio, che lo prende per il segretario assassino del padre, a rifar dalle basi la società.

Ma quanto poco consistente sia il vangelo sociale dell'espressionismo anche traverso la predica di Georg Kaiser, lo si vede subito nei tre drammi – *Gas*, *Gas II* e *Hölle Weg Erde* – che, col *Corallo*, formano la famosa tetralogia, concepita tra il 1919 e il 1920. Il figlio del miliardario, accorgendosi che l'impresa collettivistica da lui fondata per la produzione del gas onnivalente non conduce l'umanità che d'esplosione in esplosione, e vista l'impossibilità di convertire i devianti

della civiltà meccanica alla redentrica vita rurale, gira, *more solito*, all'uomo nuovo, che sua sorella s'incarica di metter al mondo, il compito redentore. E quanto al nipote, riconosciuto che il famoso gas non serve che alla guerra, egli preferisce provocare per suo mezzo un'immensa catastrofe che seppellisca sotto le sue rovine amici e nemici, Sansone e i filistei. Tanto poi l'umanità, risorgendo alla fine dalle proprie ceneri, farà presto a riconoscere che siamo tutti peccatori e che basterà liricizzare questo collettivo *mea culpa* per far della terra un paradiso.

L'estasi ripara dunque anche qui i danni delle esplosioni ribellistiche. Ma ciò che gli espressionisti producono per rapimento, Kaiser lo realizza con fredda premeditazione. I suoi invasamenti lirici sono regolati da un movimento ad orologeria. I surrogati che il suo lucido cervello offre come

equivalente delle altrui drammatiche e convulse obiettivazioni spirituali hanno su di esse il vantaggio di una perspicuità e di una sintesi che danno consistenza scenica all'astrazione, all'allegoria, alle antitesi rarefatte fino allo schematismo più simbolico. Dietro questa polifonia di motivi tolti in prestito s'apre però la voragine del nulla. Il cadavere imbalsamato ha tutte le apparenze della vita, ma la vita gli manca. L'idea predicata fa parte degli spedienti teatrali. L'estasi non è più che uno smaccato numerario di regìa.

E allora? Allora Kaiser non è, come a taluni è parso, il realizzatore fortunato ma soltanto l'affossatore dell'espressionismo teatrale. Facendone puro espediente scenico, egli l'ha svuotato di sostanza; galvanizzandolo sulla scena, egli ne ha dimostrata l'inconsistenza vitale.

Idea per molti, l'espressionismo per Kaiser non è che un'idea, una tra le tante. Ed egli le idee, quali che sieno, le afferra a volo, le neutralizza, le riduce a mero elemento teatrale. Per lui scrivere un dramma non è, come una volta ha dichiarato, «pensare un pensiero fino in fondo» – che vorrebbe dir anche crederlo e viverlo – ma strappare un'intuizione del sentimento o dell'anima dal suo nesso vitale, in cui soltanto può trovare una propria coerenza, per costringerla a correre isolata sul rigoroso filo di un ragionamento che, logicizzandola, la snaturerà. Dal connubio forzoso tra l'intuizione e il razziocinio, avulsi entrambi dalla loro orbita naturale, Kaiser ottiene così creazioni di un ibridismo inquietante che tentan di sopraffare lo spirito con le armi proibite di un lucido e freddo cerebralismo.

Tipico, in questo senso, è *L'incendio del Teatro dell'Opera* (*Der Brand im Opernhaus*, 1919). Il nobile signor X che, nel secolo della corruzione incipriata, ha sposato un'educanda, Sylvette, per poter ancora credere alla purezza, è felice di saperla castamente addormentata nel talamo mentre le fiamme divorano il teatro dove, insieme a tante altre dissolute dame, tresca la favorita del Re. Ma allorché Sylvette, scampata invece per miracolo dall'immane braciere, gli compare dinanzi e, rivelando inconsciamente il tradimento, grida: «lo vivo»!, per lui la moglie, com'egli l'aveva voluta, da quell'istante non esiste più.

E – si badi bene – ella non è solo spiritualmente morta nell'animo del coniuge, ma è di fatto perita tra le fiamme dell'Opera. Quella che gli sta dinanzi non è, per il signor X, che un fantasma, la moglie vera essendo invece il qualunque cadave-

re femminile da lui raccolto in mezzo all'incendio e che un lascivo anello indica di fatto come la spoglia della favorita del Re. E dappoiché i morti, a suo avviso, si difendono da ogni rancore con la loro debolezza infinita, altro non resta a Sylvette che infilare l'anello della cortigiana e sostituirsi a lei nella voragine ardente se ancora intende, perdonata in quanto morta, viver nel pensiero dello sposo. Il che, paradossalmente, avviene anche se il signor X, che pur dovrebbe sapere a chi appartenga la salma della supposta favorita tratta poco dopo dalle fiamme, persista ad onorare nelle spoglie della cortigiana vera la perduta Sylvette. Avendo forzata così la realtà ad accettar la logica di un sentimento esasperato di proposito fino alla fredda incandescenza della follia, il dramma di Kaiser è compiuto.

Si consideri ora, sempre sotto questo aspetto, *Un giorno d'ottobre* (*Oktoberfest*, 1928) che viene nove anni dopo *L'incendio del Teatro dell'Opera*. Il fatto che Caterina, nobile pulzella, abbia attratto inconsciamente il garzone del macellaio, amante della cameriera, nella propria camera da letto, e sia rimasta incinta, conta assai meno, per identificare il padre del bambino, del nome del tenente Mac Marrieu pronunciato dall'incantata gestante durante le doglie. La realtà del desiderio, che nel sogno ad occhi aperti della ragazza, ha fatto del tenente incontrato appena, uno sposo ed un padre, basta perché ella possa negare, insieme all'avventura, anche la paternità interessata del macellaio. Ma il bello si è che lo stesso tenente, preso da quel sogno sognato su di lui, accetta infine a tal punto la parte attribuitagli da arrivar ad uccidere il garzone quando costui, per affermarsi

padre, tenta di rapire il neonato. Il connubio tra Caterina e il tenente diventa, così, perfetto. Anche se la giustizia terrena li separerà, i due, che, non possedendosi, si sono avuti, non potrebbero d'ora innanzi possedersi di più. Solo l'inconcepibile è vero, solo il non avvenuto, ma desiderato o accettato, è reale.

Basta codesto spiritualismo aprioristico, trascinato con matematica implacabilità verso la rarefazione lirica, a comprendere anche la produzione di Georg Kaiser nel cosiddetto «teatro di pensiero»?

Niente lo vieta se il pensiero, come spesso avviene nel teatro così definito, non c'entra che molto di straforo. Sotto questa formula si son compresi difatti tanto il Shaw deteriore; quello che si diverte ad andar contro corrente, quanto il Rosso di San Secondo difensore acceso di pu-

rezze impure, o il Pirandello che si guarda vivere tenendo uno specchio dinanzi ai suoi personaggi. Indipendentemente dal loro valore, sono passati sotto questa etichetta tanti lavori diversi in cui si ponevan problemi falsi per poter dimostrare che non eran veri o in cui si sforzavano patemi creati a imporre la loro problematicità, che a Kaiser, vero maestro in questa sorta d'alchimie, non si può negare un posto di prima linea tra i creatori di quel clima vagamente cerebralistico che, a cominciare dal primo dopoguerra, domina tanta parte del continente letterario e teatrale europeo. Ma se a teatro il pensiero è quello che, non risultando esplicitamente, respira per così dire nell'azione, e se problema si deve considerare sulla scena solo quello umanamente riscontrabile e drammaticamente risolto, allora la formula è inadatta, non che a Kaiser, allo stesso Pirandello.

I quali, del resto, anche se entrambi in varia misura significativi per uno stesso periodo, non devono venir posti in troppo stretto rapporto tra loro. Kaiser, malgrado l'analogia apparente di certi motivi (realtà creduta contro realtà da altri ammessa, delirio creatore dei personaggi e via dicendo) non deriva direttamente da Pirandello. I due fenomeni, cronologicamente paralleli, si svolgono in accertata indipendenza e con assoluta diversità di sviluppo. Nel drammaturgo siciliano l'impuntatura capziosa o la parte accettata non tardano a diventar convinzione, passione, tragedia mentre l'antitesi dei relativi, la ridda dei «così è se vi pare» o s'acqueta in malinconica ironia o provoca improvvisi e sinistri uragani. In Kaiser il sofisma concettuale o sentimentale conduce sempre, come abbiamo visto, a una vera e propria, lirica e glaciale evasione dall'evidenza.

In questo senso l'arte drammatica di Georg Kaiser manifesta piuttosto una vaga parentela spirituale con la narrativa di Bontempelli: in entrambe la vicenda balza, a un certo punto, dalla realtà nel regno dell'impossibile ovviamente possibilizzato; in entrambe la verità figurata s'impone a volte come realtà letterale; in entrambe il *logos* l'ha vinta sul *phatos*. Ma in Bontempelli un clima tra stupefatto ed ambiguo e una non so quale sorvegliata e classica distanza dal soggetto limitano l'adesione al reale-irreale facendo rampollare dalla stessa inquietante dubbiozza di quel mondo iperchiaro un'indefinibile malìa. Per Kaiser, viceversa, non esistono sottintesi o atmosfere dubbiose. Egli è tedesco tanto nel coraggio d'enunciar l'assurdo a costo di sfiorare il ridicolo quanto nella coerenza di sostenerlo fino alle translucide conseguenze estreme. Chi riesca a

sopportare la violenza consumata di sorpresa e non si ribelli nell'intimo, come a volte l'ipnotizzato che pur di fatto è sommerso a un assurda suggestione, può aspettarsi che l'autore, traverso il suo scenico e dialogico calcolo differenziale, riesca a rapirlo nelle sfere di una musica lieve, astrale e disincarnata.

Ma, a parte questa ebbrezza lucida, manca in Kaiser qualunque impegno profondo. Ogni difficile problema si schematizza limpidamente a giuoco; ogni giuoco diventa parodisticamente problema. Il tema del sosia, trattato con simbolica seriosità espressionista ne *Il corallo* (1917) e con profondità da giocoliere ermetico in *Due volte Olivero* (1926), si riduce, in una successiva rivista musicale, allo scambio di *Due cravatte* (1929). E l'eclettismo di Kaiser è pericoloso perché, passando con indifferenza dalla tragedia alla farsa a

dall'idillio alla satira, rivela in ogni atteggiamento dello spirito la stessa fondamentale aridità. Dietro a ogni tesi drammatica si sente il teorema cerebaramente posto e risolto. E ad ogni commedia ci aspettiamo che, come nel farsesco *Kolportage* (1924), i personaggi s'irrigidiscano ad automi governati dal suono puerilmente dolciastro di un *carillon*.

A maggior ragione Kaiser delude lasciandosi tentare da qualche grande figura o dal fascino degli ultimi veri. Non si può rendere i Grandi senza nostalgia della grandezza, né realizzare un dramma spirituale senza almeno sentirne dentro di sé le premesse. A forza d'intelligenza frigida, il drammaturgo tedesco diventa arbitrario ed odioso allorché, mettiamo, pretende, ne *L'Alcibiade salvato* (*Der gerettete Alkibiades*, 1920), di travasare il dramma di Socrate nell'incongrua mario-

netta che tira le conseguenze del proprio involontario eroismo iniziale. Shaw, con la sua spregiudicatezza ammirata, riesce a farci accettare i suoi modernizzati eroi fornendoli unicamente di una dose di buon senso dimolto superiore alla dose normale. Kaiser minimizza i Grandi portandoli al livello della propria impotenza emotiva.

Ecco perché fallisce il segno anche quando, libero da un pezzo dalle ultime pastoie stilistiche dell'espressionismo, concepisce *Missisipi* (1930). L'argomento è superbo. Di fronte a un quacquero che, come *Il calzolaio di Messina* di Alessandro De Stefani, crede di potersi sostituire alla giustizia di Dio – tant'è vero che non ha esitato a sacrificare un figlio al fanatico disegno di sommerger nella piena del Missisipi la peccaminosa nuova Orleans – sta Doris, la moglie di questo Noel che, avendolo un giorno abbandonato per sete di vita,

ora lo denuncia per vendicarsi del figlio che non trova più. Abbattuto dalla legge, Noel agonizzando si convince della blasfema enormità del suo piano, ma chi l'assolve è proprio Doris, che raggiungendolo un momento prima che le acque li sommergano entrambi, gli confessa, pentita e felice, un'ammirazione che per eccesso d'amore s'è capovolta in odio.

Cosa sarebbe diventato questo dramma nelle mani di un vero creatore! Ai limiti tra l'arbitrio umano e la divina giustizia e sulla soglia della morte due creature avrebbero potuto ritrovarsi in quel reciproco perdono comprensivo che sublima le passioni pure ed impure e avvicina l'uomo a Dio. Ma Noel e Doris non son che paradigmi in apparenza umana; l'alto potenziale delle passioni in antitesi, è soltanto supposto; la catarsi è un'equazione risolta; il dramma non è che un lu-

cido congegno teatrale, euritmico, sincronizzato ed impeccabile come certi prodigiosi meccanismi moderni che, riproducendo e addirittura centuplicando il produttivo dinamismo umano, mancano solo di quel misterioso soffio che fa dell'uomo una creatura.

O, per meglio dire, non è l'anima che manca nei lavori di Kaiser. Una, in verità, li pervade: ma è un'anima come quella che creerebbe artificialmente chi non ne possedesse una, e, con attenzione studiando i moti altrui, questo suo spirituale ritrovato riuscisse a isolar dal sangue e da ogni altra cosa per farlo agire, galvanizzato e compresso, da solo. Un'anima simile non potrebbe comunicare ai sentimenti e ai pensieri, con cui per caso s'unisse, altro che la propria sterile gelidità.

Ecco senza dubbio la ragione per cui non solo l'espressionismo ma ogni altra idea con cui Kaiser abbia preso contatto s'è svuotata di contenuto vitale passando traverso i lambicchi di quest'alchimista della scena. Ma è ugualmente in virtù di codesta eterizzazione disumana che il drammaturgo novecentista raggiunge, nelle sue cose migliori, quell'algida trasparenza, quella boreale luminosità, quel magico senso di levitazione grazie ai quali egli valica, quasi di frodo, le frontiere dell'arte.

TAVOLA XXVIII



DAL ROMANZO SINTETICO ALLA PROTESTA SOCIALE

Anche se l'epicentro dell'espressionismo è situato tra lirica e teatro, le scosse non mancano di propagarsi al solido continente della prosa. I segni premonitori – che in poesia si chiamano Mombert, Heym e Traktl, e sulle scene Wedekind – nella narrativa s'annunciano, con sincronica analogia, fin da quando, all'alba del secolo e nel suo primo romanzo, Heinrich Mann si crede autorizzato dalle tipologiche esagerazioni di Balzac a caricar le tinte e a tirar all'estremo i caratteri nell'intento di raggiungere gli effetti più drastici con la massima esasperazione espressiva. Sati-reggiati prima ancora d'acquistar contorni, muniti di psicologia arbitraria per poter più alla svelta far

da teste di turco ideologiche nel tiro a bersaglio dell'odio sociale, i personaggi manniani raramente arrivano alla tipicità caricaturale del *Professor Unrat* e piuttosto sconfinano, come nella trilogia del *Kaiserreich*, in un mondo speculare di realtà deformata che sfiora il fantasmagorico e non raggiunge il mito.

Sono peraltro proprio questi eccessi, politici e stilistici, di Heinrich Mann che nel 1917 gli assicurano il seguace entusiasmo dei giovani ed aprono la strada a Carl Sternheim, suo debitore segreto per la prosa come lo era stato di Frank Wedekind per il teatro. Meno sincero di entrambi negli scopi polemici, Sternheim, libellista politico in *Tabula rasa*, in *Libussa* e in *Berlino ovvero del giusto mezzo*, provoca ad arte, nel romanzo *Europa* e nelle odiose novelle intitolate pretenziosamente *Cronaca degli inizi del secolo ventesimo*, quella

specie di sviluppo extrauterino del fenomeno creativo, inaugurato da Heinrich Mann, per cui un significato è imposto dal di fuori a una vicenda popolata di sagome, anziché scaturire dal confronto graduale di personaggi psicologicamente complessi con l'ambiente che li circonda.

E poiché la passione, che faceva deragliare i predecessori, in Sternheim non esiste più, le antitesi, suscitate a forza dallo scrittore panfletista, tra egotismo borghese ripugnantemente compiaciuto e idealismo imbecille, tra cesarismo tronfio e rivoltosità peritosa conducono senza meno, con l'irrisione sconda di entrambi i termini del contrasto, a risultati politicamente e moralmente nichilistici: i quali hanno il loro corrispettivo in una prosa che tanto più si disintegra quanto più cerca, violentando grammatica e sintassi, di sintetizzarsi nell'intenzione.

I discepoli sono peggiori del maestro. Con la comoda scusa dell'invasamento espressivo o dell'attivismo etico, essi danno il bando all'elaborazione psicologica e insieme motivano l'arbitrarietà dello stile. La forma del mondo animato e inanimato è lasciata perciò al privatissimo stato d'animo dell'artista. E poiché una poetica vera e propria non esiste, hanno corso pari le deformazioni fantasmagoriche alla Heinrich Mann, i telegrafici grotteschi sternheimiani e i conati novellistici alla Gottfried Benn, in cui vicende e persone, accostate per richiami imperscrutabili, si dissociano prismaticamente come le figure e i paesaggi in un quadro di Balla o di Boccioni. A questo moto centrifugo ed atomistico della prosa fa infine riscontro, con uguale diritto all'etichetta espressionista, una tendenza centripeta, intesa a dar pregnanza a ogni parola, a concentrare in una frase

un capitolo, in una pagina il contenuto di più racconti, in un romanzo breve tutta una cosmogonia e magari la palingenesi dell'individuo e del mondo.

Se tuttavia si prescinda dai tentativi poco perspicui di un Hermann Kesser, di un Max Krell o di un Arnolt Bronnen, non restan da considerare, sotto questo aspetto, che due soli scrittori di temperamento alquanto diverso: Edschmid e Klambund. Entrambi si provano, esordendo, nella nuova forma d'epica condensata, la quale comunque, per l'inclinazione tedesca a straripare, resterà sempre molto lontana dal *Drei Minuten-Roman*, dall'ideal «romanzo in tre minuti» auspicato da Heinrich Mann, pur superando in interesse e in impegno quella che da noi era stata, qualche anno prima, l'avventura del teatro sintetico futurista.

Della sintesi i due scrittori si fanno naturalmente un'idea del tutto diversa. Così, mentre Klabund s'esprime con concettosità cristallina, è addirittura a un oceano convulsamente in procinto di partorir nuovi mondi che sembran far capo *Le sei foci* (*Die sechs Mündungen*) di Kasimir Edschmid (n. nel 1890), salutate nel 1915 come il *non plus ultra* dello stil nuovo espressionista. Niente più indugi narrativi, niente più introspezioni: e invece vicende a miccia, abbacinate da girandole sensitive, attraversate da sequenze e sovrapposizioni di scorci esotici, bombardate da meteore di sintetismo concettuale. Ma quale farragine di pregnanze forzose e faticose a smentita dell'apparente brevità e della pretesa sintesi; e quanta paccottiglia risaputa sotto la smagliante nuova bandiera!

Un naturismo estetizzante alla Bonsels, inteso come evasione dalla realtà; un dandismo aristo-

cratico di derivazione hofmannsthaliana; un crepuscolarismo mal risolto in estasi espressioniste sono tutti elementi che si riconoscono sotto la maschera del dinamismo espressivo e del titanismo etico di Edschmid. E gli stessi protagonisti delle tre novelle di *Timur* (1917) – l'amatore creduto dio, il Villon mezzo delinquente e mezzo ispirato, e il Tamerlano dalle crudeltà ecatombali – sarebbero impossibili senza gli sconfinamenti niccianeggianti e pseudorinascimentali del Heinrich Mann delle *Göttinen* e di *Pippo Spano*.

Cosicché per conoscere, di là da ogni influenza o mimetismo di moda, l'Edschmid quale veramente è – giramondo innamorato della «bella gente», snobista tifoso e narrator d'idilli ombrati appena d'eterosessualismo e di perversità – conviene aspettare che, sfumata la sbornia cromatico-deformante ancora in atto in *Das rasende*

Leben (1920) e in *Achatne Kugeln*, e fallito il tentativo d'assicurarsi, con *Le avventure spettrali del Consigliere Brüstlein* (1927), un passaporto di stravaganza in barba a E. T. A. Hoffmann e ad Oscar Wilde, il nostro scrittore si ritrovi, con romanzi come *Sport um Gagaly* (1928) e *Feine Leute* (1931) e con la diluita biografia di *Lord Byron* (1929), nelle file di una nobilitata letteratura amena. E allora l'eccesso di pagine e l'affastellamento di casi e personaggi inutili non lascian più dubbi sulla farraginosità costituzionale che insidia Edschmid fin dagli asfittici suoi conati iniziali verso il sintetismo narrativo.

A questa persistenza di una qualità negativa fa riscontro la discontinuità, almeno apparente, dell'orientamento politico. Bisognerebbe persuadersi che la critica spietata dei difetti della propria nazione sia inequivocabile sintomo di un amor di

patria sviscerato per ammetter senza riserve in Edschmid una coerenza intima tra i suoi no e il suo sì. Questa soltanto riuscirebbe a spiegare come dall'esterofilia denigratoria che spesso gli è stata rimproverata, dal tono frondista e antiglielmino dei suoi ragguagli su *La letteratura tedesca d'oggi*, pubblicati in italiano, e infine dalle considerazioni del suo Brüstlein sull'inspiegabile remissività dei tedeschi nel seguire i propri capi anche nell'errore il nostro uomo sia passato a sciogliere un inno alle sconosciute virtù del suo popolo nel romanzo *Deutsches Schicksal* (*Destino tedesco*, 1932), scritto, è vero, tra il '30 e il '32, ma pubblicato, manco a farlo apposta, proprio alla vigilia dell'avvento nazista.

A dirla franca, se Edschmid prima esagerava per presunzione, ora generalizza troppo identificando il destino di tutto il popolo tedesco dopo

Versaglia con la sorte dei sei bravi ex-commilitoni che, spinti dalla disoccupazione in Sudamerica a fare i soldati di ventura, e quindi separati e sottoposti singolarmente alle più atroci peripezie, sono costretti un brutto giorno dal caso a macellarsi a vicenda, ignoti gli uni agli altri, in un episodio di guerra civile tra meticci. La loro serietà, la loro fredda audacia, la loro lealtà sfortunata non sono tipiche al punto da autorizzar senz'altro il presupposto di una Germania sempre limpida nei suoi scopi e sempre sospettata nelle sue intenzioni, sempre solidale in guerra e dilaniata in pace e sempre soccombente sul punto di coronare i suoi sogni sovrani.

E come diamine consentire in un tono così elegiaco se poi codesta tanto disgraziata Germania non sa mai dove fermare i suoi fluttuanti confini e se lo stesso romanziere, seguendo in *Das Sü-*

dreich (*L'impero meridionale*, 1933) le direttrici italiane delle invasioni germaniche e delle imprese imperiali tedesche, ha tutta l'aria di credere che codesta avventura teutonica durata settecent'anni pesi maggiormente sulla bilancia della nostra storia dei magri settant'anni del Risorgimento? E che pensare, infine, allorché il perspicace viaggiatore scopre esservi più sangue tedesco tra i contadini flavii di certe zone della Campania, della Puglia, della Calabria e del Molise che nelle regioni orientali della stessa Germania? Buon per noi che l'Edschmid non insiste nell'ipoteca e che, auspicando altre mete all'immane espansione germanica, è generoso fino al punto di concedere questa poco chiara Italia agli italiani e di dedicarle anzi, quasi a compenso della lunga ospitalità goduta, tutta una serie di libri descrittivi e rievocativi che sarebbero anche più lu-

singhieri se, nati nel clima della congiuntura politica favorevole, non fosse tanto rischioso giurare sulla loro sincerità (*Zauber und Grösse des Mittelmeers*, 1932; *Italien, Lorbeer, Leid und Ruhm*, 1935; *Italien, Männer und Geschicke*, 1937; *Italien, Römer und Cäsaren*, 1939).

Ben lontano, come si vede, dal traguardo di Edschmid, l'espressionismo non è nemmeno il punto di partenza per Alfred Henschke, meglio noto sotto il nome di Klabund (n. a Crossen, nel 1891; m. a Davos, nel 1928). Questo poeta delicato, cui la tisi non consente che una breve sosta sulla terra, prende le mosse nientemeno che da Herder e dal suo amore per la lirica universale. Dotato, come il geniale echeggiatore delle *Voci dei popoli nelle canzoni*, di una singolare capacità d'assimilazione e riproduzione poetica, Klabund rivive il miracolo della lirica cinese e di Li-

Tai-Pe, rielabora con intatto candore due *nô* giapponesi (*Il cerchio di gesso* e *La festa dei fiori di ciliegio*), strappa, con l'irresistibile soavità di un Rilke, l'ultimo segreto all'anima delle cose, è saggio con Lao-Tsè e innamorato col persiano Hafis, canta le creature con San Francesco, fa bizzarro testamento con Villon e, prima di rientrare dal suo viaggio ideale in Germania, ha ancora il tempo di aggiungere alla sua messe profumata i fiori maledetti di Baudelaire, i pallidi anemoni della lirica slava, i papaveri sgargianti delle ballate magiare.

Passato per tutti i regni della poesia, il ricettivo Klabund non può sottrarsi alle reminiscenze. Ne' suoi poemetti baciati dall'amore e dalla morte, nelle sue liriche carezzevoli ed assortite, nelle sue canzoni goliardiche o furbesche, di taverna o di bordello echeggia, volta a volta, Dante e il dolce

stil nuovo, Rilke e Wedekind, il parolibberismo della *neue Sachlichkeit* e l'estrosità blasfema di Brecht. Riconoscibile comunque ai segni di una sua limpidezza aprica, la sostanza essenzialmente lirica di Klabund è troppo tenue e soggettiva per poter, senza sostegni, evolversi narrativamente. Debole e vago nei romanzi d'invenzione – in *Franziskus* e nell'autobiografica *Malattia*, eco scialba dei motivi espressi ne *La montagna incantata* da Thomas Mann – egli trova consistenza nei suoi stringati romanzi storici, vale a dire nell'epica sintetica che, a un dato punto, l'avvicina all'espressionismo.

Le vite ch'egli presenta non sono ricostruite per sviluppi, ma rese per baleni. È come se la stessa euforica e aggraziata capacità di sintesi che gli permette di raccontare *La letteratura tedesca in un'ora* assistesse, nei momenti più felici, il ro-

manziere. La figura di un soldato ribelle come *Moreau* (1915), la vita di un autocrate geniale e infantilmente barbaro come Pietro il Grande (*Piotr*, 1923), l'ambiguità di *Rasputin* (1924), del mistagogo contadino che ossessionò la corte dell'ultimo Zar, vengon ridate con uno stile che, mantenendo la costante sintetica, riduce i fatti a linearità trasparente, o li arroventa concentrando-
li, o li risolve in un dinamismo tutto spezzature che assume le vibrazioni del ritmo.

Altre volte la facile vena porta al falso orientalismo del *Mohamed* (1917) e a quella sbrigativa genericità di giudizi che rende sterile il tentativo d'estendere il metodo esegetico quintessenziale usato per la letteratura tedesca alla letteratura del mondo intero (*Klabunds Literaturgeschichte*).

Quanto all'espressionismo, esso non lega e non ferma Klabund. Non ve n'è traccia nel *Brac-*

ke, faticosa trasfigurazione problematica della popolaresca e caustica leggenda di Eulenspiegel. E con *I Borgia* (1928), in cui l'autore, arso dall'erotismo della tesi, esprime *in extremis* le sue simpatie per le nature poste di là dal bene e dal male, siamo già alla pace armata con la narrativa tradizionale.



Se per Edschmid l'espressionismo è la fase d'esordio e per Klabund una coincidenza, l'alsaziano René Schickele (n. a Oberheim nel 1883) deve soltanto all'equivoco di una breve alleanza – e a certi ingannevoli indizi stilistici del suo primo romanzo *Benkal, der Frauentröster* (1913) e delle cronache giornalistiche raccolte nella *Genfer Reise* (1919) – s'egli passa temporaneamente

per uno dei capitani del nuovo movimento letterario.

Oggi non occorre molto acume per riconoscere che Benkal, donnaiolo dannunzianeggiante ed Erostrato in diciottesimo, è appena un negromantico travestito e si fa benissimo ad attribuire il sentimento della guerra, patente in quelle pagine stralunate, alla sensibilità dell'uomo di confine anziché al bernoccolo profetico del presunto espressionista. È anzi in questa particolarità, e non nelle accidentali sforzature stilistiche, che va ricercata la vera sigla dello scrittore. Proprio come l'arte conterranea degli Ernst Stadler, dei Bernd Iseman e di Otto Flake, i saggi, i versi, le prose narrative di Schickele partecipano di quell'armonia tra grazia gallica e spiritualità germanica che sembra corrispondere al clima di frontiera.

Ma anche l'unica ombra che aduggia la gioia di vivere e d'amare, diffusa nell'opera di questo figlio di madre francese e di padre tedesco, ha origine nella stessa psicologia confinaria. Dal romanzo autobiografico *Der Fremde* (1913) alla trilogia narrativa *Ein Erbe vom Rhein* (1925-1931) riaffiora di continuo il dramma dell'Alsazia che, oppressa dai tedeschi, risospira i francesi e che, liberata dal giogo guglielmino, sente minacciato il suo particolarismo alemannico dalla tradizionale centralizzazione francese.

Irredento in terra alsaziana e respinto in Francia dalle caldane dello sciovinismo, l'estraneo del romanzo autobiografico crede di sottrarsi alla contesa tra i due popoli, sentita come assurda e fratricida, evadendo in un europeismo vago che presto trascolora nell'edonismo senza frontiere dell'artista. Simile a lui come una goccia d'acqua

all'altra, Schickele cerca intanto a Parigi ciò che la Germania d'anteguerra non può offrirgli: il panorama agitato e magari cruento delle libertà democratiche, la levità geniale dell'amore, gli allettamenti cosmopoliti dell'arte. I *Gridi sul boulevard* esprimono, nel 1912, la gioia del giornalista in perlustrazione. E *La mia amica Lo* (1920) è l'apologia, soavemente sobria, della piccola parigina che sa restare amica dopo essere stata incantevole e cameratesca amante.

Però se Schickele ama in francese, non sa dichiararlo che in tedesco e le due patrie ch'egli alberga in cuore non possono, una volta scontratesi, che lacerarglielo. Al figlio di due razze e all'adoratore della vita la guerra nega il privilegio di parteggiare e fa sì ch'egli ritrovi insoluta dentro di sé l'antitesi che, nella sua commedia alzaziana *Hans im Schnackenloch* (1917), spinge i due fra-

telli nemici, l'uno a sottrarsi alle esosità prussiane disertando in Francia, l'altro a denunciare per patriottismo il fuggiasco.

Solo più tardi Schickele – che è sfuggito al dilemma riparando in Svizzera come molti altri anti-bellicisti tedeschi – riterrà possibile superare la guerra con la ripulsa intima degli odi che l'hanno scatenata e sperare nel generale avvento, a conflitto concluso, di «un socialismo del sorridente volto umano» fondato sulla fine delle costrizioni e su principi di giustizia sociale.

Di questa speranza è segnacolo, prima e dopo il novembre 1918, la rivista *Die weissen Blätter* che Schickele stesso dirige. Sternheim, Werfel e Leonhard Frank vi collaborano con le loro novelle di battaglia. Heinrich Mann vi pubblica il suo dramma rivoluzionario *Madame Legros*. Ehrenstein, Daübler, Hasenclever, Wolfenstein e Rubi-

ner, facendovi risuonare le loro apocalittiche e sconnesse invocazioni liriche, creano uno dei pochi motivi perché più tardi si possano attribuire a Schickele i non richiesti galloni di gerarca dell'espressionismo. La collaborazione che, comprendendo i francesi Henry Barbusse e Georges Duhamel, viene estesa a una quantità di scrittori pacifisti d'ogni Nazione vuol esser l'auspicio della nuova internazionale libertaria dello spirito, destinata a rinnovar il mondo dalle fondamenta.

Ma il bel sogno comincia a tramontare il giorno in cui proprio Barbusse pretende di trascinare il gruppo *Clarté*, al quale anche Schickele aveva aderito, a riconoscer nella dittatura bolscevica la realizzazione dell'ideale socialista. Dove va a finire – si chiede lo scrittore – la lotta contro le costrizioni? I chierici tradiscono la libertà, i politici la speranza dei popoli. E tutto essendo mutato, ma

solo di nome, a che scopo gli artisti dovrebbero ancora collaborare alla lugubre commedia? In Europa un'oppressione è succeduta all'altra. In Alsazia non è cambiata che la guarnigione e il separatismo è l'indice di un permanente disagio. E allora – conclude Schickele – o vi sarà l'Europa e, riconciliati sul Reno, tedeschi e francesi metteran fine alla tragicommedia alsaziana, o l'Europa non ci sarà e allora anche l'Alsazia conterà meno di una scatola di cerini. E rimane in quest'idea anche quando il nazismo lo costringe di nuovo ad emigrare e la guerra torna a scatenarsi sul Continente.

Però, conveniamone, Schickele non ha la stoffa di un martire politico e men che meno di un santo. Al contrario il grido *Non vogliamo morire!* (*Wir wollen nicht sterben!*), posto nel '22 sul frontespizio di un suo libro polemico-rievocativo,

esprime, in quel momento e per sempre, la sua prepotente e intensa volontà di vivere anche in barba alla storia universale. Innamorato della vita ancor prima che poeta, egli vuol godere di tutte le bellezze e di tutte le gioie del mondo. Artista ansioso di perpetuare le esperienze dell'uomo, egli tenta di farle rivivere creando.

Ecco perché, in segreta consonanza con le varietà del paesaggio, la sua opera narrativa è un continuo cantico dei cantici della femminilità. *Aïssé* (1914), la schiava indiana, si strugge, nel donarsi all'amato, fino a morire. Lieve e profumata come la brezza è l'amica Lo. E, intorno al gentiluomo rurale alsaziano Claus von Breuschlein, tre donne, come tre sinfonie diverse confluenti in un clima di sogno ad occhi aperti, illuminano la favola della vita: Maria Capponi, l'estrosa fiorentina dell'*Erbe vom Rhein* (1925), è il preludio

all'amore nell'incantesimo della Laguna, l'acerbo frutto dell'adolescenza che matura sotto il dionisiaco sole della Riviera; e Doris e Viviana, due compagne per la vita entrambe preda della morte, hanno, dal primo romanzo della trilogia fino al *Blick auf die Vogesen*, il fascino silvestre e il sorriso fluviale della terra natia, del tormentato paradiso che si stende tra il Reno e i Vosgi.

Fiamma o nepente, madre o amica, frutto o fiore non v'è donna che in Schickele somigli all'altra, nè incantesimo che non sia reso nè amplesso che non sia rivissuto nella sua unicità e nella sua pienezza, voluttuosa o dolorosa. L'amore senza stima di Ada per Silvio, per l'infido *bel ami* che incanta donne e separatisti alsaziani in *Der Wolf in der Hürde* (1931), è ben altrimenti dominato di quello di Aggie Ruff, la vestale dal soave lirismo, che, sconvolta alle radici, non ritrova il

puro fonte della sua poesia e perde la vita dopo aver irreparabilmente perduto se stessa. E altra è di nuovo la passione che spinge Sibilla, l'adolescente del romanzo provenzale *Die Witwe Bosca* (1933), a donarsi al suo Paolo e a tentar, subito dopo, di trascinarlo nella morte per tema di non saperne trattenere la raggianti giovinezza.

Fatto ben raro tra i narratori, questo scrittore, che ha per le sue creature femminili la comprensiva soavità di un amico e la veggenza dell'innamorato, non riesce a rendere con altrettanto rilievo gli uomini. Salvo qualche figura di fianco o il nugolo di comparse destinato a far da sfondo negli ambienti provinciali e vitaioli dell'*Erbe vom Rhein*, in quelli ginevrini o societari del *Wolf in der Hürde*, o in quelli tarasconeeggianti della *Witwe Bosca*, è in fondo un solo tipo che, nell'infinita gamma delle condizioni e delle età, si riproduce

nella tipologia maschile di Schickele: l'uomo, adolescente o maturo non importa, che, dotato di un egoismo tranquillo e accattivante, riesce sempre a farsi felicitare dagli altri sottraendosi puntualmente ad ogni insidia di dramma. Una madre, vedova e giovane, incomincia magari a non occuparsi che di lui; e per amarlo appieno le donne si bruciano nella gioia, nella sofferenza e nella morte. Lui solo, anche quando più dovrebbe, non vuol morire.

Ora questo ricorrente personaggio, che fa proprio, senza saperlo, l'antico grido dell'autore, occupa troppo posto nelle vicende narrate per potersi esimere da ogni contributo ai fini di quell'implicita chiarificazione che è il suggello ultimo dell'arte. Sottraendosi al fato, e nel senso più ampio non volendo morire, egli non riesce a sopravvivere, a insinuarsi, come sollecitazione per-

durante, dentro di noi. È quindi colpa dell'autore – che spesso in quel travestimento ci appare – se la sua maliosa *ars amandi* non è anche quell'*ars vivendi* che gli sviluppi biografico-ciclici della sua narrativa sembrerebbero legittimare. Ed è proprio questo sfuggire al supremo paragone della sofferenza che impedirà a Schickele d'apprenderci la gioia vera: la quale non è altro che superato dolore.



Morgengesang

Ich bin nicht tot. Durch Spalt und Ritze
Verwundet mich der scharfe Strahl
Und im durchglüh'ten Selbst besitze
Leb ich noch Ein Mal, noch ein Mal.

Min durch die Fenster Strömt mit Wogen
Ein Blut wie mir's noch nie geblut.
Die Luft ist Kindheit voll gezogen
Von ~~Wasser~~ Milch, die ~~stern~~her trut.
Sonnen nieder

Der Dampf dräuset auf dem Meere
Röth' und ricsig wie ein Vild zur Brüst
Von Bergen flümmet geheimer Heere
Sicht-unsichtbare Nieder künst.

Wie alt bin ich? Ich möchte brüllen
In diesen Tag der Gnadenwahl,
Und alle meine Segel füllen
Sich heut noch Ein Mal, noch ein Mal!



Ma qui arriviamo a una scoperta molto strana: dopo tutti gli sforzi fatti per differenziare l'arte di Schickele dall'espressionismo, eccoci costretti a convenire che il senso ultimo del suo messaggio umano e artistico – la recisa repulsa del dolore – lo accomuna nel profondo alla tendenza da cui intendevamo letterariamente distaccarlo. Il rifiuto della sofferenza è, confessato o no, alle radici stesse dell'espressionismo e traspare in ogni manifestazione della sua politica inficiata di letteratura e della sua letteratura esasperatamente politizzata.

Non soffrire, non morire come presupposto del vivere. Ecco il ritornello, patente o intuitivo, di una canzone la quale sempre di nuovo ci persuade che di quella vita, così disperatamente contesa alla costrizione e alla guerra, non si sa in fondo servirsi che come di un mezzo per godere di là

da ogni imperativo morale e nel più completo oblio dei fini umani e sociali per cui s'era data battaglia.

Di tutto questo, naturalmente, poeti, drammaturghi e prosatori tedeschi non hanno, allora, coscienza. Gridando per sé, essi credon davvero di protestare per tutti. Invocando nel campo politico e morale qualche cosa di molto simile al «socialismo dal sorridente volto umano» che è nei voti di Schickele, essi non sanno ancora di domandare carta bianca per il loro edonismo particolare che, una volta manifesto, tradirà il sostrato malinconicamente materialistico di tutta la rivolta. Non ne sono consapevoli gli espressionisti che nelle escandescenze liriche della *poesia dell'oh uomo!* alternano visioni d'orrore ad appelli umanitari e non se ne rende conto nemmeno Leonhard Frank (n. a Würzburg nel 1882) allorché, racco-

gliendo in un volume le novelle antibelliciste da lui pubblicate in parte nell'edizione svizzera delle *Weissen Blätter*, urla, fin dalla copertina di un libro ispirato proprio ai macelli provocati dall'odio tra gli uomini, che *L'uomo è buono* (*Der Mensch ist gut*, 1919). Contagioso e programmatico grido che, riassumendo tutta una letteratura congestionata d'umanitarismo, non tarderà ad acquistare sapore ironico e liquidatorio.

La fortuna e il talento preservan tuttavia Leonhard Frank dal preludere con questo libro e dal concludere come scrittore di tendenza. Dopo aver fatto, dai tredici anni in poi, tutti i mestieri possibili – l'apprendista in un'officina di biciclette, il meccanico in varie fabbriche, l'autista, l'imbianchino – quest'autodidatta figlio di un falegname esordisce trentaduenne col romanzo *Die Räuberbande* (*I masnadieri*, 1914) che, pur essendo in

qualche modo la protesta di un umiliato contro l'ordine vigente e contro la scuola come suo primo deformante strumento, sommerge la polemica nella goethiana *Lust zum Fabulieren*, nella distaccata e comprensiva gioia di narrare.

La natia città di Würzburg, alla cui atmosfera umbratile e gotica lo scrittore è tentato d'attribuire il malefizio che grava sugli uomini e sulle cose, si mostra, in quelle pagine, così bella a chi la guarda dal ponte sul Meno sorvegliato dai dodici poderosi santi di pietra, da apparir subito come l'inconscia rivincita della piccola patria su quella grande che, fin da allora, il futuro Accademico comunista crede d'aver superata.

Allo stesso modo è impossibile prender per degli eversori in erba i ragazzi del romanzo che, esaltati dalla lettura di Karl May, il Salgari tedesco dell'Ottocento, e in qualche modo simili ai

piccoli eroi di Mark Twain, sono trascinati dalla stessa serietà del loro giuoco a considerarsi briganti e dinamitardi in odio a un esoso pedagogo e al filisteismo familiare e cittadino. Basterà il tempo a far giustizia di questo romanticismo della pubertà mostrando quanti tra gli antichi «masnadieri» si lascino ammansire dal lavoro, dagli amori e dagli svaghi provinciali e dalle necessità di famiglia in confronto ai pochissimi che – a costo di miserie e di disastri – serban fede alla vita come avventura.

L'autore, pur segretamente parteggiando per quest'ultimi, narra con idilliaca pacatezza e con un distacco che anticipa di dieci anni lo stile apatetico del neorealismo, questa sua bella «legenda d'ognuno». E neanche quando parla del maestro Mager, del pedagogo aguzzino che si fa

portare le verghe dagli stessi fustigandi, il suo tono si altera a scapito dell'obiettività narrativa.

Tra un anno, nel 1915, non sarà più così. La formula *Geist und Tat*, spirito e azione, con cui, un lustro prima, Heinrich Mann aveva cercato di preparar la gioventù alla rivolta ideale antiguglielmina, sta già maturando i suoi frutti: presto lo stesso Mann potrà, in piena guerra, reclamare una letteratura che diventi azione e prepari il popolo alla conquista di tutte le libertà. Sigmund Freud, intanto, con le sue teorie degli istinti ricacciati e dei complessi atavici, fornisce, senza averne l'intenzione, un nuovo argomento ai giovani per ribellarsi al paternalismo oppressivo e nevra-stenizzante della famiglia, della scuola, della società, dell'esercito, dello Stato. E se il teatro, come abbiamo visto, traveste questa ribellione nelle reiterate forme di un parricidio simbolico, la nar-

rativa, riprendendo in forze gli attacchi contro i pedagoghi, iniziati nel '91 col *Frühlingserwachen* di Wedekind e rincalzati nel 1906 dal *Professor Unrat* di Heinrich Mann, si appresta a dimostrare che se il maestro di scuola ha preparato la guerra del '70, è contro il maestro di scuola che si farà la rivoluzione del 1918.

Leonhard Frank è troppo novellino nella repubblica delle lettere per non lasciarsi a questo punto impressionare dal disprezzo dell'espressionismo per ogni arte fine a se stessa e per non felicitarsi d'aver creato nel maestro Mager un personaggio riadattabile ai gusti di moda. E tutto quel che nel frattempo egli è andato ingoiando con l'avventato entusiasmo dell'autodidatta – dalla dottrina positivista che incolpa la società dei reati dell'individuo fino alle ipotesi della psicanalisi sulla forza determinante delle impressioni d'infanzia nella vita

dell'adulto – gli sembra un viatico eccellente per il poeta straccione del romanzo *Die Ursache* (1915) che rimpatria per ritrovare, nel ricordo di un'umiliazione inflittagli a otto anni dal famigerato maestro, *La causa* del complesso d'inferiorità che ha frustrato ogni suo tentativo di farsi strada nel mondo.

Ma quando, rivedendosi nel bimbo che Mager sta malmenando, lo sciagurato individuo assassina e deruba il pedagogo dal cui pentimento sperava la propria salute e, processato, pretende che il tribunale veda nei ricordi d'infanzia, e non nel furto, la causa del delitto e nella vita sociale mal regolata la vera cagione per cui han dovuto soccombere tanto il maestro tormentatore che il suo antico scolaro, allora vediamo quanto poco possano anche su di noi, lettori del romanzo o spettatori della successiva riduzione scenica,

queste capziose concioni sostituite all'implicita e irresistibile forza dimostrativa dei fatti.

Decisamente Frank è un cattivo difensore delle sue cause: come non riesce a farci provare pietà per il suo assurdo assassino che, dopo essersi eretto a vendicatore delle ingiustizie sociali, non sente, di fronte alla pena capitale, né la fierezza del proprio gesto, né il pentimento della colpa commessa, ma solo la nuda angoscia animale della morte, così, prospettando la guerra solo dal lato raccapricciante, egli non porta acqua al mulino della pace. È sempre il fine che determina il vero valore del mezzo. La vita diventa sacra solo quando s'arriva a capir quanto vale e da quale supremo giudizio dipende. La guerra, anche a chi l'ha valorosamente combattuta, può apparir vana se commisurata all'inermità dei risultati. In ogni caso occorre però rappresentarla anche nei suoi

valori eroici, come ha fatto l'ex-combattente Tolstoj, perché il lato disumano acquisti la prospettiva del vero e misurare a una fede più alta gli stessi ideali che han spinto l'uomo a far strage dell'uomo.

Ora ciò che manca alle «moralità» abbastanza ingenua e prevedibili di *Der Mensch ist gut*, dovute alla penna di uno che non ha fatto la guerra, è non solo la conoscenza della realtà da rappresentare, ma il grado di maturazione necessario per avversarla. Ignorando l'effettiva solidarietà umana nata nei migliori al cospetto della morte, Frank non vede della guerra che i lutti, il sangue, le mutilazioni, gli orrori senza che una pietà vera moderi il macabro compiacimento della visione. Abbastanza obiettivo per non attribuir la colpa dei conflitti all'ambizione o all'avidità di pochi dirigenti, egli odia troppo per poter predicare, a espia-

zione del generale peccato, penitenza ed amore. Se il personaggio centrale del suo libro, un cameriere che ha perduto in guerra il figlio, incolpa di quella morte se stesso insieme ai molti che hanno acclamato, o anche semplicemente subito, la politica di prestigio, generatrice dell'inutile strage, l'arringa ch'egli rivolge alla folla perché desista dal contribuire al sacrificio e fondi, sulle rovine del vecchio mondo, il regno della libertà e dell'amore è cartacea e poco persuasiva come la concione che l'imputato dell'*Ursache* indirizza ai giurati.

Solo lo stato d'animo all'indomani dell'*Umsturz* spiega, del resto, come questo libro insincero e scostante, in cui la demagogia degli effetti non sdegna le esibizioni e le misurazioni più repugnanti del sacrificio, abbia potuto raggiungere, introdotto dalla Svizzera in patria, un successo pa-

ragionabile a quello che salutò in Francia, nell'immediato dopoguerra, i libri di Barbusse e di Duhamel. E Frank, come scrittore, sarebbe stato perduto se, indipendentemente dai suoi propositi tendenziosi, la sua arte descrittiva non avesse saputo affermarsi nei quadri allucinanti di una *morgue* o di un treno di pazzi e se qui per la prima volta egli non fosse riuscito a trasferire certe simultaneità proprie allo schermo ai procedimenti psicologici della narrazione. Anche nella serie, poco perspicua, delle opere successive – nel romanzo *Der Bürger* (1915) e nella raccolta di novelle *Im letzten Wagen*, (1925) – codesto sotterraneo processo continua: il monologo interiore, esternandosi, arriva a saldare, con inediti effetti, la realtà pensata o desiderata a quella effettiva; la coscienza si ridesta traverso il richiamo delle associazioni; e, in tutti i suoi registri, lo strumento

espressivo s'affina per rispondere, con illimpidita e nuova compiutezza, nell'istante in cui, cammin facendo, l'artista lascia indietro senza avvedersene l'uomo di parte.

In *Carlo e Anna* (1926), breve e attonito romanzo che solo nello spunto è una storia di reduci di guerra, non si profila più alcuna tesi palese o nascosta, nemmeno quella, pirandelliana, sull'esistenza delle realtà volute. Prigionieri entrambi nelle solitudini della steppa russa, Riccardo e Carlo parlano spesso di Anna e della sua bellezza mite e suasiva. Ma Riccardo, il marito, a forza di rammentarla alla propria nostalgia e di vantarla all'altro superando i ritegni del pudore, finisce quasi per scordarne le sembianze, mentre Carlo vede e ama comprende con tale intensità quella donna incontrata solo nel racconto del compagno, da non mentire quando, evaso dalla prigio-

nia e rintracciata Anna a Berlino, cerca, asse-
diandola coi mille particolari di un passato carpi-
to, di darlesi per quello che in sostanza sente di
essere, per l'uomo suo. E se Anna, pur non pren-
dendolo per Riccardo, soggiace infine alla sottile
impostura è perché, avvertendo la verità passio-
nale dello scambio tentato, non si sente sorpresa
e violata nella sua nudità, ma divinata e quasi ri-
velata a se stessa.

Niente dunque tortuose acrobazie cerebrali
sull'essere e sul parere o sillogistiche rarefazioni
kaiseriane; e piuttosto un tranquillo annegarsi
della colpa nella passione che può alla lontana ri-
cordare il clima di delicata irresponsabilità degli
amanti in *Pelleas e Melisande*. Salvo che a Carlo
e Anna, gente che vive in una cucina e ignora la
morbidezze del verso, basta la più trita frase per
dirsi, anche senza volerlo, il loro amore. Il quale è

a tal punto compiuto che anche Riccardo, tornando, si sente, alla lettera, cader l'arma di mano.

Giunto con questo romanzo – il più classico di tutta la sua produzione – a sollevare una coppia di semplici all'aristocrazia del sentimento pur senza pregiudizio della genuinità popolaresca ambientale, Leonhard Frank – che anche di questa vicenda tenta, con scarsa fortuna, una trasposizione scenica – rifà felicemente capolino a Würzburg, per ritrovare nell'*Ochsenfurter Männerquartett* (1927) quasi tutti gli antichi suoi «mansadieri». Quattro di essi, ridotti a mal partito dall'inflazione, credono di potersi rifare formando un quartetto corale quando la misteriosa morte di un usuraio li precipita in pieno dramma giallo.

Non è tuttavia sulle vicende a lieto fine di questi buoni filistei ma sull'amore di due dei loro figli che cade l'accento del delizioso romanzo. Tomaso è

la testa chiara, la giovinezza temprata dall'esercizio sportivo, l'istinto sano, ma anche la responsabilità che frena. Hanna è la femminilità floreale, oscillante, con un candore che ha tutte le crudeltà della natura, tra il giovane che non osa coglierla perché l'ama e lo scettico seduttore che non la prende perché teme d'amarla. Ed è infine soave, dopo un'alternativa di primaverili preludi e di decisi distacchi, veder Hanna raggiunger Tomaso, la giovinezza offrirsi alla giovinezza e la complice isoletta sul Meno farsi talamo al loro pieno abbandono d'amore.

In quest'idillio schietto, che qualcuno ha voluto paragonare alla storia di Paolo e Virginia narrata da Bernardin de Saint-Pierre, va forse intraveduta l'immagine, molto idealizzata, di una giovinezza tedesca che a quel tempo cercava di far

trionfare con pagana serenità la natura sugli impacci della convenzione.

Ma fino a qual punto codesta natura – che Frank, l'emulo di Freud, colloca sugli altari come il de Saint-Pierre, amico di Rousseau – può pretendere d'erigersi ad arbitra dell'umano destino? Farla trionfare in ogni caso, e anche contro le iniziazioni rese sacre dai secoli, è forse un modo di uscir dal «disagio della civiltà», diagnosticato così acutamente dal grande psicanalista viennese? Nel romanzo *Bruder und Schwester* (*Fratello e sorella*, 1929) dov'essa congiunge i nati da uno stesso sangue, l'autore tenta, inalberando un motto di Goethe, di legittimare l'arrischiatissimo assunto: «Guardate i gigli: non sortono sposo e sposa dal medesimo stelo? Non unisce entrambi il fiore che ad entrambi diede vita e non è il giglio l'immagine dell'innocenza e non è forse feconda

– la sua sororale unione? Quando la natura inorridisce, lo grida forte».

Tace essa, certo, nel caso narrato da Frank. Un romanzesco groviglio di casi ha separato nella prima infanzia Lidia e Costantino e ha confuso i loro cognomi. Quando i due s'incontrano, il sangue, anziché metterli in guardia, li spinge irresistibilmente l'uno verso l'altra e la più inestinguibile passione culmina nel più spiccio dei matrimoni. Ma quando, dopo un colloquio di Costantino con la madre, la verità si fa fulmineamente strada, come reagisce, nei colpiti, il senso morale, che, se si può escludere nel figlio, fa tuttavia parte della natura umana? Costantino, nel disperato allarme materno, non vede, rimessosi dal colpo, altro che un ostacolo al suo fatale amore. Lidia, sopraffatta, sulle prime, dall'orrore che le ispirano il coniuge-fratello e la nuova vita ch'ella porta in

grembo, fugge cedendo però poco dopo alla felicità di un vincolo che l'acquistata conoscenza dovrebbe farle, malgrado la maternità, detestare.

Potendo scordarsi chi sono Lidia e Costantino la loro sarebbe, grazie a Frank, un'accesa e incantata storia d'amore. Ma come non ricordarsene? E come quindi evitare l'assalto degli interrogativi? Se il loro caso non vuol esser tipico, perché il motto che fa supporre la tesi? E se invece ha da esserlo, cosa si vorrebbe mai dimostrare? Che al genere umano ogni unione è lecita? E allora che differenza c'è tra noi e gli animali se non deve aver più senso la guardinga difesa dalle commistioni troppo affini che è salvaguardia del fecondo dinamismo selettivo oltre che cardine di una legge morale? E se viceversa un ordine nuovo, una libertà più vera ha da sortire da queste

prevaricazioni, quali sarebbero di grazia, questo nuovo ordine e questa più genuina libertà?

Domande cui certo Frank non saprebbe rispondere, anche perchè egli non le ha mai veramente e compiutamente sollevate. Artista soprattutto, egli è incapace di pensare un pensiero fino in fondo. Temperamento d'insofferente e non di riformatore, quand'egli protesta contro un male non lo fa mai in nome di un'esigenza più alta e con la coscienza del vero rimedio. Anzi male è per lui ciò che si frappone, comunque, allo slancio vitale e verità l'ingegnosa teoria che serve di volta in volta a legittimare le infrazioni. Ecco perchè, considerando la guerra soltanto come coazione, compiange, in *Der Mensch ist gut*, coloro che «avrebbero vissuto così volentieri». Ed ecco come arriva, senza neppur prospettarsi l'idea della rinuncia, a unir Carlo e Anna, a giustificare Li-

dia e Costantino e a conciliar disinvoltamente nella sua opera due estremi che in effetti si toccano: le teorie incendiarie con cui i suoi derelitti motivano il loro diritto alla vita e l'inclinazione irresistibile dei suoi appagati a slittar nelle anomalie solitamente attribuite dalla piazza alla classe privilegiata.

Ciò non toglie che un'autentica pietà per il popolo lavoratore, travolto, dopo l'alluvione inflazionista, anche nella crisi di stabilizzazione monetaria, pervada l'ultimo romanzo pubblicato dal Frank in Germania prima di perdere in esilio, per decreto nazista, la cittadinanza tedesca (*Von drei Millionen drei*, 1932). In curiosa coincidenza tematica col nazionalisteggiante *Destino tedesco* di Edschmid uscito lo stesso anno l'autore segue qui tre disoccupati tedeschi – due dei quali appartenenti all'antico quartetto di Ochsenfurt – nel-

la loro desolata ricerca di una qualunque possibilità di campare che, dalla natia Würzburg, li riporterà, dopo un avventuroso e vano giro traverso il mondo nuovo e la vecchia Europa, al preciso punto di partenza. A tre e forse a cinque milioni di lavoratori tedeschi è riservata in quegli anni una sorte consimile e Frank, da quella massa scegliendo i suoi tipici tre, si sente in qualche modo autorizzato a riprendere, nel travestimento «ultimo grido» del romanzo attualistico, il motivo sospetto della protesta sociale.

E tuttavia basta che i reduci trovino nella natia città, se non proprio il pane, almeno un po' della perduta aria di casa perché sulla tesi rivendicativa e materialistica vinca alla fine, col pudore dell'arte, il tema franchiano degli inizi: quello dell'amore istintivo per la piccola patria. Avviene allora di rimpiangere che a uno scrittore dotato di

così spregiudicata immediatezza creativa difetti la fiducia costante nella rappresentazione artistica come risoluzione implicitamente etica della realtà. S'egli avesse questa certezza non mostrebbe mai di credere che, per avere diritto d'essere nell'attuale civiltà utilitaria, l'arte debba farsi ancella di un qualsiasi problema attualistico o paladina d'ideologie politico-sociali. Le quali ultime, ritenute nuove e durature a ogni svolta della nostra vita singola son viceversa antiche quanto il mondo e invariabilmente destinate a cambiar dieci volte nel giro di un secolo.

PONTI TRA L'ESPRESSIONISMO E LA NUOVA OBIETTIVITÀ

Il decennio che succede alla prima conflagrazione europea non abbonda in Germania di grandi creatori, ma in compenso suscita una ridda d'apparizioni bizzarre e, nella loro passeggera intensità, indicative.

Un giorno, come evocato dal pazzesco clima di quel dopoguerra, fa la sua comparsa a Monaco, proveniente dalla natia Svevia bavarese, un ventenne che somiglia assai più a un autista che a un verseggiatore. Una berretta di cuoio calcata sul viso magro, fosco e mal rasato; una scalcinata giacca di cuoio indosso; modi inurbani, provocatorii; umorismo bilioso, mordente. Intorno a lui uno strano odore di rivoluzione e la nomèa di

poeta ch'egli nasconde come un male fastidioso. Ma se lo pregano i carrettieri e le donne, questo Bert Bretch (n. ad Augsburg nel 1898) butta il berretto, discopre la fronte su cui piove, non senza ingenua civetteria, una buffa frangetta dentata e canta – chitarra alla mano, voce stridula sgradevole sfacciata, pomo d'Adamo frenetico sotto la pelle del collo – le sue ballate tenere e brutali.

Canta del soldato già putrefatto che la commissione medica dissotterra e rispedisce in trincea tra fanfare ed urrà, e del parricida cui il sito delle salme dei genitori dà una certa malinconia; domanda venia per l'infanticida sedicenne il cui grembo non era borghesemente benedetto, compiange i poveri assassini perché non son rimasti nel ventre delle loro madri e, in odio all'estetismo e alla farisaica sentimentalità borghese, ridicolizza la goethiana e divina strofe della pace sulle

vette, del vento che posa e degli augelletti che taccion nel bosco facendone sarcastico ritornello alla storia di una povera vecchia che l'indifferenza dei sazi lascia morire di fame. Fioretti eretici ed omelie sornione vanno così a formare lo scandalistico *Breviario d'edificazione domestica* (*Hauspostille*, 1927) che il cantastorie deporrà un giorno con ambiguo candore sulla tavola dei benpensanti.

Ma quando non sghignazza e non accusa, quando non predica il bacchanale nell'aldiquà nulla essendoci dopo la morte, questo tardivo poeta maledetto sa anche sognare l'incanto delle cose semplici proprio come gli strani pirati di una sua ballata che a tutte le gioie del mondo preferiscono il raggiante cobalto del cielo, il vento possente che gonfia le vele, l'inquieto mare intorno alla nave che non ha patria. Fremon di contento ascol-

tandolo le ombre di Villon e di Rimbaud; e Wedekind, da poco scomparso, forse si rivede qual'era in quell'esagitato manico da scopa che strappa applausi a bevitori scamiciati e languori sinceri alle sgualdrine. E viene il giorno in cui un altro poeta, Lion Feuchtwanger, l'autore celebrato dell'*Ebreo Süß*, scopre quest'irregolare, se ne impadronisce, lo striglia e lo lancia recalcitrante sulla pista della notorietà.

Brecht sfonda subito. Il regista Falckenberg presenta ai *Münchner Kammerspiele* i *Tamburi nella notte* (*Trommeln in der Nacht*, 1921) e Steinrück accetta per lo *Stadttheater* di Monaco il *Baal*. Il primo di questi due lavori – una vicenda di reduci come il *Hinkemann* di Toller o il *Carlo e Anna* di Leonhard Franck – presenta nella sorte dell'artigliere disperso, dimenticato e rinnegato da tutti, fidanzata compresa, l'eterna antitesi tra i

fessi, ed i fissi tra i combattenti che al ritorno s'aspettano amore e ripresa e i rimasti che, bruciato il loro obolo di parole sull'altare della patria, si son pappati in pace la parte degli assenti e perciò li accolgono come creditori inaspettati e molesti. Ferito nelle sue illusioni segrete, l'autore si compiace sadicamente nell'esasperare queste brutalità della vita fingendo di dar ragione ai fissi contro i fessi. Ma quando, al colmo delle sue sequenze briache, il simbolico rullo dei tamburi spartachisti segna, in una Monaco di cartone, la fine dell'egoismo patriottardo, i suoi reduci non si mostrano che troppo simili agli antichi profittatori, pronti come sono a ripescarsi, magari nel fango, la gioia materiale ch'era stata loro negata. E se a qualcuno vien fatto di pensare che tanto valeva, allora, lasciar le cose come stavano, visto che l'ideale era sempre il trogolo e che si trattava sol-

tanto di cambiare il maiale, Brecht crede di prevenirlo e di cavarsela appendendo in sala grandi cartelli con le scritte: «Ogni uomo è il migliore nella sua pelle» o «Non mi fate degli occhi così romantici».

E intanto è il maiale che gli prende la mano e che, infischendosi di lui e dei suoi ideali di giustizia sociale, s'incarna in *Baal*, in una specie di bestione freudiano o di *Kraftgenie*, di genio brutale alla maniera romantica, che canta e corica donne con silvana irresistibilità, animalescamente libero nello stupro, nell'assassinio e nella morte. L'io irrazionale sublima, in questa scenica ballata picaresca, i suoi desideri più sfrenati, ma l'incontinenza lirica annulla ogni possibilità di dramma. Come in *Tamburi nella notte* manca una catarsi perché Brecht drammaturgo si sottrae all'obbligo d'impostare e risolvere un contrasto, così in *Baal*

le sequenze non giustificate da un vero dinamismo dell'azione mostrano che differenza passi tra la varietà unitaria di Shakespeare e l'episodicità sfocata e centrifuga degli espressionisti tedeschi, nipoti dei romantici suoi nipoti.

Cinque anni di esperienze varie e un periodo di collaborazione col Feuchtwanger, da cui sortono *La vita del (pervertito) Re Edoardo II d'Inghilterra* rifatta su Marlowe e il robusto dramma coloniale *Calcutta 4 maggio*, valgono finalmente a dar quadratura teatrale al poeta. *Mann ist Mann* (*Un uomo è un uomo*, 1926) ovvero «la metamorfosi dello scaricatore Galy Gay nelle baracche militari di Kilkoa nell'anno 1925» è una commedia che fila lucida rapida lieve sulla scia di un umorismo per la prima volta garbato, quasi inglese. Né restan dubbi, stavolta, su quello che l'autore vuol dire.

Galy Gay, l'uomo che non sa dir di no, vien persuaso da quattro soldati coloniali britannici a rispondere all'appello col nome di Jip per salvare l'omonimo camerata, impaniato in un'avventura brigantesca, dalle ire del terribilissimo sergente Blody. E lo scaricatore ci riesce così bene da diventare alla fine un autentico eroe convincendo il vero Jip, che ormai nessuno vuol più riconoscere per tale, a prendere il passaporto e il nome di Galy Gay.

Morale? La stessa che i sergenti inculcano sotto le armi e che il comunismo, in odio all'individuo, ha fatta sua: un uomo vale l'altro, nessuno è indispensabile. Senonchè il lavoro dimostra precisamente il contrario. Galy Gay, per diventare Jip, lungi dal cancellarsi, si moltiplica, tanto è vero che Jip, l'uomo qualunque, non può sostituirlo.

Proprio come nessun altro potrebbe scrivere le commedie di Brecht, compreso il caso in cui Brecht si limiti a far da cemento ambiguo tra autori, secoli e intenzioni diverse come ne *L'opera da tre bajocchi* (*Dreigroschenoper*, 1928) in cui la falsariga è di John Gay, il settecentesco e scamiato autore de *L'opera dei mendicanti* (*The beggars' opera*), le ballate sono prese quasi di peso da François Villon e la musica è di Kurt Weil. Mai, anzi, meglio che in questa composizione ibrida e barocca l'autore rivela il suo temperamento, il suo gusto, le sue intenzioni aggressive.

Quella cara famiglia del mètore di mendicanti Peachum che si agita non tanto perché la figlia ha voluto sposare un remo da galera come il capocamorrista Mac, ma perché, sposata, i genitori non ne possono più fare una meretrice; quel feroce Brown, capo della polizia, che piange co-

me un vitello quando, ricattato da Paechum che si vuol liberare dall'incomodo genero, deve arrestare quell'amicone di Mac; quest'ultimo che, pur essendo quel ch'egli è, conserva una linea di grottesca gentilomeria fin sotto la forca da cui lo salva, non senza doni e decorazioni, la Regina, tutti costoro, tutta questa parodistica malavita che tanto diverte per le sue ipocrite pose di rispettabilità è gente (badateci bene) di conoscenza, è il riflesso della società dominante di cui l'espressionismo aveva preconizzato il tramonto e che Brecht si limita a mostrarci nello specchio deformante della sua amarezza senza illusioni.

Vinti travolti schiacciati da codesti gaglioffi ricchi, i gaglioffi poveri sfreccian nell'*Opera*, come sassate vendicative, le loro canzoni. Chi non vorrebbe esser buono? (schitarrano i suoi straccioni). Tutti quanti. Ma le condizioni non lo consentono.

no. Il mondo è povero, l'uomo (oh Werfel, oh Leonard Frank!) è cattivo. Se la carne non basta per due, tu puoi essermi pure fratello ma mi pesti in faccia. Meglio allora che sia io a pestare. A che serve la libertà quando non c'è nulla da metter sotto i denti? Solo chi vive negli agi vive bene. Prima vien la pancia, poi la morale. Fuori dunque il commestibile e bando alle chiacchiere. E se ci scappa il morto, pazienza: è colpa vostra.

Il Brecht delle ballate ciniche applaude a quest'etica plebea. E anzi, d'accordo col Weil, vuole imporla dalla scena. L'antica «opera dei mendicanti», ideata due secoli prima da Gay a irrisione dell'opera italiana, non si reincarna soltanto per continuar la campagna contro il melodramma verdiano e wagneriano prediletto dalla borghesia contemporanea, ma la pretende addirittura a *Lehrstück*, a lavoro insegnativo in cui l'inven-

zione teatrale non è fine a se stessa e in cui la musica ha mero valore di sottolineatura mnemonica. Testo e musica non tendono più, come nell'antica opera, a ipnotizzare il pubblico, ma hanno lo scopo d'istruire o comunque di provocare lo spettatore costringendolo ad uscire, con la protesta o con l'adesione, dalla sua «vergognosa» passività.

In nome di quale programma ideale o pratico? Messa in scena a piani sovrapposti come nel teatro dei Gesuiti, con schermi per le diciture d'ogni quadro, con ironici cambiamenti di scena a vista, con un eccellente complesso d'attori, la prima e meglio nota di queste «opere epiche» esercitò a suo tempo un fascino contagioso. Anche chi si rivoltava a quella predicazione da trivio e da fogna restava abbacinato dall'estrosa drasticità della vicenda cui conferiva impeto e voga la musica di

Weil, popolaresca su di un raffinato fondo orchestrale, jazzistica e cacofonica, stradaiola e trascinante.

Oggi però viene spontaneo di domandarsi a che cosa porti questo vangelo della bestia e quale sia il contenuto positivo di quest'anarchia materialistica con cui il comunismo ha certo ben poco da spartire. *La Fioritura e decadenza della città di Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930), secondo lavoro nella serie didattica, risponde riportandoci di peso nel regno di *Baal*. Tutto è lecito in questa nuova Città del Sole e la graduatoria dei piaceri va dal mangiare allo sbornarsi e dalla copula al pugilato. Solo non aver denaro è il peccato capitale e per chi v'incorre c'è la forca. E, poiché Brecht non oppone nulla a questo codice, bisogna pur ritenere

che, parodia a parte, egli creda all'onnipotenza dell'oro come un povero capitalista qualunque.

In tal caso non si spiegherebbe, è vero, *Il volo dei Lindbergh* (*Der Flug der Lindbergh*). Questa «cantata moderna» con musiche di Weil, per cui si richiede la collaborazione della radio e che costituì nel '29 la grande sorpresa del Festival musicale di Baden-Baden, apre effettivamente nuovi orizzonti alla lirica drammatica e al radioteatro e sembra dar motivo a un'etica più alta. Con un'aderenza agli aspetti della civiltà meccanica che supera in audace modernità Walt Whitman, e con un intuito radiofonico che sa mettere al servizio del nuovo mito auditivo anche le astrazioni personificate cadute in disuso dal tempo del mistero medievale, Bert Brecht mobilita intorno all'apatetica semplicità del suo «pazzo volante» l'insidia degli elementi fatta voce, la suadente

tentazione del sonno, l'attesa parlata dei continenti. Per la prima volta la freddezza novecentesca dei termini tecnici s'anima dall'interno assumendo un acerbo fascino di poesia e un'impresa aviatoria acquista, senza bisogno di false travasature poetiche, l'andamento di una moderna canzone di gesta.

L'incanto, però, non dura fino in fondo. Terrorizzato dall'inconsistente fantasma dell'arte per l'arte e dal sospetto d'aver dato corda a un troppo individualistico culto degli eroi, Brecht si preoccupa, a un certo punto, di trasformare l'innocente Lindbergh in una specie di progressistico «senza Dio» e di «attivare» i radioascoltatori costringendoli a ripetere, in coro con l'altoparlante, tutte le parole del trasvolatore temerario quasi che l'eroismo non fosse germinazione spontanea e potesse invece diventare fatto usuale e collettivo sem-

plicemente perché mandato a memoria come una lezioncina di prima classe elementare.

Mutatis mutandis è di nuovo la morale di *Mann ist Mann*: un uomo vale l'altro e anche i Lindbergh (perciò l'assurdo plurale del titolo) si possono ottenere in serie. Lo scetticismo brechtiano sul valore della singola personalità umana vien qui sforzato fino ad imporsi come fede in un eroismo collettivistico e impersonale.

E la pretesa è così disumana ed esteriore che, per triste che possa parere, si atterra volentieri dai didattici cieli del *Volo* alla parodistica Inghilterra vittoriana del *Romanzo da tre bajocchi* (*Dreigroschen roman*, 1934) in cui ritroviamo, coi personaggi dell'*Opera*, l'identico sistema d'allusione sardonica e la stessa amara ma sincera morale.

L'affarismo dei gangster brechtiani, che all'antica pericolosa attività brigantesca preferiscono la

gestione dei grandi magazzini economici alimentati dal furto e la fornitura al Governo di carcasse naufraganti per la guerra contro i boeri, suggerisce salaci associazioni d'idee e generalizzazioni eretiche. L'arricchirsi somiglia maledettamente alla grassazione; i poveracci e gli innocenti continuano ad andar di sotto; gli squali diventano cavalieri del lavoro; l'uomo è lo sfruttatore dell'uomo e chi non ha nessuno da sfruttare sfrutta se stesso. E non un'ombra di carità umana affratella i sofferenti, nè un lampo di fede o di speranza trasluce dall'opera di uno scrittore che sospetta anche nella santità un trucco della tartufferia borghese. L'irrimediabilità del male traspare dalla sua irrisione, la lotta di ciascuno contro tutti appare come soluzione unica del problema sociale.

Pure è proprio in questa sconsolatezza beffarda che va cercata la formula di Brecht e anche il

progresso della sua arte in confronto agli espressionisti. Partito, anche come artista, dal loro stesso piano, egli forse ha nutrito un giorno, tacitamente, le loro stesse speranze di palingenesi sociale. Ma mentre in loro la capacità d'illusione portava all'estasi e l'estasi alla certezza d'aver guarito ogni male a parole, Brecht ha il dono di vederci chiaro. E il misurare l'abisso tra le aspirazioni ed i mezzi necessari per realizzarle determina in lui lo scoramento, da cui rampolla, conseguenza nota, l'amaro frutto dell'ironia, ma anche il vantaggio di una concretezza maggiore.

Le sue ballate ciniche, in cui trema ancora la luce d'ocaso delle antiche illusioni, non girano a vuoto ma si condensano in figure piene di spicco e in uno stile pieno di popolarresca sapidità. I suoi lavori di teatro – che pur procedono, all'esordio, per *stazioni* ed esaltazioni – sono già in cerca

continua di una giustificazione razionale dell'assurdo. La sua narrativa – che riflette il mondo effettivo sotto specie parodistica – non rinuncia ancora ai traslati della fantasia per un'obiettività che giudichi rappresentando, ma è già senza paragone più efficace della satira di Heinrich Mann che crea sagome arbitrarie e crede di vincere, abbattendole, la sua battaglia contro la realtà nemica. E mentre l'inventiva, di cui l'espressionismo abusa fino al vizio, persiste con misura nelle trovate del *Volo di Lindbergh* e nei liberi ritmi delle *Canzoni, poesie e cori (Lieder Gedichte Chöre, 1934)*, la prosa della strada, delle officine, del cinema e dello sport, introdotta in quelle opere a rammodernare la poesia, apre la strada ai versi utilitari di Erich Kästner e alla lirica obiettiva del neorealismo.

Il nome di Brecht, cinico demolitore ed anarchico, scompare quasi del tutto dagli scritti della critica germanica dopo l'avvento del nazismo. Ma ciò non impedisce ch'egli rientri in quella tradizione tedesca della forza e dell'incompiutezza che ci ha dato Lenz e Klinger, lo *Sturm und Drang* e la *Romantik*, i drammi di Büchner e di Wedekind, le ballate di Bürger, di Heine e di Klabund. E mentre le storie di domani lo elencheranno tra gli antio-
limpici che hanno più ispirazione che pazienza e più impeto che accortezza, non può sfuggire oggi a una spregiudicata topografia critica il ponte gettato inconsciamente dall'arte di Brecht e di Döblin tra la selva selvaggia dell'espressionismo e il bassopiano afoso della «nuova obiettività».



A questa zona di transizione appartiene anche lo specialista per le malattie nervose Dr. Alfred Döblin, arrivato alla notorietà solo nel '15 coi *Tre salti di Wan Lung* e alla fama mondiale nel '29 col bizzarro romanzo *Berlin-Alexanderplatz* che prende nome dal centro del popolare quartiere in cui, fino al '33, l'autore (nato a Stettino nel 1878) ha esercitato, specie tra la minuta gente, la sua professione di medico.

Per inquadrare codesto scrittore, a prima vista inincasellabile, bisogna rifarsi al suo preludio narrativo, molto meno fortunato, davvero, dell'esordio clinico. Il venticinquenne Döblin dovrà aspettare sedici anni e il successo del *Tre salti* perché un editore si decida a pubblicargli *La cortina nera* (*Der schwarze Vorhang*, 1919), un romanzo «delle parole e dei casi» ch'egli ha scritto tra il 1902 e il 1903 e che il lettore di domani, proprio come

quello di ieri, potrebbe, senza danno, ignorare. Non così il critico che, in questo tentativo inarticolato e sgradevole di fissar narrativamente i riflessi ibridi dell'amore nell'amicizia degli adolescenti e il perverso straripare di una voluttà esasperata nel suicidio consensuale, deve constatare l'infrazione di ogni canone veristico e la tendenza della prosa döbliniana, pur infarcita com'è di decadentismo neoromantico, a uscir dal suo alveo espositivo e sintattico per diventare nella sua oscurità allusiva e perfino mitica il corrispettivo del contemporaneo preespressionismo lirico dei Trakl e dei Heym.

La popolarità del *Tre salti di Wan Lung* (1915) non la si deve comunque alla persistente disintegrazione epica cui intanto l'espressionismo ha abituato i suoi iniziati, ma unicamente alla congiuntura che offre il miraggio di una Cina pseudo-

profonda e la nebulosa di un brigante-redentore all'immane pubblico trascendentale tedesco desideroso allora d'evadere, sognando e speculando, dalle strettoie della prima conflagrazione europea. Quando tre anni dopo, senza alcun addentellato contingente, l'autore ambienterà la sua *Lotta di Wadzek con la turbina a vapore* (*Wadzek Kampf mit der Dampfturbine*, 1918) in un clima che, volendo apparire contemporaneo, è in sostanza arbitrario come quello cinese, si vedrà che l'agitarsi di quel suo inventore affetto di mania di persecuzione contro un mondo di nemici immaginari non interessa e non soddisfa nessuno: né i lettori disorientati in quella ridda di sagome deformi; né le avanguardie cui la narrativa del preespressionista Döblin sembra troppo comprensibile; né l'autore stesso che forse oscuramente intuisce d'aver abbandonato i lidi della verosimi-

gianza senza raggiungere la superiore realtà dell'immaginazione.

Si direbbe quindi che col *Wallenstein* (1922) – romanzo in due tomi, sei libri e 846 pagine – egli voglia ancorarsi alle certezze della storia per trovar scampo dalle deformazioni della propria inventiva. Ma dall'inestricabile groviglio della guerra dei trent'anni e dalla problematica figura del Duca di Friedland che per più secoli – da Federico Schiller a Riccarda Huch – hanno esercitato un'attrattiva così singolare sui drammaturghi e sugli scrittori tedeschi, Döblin non riesce che a riportare ingigantita nel racconto la farraginosità caotica che già esiste nei fatti togliendo inoltre tanto a *Wallenstein* che al suo imperiale antagonista ogni luce di fatalità, ogni scintilla da cui possa umanamente trar luce il loro tragico conflitto.

Non resta allora al narratore, dopo il fallito ricorso alla storia, che appigliarsi al partito opposto: buttarsi all'invenzione pura, lasciare il presente e il passato per l'avvenire, staccarsi decisamente dalle coste del reale per diriger la prua verso i regni dell'utopia. *Berge, Meere und Giganten*, l'epopea in prosa concepita tra il '21 e il '23, pubblicata nel '24 e rielaborata interamente nel '32 sotto il titolo di *Giganti* è il frutto di questa evoluzione e rappresenta il primo tentativo di Döblin di esprimere, attraverso un mito, concezioni universali.

Un mondo del futuro in cui la macchina, abolendo la ruralità e riducendo il lavoro, condanna gli uomini che l'hanno creata all'asfissia della noia, viene, nella prima fattura, piegato da una catastrofe alle leggi di una natura in fondo priva di scopo. Nel rifacimento invece gli uomini della tec-

nica, dopo aver rischiato di distruggersi con le guerre più micidiali, signoreggiano la natura fino al punto da rubare ai vulcani islandesi la forza che disgelerà la Groenlandia. Ma i mostri di una nuova età della creta, suscitati da quel fuoco, finirebbero per travolgere nella loro stessa rovina il genere umano che li combatte se, dal contatto del sangue di quelle fiere, non sorgesse una nuova umanità di giganti, concresciuti con la fauna e con la flora, ibridi mondi ambulanti che dettano a se stessi e alla terra la nuova legge.

Per conoscerla (e par proprio d'averne il diritto dopo tante macchinose pagine illuminate solo all'ultimo da baleni di fantasia danteschi) bisogna arrivare all'epilogo in cui l'autore espone le intenzioni che, realizzate invece narrando, avrebbero dato alla romanzata cosmogonia döbliniana il mordente e il significato universale che le manca-

no. Se si pensa all'allusivismo mordace che nel *Mondo nuovo* di Huxley ci fa ritrovare, sviluppati fino all'assurdo, tanti aspetti del nostro sciagurato mondo, passa la voglia di rivendicare a Döblin, che col suo spunto utopistico è in anticipo di un decennio, ogni diritto di priorità. Tanto più che non può dirsi nuova di zecca nemmeno l'idea sperduta per entro le smisuratezze espressionistico-immaginifiche dell'inerte romanzo döbliniano: che, cioè, quanto facciamo per superarci sia sempre contro natura e insieme compreso in una natura in perpetuo divenire convenendo quindi schierarsi coi giganti contro codesta natura avversa e tuttavia seguace. Già quattr'anni prima – e con una dose di *humour* che rende accettabile un'avventura del pensiero seria almeno quanto quella del romanziere tedesco – G. B. Shaw ci aveva fatto trovare, a conclusione della sua

drammatizzata «bibbia evoluzionista» un genere umano che, superando i limiti imposti dalla natura alla vita, non solo arriva alla longevità illimitata ma è capace, con lo stesso sforzo di volontà genetica, di moltiplicare titanicamente i propri organi in attesa d'evolversi a spirito puro.

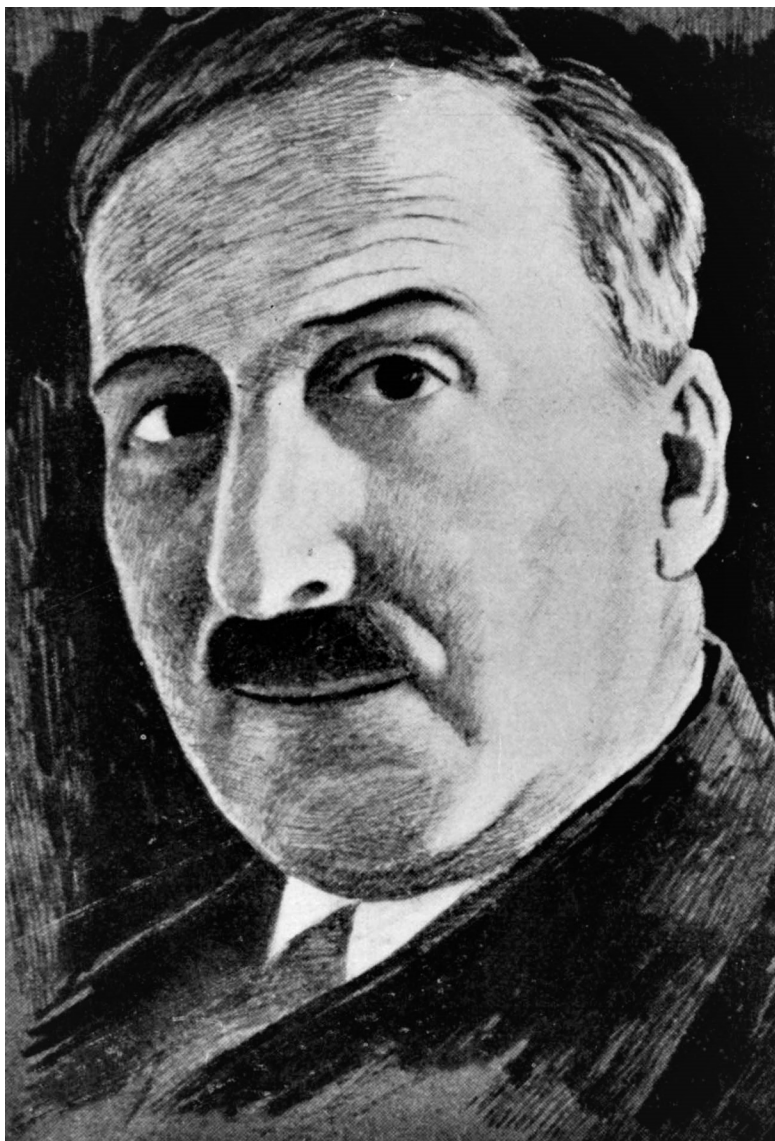
TAVOLA XXXI.

Und alle Klüden
gesselt zu Deinen.
Nur Dingen alle
zum fromen Freund.

Nur sind beladen
Mit Stoff der Tugend.
Nur müssen pflichten,
So stark sind wir.

Es gibt die Luft,
Nur glühende Dünne.
Zu füllend sind
Nur Trübsal und.

Hans Carossa



Questa strana somiglianza della superumanità shawiana del *Torniamo a Matusalemme* e i giganti di Döblin non serve a stabilire derivazioni così come non vi tendeva, a svantaggio eventuale dell'originalità di Huxley, il primo ravvicinamento. Ma anche evitando il diffuso errore esegetico che prende per causa, e cioè per piccola o grande «fonte», un semplice e magari ignorato antecedente (mentre a decidere sul genuino è sempre e soltanto la sostanza dell'opera), non si può negare che in ogni epoca vi sieno spunti e idee fluttuanti nell'aria come polline a primavera dai quali gli stessi spiriti più fertili escono inconsapevolmente fecondati.

Pecca quindi d'eccesso la gioventù asentimentale e frigorifera che, all'epoca del neorealismo tedesco, confina Thomas Mann tra i bonzi e Gerhart Hauptmann tra le mummie della decima di-

nastia per gridare invece al miracolo e alla novità senza precedenti a proposito di *Berlin-Alexanderplatz* (1929), stilisticamente preludiato da un bizzarro tentativo döbliniano d'autobiografia (*Alfred Döblin, im Buch, zu Haus, auf der Strasse*, 1928). Identiche restando l'inclinazione di Döblin al massiccio e la sua imprigionata volontà d'affermar qualche cosa – un principio etico, stavolta, dopo quello cosmico dei *Giganti* – non c'è, nel dibattuto romanzo, di veramente e individualmente nuovo che il lievito ironico, estrinsecazione improvvisa dell'anima ebraica dello scrittore, e il procedimento a divagazioni analogiche e a diversi che in apparenza compromette l'unità del racconto.

In senso lato, quindi, nulla che già non si conosca. Dal 1914 al 1926 c'è in Europa e nel mondo, diffusa quanto varia, una tendenza a raggiungere

la sintesi traverso le incredibili forme di frammentarismo composito. Marcel Proust, affidandosi ai *ressouvenirs inconscients* nella sua ricerca del tempo perduto, arriva, con sondaggi capillari e notazioni infinitesimali, a compiere, per dirla col Casnati, «un viaggio dantesco o faustiano attraverso i regni dell'esperienza colpevole o negativa verso la verità». Da *Gente di Dublino* a *Dedalus* a *Ulisse* l'irlandese James Joyce sviluppa il processo disintegrativo e ricostruttivo che lo porterà dall'impassibile obiettività maupassantiana dell'esordio alla proiezione nell'esposto di tutti i pensieri pensati, associati o inconseguenti dei singoli personaggi talché, dall'insieme labirintico e quasi molecolare e biologico d'infiniti e spesso asintattici «monologhi interiori» anche la giornata qualunque d'uno scolorito eroe acquista complessità organica e apparenze d'odissea. L'ameri-

cano John Dos Passos, infine, porta alle ultime conseguenze, nel *42° Parallelo*, la spericolata tecnica musiva iniziata in *Manhattan Transfer* per cui, combinando insieme, senza nesso apparente, racconti e referti, biografie avvisi pubblicitari e brani di giornale, egli riesce a conferire ai suoi romanzi metropolitani l'aspetto frammentario e insieme riassuntivo di un fotomontaggio.

Tutti codesti fermenti lavorano innegabilmente in Döblin fin da quando per tre volte consecutive, ogni volta rifacendosi da capo con abilità prestigiosa, egli rinarra nella citata autobiografia, la storia di suo padre che, piantando in asso moglie e figli, se ne scappa in America con una ragazza molto più giovane di lui. L'aria spregiudicata e mondana del primo referto, il punto di vista della famiglia abbandonata che si riflette nel secondo, il distacco comprensivo che, nella terza visione,

fa comprender genesi e conseguenze di un matrimonio male assortito non sono, nel loro accostamento successivo, che estrose dissociazioni d'elementi solitamente fusi in un racconto o distribuiti in contrapposto tra i personaggi. Basterà che esista unità d'intenzione perché, da codeste capricciose sfaccettature o dall'atomismo arbitrario con cui Döblin presenta se stesso sulla scorta di balzane pseudodocumentazioni anagrafiche, scolastiche e cliniche, si disegni, chiara come in un racconto filato, la figura e la vita del «piccolo dottore di Berlino».

E poiché *a posteriori* codesta unità si ricompone puntualmente dai suoi bizzarri elementi costitutivi, resta soltanto da stabilire se la nuova tecnica espositiva sia qualcosa di più del capriccio di uno scrittore stanco della propria pesantezza seria e deciso nella sua ricerca d'originalità a

qualunque costo, a ingranare i personaggi ad ogni appiglio esterno o arlecchinesco bandolo associativo del loro pensiero fino al punto di far dilagare in *Berlin Alexanderplatz* (1929) gli aspetti più pedestri e contingenti e ossessionanti della vita metropolitana nella privata ma forse insignificante esistenza del protagonista.

Che d'estro soltanto non si tratti, che in quel caos apparente vi sia una qualche intenzione riposta lo fa già supporre la contemporaneità o quasi dei due ampi saggi döbliniani di presa di posizione rispetto l'universo e la vita: *L'io al di sopra della natura* (*Das Ich über die Natur*, 1905-1927) e l'umoresca ma in sostanza serissima e serena contemplazione su *La nostra esistenza*. In entrambe le opere l'uomo e il mondo risultan legati, press'a poco come i *Giganti* nella titano-machia, da una specie d'osmosi dalla quale l'indi-

viduo non s'emancipa che sollevandosi, con la dinamica dello spirito e della volontà, al di sopra delle costrizioni istintive e naturali.

Quando codesto superamento è solo nei voti, l'osmosi tra soggetto ed ambiente si rappresenta con tale evidenza alla mente dello scrittore da riprodursi puntuale negli straripamenti tematici e nelle confluenze inaspettate dello stile narrativo. Franz Biberkopf, l'omaccione che all'uscita della galera vuol rifarsi un'esistenza e intanto non riesce a sottrarsi alla torbidità ingovernabile dei propri istinti e agli agguati che tenacemente gli ritende la malavita da lui abbandonata, è troppo schiavo del suo subcosciente e del popolaresco e teppistico *humus* in cui ha radice perché Döblin il psicologo, il neurologo, l'esperto d'ambulatori gratuiti residente nel più popolare quartiere berlinese, non sia tentato di far pulsare insieme, co-

me parti di un organismo ancora indifferenziato, la vicenda intimo-esteriore di quel suo bestione plebeo con la cronaca-vita di Berlino, metropoli dall'anima ermetica, scostante e tuttavia piena di sollecitazioni, caotica nel suo ordine, inospite e insieme attirante, e dove perfino l'arguzia sa di broncio, di ghigno, di macchina e di sardonica sospettosità.

All'uscita del romanzo codesta commistione d'elementi sembra fine a se stessa. Si crede, fermandosi all'evidenza, d'aver a che fare con un autore che se ne infischia della sua creatura pur avendole dato vita a buono, che non ammette di farsene tiranneggiare, che l'afferra, la pianta, la riacchiappa a suo libito, che è disposto a seguirla nel giro dei suoi pensieri pensati, associati, riflessi, coatti ed incongrui, ma che la manda al diavolo appena gli impedisce d'abbandonarsi alle biz-

zarrie analogiche, che quei pensieri e quella vicenda di un magnaccia un po' fatale suggeriscono a lui Döblin, al suo spirito d'erudito, di curioso, di berlinese bagolone, di giocoliere ossessionato, di saltimbanco intellettuale. Ora se Döblin, allungando considerevolmente la sua strada come un ragazzo che spinga a calci un sasso davanti a sè, prende lo spunto di una botta in testa per riservirti la legge dinamica cui sottostà quell'atto e dal sangue che sgorga dalla zucca contusa passa per associazione alla descrizione di un mattatoio che, statistica aiutando, gli consente di dar l'immagine del ventre di una città, egli non dimentica perciò lo scopo vero della sua storia. La quale, lungi dall'esser soltanto un romanzo della malavita o una cronaca della Berlino popolarasca intrecciata alla vicenda d'un violento innocente, si rivela fin dall'argomento, esposto e illustrato in

precedenza al modo verbale e grafico dei cantastorie, come una vera e propria «moralità» che, pur dal popolo prendendo la veste e in realtà rivolgendosi a un pubblico ben altrimenti avvertito, tende, nei propositi ultimi, a verità di valore universale.

È insomma col bagaglio del suo vagabondo collega cinese Wan Lung, alleggerito dalla zavorra iniziatica e accresciuto d'elementi terrestri, che Franz Biberkopf, il teppista che fiere vicende dovrebbero condurre dall'insipienza nativa a un'oscura consapevolezza, sbarca non già in un utopistico Celeste Impero, ma in piena attualità berlinese e anzi a due passi dalla casa dell'autore. Condizione eccellente per poterci persuadere, non a parole ma traverso una vicenda drammatica a noi ambientalmente e umanamente vicina, che Franz comprendendo uomini e cose e non

urtandovi più dentro da brutto arriva infine ad esser padrone e non preda del proprio destino. Invece alla cinquecentoventunesima ed ultima pagina del romanzo la figura del protagonista, pur dopo tanta e dilagante profluvie di fatti, resta inerte come il masso manzoniano staccatosi dalla turbinosa frana e caduto sul fondo. E se l'universale verità, di cui Franz Biberkopf con tutta la sua vita doveva esser la riprova, non s'irraggia dall'interno calore dell'opera come potrebbe l'autore pretendere di persuadercene a parole?

Né qui è questione di spunti poiché l'errore essenziale e vitale si ripete sia che un poveraccio vada in traccia di se stesso entro il perimetro berlinese che allorquando in mitiche proporzioni la vicenda abbracci e cielo e terra. Che volete di più grandioso della Migrazione babilonese? (*Babylonische Wandlung*, 1934). Un dimenticato dio as-

siro (o Dio stesso?) si desta un giorno dal secolare letargo d'inanizione in cui l'ha sprofondato l'assenza degli antichi e pingui sacrifici religiosi e vien costretto da una condanna ignota a scender sulla terra dove lo raggiungono e l'accompagnano l'Avversario e il turiferario. Dall'antica, sorda e parassitaria onnipotenza passiva egli passa, in forma umana, a un'attiva insufficienza terrena, toccando in concreto Bagdad, Costantinopoli, Zurigo e Parigi e per esperienza percorrendo le stazioni della prepotenza rapace e autocratica e della delusione, del godimento amorale e del desiderio inappagabile, dell'amore del dolore e della morte. Alla fine del viaggio il barbaro e indifferente iddio dovrebbe esser asceso a dignità d'uomo traverso la pena da cui l'uomo ha luce.

Ma la sua sorte è simile a quella di Franz Biberkopf: egli vi ascende a parole. E il vero viag-

gio non è quello che il protagonista dimesso dal cielo fa verso la propria umanità – viaggio che avrebbe anche sapore di blasfema ma dolente menzogna verso la disumana indifferenza del Cielo al nostro calvario terreno – ma quello che Döblin compie traverso il panorama artificioso delle proprie trovate troppo fitte e variopinte per non risultare all'ultima incolori, troppo volutamente estrose per non far sospettare un fondo di aridità e di noia.

Ogni città è illustrata a rigor di Baedeker, se si parla di cimici se ne fa la storia naturale, qualunque parola detta a caso scaraventa nel libro pagine d'enciclopedie. L'originalità stessa corre serio pericolo poiché i pezzi di cronaca infilati nel racconto ricordano pericolosamente *l'occhio fotografico* di Dos Passos e l'imitazione dell'ultimo Joyce va fino a giocare sui refusi tipografici. E quel rac-

contare a ogni pié sospinto ciò che non c'entra non sta quasi a suggerire che nulla al mondo abbia un nesso e un senso?

Evidentemente Döblin, che proprio di quel senso e di quel nesso andava in traccia, s'è lasciato trascinare, da *Berlin-Alexanderplatz* in poi, da una malsana smania d'originalità che, facendogli temere fedeltà eccessive verso la propria ricerca e le proprie creature, l'ha spinto a rimediare, con una disinvoltura a tutti i costi, alle plumbee pesantezze della prima maniera.

Quand'egli s'accorge del nuovo errore lo ripara rinnegandosi. Chi legga *Senza quartiere* (*Pardon wird nicht gegeben*, 1935) senza badare al nome dell'autore non ritroverà in nulla l'autore della *Migrazione babilonese* che precede il nuovo romanzo soltanto di un anno. Non più lo stile divagatorio, riflesso, autoironico, funanbolesco che faceva

identificare Döblin dopo cinque righe, ma un'esposizione serrata, conseguente, obiettiva, in nulla diversa da quella che caratterizza altre opere dell'ormai imperante scuola neorealistica.

E non più sviluppo che, almeno formalmente, porti il protagonista a faticosa ma feconda palinogenesi: ammainata una volta, dinanzi alla tirannia della convenienza, la bandiera fiammante e assurda della propria gioventù, il povero ragazzo di provincia diventato nella maturità pesceccane non può, nemmeno volendo, tornare indietro e diventa vittima e, paradossalmente, martire e segnacolo della classe sociale di cui s'è fatto prigioniero.

Impassibilità, dunque, contro la passata fumisteria anarcoide, determinismo spirituale contro aspirazioni che in qualche modo potevan dirsi faustiane. Un salto, non un trapasso. E forse un salto in giù.

Solo però la parabola compiuta potrà dire se Döblin, che l'avvento nazista ha costretto oltre frontiera, sia da considerarsi una brillante meteora nel cielo del tempo o un piccolo mondo in cerca di stabilità negli spazi. Tedesco per macchinosità congenita, ma anche per tendenza a riconcepire il mondo nel quadro delle sue prosastiche epopee; ebraico per lo spirito sardonico e per la perpetua ricerca etico-metafisica, egli ha avuto dall'espressionismo legittimazione agli straripamenti e ai diversivi della sua inventiva e s'è avvicinato al neorealismo non quando, da epigono, ne ha emulato le forme, ma allorché, negli specchi balzani della sua immaginazione, ha riflesso il mutevole volto della moderna Babele. Forse, nordico anche in questo, egli appartiene alla famiglia, in ogni secolo rifiorente della *Romantik* che esercita la sua stregoneria imperfetta evocando

dal caos incandescenti nebulose, geologicamente incapaci di riaffreddarsi a mondo.

ROMANZI POLITICI

La tesi, ardita e sollecitante, che si svincola dalle *Considerazioni di un apolitico* di Thomas Mann – il libro più confuso dello scrittore tedesco, una specie di bolide lanciato in tempo di guerra contro il fratello Enrico – è press'ò poco questa: che nessun popolo è per suo carattere alieno dalla politica quanto il tedesco, che nessuno sente meno la democrazia e i cosiddetti «diritti dell'uomo», che nessuno è più legato a un ordine esterno per poter nel profondo trovare un'ineffabile armonia spirituale. L'ossequio alle potestà terrene di Lutero, l'olimpismo di Goethe, il forcaiolismo di Schopenhauer nel '48, il superuomismo di Nietzsche, l'aristocrazia sacerdotale di Stefan George gli sembrano altrettante e altrettanto

varie conferme in alto di questa fondamentale qualità etnica. Hans Castorp, il protagonista de *La montagna incantata*, giovane tedesco di levatura media, che solo l'inaspettata necessità di rimaner sette anni in un sanatorio per tubercolosi dove s'era creduto ospite di passaggio conduce a meditar sulle cose supreme, vuol essere un'esemplificazione abbastanza simbolica di questa verità. La sua muta e rispettosa resistenza all'italiano Settembrini, un mazziniano, carducciano e progressista per cui lo spirito s'identifica con la politica e la politica è dovere e virtù, fa pensare, più che a un conflitto di persone, al contrasto inconciliabile di due diverse mentalità: razionalismo latino che ovunque pretende un'eccessiva chiarezza di contorni e che al pensiero vuol far seguir pronta l'azione, e pensoso quietismo nordico, confuso e spesso sviato nelle sue ricerche,

ma pieno di un'ansia individuale e metafisica insieme. La qual cosa non impedisce che, se allo scoppio della guerra Settembrini trova la patria nel quadro delle sue idee, diciamo così, intesiste, Castorp la senta come l'oscuro, istintivo e irresistibile richiamo del sangue e della tradizione che dal sanatorio di Davos lo porterà a morire sui campi di Fiandra. Quest'impoliticità tedesca, lungi dall'essere indifferentismo nazionale, è dunque un'adesione totale alle forme tramandate, un senso d'appartenenza che si traduce nei momenti critici in dedizione assoluta, un istinto naturalmente avverso ai modi di vita sociale d'importazione, sul genere, per esempio, della democrazia. Nulla perciò di meno tedesco del *Zivilisation-sliterat*, del letterato democratico che non vuol più sognare e descrivere stati d'animo e passioni,

ma si propone d'influire sull'ambiente che lo circonda.

Che cosa allora di meno tedesco della letteratura tedesca di quel periodo che va dall'armistizio all'avvento del nazismo?

Specialmente negli anni intorno al 1930, come l'antagonista di Thomas, Heinrich Mann, ha voluto e più di quanto egli abbia voluto, l'arte è diventata azione. Tra i giovani, che considerano anche Heinrich Mann un superato, non ha corso se non quanto è *zeitgemäss* in armonia col tempo, *zweckmässig*, rispondente a uno scopo, *sachlich*, positivo concreto apatetico. L'arte non ha più ragione in se stessa, e il permesso d'esercizio non vien concesso ormai che alle ditte che garantiscano di trattare problemi del tempo con lo spirito del tempo. Chi parla di forma e di questioni individuali è messo al bando come *esteta*. Nella

vita, al teatro, nel libro, non conta se non il contenuto e la collettività, minimo comune denominatore sul quale s'accordano destri e sinistri, croci uncinate, amatori dello *standard* americano e innamorati della Repubblica dei Soviet. La politica è un ingrediente necessario, il problema importa più di chi lo vede, l'attualità più dell'originalità e del valore universale. Né serve che un Thomas Mann abbia dimostrato in pratica coi *Buddenbrooks* come l'opera più individualmente concepita finisca per essere la meglio radicata sul suolo patrio e la più umana, mentre com'è facile osservare, l'umanitarismo programmatico ancora di moda spesso s'appiattisce nella più generica e inefficace delle banalità. Le cose seguono ugualmente il loro corso. E a Thomas Mann non è restato che guardare i giovani e le loro novazioni

con l'indulgente ironia del professor Cornelius in *Disordine e dolore precoce*: passerà.

Passerà. Ma intanto non è poco interessante constatare questo fenomeno nella patria della lirica – che è germinazione per eccellenza soggettiva – e dell'*Entwicklungsroman*, del romanzo di evoluzione individuale, che dal goethiano *Wilhelm Meister* al *Grüne Heinrich* di Gottfried Keller e fino al recente *Narziss und Goldmund* di Hermann Hesse ha in Germania profonde radici tradizionali.

Senonché – paradosso tentatore – non potrebbe un contagio che si ripete rientrare anch'esso nella tradizione? «La rivoluzione irrompe nella letteratura», esclama Heine alla vigilia della rivoluzione francese del luglio 1830, e Börne giubila quand'è scoppiata, e Laube incita i poeti a cantar le gesta della Dea Libertà e ne dà l'esempio ini-

ziando nel '33 la pubblicazione della trilogia romanzesca *La giovane Europa*. Un anno dopo Georg Büchner, l'astro poetico della Giovane Germania, lancia il suo grido giacobino: «Pace alle capanne, guerra ai palazzi!» Trionfata la reazione, Karl Gutzkow auspica contro di essa l'ideale dei *Cavalieri dello Spirito* in un ciclo di nove romanzi e, ancor prima della rivoluzione di febbraio, dipinge la vita del proletariato e ne proclama i diritti. Suo erede spirituale, Friedrich Spiehlagen, preludia nel '48 con romanzi antiaristocratici. Liberale, non si cela l'asprezza di una situazione che darà forza ai sovversivi; e in un suo romanzo è riconoscibile la figura e l'evoluzione di Lassalle dal liberalismo al socialismo, in un altro Bismarck è apertamente osteggiato. E se la stessa avversione di cui lo fan segno i due precedenti scrittori deve farci considerare politico Gustav

Freytag, che è, dall'1855 al 90, il romanziere della classe media, il portavoce del liberalismo borghese, tanto meno potremo accusar d'indifferentismo politico la generazione letteraria che gli succede. Il teatro di Gerhart Hauptmann è per il popolo e contro i privilegi sociali. La poesia di Richard Dehmel esalta il proletariato, Fontane, Conradi, Arno Holz lancian le prime frecciate contro la scuola, seguiti a distanza da Hermann Hesse, Otto Flake, Emil Strauss. Frank Wedekind li supera tutti nel '91 sferrando col *Risveglio di primavera* l'attacco più violento contro l'ipocrisia familiare, scolastica, erotica; nel '906 Heinrich Mann crea col *Professor Unrat* il docente tiranno che ritroveremo con infinite variazioni nella letteratura più giovane; nel '911 Carl Sternheim comincia a varare quelle satire della società borghese che si trasformeranno a poco a poco in

una caricatura drammatica della Germania guglielmina.

Si tratta soltanto di un contagio saltuario dei sommovimenti politici stranieri sulla letteratura tedesca? Non pare: poiché questa è in iscorcio la storia di un secolo in cui, bene o male, la correlazione tra politica e letteratura permane senza soluzione di continuità e, specie dal '90 in poi, sotto la diretta influenza dei fattori politici interni. Inoltre, se pur si ammetta che la democrazia in Germania sia merce d'importazione, è innegabile che tutto lo scorcio del secolo decimonono è, socialismo compreso, uno sforzo per realizzarla, anche se poi la realizzazione seguita alla sconfitta e all'*Umsturz*, così ingenuamente conservativa nelle forme e nella sostanza, sia proprio quella che dà agli scettici argomento di dubbio. Comunque i preannunci e le esaltazioni di questa volontà di

rinnovamento si hanno soprattutto nel teatro e nel romanzo.

«Lo scrittore» ha detto una volta Heinrich Mann «è l'annunciazione della generazione avvenire», ed egli stesso è in questo senso il precursore dei tempi nuovi quando nel 1916, in guerra e in pieno regime imperialista, auspica, col manifesto *Geist und Tat*, l'avvento di una letteratura che si mescoli alla vita pubblica e diventi azione e quando nel '19 proclama in *Servitore e uomo* la necessità che questa letteratura si permei di politica e si radicalizzi. Senonché *l'Impero*, la trilogia guglielmina scritta tra il '13 il '25, che nel *Suddito*, nei *Po- veri*, nella *Testa* vuol essere rappresentazione della borghesia, del proletariato, dei dirigenti di quell'epoca e condanna e liquidazione del passato, non è l'applicazione più convincente di codesto principio. La tesi e l'odio di parte esasperano

certe figure e deformano i tipi fino a farne caricature repugnanti e irreali: i felloni schematici e le vittime per programma infastidiscono senza persuadere. Anche per il romanzo sociale – che Gutzkow, Spielhagen e Freytag han tentato di dare alla Germania e che invece Balzac, Zola e Romain Rolland sono riusciti a regalare alla Francia – occorre quella serenità di giudizio, quella rinuncia ad effetti immediati, quel distacco che governa ogni forma d'arte e ne determina l'efficacia comunicativa.

Quel che invece trova eco è il richiamo degli artisti alla realtà politica. Certo non subito. Nei primi anni della guerra scrittori e lettori sembran piuttosto d'accordo nell'evadere da questa realtà troppo greve, nel cercar soluzioni al problema della vita nel campo del subcosciente o della magia e consolazione alla stasi forzata in miraggi di terre

lontane. E lo stesso ritorno della letteratura all'azione non avviene in modo brusco e diretto, ma traverso uno sfocato accennare che potrebbe definirsi allusivismo liricheggiante. L'impossibilità di fermare un passato troppo prossimo, l'eccesso di concitazione non permettono ancora che vaghi travestimenti. L'epidemia dei parridici simbolici nel teatro espressionista di Hasenclever, Bronnen e Werfel vuol essere simbolo del problema e della lotta delle generazioni, tanto più aspra in quanto l'oppressivo paternalismo guglielmino esce sconfitto dalla guerra. Di là dal gesto assassino balena l'*Erlösung*, la redenzione, l'intesa (e peggio) con le madri, un mondo tutto maternità, invocazioni patetiche a Dio, all'uomo, all'eros, e tutto selve di punti esclamativi. Ma quest'inflazione di parole è destinata a chiudersi come l'altra in disperazione, bancarotta e suicidio. Il teatro politi-

co, intanto, strafà col comunismo di Ernst Toller e di Bert Brecht e sembra liquidato col fallimento di Piscator che, dopo aver servito sulle sue scene stuzzichini anarcoidi allo snobismo annoiato dei pescecani mecenati di Berlin Westen, ha finito per stancare anche costoro.

Devon passare dieci anni dalla guerra perché ci si persuada che dal caos non nasce armonia, né dall'estasi conoscenza, né dalla disordinata impetuosità possesso. Una nuova pacatezza dà ben altra efficacia alla ripresa del processo contro il passato.

L'improvvisa unanimità con la quale, intorno al 1929, tutta una nuova generazione di scrittori ex-combattenti si dà a rievocare l'esperienza bellica e il dopoguerra immediato potrebbe far pensare, come altre volte, a una misteriosa parola d'ordine serpeggiante nei ranghi letterari tedeschi a pre-

scrivere l'argomento del giorno, se non fosse invece la risultante spontanea di un collettivo e sentito bisogno di superamento. La guerra valorosamente combattuta, il crollo interno, i rivolgimenti consecutivi costituiscono un dramma troppo convulso e soffocante per non esigere, nell'interesse della stessa esistenza avvenire, una di quelle chiarificazioni liberatrici che solo la raggiunta consapevolezza morale o l'oggettivazione distaccata dell'arte posson determinare e rendere.

L'economia, con precedenza insolita, arresta la ridda della carta moneta un lustro prima che la letteratura sappia por fine all'espressionistica inflazione di parole. Ma una volta persuasa di nullità l'isterica e visionaria battaglia verbale, il capovolgimento dei valori letterari è anche più repentino di quello prodotto in campo economico dalla stabilizzazione del marco. Se prima, nel giudicare

il passato e nel preconizzare l'avvenire, si era ricorsi al rapimento come all'unico mezzo per arrivare, di là dagli inganni della realtà empirica, a una specie di superrealtà illuminatrice, ora, col fanatismo dei neofiti, ci si curva sulla realtà di ieri perché, ridotta alla sua spoglia effettività, dica veramente ciò che è stata e aiuti a comprendere, con la stessa neutra consapevolezza, il presente che si vive. E tanto si diffida dell'interiorità, già ritenuta onniveggente, da dare uno sproporzionato credito al cosiddetto linguaggio delle cose. Si pensa che il referto, il documento, il diario, la cronaca possan dare di più di qualsiasi trasfigurazione artistica e che le cose, indipendentemente da chi le vede e le interpreta, sappian parlare da sé.

Questo è l'errore della cosiddetta «nuova obiettività» o, se si preferisce, del neorealismo tedesco, il quale fa le sue prime armi in qualche libro di

guerra. Ed è l'antico errore già riuscito fatale al naturalismo conseguente di Arno Holz. Le cose, è intuitivo, non sono concepibili se non nella visione che uno ne ha; e non v'è obiettività, quindi, che non sia, la sua parte, soggettiva. A renderla un po' meno tale non c'è che il distacco dalle passioni e dagli scopi immediati: il disinteresse della scienza, il superamento della santità, la contemplazione dell'arte. E l'obiettività relativa che ne risulta, lungi dall'esser «nuova», è antica quanto il mondo. Così come nuova non è, ma solo ricorrente, quella retorica dell'obiettività che, pretendendo di far parlare le sole cose, non ne cava un bel niente finché dallo stesso arido refer-to non esca, bene o male, l'indizio di un temperamento e l'accento di un'idea.



Tipici sono in questo senso anzitutto due documenti dell'estremismo neorealistico: *Guerra* (*Krieg*, 1928) e *Dopoguerra* (*Nachkrieg*, 1930) dell'ufficiale e nobile Arnold Friedrich Vieth von Golssenau, nato nel 1889 e meglio noto sotto il nome di Ludwig Renn. Impersonali e circostanziati come un rapporto di fureria, i due libri sconterebbero in efficacia la loro intenzione di servir soltanto la verità se, nel riprodur fotograficamente la guerra dall'esordio oleografico al disumano tecnicismo ultimo e facendosi cronista di una rivoluzione che, per paura di peggio, si consegna al militarismo reazionario contro cui è insorta, l'autore non facesse, quasi a suo malgrado, trapelare il rimpianto per il vano sacrificio di un esercito prode rimasto inquadrato fin nel disfacimento e l'impeto di sdegno per la connaturata incapacità rivoluzionaria del popolo tedesco, che butterà

alla fine lui, Renn – ufficiale, nobile e ribelle come Fritz von Unruh – in braccia al comunismo militante.

A farci caso tutta la letteratura tedesca negatrice della guerra si rivela figlia di una speranza delusa. Se la guerra – al cui appello aveva risposto unanime, in ogni sua categoria e partito, la nazione – fosse stata vinta dagli Imperi Centrali, tutti, dopo, si sarebbero trovati d'accordo nel giustificarla, esattamente come la totalità di questi scrittori di sinistra – tra cui abbondano, più che non si creda, gli ex-volontari – è concorde nel dar risalto al valore dei combattenti. Non è dunque di malfede denigratoria che vanno accusati costoro come, sommergendoli in punitivo silenzio, ha fatto la critica nazista, ma d'aver reso la guerra con insufficiente distacco e un poco alla stregua delle conseguenze.

L'ombra della guerra perduta aduggia anche il famoso libro di Erich Maria Remarque (n. nel 1898): *Ad ovest niente di nuovo* (*Im Westen nichts neues*, 1929). L'autore – un ex-maestro elementare che mai prima aveva pensato a scrivere e mai dopo avrebbe raggiunto uguale efficacia – butta giù in sole sei settimane queste pagine che sono il frutto di due anni di dolorosa incubazione e si libera così di un passato che altrimenti avrebbe finito, come avveniva allora a tanti reduci tedeschi di guerra, per corroderlo dal di dentro. Il libro non avrebbe però superato in patria il milione d'esemplari, né ottenuto in tutto il mondo un successo senza precedenti se, stato d'animo a parte, negli episodi e nelle persone dell'anonima e tragica vicenda vissuta ogni combattente dei già opposti fronti non avesse riconosciuto la guerra e se stesso.

Quanto ai modi di rendere codesta esperienza bellica si potrà certo obiettare che, per voler essere troppo vero, Remarque finisce per invescarsi spesso (condanna al verismo d'ogni tempo e stile) in aspetti della realtà che, avulsi dal complesso moderatore, acquistano, benché genuini, una crudezza innaturale. Il plotone che torna decimato dal fronte e scorda i compagni perduti nella gioia di vedersi assegnate per errore anche le loro razioni; le belle scarpe inglesi che un soldato sottrae all'amico morente non per cinismo ma perché altrimenti se ne approfitterebbe il piantone imboscato; i ricoverati che all'ospedale proteggono l'amplesso del compagno mutilato con la moglie venuta di campagna dai fulmini del regolamento e delle suore sono tutti episodi possibili nella paradossalità delle contingenze di guerra e di una coatta e compressa e dura vita collettiva.

Eppure si resta un po' con l'impressione che, mantenendo un'impassibilità alla Maupassant, l'autore vada inconsapevolmente in traccia d'effetti inediti e sconcertanti.

Da questo, però, a dire che in Remarque non c'è la guerra, ci corre. Si deve, proprio al contrario, ammettere che, senza il suo precedente, pochi, forse, avrebber saputo ritrovare l'aura della trincea. Di rado il fante risulta più spiccicato che qui: ne' suoi ragionari, nella sua inverosimile capacità d'adattamento, nel suo modo di comportarsi verso imboscati e borghesi, nel suo non trovare più ponti col mondo di prima, nelle mille, rudi, ovvie, diuturne e indicibili manifestazioni di cameratismo, nuova e illimitata forma di solidarietà umana che proprio la guerra tra gli uomini ha suscitato.

Ma a che serve questo acquisto – sembra tuttavia domandarsi, nel suo crescendo d'ambascia, lo scrittore – se la guerra, divorando ciò che ha creato, ti spazza via tutti i compagni fino all'ultimo e più caro di tutti, quello diventato con te una cosa sola com'è detto nella canzone del buon camerata? Cosa eravamo, cosa siamo e perché è così difficile *La via del ritorno* (*Der Weg zurück*, 1931)? – continua egli a chiedersi anche nel suo secondo e fiacco libro dove, quasi programmaticamente, i reduci migliori fanno naufragio e solo i materialoni trovano la greppia e lo stesso cameratismo affoga nel sangue della guerra civile che separa e contrappone i buoni compagni di un giorno. Qual'è la fonte di un errore che, non ancora scontato, già sta per rinnovarsi? A chi risale la colpa di una guerra che tanti reduci deprecano

e cui l'affiorante spirito di rivincita va riaddestrandolo la gioventù in camicia bruna?

Un docente, affratellato in ispirito agli esosi pedagoghi di Wedekind, di Heinrich Mann e di Leonhard Frank, esalta, nel primo libro di Remarque, i suoi allievi fino al punto da portarli inquadrati all'arruolamento volontario. Ma dal sergente succeduto al maestro essi fanno appena in tempo ad apprendere la subordinazione dello spirito alla spazzola da scarpe e alla piazza d'armi che già, di fronte ai primi morti, caserma e cultura perdono per loro ogni significato. Mentre in patria si fanno ancora delle frasi, questi adolescenti si trovano soli alle prese con una realtà che, soffocando sul nascere i loro vaghi sogni, li rende adulti troppo in fretta e rozzi e tristi e inadatti ad altro che non sia la guerra. La guerra, malgrado ogni estremo sacrificio, perduta.

La radice della colpa va dunque cercata nella scuola e nell'esercito e, secondo più radicali accusatori, nella stessa famiglia borghese, fondamento imprescindibile della crollata piramide sociale guglielmina. «La guerre ce sont nos parents», dichiara ad Ernst Glaeser, dodicenne nel '14, un piccolo coetaneo francese congedandosi da lui nel momento in cui il mondo sta per andare a fuoco. E nell'autobiografica e subito dibattutissima *Classe 1902 (Jahrgang 1902, 1928)*, in cui l'autore rivede gli eventi come allora apparvero ai suoi occhi di ragazzo, l'incomprensivo puritanismo ottocentesco dei genitori che abbandona i figli nel crudo e pericoloso risveglio della pubertà fa davvero blocco con la guerra che, presentatasi all'inizio come una gran festa di concordia, si smaschera alla lunga come un'altra menzogna

degli adulti diventando ferialità, esclusivismo sociale, speculazione, lutto e miseria.

Privi d'appoggio morale da parte della scuola che, da militarista e tirannica che era, si fa sempre più cartacea e inadeguata ai turbinosi tempi, e costretti a maturarsi fuor dal controllo dei padri mobilitati, questi giovinetti potrebbero ugualmente trovare una loro spregiudicata strada verso la vita e verso l'amore se la polemica implicita in romanzi come questo non generalizzasse la loro sorte identificandola con quella di un protagonista tipo. La morte per bomba d'areoplano della giovane ferroviaria che avrebbe dovuto placare in amoroso appagamento l'inquieta bramosia del ragazzo di Glaeser ha lo stesso valore della morte dell'ultimo camerata nel libro di Remarque. Si accusa la guerra d'irreparabili distruzioni e, senza quasi rendersene conto, si vorrebbe insinuare

ch'essa uccide non un amico ma l'amicizia, non un'amante ma l'amore, non alcune cose buone ma la stessa bontà.

Così quando si arriva alle ultime pagine del romanzo-diario *Caterina va alla guerra* (*Die Kathrin wird Soldat*, 1930) di Adrienne Thomas ci si può anche chiedere a che sien valsi alla signorinetta lorenese i romantici sogni dell'età acerba, e una sofferenza, tanto simile a quella dell'alsaziano Schickele, per le due stirpi, egualmente amate, che la guerra dilania, e il combattuto primo amore ch'ella sublima nel suo assiduo, persuaso e commovente sacrificio di crocerossina, se la guerra alla fine le estrania l'amato prima ancora di strapparglielo e se unicamente la morte può salvarla dal disgusto della corruzione che dilaga.

La polemica è viva dove meno te l'aspetti. Nello stesso serenissimo *Diario rumeno* (1926) del

medico-poeta Hans Carossa, per cui pericoli e fatiche son mistico indice a fatiche più alte e a pericoli più veri, la constatazione pacata che né il tedesco né alcun altro popolo è stato crudele in guerra ha valore esplosivo. E a che dunque l'inimicizia tra gli uomini se basterà la comunanza di sofferenze e di vita d'ospedale perché i due feriti alla gola tedeschi della *Pfeiferstube* di Paul Alverdes (1929) si ritrovino col loro compagno di stanza inglese nel dolce sogno dell'amore umano?

È una ripetizione, se volete, ma con ben altro ritegno ed efficacia persuasiva, di alcuni inviti alla fratellanza dell'*O Mensch Dichtung* espressionista. Senonché stavolta – e la differenza è sostanziale – l'appello non va tanto al sentimento che ne' suoi moti disordinati ha determinato nel '14 anche la concordia per la guerra, quanto, attraverso il sentimento, alla ragione di cui nel '23 Heinri-

ch Mann auspica la dittatura a impedir ogni ritorno della violenza, mascherata di pateticità. Joachim Ringelnatz, l'umorista, può ancora sospirare nelle ultime pagine di *Als Mariner im Krieg* (1928): «e non potei far a meno di piangere. Perché nessuno m'aveva detto bentornato dalla guerra in patria,» ma già il suo libro è documento e diagnosi quando ci fa capire come dal tragico ozio senza riposo della marina tedesca orbata di gloria derivi ad essa, e non alla provatissima fanteria, il triste privilegio di dare il via ai moti rivoluzionari.

Certo l'arte può giocare degli strani tiri. Guardate, per esempio, Robert Neumann. I maniaci dell'incasellamento non esitano a collocarlo con Glaeser e con Renn tra gli autori più rappresentativi della *neue Sachlichkeit*. Noi qui finiamo per metterlo tra i romanzieri politici. Ma la sua è una

realtà o una fantasia composta d'elementi reali e brutali? Il mondo ch'egli ha messo in moto e giudica è poi quello tedesco della guerra, del dopoguerra, dell'inflazione o non piuttosto un cosmo in ebollizione formativa o alla vigilia del *Dies irae*? E che valore potrebbero avere, in questo ultimo caso, le sue conclusioni? Certo l'aria di apocalissi che si respira nelle cinquecento pagine della sua caotica *Sintflut* (1929), che ha il merito di precedere tutti i libri sul dopoguerra, è la meglio adatta a rendere il *diluvio universale* cartaceo che ingoia d'un lato intere classi sociali e dall'altro, crea, per sommergerle, favolose ed effimere fortune. Lo stesso casamento proletario, che abbiām visto in istato di quiete se non di normalità nel '14, fornisce, dopo la terribile scossa tellurica della guerra, i *precipiti verso l'alto* – i profittatori, quelli che fan danaro senza danaro salendo con un moto così

vertiginoso da sembrar caduta – e la piccola borghesia che la miseria inabissa tra il popolo e caccia verso la fame, la prostituzione, la follia: finché oscillando tra borsa e bacchanale, chi sta in alto perisce o ruzzola dalle assise alla galera e gli umiliati e offesi fan lega e il casamento è distrutto da un simbolico incendio e per le strade scoppia la rivolta. Senonché da questo libro macabro e grandioso, che per congestione d'eventi e magie di simultaneità fa pensare insieme al romanzo russo modernissimo e ai più raffinati accorgimenti filmistici, non si vede quale umanità sia destinata a popolare il mondo dopo che il diluvio ha sommerso una così orribile generazione di mostri, né v'è purgatorio sopra questo inferno, né un grido liberatore dopo quest'incubo che ha per sfondo le più tristi regioni dell'anatomia umana.

Ma questo senso di desolazione senza sbocco trova conferma anche nei giovani che, bimbi al tempo della guerra, non han mai visto tempi normali e manifestano quindi anche in tempo d'inflazione un'adattabilità che confina con l'assenza di carattere e col cinismo. Sono gli adolescenti di *Der Frieden brach aus* (1930) del venticinquenne Heinz Liepmann che per non esser sommersi passano, se occorre, sui cadaveri delle loro vittime, ma che, appassiti ancor prima di fiorire eppure privi d'ogni vera esperienza, soccombono al primo urto con la vita. Meno problematici, i giovani che W. E. Süskind ci presenta in *Jugend* stanno a galla per una loro leggerezza senza passato da difendere, ma si ritrovano subito anche in basso quando, stabilizzatosi il marco e ridestatasi la Germania a una realtà disebriata ma solida, tutto si riduce a proporzioni normali, gli stranieri non

più nanabbi ripassan le frontiere e nel gran silenzio che segue – e che il giovane romanziere rende meglio di ogni altro – non si sente parlare che una sola lingua: la tedesca. Senonché gli stranieri non sono stati soltanto quell'ondata saccheggiatrice che ogni tedesco ricorda: quel professor Nakamura che nel delicato romanzo di H. E. Jacob, *Jacqueline e i giapponesi* (1929), profitta dell'inflazione per studiar direttamente una Germania amata traverso filosofi e poeti, dona a sua volta ai due sperduti coniugi tedeschi che l'ospitano una filosofia e un esempio di forza nella sventura che è un punto fermo di contro all'atroce mobilità dell'ora, forse un'applicazione al nostro modo di concepir la vita di quell'accento orientale con cui il conte Keiserling pensa di redimer la troppo meccanica civiltà d'occidente.

E qui potremmo concludere se un'altra opera sullo stesso periodo non ci trattenesse. *Erfolg* (Successo, 1930), il grosso romanzo in due volumi di Lion Feuchtwanger, che vorrebbe abbracciare gli anni di storia bavarese che vanno dal '21 al '24, è un po' nella letteratura sull'inflazione quello che è stata *La questione del sergente Gri-scha* (1927) tra i libri di guerra. Come nel celebre romanzo di Arnold Zweig la storia del povero prigioniero russo stritolato nel cieco ingranaggio della burocrazia militare prussiana impressiona più di tutti gli orrori della guerra, così qui si parte dall'ingiusta condanna di un uomo per tracciare un quadro della mentalità bavarese in tutti i suoi riflessi politici e morali. Siccome al governo non garbano certi quadri di sapore rivoluzionario che il dottor Krüger ha fatto acquistare per la Galleria di Stato che dirige e non si può render nullo il

contratto che gli assicura quel posto vita natural durante, lo si accusa di aver giurato il falso dichiarando, in un processo postumo contro una pittrice suicida, di non aver mai avuto rapporti sessuali con lei. Questi sistemi di governo e d'amministrazione della giustizia corrispondono però, secondo Feuchtwanger, alla natura del popolo bavarese, cocciuto, incline a seguir gli affetti e i moti del sangue più che il raziocinio, edonista e torpido, conservatore geloso delle proprie particolarità, per istinto avverso alla democratizzazione unificatrice di marca berlinese che l'autore identifica col progresso. È logico che il menimpismo di uno spirito libero come Krüger urti il popolo e i giurati non meno del Governo e che quindi si sia più disposti a credere ad un allegro farabutto di autista, che testimonia di averlo scaricato alle due di quella fatale notte alla casa della pittri-

ce, che non alla coraggiosa Johanna Krain, sua amante, che afferma di averlo avuto con sé alla stessa ora. L'antipatia conclude: avrà dormito con tutte e due. I giurati rispondono: è spergiuro. Il Tribunale lo manda in galera. Johanna viene insultata sulla pubblica via, l'avvocato difensore conciato male dalla gioventù patriottica. E non è un caso che il conducente spergiuro sia tra i fondatori del gruppo dei «veri tedeschi» capeggiato da Rupert Kutzner, evidente trasfigurazione satirica di Adolf Hitler, duce delle camicie brune di Germania. Come il processo è stato condotto, a dispetto d'ogni giustizia, contro la mentalità rivoluzionaria in arte, così il movimento delle «croci uncinata» sorge sullo stesso terreno di quel particolarismo bavarese che nel settembre 1923 induce, nella storia vera, il Presidente dei Ministri di Baviera von Kahr a dichiarar la Baviera «curatri-

ce del popolo tedesco» e nulli gli ordini provenienti dalla rossa Berlino. Nel romanzo vediamo, parallelamente al vertiginoso moltiplicarsi dei miliardi cartacei, crescere l'inflazione di un nazionalismo che si sgonfia col *putsch* del 9 novembre '23, quando von Kahr, dimessa ormai l'idea della «marcia su Berlino» per ragioni di opportunità politica e costretto da una sorpresa di Hitler a finger d'aderire, gli schiera contro in segreto la Reichswehr, che sparando a Monaco contro una colonna di hitleriani ne stende a terra sedici mentre i capi si ritirano e precipizio. Feuchtwanger non fa che cambiare i nomi e caricare le tinte da qui a quello strano processo che manda a piede libero Hitler e Ludendorff malgrado la loro provata reità e si risolve in un trionfo per l'estremismo di destra.

A questa storia più grande s'intreccia intanto il destino di Krüger. A nulla valgono gli sforzi di Johanna che, per esser ascoltata dai pezzi grossi bavaresi ch'ella cerca di persuadere, s'induce a sposare il condannato. L'ostacolo è la politica, la sordità della legge, ma soprattutto quella «pigrizia del cuore» di cui, a sentire il romanziere Jakob Wassermann, sarebbe caduto vittima, qualche secolo fa, nella stessa Baviera Caspar Hauser, lo strano smemorato da molti ritenuto un truffatore e mal difeso anche dai pochi che gli prestarono fede. A tratti questa pigrizia vince la stessa Johanna e quando finalmente la grazia è concessa, per l'intercessione di un miliardario americano che fa un prestito alla Baviera, Krüger è morto di mal di cuore che nessuno gli ha voluto riconoscere e poco tempo dopo la sua gloria di critico d'arte minaccia di far dimenticare il suo de-

stino di uomo. È allora che Johanna, ribellandosi a un Ministro della cricca, secondo il quale i morti dovrebbero far silenzio, cerca di dare in un film il contenuto e la morale di questo libro, di dimostrare cioè, come la giustizia in mano alla potestà politica abbia ucciso un giusto che le era incomodo e abbia protetto i delinquenti fino a quando i loro interessi coincidevan col suo. Forse non meno di lei, l'autore è persuaso che il suo romanzo possa aver successo, scuotere, rifare la gente del suo paese, commuovere anche noi.

Invece, strano a dirsi, il caso del dottor Krüger non ci tocca, come non ci tocca *Il caso Mauritius* di Jacob Wassermann e gran parte di quella letteratura tedesca che, prendendo lo spunto da un caso per lo sviluppo di una tesi, vorrebbe risolvere il problema della giustizia modificando l'apparato legale anziché porsi, come fa Tolstoj, il problema

del diritto dell'uomo a giudicare o quello, anche più arduo, della modificazione radicale del cuore umano. La fondamentale aridità della tesi, la sua fastidiosa incompletezza non possono non riflettersi sui personaggi rappresentati il cui destino ci tiene in tensione ma non ci sprona a rivolte ideali. Così penso che la satira politica del Feuchtwanger sia troppo ispirata dall'odio di parte per dar proprio nel segno e persuadere, e troppo allusiva a personaggi e situazioni locali per aver valore universale come, da un certo punto di vista, ne hanno i suoi romanzi storici, *L'ebreo Süß* assai più della *Brutta duchessa*. Questo famoso romanzo ci fa sfilare dinanzi in suggestiva, avvincente fantasmagoria tutto il secolo decimottavo: eventi storici, intrighi politici, lotte religiose, tutto s'incarna in una miriade di personaggi ognuno dei quali risalta dalla moltitudine per una sua

caratteristica rapida e ricorrente, che ricorda gli *epiteti tornanti* degli antichi poemi greci o i motivi conduttori delle opere wagneriane. L'arbitrarietà dei sovrani per grazia di Dio sembra larvato accenno alla situazione politica tedesca contemporanea ma ha valore anche di per se stessa. Gli effetti suggestivi del grande quadro storico raggiunti nell'*Ebreo Süß* voglion forse ottenersi anche qui, in *Erfolg*, dove è evidente la preoccupazione dell'autore di dare aspetto storico a questa satira dell'attualità sia con l'interpolazione di cose e di fatti non direttamente attinenti o del tutto estranei al racconto (statistiche, resoconti sulle mode), sia con l'interesse di dipinger le persone e gli ambienti più varii, sia infine col parlar dell'attualità col tono d'uno che ne discorresse contemplandola dal 2000. Ma il sistema delle interpolazioni, così felicemente applicato da Döblin

in *Berlin Alexanderplatz* per ridare il clima-ambiente di quella metropoli, fa fallimento quando, senza la necessaria ampiezza di respiro artistico, lo si voglia usare per un'epoca del mondo. Senza dire che il voler vedere l'oggi sotto specie storica richiede ben altra capacità di distacco.

Strano: a Heinrich Mann, invece, in *Die grosse Sache* (*La grande impresa*, 1930) è riuscito involontariamente il contrario: ch  proponendosi di dipinger l'epoca attuale, ci ha regalato una curiosa storia collocabile a volontà in qualsiasi tempo, ma in ogni tempo destinata a restar fuori della realtà. Un ingegnere Birk, inventore tanto appassionato delle sue trovate da lasciarsi sfruttare fino all'osso dal grande industriale ed ex-Cancelliere Imperiale Schattich che si proclama ostinatamente suo amico d'infanzia, ha, costretto a letto da un infortunio sul lavoro, un'idea che oseremo

chiamare proditoria: fa credere a suo genero, ragazzo intraprendente e senza scrupoli, d'avere inventato un esplosivo di straordinaria potenza, certo com'è che questi andrà ad offrirlo all'industriale, che pretenderà gli spetti di diritto, e, per reazione, alle ditte concorrenti. Tutto questo accade tra la mobilitazione generale degli avventurieri che si celano nel campo dell'industria, mentre intanto la prospettiva della ricchezza sveglia nella famiglia di Birk gli istinti buoni e i cattivi: in Emanuele un arrivismo che giunge fino al delitto, in Jnge che ruba transitoriamente il marito alla sorella Margo un'inclinazione irresistibile alla vita galante, in Margo una devozione coniugale quasi eroica. Alla fine nella famiglia il male necessario si risolve in bene e l'alta industria resta scornata. Ma come dal letto Birk abbia potuto preveder tutto questo fino al minimo particolare ricorrendo al

terribile esplosivo della chiarezza è una cosa che non si spiega e che del resto non interessa. Vien piuttosto fatto di chiedersi quali sieno state le intenzioni di Heinrich Mann. Rivelare i *dessous* dell'industria, la corruzione dell'ambiente politico ed economico? Ma egli non ci ha regalato che alcuni capitoli di realtà romanzesca. Satireggiare un mondo da lui stesso auspicato, come insinua con malignità cauta Thomas Mann? Non sembra. Dare un quadro dell'attuale gioventù tedesca? Ci aveva già provveduto la stessa gioventù con romanzi confessioni referti in cui si rispecchia il mutato volto della società, il tramonto della vecchia famiglia, una confidenza tra genitori e figlioli che confina con la complicità, una nuova scuola assai simile alla famiglia, l'arrivismo scatenato, lo sport trionfante, il cameratismo sportivo allargato fino a diventare cameratismo amoroso, l'amore

romantico confinato in soffitta, il dono d'amore ridotto a bagattella non più importante della digestione, la vita oscillante tra la standardizzazione meccanica americana e la rivoluzione morale bolscevica. E allora?

E allora forse si potrebbe collocare questo romanzo, insieme alla *Barbara* di Werfel, alla *Phaea* di Unruh e alla riduzione teatrale di *Grischa*, tra quei prodotti che, pur usando lo stesso linguaggio rinnovatore d'un giorno, già risentono nella sostanza e nell'attenuamento dell'antica forza aggressiva, del cambiamento di clima spirituale che precede il trionfo elettorale hitleriano del 15 settembre 1930. Nell'imprecisione dei suoi bersagli anche questo libro contribuirebbe dunque ad addormentar lo spirito e farebbe inconsciamente parte di quella *getarnte Reaktion*, di quella reazione invisibile, precorritrice di un'altra

e più palese reazione culturale destinata a succedere a quello che i destri han chiamato *Kulturbolschevismus*.

Di questa mutazione climatica non appaiono in principio nella letteratura che segni indiretti. Da qualche romanzo di giovani si ricava, contro ogni volontà degli autori, l'impressione che i sensi, liberati in conformità a una spicciola applicazione freudiana, molto più che lasciar lo spirito sgombrato a più serie fatiche, rafforzino la loro tirannica autonomia determinando nell'anima un'aridità nostalgica di legami più conclusivi e solidi, di un punto fermo che salvi dalla dispersione. Sotto sotto s'invoca il matrimonio e la virtù torna di moda tra i suoi stessi detrattori. Per cui, considerando che finora la proporzione tra scrittori di sinistra e di destra è stata di 27 a uno, già s'intravede che saran le sinistre letterarie a dare il via alla

ventura letteratura di destra. Un brutto esempio è Arnolt Bronnen, ex-anarcoide espressionista, fattosi col romanzo *O. S.* (1929) e con *Rosbach* (1930) aedo degli attivisti di destra. La lotta, anzi la guerra condotta nella primavera del '21 in Alta Slesia dai volontari tedeschi contro gli insorti nazionalisti di Korfanty, che bramavano, con l'aiuto francese, di tradurre in polacco l'esito, favorevole ai tedeschi, del plebiscito, non guadagna nulla nel racconto di codesto neofita, che crede d'esser forte quando insulta o calunnia nemici e avversari, patriottico dipingendo eroi da una parte e felloni dall'altra, tedesco quando in mala fede accusa di complicità coi polacchi quelle truppe italiane che furono imparziali fino al sacrificio della vita, e se mai, più favorevoli ai volontari che agli insorti. Niente di meno veridico di questo romanzo che vuol essere vero fino ai no-

mi e ai comunicati, niente di più fastidioso, qui ed in *Rosbach* (che altro non è se non la biografia apologetica d'uno dei capimilizia di destra) di quell'esagerato, aggressivo entusiasmo tutto proprio degli «inseriti» e dei mal persuasi.

Che diversità di tono nel libro d'uno che a questi fatti ha partecipato, nelle cinquecento pagine dei *Banditi* (*Die Geächteten*, 1930), di Ernst von Salomon, un complice degli assassini di Rathenau! L'enfasi qui si appoggia a una cieca fede che cerca di spiegar anche l'assassinio politico. Questo grosso volume è, in sostanza, traverso l'autobiografia di un partecipante, la *summa* e l'illustrazione documentaria dell'attivismo di destra dall'armistizio al 1930. Seguendo le vicende di questo singolo, capiremo tutta la psicologia d'un movimento in cui spirito d'avventura, crudeltà e fanatico amor di patria si fondono senza pos-

sibilità di delimitazioni. Il cadetto sedicenne che avrebbe voluto far la guerra e si trova davanti aggressiva la folla capeggiata dai marinai ammutinati non sa, dopo aver sperato in una conversione patriottica di quei moti, a chi offrire la propria vita, né come appagare la sua inconfessata sete di azione. Presentatosi volontario per la guardia di frontiera e usato, come tanti altri, da Noske, Ministro della guerra in cappello moscio, contro gli spartachisti berlinesi e poi a salvaguardare la costituente di Weimar, prende il volo verso il Baltico, dove milizie di frontiera tedesche e lettoni di origine germanica combattono contro i bolscevichi una lotta senza quartiere e condotta d'ambo le parti con indicibile crudeltà. Il Reich richiama dopo l'armistizio quei nuclei. Essi disobbediscono. Senza patria ormai, soldati di ventura prima dei lettoni e poi dei russi bianchi, quei tedeschi han-

no tuttavia il senso di difendere non so quale ideale frontiera. Rimpatriati non si fan disarmare. Ehrhardt, Lüttwitz e von Kapp marciano su Berlino? Ed ecco questi sperduti battersi, per spalleggiarli, contro le guardie rosse uscendo decimati dalla strage. I francesi hanno occupato il Reno? Ed ecco von Salomon conoscere Kern, un ex ufficiale di marina, nel comune tentativo di sollevare una città e lavorare con lui per liberare detenuti politici e punire, se occorre, con la morte le spie tedesche al servizio dello straniero. Scoppia la guerra tra volontari tedeschi e insorti polacchi nell'alta Slesia e von Salomon è tra i combattenti dell'Annaberg. Quindi la lotta continua all'interno. La *Erfüllungspolitik*, la politica di rispetto ai trattati, esaspera questi veementi. Gli assassinii politici di Gareis e di Erzberger, le condanne pronunziate ed eseguite dai fanatici di destra contro tradito-

ri veri e supposti fan immaginare ai borghesi atterriti organizzazioni attrezzatissime dove non v'è che intesa tra pochi temerari. Quando Kern decide d'eliminare Rathenau, ritenuto, per il suo apparente rinunciatarismo, fatale alla Germania, egli subisce ancora tutto il fascino dell'uomo. Questo rende più tragica la preparazione, più fatale il delitto. Von Salomon cerca di portar aiuto ai fuggiaschi, a Kern e a Fischer, che egli considera eroi. Arrestato, condannato, la fiera morte dei due assediati sarà il ricordo che l'aiuterà a sopportare i cinque anni di ergastolo fino a quel giorno del '27 in cui la grazia lo trova maturato nel dolore ma immutabilmente fedele all'idea.

Questo libro di memorie, destinato a diventare il vangelo degli hitleriani, ha trovato tra gli avversari d'ogni colore un interesse e un rispetto che non sono meno vivi nel celebre Peter Martin

Lampel, ex-attivista di destra passato poi ai rivoluzionari, di quel che non sieno nello spiritualista Frank Thiess, nel democratico Herbert Ihering, o nell'altrettanto democratico Friedrich Sieburg della «Frankfurter Zeitung». Probabile che se lo stesso Rathenau potesse parlare direbbe più bene di questa franca e consapevole confessione d'un amico e complice dei suoi assassini che non del tentativo di un Alfred Neumann di trasfigurar larvatamente nel romanzo *Der Held* (1930) il dramma intimo del suo attentatore.

Le ragioni del successo di pubblico sono diverse. Anche a prescindere dall'interesse politico del libro di von Salomon, il lettore tedesco si mostra sempre più assetato di *reportage*, di documentazione diretta, di brani di vita, di racconti di chi c'è stato, di un genere, insomma, grandemente in voga in Russia e in America. Il peggio si è che

molti scrittori secondano pedestremente questi gusti. H. E. Jacob in *Blut und Zelluloid*, Bruno Frank nella *Politische Novelle* han fatto agire personaggi viventi, capaci all'indomani d'essere il contrario di queste loro labili proiezioni; altri s'incaricano di tradurre letteralmente l'ieri in una fissità fotografica che non permane per la poca distanza dell'obbiettivo. Così, per tema di non esser troppo aderente alla realtà l'arte diventa cronaca; forma risultante dall'elaborazione di un contenuto, essa tende a ridissolversi in caos; desiderosa d'effetti immediati, s'illude di diventare azione piegandosi alle esigenze dell'ora; a forza di attivismo, di volontà d'influire sulla vita politica, diventa politica pura; servendo gli interessi del giorno, è condannata col giorno a perire.

Questi estremi domandano già una definizione dei compiti dello scrittore. Se la torre d'avorio non

ha partorito che letterati fastidiosi ed estranei alla vita in cui anche la politica è compresa, l'eccesso opposto non giova né alla politica né all'arte. Lamentando la terribile permeazione politica dell'arte in Germania, il poeta Klabund scriveva poco prima di morire: «Non solo i critici, anche gli stessi poeti prendon la tendenza politica e non la capacità rappresentativa a misura del valore di un'opera d'arte. Qui la sinistra, qui la destra! Un abisso si spalanca oltre il quale lo sguardo non arriva, il richiamo non giunge. Sii giusto tu, poeta, sii giusto come Shakespeare! Tu sei l'araldo di una nuova comunione, sei il sacerdote di un Dio che t'ha chiamato a creare e a vedere e non a giudicare e condannare. Devi guidare il popolo e non la plebe, devi enunciare un verbo, non tener dei discorsi. Non guardare a destra, non a sini-

stra, procedi per la tua diritta via nel mondo». E cioè osserva rappresenta trasfigura.

Noi aggiungiamo: giudica, ma non proponendoti di giudicare. Ogni rappresentazione è un giudizio implicito. Ogni opera d'arte autentica essendo una presa di posizione di fronte alla vita, è anche una muta dichiarazione di principi politici. Ma la proporzione tra arte e politica non è diversa da quella tra vita ed arte. Tra l'una a l'altra c'è un processo d'assimilazione, di superamento, di distacco. *Guerra e pace* non è una concione demagogica contro Napoleone. La Divina Commedia non è né guelfa né ghibellina. All'incontro perfino l'apoliticità di un capolavoro come il *Faust* può diventare politica quando un popolo in esso si riconosca. Ma la vera efficacia politica è quella che dura nel tempo, proprio come il suggello dell'opera d'arte è la vita oltre l'attimo fuggente.

Questo punto d'incontro è anche una pietra di paragone alla quale s'è cercato di misurare strada facendo tutte le opere d'arte narrativa che da un secolo ad oggi abbian tentato in Germania, spesso con nobiltà, non sempre con successo, le vie del rinnovamento civile.

APPENDICE

Lo stabilirsi del nazismo in Germania allontanò in modo sempre più sensibile Enrico Rocca da quel mondo dello spirito tedesco, che vedeva improvvisamente devastato: il suo libro – dettato soprattutto da una intima congenialità fra lui e gli altri scrittori tedeschi del primo quarto del secolo – rimase incompiuto. Le parti che non poté elaborare in modo da farle rientrare in un profilo completo della moderna letteratura tedesca, non erano state però da lui trascurate, ma esaminate e studiate in saggi, alcuni dei quali anche di notevole mole, come quello su Stefan Zweig. Questi saggi abbiamo perciò raccolto in appendice alla fine del volume, in modo da colmare una lacuna che così appare solo formale, non sostanziale.

STEFAN ZWEIG

«Fare le cose difficili in maniera che compariscano facili».

Goethe.

Un lettore che, ignaro dei tormentosi segreti dell'arte, esca, tutto preso ancora e vibrante, dal malioso cerchio d'una delle novelle di Stefan Zweig – d'una qualunque tra le dodici racchiuse nei tre volumi del ciclo *Die Kette* – non potrà fare a meno di pensare allo scrittore austriaco come ad un essere privilegiato, cui natura abbia insieme concesso la grazia di un'ispirazione perenne e la virtù di saperne incanalare il flusso, senza che una sola preziosa goccia vada sperduta,

nell'alveo d'una limpidissima prosa, tutta luce e mattinali freschezze, tutta aderenze senza distacco, docile a ogni movenza del pensiero e obbediente ad ogni palpito del cuore.

E come, del resto, non spiegarsela questa che è, un po' per tutti, la prima impressione? Le frasi sembran sgorgate naturalmente dalla penna, l'una all'altra allacciandosi definitive e spontanee senza intoppi e ritorni di pentimento. Tutto è ovvio come l'aria che si respira, tutto è armonioso e compiuto e la stessa calzante forbitezza dello stile non si avverte che di riflesso, nel piacere che dà la lettura, e proprio come appaga l'occhio, ma senza attrar di proposito lo sguardo su chi lo porta, un abito di perfetta fattura. Difficile, insomma, non creder favorito dalla sorte uno scrittore che, pur d'ogni passione vibrando per raffinata felicità ricettiva e tutte penetrandole, dalle più torbide e

complicate alle più insidiose e sottili, tutte, lungi dallo smarrirsi in esse o dal lasciarsi travolgere nel loro gorgo infocato, riesce a padroneggiare, a riviver staccatamente e a render con calore, con trasporto, ma anche nella più adorabile compostezza formale.

Tutto ciò può facilmente ingannare il profano. Ma chi sa quanto costi ogni pagina ed ogni frase aderente, chi sa quanta pena e di che spasimi sia frutto quel che poi al lettore sembrerà scorrevole, fluido, regalato dall'ispirazione e scritto di getto, si guarderà bene dal parlar di dono o di virtù innate e intuirà ammirando quale faticosa conquista debba essere stata questa facilità e che lotta abbia dovuto sostener lo scrittore con il proprio entusiasmo e con le proprie passioni straripanti per costringerle alla fine nelle dighe di una pacata, seppur calda narrazione. Se lo stato di grazia

si deve ammettere come presupposto – e come altrimenti Stefan Zweig sarebbe uno scrittore, un vivo avvincentissimo scrittore? – una lunga e pericolosa navigazione conduce a questo porto, una storia di dolori e di battaglie prelude anche qui – il destino dei mortali è avaro e nulla è dato per nulla – a questa come a tutte le faticate conquiste dell'uomo.

* * *

L'alba però è serena. Nato nel 1881 a Vienna, nell'ovattato nido d'un'agiata famiglia borghese, Stefan Zweig si desta alla vita più vera quando, ancora studente universitario, sente le corde della sua lira vibrar commosse al soffio del vento musicale e poetico che pervade e profuma di sé, verso la fine del secolo scorso, l'atmosfera della gioconda capitale.

C'è tutta una rigogliosa fioritura sulle rive del Danubio azzurro: Hugo von Hoffmannsthal, canoro efebo, assiste ai trionfi della sua giovane musa; le raffinatezze liriche di Rainer Maria Rilke svaporano nell'aria; vagolano i rosei fantasmi di Arturo Schnitzler tra ironia e grazia, amarezza e voluttà; Giovanni Brahms ha da poco lasciato i vivi, ma l'eco delle sue musiche si alterna ai concerti di Ferruccio Busoni, mentre il mago Giovanni Strauss invita al ballo e Gustavo Mahler affascina la gioventù trasformando la vita in un perpetuo convito di arte e di gioia. Abbiamo vent'anni, un'anima dischiusa ad ogni suggestione di bellezza, un sangue in perpetua effervescenza. Come restare insensibili, come non subire il fascino di questa inebriante primavera? E Stefan Zweig preludia infatti alla maniera di Hoffmannsthal e di Rilke. Nel suo primo volume di

versi *Die frühen Kränze* (1901), in *Tersites*, appassionata ma ineguale tragedia dell'uomo brutto, nei primi racconti che risentono l'influenza dello Schnitzler, invano cerchereste più di un riecheggiamento sincero.

Pure, se esaminiamo oggi quei primi accordi cui arrise lusinghiero il successo, non potremo far a meno di rilevare come, in assenza ancora di una nota personale, lo Zweig riesca a manifestarsi riprendendo e variando a suo modo, tra i molti spunti melodici di cui è satura l'aria, quelli e quelli soltanto, che meglio sembrano adeguarsi alla sua natura. Non altrimenti – salvo s'intende le proporzioni – il mozartiano Beethoven degli inizi ci dice una parola sulle sue caratteristiche future riecheggiando di preferenza dal suo grande predecessore gli andamenti più marcati e robusti e quindi più spiccatamente beethoveniani. Ma co-

me neppure tra i motivi più suadenti della *Pastorale* ritrovi traccia di Mozart, così nulla resta in Zweig maturo ad attestare l'influenza di quei primi maestri se non forse un'acquisizione generica: con la virtù di un non dimenticabile esempio il culto della forma così vivo in Hoffmannsthal, la coscienziosità poetica predicata ed attuata dal Rilke, l'aggraziata levità dello Schnitzler fruttificheranno nell'allievo. Ma senza più riferimenti diretti.

Del resto, tutto, in questo primo periodo, sembra avere un senso che va al di là dell'immediato presente. Il successo, che avrebbe dato alla testa a chiunque altro, non commuove troppo il giovane Zweig. Più che alle accoglienti muse la sua ambizione si rivolge al mondo e alla sua colorita molteplicità. Spinto da una irresistibile brama di tutto vedere, sperimentare, conoscere – paesi,

uomini, cose – varca a più riprese i confini della patria, si mescola alla gioventù coetanea di Parigi, di Londra, di Firenze, di Berlino, di Bruxelles, visita Spagna e Scozia, s'avventura fino agli estremi confini della Cina, traversa mari ed oceani, mette piede sul suolo africano e dell'America del Nord, pianta le sue instabili tende volta a volta nel Canadà, sui margini del Canale di Panama, nell'interno dell'isola di Cuba. E – incredibile ma vero! – non una di queste peregrinazioni è letterariamente sfruttata. Viaggi e contatti di ogni genere sembrano scopi a sé stessi. Ma, come il leone, che soffre, cerca la scorza di china che lo guarirà, come la gallina, digiuna affatto, a quel che se ne sa, di nozioni biologiche, becchetta dai muri la calce che servirà a formare il guscio dell'uovo, il futuro poeta della vita nella sua pienezza cerca e trova in questa vigilia inquieta i

succhi necessari al suo miele. Inconsciamente raccoglie e tesauroizza. Istintivamente. Senza darsene conto.

Ma se in ciò si manifesta quasi una preveggenza di natura, è rara virtù invece, specie nei verdi anni, quella che induce lo Zweig a preferire di farsi portavoce del canto altrui, anziché campione di un'arte non posseduta appieno. Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, da lui scoperti nel corso di quei viaggi, acquistano nelle sue traduzioni diritto di cittadinanza in Germania. Instancabile nella sua parte di mediatore poetico, egli fa conoscere ai tedeschi Romain Rolland e, spinto dal caso verso Verhaeren, corona la lunga fruttuosa dimestichezza con lui con un magnifico volume di ricordi (*Erinnerungen an Emile Verhaeren*, 1917) e col volgere nella lingua di Goethe tutte le opere del grande poeta fiammingo, nel quale egli troverà

non solo una eco alla sua sempre insoddisfatta avidità di conoscenze e di sensazioni, ma la conferma di un'illusione maturatasi in lui durante i viaggi e per gli assidui contatti con le anime elette d'ogni paese: la fede nell'euuropeismo, l'utopistica generosa speranza in una intesa permanente degli spiriti al disopra di ogni barriera di nazioni e malgrado ogni avversità di contingenze.

Ahimé! I sogni son sogni! Basterà la rivoltella di Princip per far d'ogni confine un campo di battaglia e Verhaeren per primo s'incaricherà elevando la sua protesta di poeta in difesa del Belgio straziato, di dimostrar praticamente cosa resti di una fraternità a parole quando è in giuoco l'indipendenza e la vita dei popoli.

* * *

La guerra sorprende Stefan Zweig a trentatré anni, età dell'uomo in cui l'entusiasmo, pronto ad accendersi in gioventù senza troppo guardare ai motivi, ha già ceduto alla forza delle convenzioni. Proprio a trent'anni e in Italia (dove pure l'intervento s'imponesse per un complesso travolgente di ragioni) Renato Serra cerca più nel cervello e nella coscienza che nel cuore ciò che lo conduce a gloriosa morte sul Podgora. Perché dunque meravigliarsi se, con le idee che gli conosciamo e suddito per di più di uno Stato dove la guerra metteva per forza fratelli contro fratelli, l'austriaco Stefan Zweig giudicasse inutile ed esecrando il conflitto, e se, soffocato in patria da un'atmosfera arroventata d'odio, non si sentisse rinascere che in territorio svizzero accanto a Romain Rolland?

Data da allora l'amicizia fraterna fra i due scrittori che si basa, almeno dal punto di vista etico-

politico, su congruenza più che su affinità d'idee. Zweig traccia, dopo quel periodo d'ideal comunanza, un superbo profilo del Rolland e gli dedica nel '22 il primo volume dei suoi *Costruttori del mondo*. A sua volta l'autore di *Jean-Christophe* fa conoscere Zweig in Francia e ne scrive il nome sulla prima pagina del suo magistrale *Jeu de l'Amour et de la Mort*. Questa corrispondenza d'amorosi sensi prolunga nel tempo un'attività che fu, durante la guerra e senza previa intesa, simultanea ed indirizzata al medesimo scopo. Mentre infatti, tra il '14 ed il '17, Rolland pubblica, obbedendo ai dettami della sua coscienza, gli articoli raccolti poi in *Au dessus de la mêlée* e nei *Précurseurs*, Zweig incomincia a comporre nel '15 e pubblica intorno alla Pasqua del '17 il suo *Jeremias*, un poema drammatico che, nel trasparente travestimento biblico, è la prima e più

violenta rivolta del sentimento che trovi espressione in Germania contro quello che al nostro autore appariva il non senso della guerra. La sorte stessa sembra accomunare Zweig e Rolland: questi non può rientrare in Francia che a pace conclusa ed è avversato nella stessa Svizzera che lo ospita, e quanto al dramma di Zweig, rappresentato per la prima volta a Zurigo, la censura tedesca vietandone il passaggio oltre frontiera gli impedisce di raccogliere i frutti che l'autore animato da una coraggiosa volontà di bene, se ne era ripromesso.

Ma a che sarebbe valso praticamente il *Gere-mia*? A che giova in genere, se non a fiaccare gli animi e a minare la resistenza delle nazioni combattenti per la vita o per la morte, il grido di pace mentre infuria la guerra? L'errore comune allo Zweig e al Rolland sta nel confondere etica indi-

viduale e morale politica, assoluta l'una, in funzione l'altra, di un successo più o meno immediato; sta nel porre sullo stesso piano l'umanità dannata all'eterna ripetizione dei medesimi errori e l'individuo indefinitamente perfettibile per la facoltà di correggere i propri; sta nell'illudersi sul potere del raziocinio quando la parola è alla spada; sta nel non vedere quanta grandezza vi sia nell'accettazione pura e semplice del sacrificio e di che solidarietà ed ascensioni possa esser suscitatrice la continua presenza della morte.

Rivelata questa pericolosa unilateralità, bisogna però aggiunger subito che non vi è fede, per errata che sia, che non possa, profondamente vissuta, tradursi in parole e in opere di bellezza. E questo è ciò che salva il dramma di Zweig – che doveva essere grido, ammonimento, rampogna, profezia, (e lo era divinando il crollo degli

Imperi Centrali e la rivoluzione di novembre), ma che rimase in pratica libro e lettera morta – dal tramontare con le contingenze che lo ispirarono e su cui intendeva influire. Poiché, se nella israelitica Cassandra delle *Lamentazioni*, nel tragico invasato da Dio e nella sua umana vicenda, il poeta ha drammatizzato, ingigantendolo, il conflitto della propria fede con la nemica realtà della guerra, l'ambascia di chi, malcompreso e travisato nelle sue più pure intenzioni e pur constatando l'inermità dei suoi sforzi, non sa tuttavia trattenersi dal dire alte e forti al suo popolo le più ingrate verità, vive e si agita in questo poema, indipendentemente da ogni significato allusivo ed anzi con caratteristiche polivalenti la folla travagliata dalle illusioni, ingannata dai miraggi della guerra in corso, folle d'entusiasmo o proterva nella rivolta, cullata dalla menzogna e ribelle alla verità: e vive

e campeggia soprattutto la figura del profeta, coscienza inutilmente veggente, anima contristata quando la lietezza è generale, ilare solo quando – compiutesi le più orrende previsioni – sa dal profondo dell'afflizione cantare per il suo popolo, e per tutti i popoli sconfitti, l'inno dello spirito eternamente vittorioso contro ogni soggiogante brutalità.

Quanto poi allo sviluppo del poeta, questo dramma, che ha varcato lo scorso anno le soglie del ventesimo migliaio, rappresenta una tappa decisiva. Ciò che fu affanno per l'uomo si risolve nella fortuna dello scrittore che sente per la prima volta vibrare, con una veemenza che minaccia di spezzarle, tutte le corde dell'essere. Politico per accidente e per passione, è la passione, senza la quale egli non può né pensare, né creare, che lo salverà d'ora innanzi dal cedere alle fredde lusinghe

ghe di una politica più o meno filosofica. E, dal lasciarsi andare scrivendo al tumulto delle passioni col rischio di non saperle più rendere in ogni loro sfumatura, lo salverà di converso la stessa saggezza che trattenne il giovane dall'abbandonarsi a creazioni premature. Ecco perché l'opera di Stefan Zweig va esente dal difetto di elefantiasi che affligge almeno metà della passata e presente letteratura tedesca.

* * *

Se ora ci limitiamo ad accennare semplicemente a due lavori di Zweig scritti dopo il *Geremia* – Volpone, commedia burlesca liberamente ispirata a Ben Jonson rappresentata con successo a Parigi nella riduzione di Jules Romains e alla più nobile ma meno consistente *Leggenda di una vita* (1920) – ci accorgiamo d'esser giunti alle so-

glie della sua produzione più matura che si svolge traverso i due cicli, meravigliosamente complementari, dei racconti compresi nei tre volumi de *La Catena (Die Kette)* e dei saggi contenuti nei tre trittici de *I Costruttori del Mondo (Die Baumeister der Welt)*. Né ci pare inutile, prima di procedere nel nostro esame, citar le parole con le quali ne' *Quaderni di Malte Luard's Bridge*, Rainer Maria Rilke precisa a che punto di maturità, anzi di macerazione, debba secondo lui, arrivare il poeta per poter con qualche diritto accostarsi ai supremi sacramenti dell'arte.

«No, a scriverne troppo presto di versi, c'è da concluder ben poco – annota il lirico che intese la poesia come quintessenza del mondo – per farne bisognerebbe aspettare e adunar intanto essenzialità e dolcezza per una vita intera, lunga possibilmente, dopo di che chi sa se alla fine, ma pro-

prio alla fine, non si riuscisse forse a scriver dieci righe buone. Per la grazia di un verso solo conviene aver visto molte città, uomini e cose e conoscere gli animali e sentir come volino gli uccelli e saper l'atto con cui a mane si dischiudono i fiori. Occorre aver modo di ripensare a vie che s'addentrino in plaghe sconosciute, a incontri inaspettati e a congedi presentiti da tempo, ai giorni della fanciullezza inesplicati ancora, ai genitori che fu forza contristare per una gioia che ci portavano e noi non intendemmo (gioia era, ma per un altro...), a malattie d'infanzia che arcane preludono a tanti e sì profondi mutamenti, ai dì trascorsi in quete stanze precluse, a mattine sul mare, al mare in genere, al mare, a notti di viaggio che fluiron solenni via trasvolando con tutte le stelle... Né basta ancora, né basta poter pensare a tutto ciò. Bisogna aver ricordo di molte notti

d'amore nessuna delle quali somigliò all'altra, e memoria di urla di partorienti e dell'aspetto di lievi bianche puerpere dormenti il cui grembo si richiude. Ma bisogna anche essere stati al capezzal di chi muore e aver vegliato dei morti in camere dalla finestra aperta e dai rumori incalzanti ad intervalli. Né basta ancora averne, di ricordi. Bisogna poterli dimenticare, se sono molti, e aver la somma pazienza d'aspettar che ritornino. Poiché i ricordi in sè stessi non son già quel che occorre. Solo quando diventino sangue nostro, sguardo e gesto e tali da non poterli più distinguer da noi stessi, solo allora può accadere che in un'ora molto rara la prima parola di un verso dalla loro cerchia si alzi e aliando si diparta».

Aveva forse bisogno Zweig di piegarsi alle esigenze addirittura crudeli di codesto eccellente tra i suoi primi maestri, d'aspettare davvero tutta una

vita? Al punto in cui siamo scorre nelle sue vene, già fatta sangue, la moltitudine dei ricordi e gli anni di guerra, che contan per due, hanno affrettato l'ora della germinazione. Basterà che il prodigo consideri i suoi bilanci, che l'antico nomade getti le ancore, che lo scrittore faccia il suo esame di coscienza, che insomma Zweig porti da Vienna all'alpestre, silenziosa cittadina di Salisburgo la propria inquietudine precreativa, perché le acque fino allora stagnanti nelle sotterranee grotte della dimenticanza s'aprano un varco alla luce, si riversin gorgogliando nell'apprestato alveo e, d'ogni parte raccogliendo rigagnoli di antiche sensazioni, rivoli di realtà fatta poesia, fresche polle di pensiero, possan fondersi e confluire nel maestoso pacato corso di un grande fiume.

Tornan a raffiorare per primi i ricordi d'infanzia. Ma tutto ciò che riemerge, esplicato ormai, di

quella misteriosa vaga indefinita età dell'uomo visitata da angosce oscure come da trepide e dolci speranze, non è preso da Zweig a pretesto d'autobiografici indugi crepuscolareggianti, né rappresenta come per Rilke, un rimpianto per la purezza e fiduciosità perdute o un'occasione per evadere, rifugiandosi nel passato, agli urti di un mondo facilmente pericoloso all'estrema vulnerabilità delle anime troppo delicate. Solo la *Storia in penombra*, dolce-triste suadente ballata in prosa con cui si apre il libro della *Prima esperienza* (*Erstes Erlebnis*, 1920, anello introduttivo del ciclo *Die Kette*), sembra, sottomettendo, per così dire, il destino del suo piccolo eroe alla suggestione di un dilucolo incalzante, farsi schermo alla larvata malinconia di chi inventa e narra. Ma già nell'intimo dramma di questo ragazzo inglese iniziato di nottetempo alla voluttà da una fanciulla che alla

luce del sole egli scambia adorando con l'altezzosa e incurante sorella di lei e che infine, non può, riconosciuto l'abbaglio, né rettificare i propri sentimenti né amare per tutta la vita, già qui, dicevo, ritroviamo accennato un motivo fondamentale in tutta l'opera di Stefan Zweig. Scopertosi in pieno scatenamento, egli vedrà d'ora innanzi la passione come un fuoco che illumina o che incenerisce, come un terribile reagente che schiari-sce le anime e le distrugge insieme ai corpi. Alternativamente soccombenti o vittoriosi, tutti i suoi personaggi passano l'igneo cortina degli inferni e dei purgatori umani. A cominciar dai bimbi di queste storie. Poiché nemmeno l'infanzia, resa dal poeta in tutta la sottile inafferrabile e quasi incongruente complessità del suo candore, è vista in stato di quiete o di sogno, ma piuttosto colta all'improvviso quando, nella prealba della puber-

tà, questo candore s'intorbida d'agitazione, sfiorato dal vicino e lontanissimo, inquietante e precluso mistero dell'amore e della vita.

Un nonnulla, un evento banale basterà a produrre le più impensate effervescenze. Il solito giovanotto di belle speranze che ingravida la povera governante e poi si squaglia; la moralissima famiglia borghese che scaccia costei su due piedi; la disperazione e il suicidio della disgraziata: un fatto di cronaca qualsiasi. Niente di più eccezionale invece per le due sorelline tra i dodici e i tredici anni che apprendon questa storia origliando alle porte e si risvegliano così in un mondo dove la dedizione senza calcoli soccombe all'ipocrisia e alla viltà e che, scoprendo fin la propria madre volgare e dura, non sanno, rimaste sole e quasi deflorate nell'anima, che opporre un disperato pianto a un avvenire che appare loro denso

di incognite paurose. (*La governante*). Né altrimenti cade dal suo settimo cielo d'infatuazione Edgar, il dodicenne del *Segreto struggente*, quando si accorge che l'elegante signor barone non s'interessa di lui se non per arrivare all'ancora piacente sua mamma e quando infine avverte che entrambi, lei e lui, lo sentono come un testimone indesiderato. Allora sorda gelosia e cocente ansia di apprendere lo fan diventare l'ombra che ossessiona i due incupiditi, fino a che non crede di salvar la madre assaltando il vagheggino proprio nel momento in cui costui sta per cogliere l'agognato frutto. Ma a che dire ora come, volendolo umiliare la madre, il ragazzo si ribelli, percosso risponda percuotendo, inorridito dal suo atto fugga, e raggiunto dai genitori, taccia cogliendo al disopra delle spalle del padre, lo sguardo materno che invoca la complicità del silenzio? O

aggiunger come, nel bacio della madre, che è tutto un poema di santa rinunzia definitiva, egli abbia quasi l'oscuro presentimento degli altri baci che gli promette la vita?

Lo scolorito riassunto non renderebbe certo la novella e rischieremmo inoltre di far credere al lettore che le teorie psico-analitiche di Sigmund Freud – larghe nell'attribuir valore decisivo al primo sub-cosciente destarsi dell'erotismo infantile, magistrali nel riconoscere capacità determinante a dimenticati eventi che riaffiorano, acute quando scernono l'incredibile complessità contraddittoria nel movente apparentemente unico di un'azione – abbiano esercitato sullo Zweig, fervente ammiratore dello scienziato viennese, più influenza di quello che sia lecito supporre e ch'egli stesso generosamente non ammetta, mentre né in questo libro, uno dei più belli che sien mai stati scritti sul-

la inquieta età del trapasso, né in quelli che lo seguono si riscontrano influenze così dirette. Tra le teorie di Freud e le novelle di Zweig c'è in ogni caso l'abisso che separa ogni catalogazione schematizzata della scienza dall'irriflessa magia riproduttiva dell'arte, mentre nulla, d'altro canto, è meno simile ai rallentati procedimenti psico-analitici di un Marcel Proust e di un Italo Svevo dell'irruente linearità che accelera, fino a mozzare il respiro, il ritmo dei racconti compresi in *Amok* (1922), secondo volume del ciclo *Die Ketten*.

Ciò che nei bimbi fu orgasmo e ardore, in questi adulti diventa convulsione e incendio. Incendio che talvolta è improvviso e divorante come per quel medico coloniale confinato ai margini della jungla (protagonista della novella che dà nome al volume), che sacrifica il posto, l'onore, la vita, per

salvare se non la vita l'onore dell'altezzosa dama che rivoltasi a lui perché la liberasse dal frutto di un illecito amore, lo fredda con la ripulsa domandando egli compenso di dedizione e preferisce alle sue successive, smaniose, folli e pur disinteressate offerte d'intervento maneggi loschi e profani, che la portano alla tomba e la porterebbero al disonore, se lo stesso disperato amatore non provvedesse immolandosi a sottrarre la spoglia all'autopsia voluta dal mal persuaso consorte.

L'*amok* – il pauroso delirio che spinge il malese che ne è colto a correre dritto dinanzi a sé, tutto travolgendo ciò che si oppone al suo cammino, finché egli stesso non stramazzi fulminato da un proiettile o dalla sua stessa fobia – è il morbo che meglio somiglia e raffigura queste passioni mortali. Può il ritmo variare, l'essenza resta la stessa. Storia d'amore e di morte è anche la *Lettera di*

una sconosciuta, miracolo di fondente bellezza, prova, se altre ne occorreivano, di come passando rasente alla banalità e al romanzesco, Stefan Zweig sappia raggiungere vibrazioni addirittura contagiose di sentimento. Ma, come non si può rendere *Amok*, racconto in prima persona, tuffato, per così dire, nel fascino di due gemelle notti lunari e in cui l'immagine di esotiche terre viste e, come vuole il Rilke, dimenticate, riaffiora in iscorcio e in abbreviata evidenza, così è inutile costringere in snaturante riassunto la vicenda di questa tredicenne figlia di umili che, invaghitasi del signore accanto, conquistatore fine e romanziere delicato, fa di questa adorazione precoce la fiamma unica della propria vita, fino a raggiungere l'amato parecchi anni dopo per donargli, sconosciuta, il fiore intatto della sua giovinezza celandogli poi per amore la sua tragica maternità; fi-

no a vendersi per non far soffrire il figlio che gli somiglia e a non legarsi per poter sempre ridonarsi a lui che, riavutala, non la riconosce e che non la rammemora neppure quando, mortole il bambino e morta ormai ella stessa, ne legge la confessione tutta impeti e senza rancore, pura, dolce come un'eterea, appassionata musica lontana.

Incendi, dicevo. Fiamme i cui lividi bagliori talvolta non illuminano – come avviene in *Tramonto di un cuore* al vecchio Salomonsohn che ha lavorato sino a consumarsi per sorprendere la figlia diletta infilarsi nel letto di un uomo conosciuto il giorno innanzi – che il sinistro nonsenso di una vita cui segue la più paurosa delle abulie, l'estraniamento da tutto e da tutti, la morte morale più tremenda assai di quella fisica.

Rare volte capita che un personaggio zweighiano possa – come il gentiluomo annoiato di *Notte fantastica* – trar profitto da un proprio errore. Ma, se avviene, il non sapersi esente da colpe, disciude a codesti salvati orizzonti di più vasta comprensione umana. La vecchia signora inglese di *Ventiquattro ore nella vita di una donna* (è la novella che apre *Verwirrung der Gefühle*, 1927, terzo volume di novelle cui appartiene anche *Tramonto di un cuore*) non può per esempio condannare una giovane, madre irreprensibile di due figlie, datasi alla fuga col primo venuto, ricordando a quali follie era sul punto di trascinarla, vedova quarantenne e libera di sé, il suo improvviso attaccamento a uno sciagurato e folle giocatore salvato da lei nella più equivocabile maniera sull'orlo del suicidio e dimostratosi, dopo i più so-

lenni giuramenti di cambiar strada, assolutamente indegno di tanta abnegazione.

Ma lasciamo andare i personaggi. È ben sempre, Zweig, uomo di passione, che sa comprendere a fondo gli appassionati e mostrare in quali spesso inestricabili allacciamenti convivano in noi l'inconfessabile e il sublime. *Sovvertimento dei sensi* – la novella che dà il nome al terzo volume, il più scabroso e pudico racconto ch'io conosca, è veramente, e non solo da questo punto di vista, un capolavoro. Chi avrebbe avuto il coraggio di spalancare, come ha fatto Zweig, il pauroso sottosuolo dell'anima? E chi come lui avrebbe saputo cavar vibrazioni di straziante umanità dalla più ingrata e repugnante delle materie? Quel ventenne che s'accende d'entusiasmo incontenibile, febbrile, bisognoso d'esternarsi e di tradursi in azione per quel professore già sul declino che

alterna fuoco di espositivi rapimenti a ceneri di misteriosi abbandoni d'energia, quel giovane la cui fede, e la cui fede soltanto, sembra indurre il quasi vecchio a dettargli l'opera cui non credeva già più, chi non l'ha conosciuto una volta, chi non lo ritrova in sé? Se egli reagirà, come a ferite d'amore, ai perfidi sarcasmi, alla cattiva freddezza di cui il professore lo farà segno, proprio dopo i più stellari momenti e prima di certe inesplicabili fughe, come non capirlo e non rendersi conto che il giovane abbia infine cercato e trovato conforto (e qualche cosa di più) nelle braccia non solo materne della giovane e, come lui, abbandonata moglie del maestro? Ma lo stupefacente è che si arriva a comprendere e a giustificare appieno anche il professore che, infiammatosi per l'allievo di purissimo affetto ma insieme dell'amore *qui n'ose dire son nom*, trova la forza di respingerlo quan-

do più se ne sente attratto, di avviliti i propri sensi nelle antiche ineliminabili vergogne piuttosto di offendere colui che l'ama e che lo ha acceso d'una fiamma anche divina e che sa, prima di distaccarsi per sempre da lui, far violenza all'istinto e al pudore per aprire il cuor suo nella più anientante e sublime delle confessioni.

Prodigiosa novella! Virtù dell'animo di chi racconta, ma anche merito di uno stile che si fa più limpido, più amoroso, più caldo a misura che gli stati d'animo si complicano, si biforcano, si aggrovigliano e quanto più a fondo si scende nelle bolgie dell'umana passione.

La lingua tedesca è certo di per sé un mirabile strumento atto ad esprimere aderentemente i più profondi e peregrini atteggiamenti dello spirito: flessibile, adattabile, ricombinabile quant'altre mai. Però spesso angolosa, puntuta, sintattica-

mente convulsa, gotica nel miglior dei casi, capace inoltre di dissimulare in apparenze di profondità l'assenza di ogni serio contenuto. Zweig non ha per suo conto bisogno di ricorrere a un lenocinio di cui largamente abusano scrittori tedeschi mediocri rivolgendosi a un pubblico stranamente propenso a farsi servire le cose più quotidiane nell'imballaggio nebbioso di una qualunque *Weltanschauung*. Sa quello che vuol dire e risolve i più complicati sviluppi di immagini, di sentimenti, di idee in quella limpidezza di forma che, se per Schopenhauer costituisce la buona fede dei filosofi, è certo una delle doti più preziose dei grandi artisti. E poiché tutto ha uno scopo nella vita, io penso che l'internazionalismo utopistico di Zweig non sia servito ad altro che a far del suo tedesco una lingua che, pur conservando intatte le proprie caratteristiche, e nulla perdendo in empito né in

virulenza, abbia acquistato una tal quale eleganza e morbidity inglese e una certa trasparenza e solarità meridionale. Le guglie gotiche diventano curve romaniche. La prosa di Zweig, come quella di Nietzsche, sa alleggerirsi d'ogni zavorra tradizionale e trasvolare danzando gli abissi e sembra, anche molto prima d'aver raggiunto questo vertice, l'attuazione del motto scritto nel suo diario, in un italiano un po' goffo ma simpatico dal Goethe sessantenne e illimpidito: *Fare le cose difficili in maniera che compariscano facili.*

* * *

Resta ora da decidere a chi, equilibrandosi in questo senso la produzione, spetti la palma, se a Zweig critico o a Zweig narratore. Riccardo Specht, il miglior biografo ed esegeta del nostro, apprezza giustamente al massimo grado i poemi

rampollati dalla realtà (e tali egli giustamente definisce i saggi critici), ma dichiara subito non potersi tracciare tra l'opera critica e quella poetica una rigida linea di confine, non foss'altro perché le opere critiche sono anch'esse poetiche e perché la stessa capacità penetrativa e lo stesso entusiasmo fecondo sono profusi così intorno alle figure create che all'esplicazione di quelle reali. Noi andiamo anche più oltre: diciamo che se l'opera critico-creativa, allacciandosi all'opera poetica e continuandola in senso ascendente, ha espresso veri più alti (l'opera narrativa non considerando sostanzialmente, e sia pure in magnifiche variazioni, altro che un momento dello spirito, quello in cui il dèmone della passione mette in forse il nostro essere sociale ed in marcia il destino), non è però detto che domani il narratore non possa a sua volta superare il critico.

Ma già oggi il critico è narratore e poeta. I suoi saggi sono opere d'arte lontane tanto da uno storicismo antivitale che dalla faciloneria delle ormai famigerate *vies romancées*. Come d'ognuno dei suoi personaggi Zweig vede insieme il movimento spirituale e il gesto fisico, d'ogni gesto a sua volta indovinando il movente spirituale, così negli scrittori ricostruiti da lui con una indagine mai scompagnata dalla passione il biografico e il fisiologico si integrano e si fondono con l'estetico e il morale. E come non v'è nelle novelle stato d'animo convulso, inesplicabile cui Zweig non abbia saputo trovare espressione adeguata, così non v'è ansa o angolo riposto o abisso fondo e cieco nell'anima e nell'opera degli artisti studiati dove questo artista sapiente non penetri ansioso d'afferrare l'ultima verità, né mondo complesso di pensiero o di bellezza da cui egli non riesca ad

estrarre, per dir così, la radice cubica, la quintessenza del significato più vero. Ogni saggio è quindi palpitante di vita e possiede un suo ritmo rapido, folle, demoniaco o solare, e i ritmi hanno una loro affinità e questa affinità detta, senza schematiche rigidezze, gli aggruppamenti.

Inoltre non v'è trapasso tra le diverse attività di questo spirito creatore. Il secondo volume de *I Costruttori – La lotta col dèmone (Der Kampf mit dem Dämon, 1925)* – mostra, per dirla quasi con le stesse parole dell'autore, Hölderlin, Kleist e Nietzsche come triplice e diversa maniera di essere di una natura tragica in balia a demoniache potenze e che tende, di là da se stessa come al disopra del mondo reale, verso l'infinito; e può esser considerato l'anello di congiunzione tra l'opera narrativa e quella critica. Come l'*amok* sospinge più di un personaggio zweighiano alla cor-

sa folle, il demone cavalca qui e sprona gli spiriti fratelli di Hölderlin, Kleist, Nietzsche costringendoli ad esprimere da sé senza tregua una sostanza sempre più vitale, sempre più ardente, finché di essi, bruciati a quella fiamma, non resti che il vuoto involucro e cenere e nulla. Hölderlin, l'estasiato lirico che non ammette compromessi tra la missione del poeta e la vita, è dalla vita respinto fino a perdere il senso di sé: il suo entusiasmo si risolve in pazzia, egli si identifica con un inesistente Scardanelli. In Kleist, eterno errante senza scopo apparente, il demoniaco dell'opera trova corrispettivo anche più netto nel demoniaco della vita. Tutto è eccessivo in lui: il sentimento e la volontà, i suoi postulati al destino e la sua sete di grandezza, il suo essere taciturno e inquietante che finisce per creargli intorno l'incomprensione e il deserto, la sua vita e la stessa morte: quel suo

suicidio gioioso, insieme alla donna che ha consentito a morir con lui, sui margini di una strada maestra. Nietzsche, ansioso Don Giovanni della conoscenza, incomincia la sua vita con una precoce vecchiaia per ringiovanir sempre più fino a dissolversi nella musicale purpurea notte della follia. A questi martiri dello spirito e del corpo, ricreati in nuda umana verità esente da ogni atteggiamento statuario, Zweig contrappone – deità invisibile ma onnipresente – Goethe che osteggiò Kleist, disconobbe Hölderlin e che contrariamente a tutti questi eruttivi rappresenta l'ordinata evoluzione, la tendenza alla quiete e alla sistematica conquista, l'imbrigliatore del dèmone, il nemico d'ogni demoniaca manifestazione a cominciare dalla musica.

Goethe. Ma come punto fermo in tanto turbine, si badi, non come pietra di paragone. Zweig si ri-

fiuta di misurar la grandezza col doppio decimetro, preferisce valutare in sé ogni artista, determinarne, per così dire, il peso specifico. E come vi riesce! Nel volume *Tre maestri (Drei Meister*, 1919), battistrada del ciclo critico, in cui Balzac, Dickens e Dostojewski vogliono essere illustrati come tre tipi di creatori d'epopea che nel cosmo dei loro romanzi hanno suscitato una seconda realtà allato di quella già esistente, Zweig finisce per dare di quelle varie realtà l'atmosfera, il senso, il valore. Il saggio su Dickens ha la magia di un raggio di sole tra le nebbie, la grazia avvincente di una pagina di *Davide Copperfield* e costituisce insieme la miglior critica del grande romanziere in cui stranamente si disposano elementi di solito antitetici come genio e tradizione e cui solo l'umorismo impedisce d'affogare nell'accomodante ipocrisia dell'età vittoriana. Par-

lando di Balzac, Zweig sa comunicarci la febbre di quel fantasioso, pletorico, titanico monomane che nelle creature immaginate ha vissuto superlativamente tutte le sue brame. E le incandescenti pagine su Dostojewski sono un appassionato, intenso riscoprire e rivivere che domanda partecipazione, un riavvicinare continuo della straordinaria vita di quel Grande – tutta vertici e abissi paurosi, tutta sinistri bagliori di tragedia – alla natura delle sue opere, in cui la verità «non sta dietro, ma contro la verosimiglianza» e in cui l'*amor fati* di quel sublime paziente si riflette nella voluttà della sofferenza dei suoi «umiliati ed offesi», lacerati, proprio come il loro creatore, tra gli estremi del bene e del male, rivelantisi nell'accensione e nel parossismo, agli antipodi come lui, fisicamente e moralmente, delle creature solari in cui egli ha voluto dar figura umana ai propri ideali.

L'ultimo volume della serie può a tutta prima sorprendere per l'accostamento paradossale di tre nomi: Casanova, Stendhal, Tolstoi, i *Tre poeti della propria vita* (*Drei Dichter ihres Lebens*, 1928), ma ha come gli altri due, oltre che un intimo collegamento, un procedere ascensionale. I tre saggi non sono infatti che tre gradini dell'autobiografia vera e propria, o riflessa in opere d'arte, che dal basso dell'animalità più schietta e impudica (Casanova) e passando per la fase dello spirito che si contempla, dell'*io* che si fa spettatore dello stesso suo dramma e che misura i palpiti della propria passione (Stendhal), raggiunge con Tolstoi – che si descrive confessandosi e confessando si fustiga – la sfera dell'eroismo morale e del divino. E sia detto di corsa: il più bel romanzo non appassiona di più di questa zweighiana, integrale, arcisincera, spregiudicata,

convincentissima vita di Casanova, condotta dalle erotiche e bluffistiche glorie della giovinezza fino agli ultimi tristi anni di Dux in cui, parassita bilioso e zimbello della servitù, l'antico libertino rievoca, per consolarsi, il passato, redimendolo quasi con la sua sincerità senza veli; né alcuna dotta trattazione potrebbe superare in efficacia il modo cinematografico col quale è qui proiettata sullo schermo del tempo la strana psiche di Henry Beyle tanto bisognosa d'aprirsi interamente da cercar sempre, per poterlo fare, i più incredibili travestimenti mistificatorii. Con Tolstoj entriamo nel dramma. Vediamo il pensiero della morte paralizzare quell'organismo rigoglioso di vita e il sublime artista di *Guerra e pace* e di *Anna Karenine* farsi predicatore e iconoclasta. Ed è ben logico che Zweig, poeta della passione, si rivolti allo spettacolo di tanta furiosa violenza di Tolstoj con-

tro l'arte, contro la bellezza, contro il suo più autentico se stesso. Il che non vieta ch'egli ne intenda gli annunci più sublimi e l'eroismo che, secondo lui, non consiste nell'aver realizzato gli ideali predicati ma nell'averne invece sentito la contraddizione con la realtà e nell'aver cercato d'adeguar questa a quelli sia pure alla fine della sua giornata terrena. Già parlando dell'autobiografia in generale Zweig ci ha mostrato quali insidie infernali oppongono la menzogna, l'amor proprio, il pudore, a misura che cresce in chi si confessa la raffinatezza del sentire, l'ardimento dei propositi. La ricostruzione, sugli elementi del *Diario intimo*, di una giornata tolstoiana ci rappresenterà qui in maniera non più riflessa ma immediata lo stesso processo incarnato in Tolstoi educatore di se stesso che lotta con la propria vanità, con i propri familiari e contro ogni lusinga del

mondo fino all'evasione dalle strettoie della vita verso Dio, fino alla morte nella piccola stazione di Astapovo che è l'ultimo ma anche il più solenne e luminoso atto del grande dramma.

Ultima pagina dell'ultimo volume de *I Costruttori del mondo*. Quante vite hai vissuto senza accorgerti? Con la sua apparente dolcezza che non fa che mascherare una ricerca appassionata e instancabile dei supremi veri, con quel suo procedere flessuoso che, senza parere, arriva alle radici dell'essere e ti conquide più d'ogni aggressiva rozzezza, Stefan Zweig non t'ha abbandonato un istante e in balia a così insistente e sottile suggestioni hai varcato gli orti preclusi del bene e del male, hai conosciuto tutte le tempeste della passione e tutte le inquietudini dello spirito, hai appreso le grandi battaglie, le spirituali carneficine che lacerano il cuore dei Grandi e queste espe-

rienze, queste tempeste, questi travagli ti si comunicano, resi più angosciati dalla coscienza della tua pochezza, sì che non hai più pace e cerchi disperatamente il significato della tua vita, lo scopo della tua battaglia, la misura della tua capacità. Ed è bene che sia così. Come ogni autentico artista, anche Stefan Zweig è un seminatore d'inquietudini, uno che riscuote i suoi simili dal torpore quotidiano per ricordar loro qual'è l'aspro cammino di chi è desto, la viva via.

Egli ripete per noi la sua stessa strada. Appassionato, ha saputo padroneggiar le proprie passioni, intendere quelle degli altri, renderle appunto per aver rinunciato a giudicarle. Forse egli somiglia, più che non si creda, a quel suo principe Virata che, ne *Gli occhi dell'eterno fratello* (1925), getta la spada perché, avendo ucciso il ribelle fratel suo, ne rivede gli occhi in quelli d'ogni es-

sere vivente e che rinuncia al suo ufficio di giudice perché sente che nessuno ha il diritto di giudicare. E, a chi ben legga, il germe di questo vangelo di comprensione e d'amore apparirà già nelle opere che precedono ed implicito nell'ultimo dei saggi.

Ora, dopo tante biografie di Grandi, Stefan Zweig prepara una vita di Fouché, duca d'Otranto, dell'uomo con cui Robespierre e Napoleone dovettero fare i conti e che pure nella storia non ha lasciata la menoma orma di sé. Un uomo estremamente attivo tuttavia, proprio quanto il principe Virata è negatore d'ogni attività e d'ogni potestà terrena. Due poli. Ma chi non intende il raffronto? E chi non vede ormai che i saggi ed i racconti coincidono in un punto e che quel punto si chiama universalità?

Maggio 1929.

MORTE DI STEFAN ZWEIG.

Secca come una revolverata, la radio americana m'avventa una notizia da Rio de Janeiro: Stefan Zweig s'è suicidato a Petropolis insieme alla moglie. I funerali avverranno a spese dello Stato.

Nessun particolare, nessuna indicazione dei moventi.

Resto come folgorato. Il primo pensiero che m'assale: non ci ha creduto più, dopo il catastrofico esordio dell'America ha visto tutto perduto. E poi: se lui, così sereno, in apparenza così equilibrato, s'è ucciso, che titanica forza ci vuole a resistere, senza avere il suo passato di scrittore felice, senza sperare in un futuro più, chiusi qui, come ostaggi, entro le frontiere dell'Asse! Bisogna proprio credere che evader dalla vita sia illusione

e che nulla possa sottrarci al giro delle nascite, per non esser tentati alla fuga.

Dico a quella da questo mondo. Perché a venirmene via dall'Italia ci avevo pensato fin dal tardo autunno del '38, all'indomani delle leggi contro gli ebrei. E anzi era proprio a lui, all'amico Stefan Zweig che m'ero rivolto, nel dicembre di quello stesso anno, profittando del viaggio in Inghilterra di una conoscente che s'era gentilmente incaricata di dirgli quanto scrivergli sarebbe stato difficile e forse pericoloso: del mio desiderio, cioè, di trasmettere. Zweig, che allora abitava a Bath e stava per partire alla volta degli Stati Uniti per una lunga serie di letture, mi scrisse nel suo pittoresco italiano che avrebbe veduto laggiù la «gente di Università» e fatto di tutto «per un mio caro amico chi ha l'intenzione di dare conferenze sulla letteratura tedesca e italiana». Un po' di traslato,

parlando forse di sé mentre alludeva a me, diceva di comprendere molto bene come ogni persona intelligente voglia conoscere anche il nuovo mondo e non stare sempre in Europa. «Il cambio», aggiungeva, «riconforta e rinfresca ciascuno di noi».

Fu l'ultima sua lettera e tutto rimase così, allo stato di promessa.

Ma, tant'è, non era già questo che in generale si domandava a Stefan Zweig, sollecitatore, invece, di curiosità feconde e sensitive, ogni volta comunicante, della temperatura tedesca o europea. La sua presenza, la sua amicizia, la sua cameratesca amabilità, l'apprezzamento generoso, quasi da pari a pari, per ogni altrui modesto tentativo, il sempre sennato consiglio era quanto egli, di fatto, sapesse offrire agli amici. Doni unici e, insomma, non surrogabili con quelli pratici che qualun-

que brava e magari non eccezionale persona può darti quando occorra. In quell'epoca, d'altra parte, come ebbe a riferirmi al ritorno la mia gentile messaggera, Zweig, ebreo ed emigrato egli stesso, non sapeva come sottrarsi all'assillo d'infinite richieste analoghe, di tedeschi in ispecie, che, nella loro angosciante irrisolubilità, gli andavan presentando, in peggiorato aspetto, il suo problema medesimo.

Eppure pochi anni separavano quella sua vita instabile dal tempo in cui ancora l'aprica villa sulle frondose pendici del Kapuzinerberg salisburghese era stata fucina al lavoro dell'artista, buon rifugio al bibliofilo e amatore di belle stampe e punto d'attrazione per la più eletta intellettualità del continente. Mi par di rivederne il salotto lindo e lineare come un'incisione della *Biedermeierzeit*, le placide stanze accoglienti, la biblioteca festo-

sa, l'aerea terrazza affacciata estaticamente sulla bianco-leggiadra, episcopale e melodiosa città di Mozart cui fan da sfondo le grigie pareti del Mönchsberg e da corona i mastii della Hohensalzburg e da aureola estrema le sagome avventurose dell'alpe.

L'amabilità di Zweig era il vero *genius loci* ed ecco perché la villa mi parve deserta quando, nel '35, passandovi, non vi trovai più l'amico mio. Era per il momento, mi dissero, a Zurigo presso la madre malata e in grave età, ma subito io compresi che quella, più che una della tante partenze dello scrittore sempre bisognoso di varietà e di movimento, era stata una partenza definitiva provocata dagli eventi.

Non occorre davvero aver la finezza intuitiva di Zweig per prevedere l'*Anschluss* e tutto il resto. Durante il roghi del maggio '33 i nazisti della

troppo vicina Germania avevano bruciato sulle piazze anche i suoi libri e, scrivendomene, egli s'era detto orgoglioso d'aver condivisa la sorte con le opere di Arrigo Heine, ugualmente affidate alle fiamme. Ma in ultimo, proprio in quella Salisburgo, cui la sua permanenza aveva dato lustro, Stefan Zweig s'era sentito gridar dietro *Saujud*, porco ebreo, dalle promettenti giovani generazioni locali. Che avrebbe dovuto aspettare più?

Il gesto di devolvere il ricavato di un libretto d'opera, scritto allora da lui per la musica di Richard Strauss, a favore della Comunità Israelitica berlinese era stato, a mio modo di vedere, un puro e semplice moto di reazione. Perché come ogni frontiera che non fosse quella dell'Europa o del mondo sarebbe parsa ristretta a questo cittadino dello spirito, sempre pronto a intendere la diversità e a cercare ciò che lega tutte le menti non

prevenute, così nulla doveva essergli più estraneo di una conchiusa e gretta solidarietà razziale. Il fatto che tra lui e me non si sia mai parlato delle risapute origini comuni mi fa supporre ch'egli, nella neutralità dell'ambiente esteriore, non ne fosse, proprio come me, né vergognoso né fiero. Che importa la qualità del sangue o dei pimenti cutanei a chi dalla stretta e superata cerchia originaria sia arrivato a ritrovarsi nell'innegabile universalità dello spirito?

I pochi spunti biblici nell'opera artistica di Stefan Zweig non dimostrano, in questo senso, nulla. All'alba della sua notorietà il *Geremia* (1917), non è che la risposta, liricamente concitata e anche sostanzialmente drammatica di un'anima consapevole alla nemica realtà della guerra; la trasfigurazione o amplificazione analogica di uno stato d'animo cassandrico che prevede disastri

nell'ora della generale esaltazione e sente di poter esprimersi in serenità consolante quando incomba sui depressi l'ombra della catastrofe avvenuta. E così la novella *Rachele contesta con Dio* è soltanto il tentativo di dar vita al travaglio di un'anima femminile in circostanze eccezionalmente crudeli.

Ma, al ridestarsi di uno spirito medievale che forzerebbe al ritorno su posizioni superate ed è foriero, col suo fanatismo, di ben più vasti conflitti e sciagure, che altro può rispondere un temperamento dissimile, incline non a combattere l'eccesso ideologico con un altro eccesso, ma a comprendere anche i moti estranei e perfino fieramente avversi? Non resta altro che emigrare, che cercare un rifugio dove sia ancora possibile pensare, lavorare, venir compresi.

Durante l'altra guerra, per ritrovarsi rollandianamente al disopra della mischia, Stefan Zweig dall'Austria imperiale e belligerante era riparato in Svizzera. Ed è ancora una volta dalla Svizzera che ha inizio un'odissea destinata a concludersi, in un modo così inatteso e tragico, dietro il velario spesso della nuova, sterminata guerra e della lontananza. Nel '35 egli si reca a Londra per terminarvi il suo libro su *Maria Stuarda*. Nel '36 il Brasile lo incanta coi suoi paesaggi paradisiaci e può, nella fiduciosa atmosfera del viaggio, illuderlo che da quel tollerante crogiuolo di razze, da quel paese in divenire non ancora aduggiato dall'odio ideologico e dall'incubo di un'imminente nuova guerra, potesse scaturire la civiltà nuova, destinata a sopravvivere alla morte spirituale di quell'Europa dai cui germi era scaturita. L'accoglienza che in Argentina si sa sempre organiz-

zare agli uomini di fama certa lo rafforza nella fiducia verso un nuovo mondo che dovrà, dimostrandosi fatalmente illusoria, aver la sua parte nell'ultima parte del suo intimo dramma. Nel gennaio del '37, da Napoli, poco prima del nostro ultimo incontro a Roma, mi scriveva «Ho lavorato assai bene qui, nella solitudine di una grande città; ma una certa tristezza mi segue come un cane troppo fedele anche nei più bei luoghi della terra».

Oggi leggo meglio, tra quelle brevi righe, la malinconia dominata di un uomo provato negli affetti familiari, privo, dall'avvento nazista, di quell'*humus* patrio su cui si fonda anche lo scrittore più cosmopolita, presago forse del vicino travolgimento austriaco che gli avrebbe tolto l'ultimo editore in terra tedesca e recise le fonti della sua riposante agiatezza.

Ancora però l'Europa esiste, campo di risonanza e fonte di vita per uno scrittore che ai suoi saggi e alla sua arte aveva dato orizzonti e respiro europei. Ancora, nel '38, la sua celebrità può regalargli, nell'Inghilterra dove da due anni risiede, una patria nuova.

Solo più tardi quando, prima e dopo Monaco, l'aria d'Europa brucia di guerra non dichiarata così come una colata vulcanica arroventa e incendia a distanza ogni cosa, solo allora, m'immagino, incomincia per Zweig, il più acuto tormento. Non ch'egli non veda nel nazismo l'incarnazione nuovissima di uno spirito che è negazione e morte d'ogni umana e feconda possibilità di convivenza. Ma egli sa anche che ogni guerra finisce per contrapporre al male che si propone di combattere un male diverso ma non minore e che solo rovina potrà derivare alla sognata unità spi-

rituale dell'Europa dal precipizio di una guerra fratricida. D'altro canto egli capisce bene che in questa cruenta battaglia di principii più assai che di patrie, a lui come ad ogni fuoruscito illustre si domanderà di parteggiare. E come farlo senza contraddire al proprio ideale di vita, tutto volto all'umana comprensione di genti, sentimenti, civiltà e nazioni diverse?

Ecco perché la partenza di Stefan Zweig per gli Stati Uniti alla fine del '38 mi ha tutta l'aria di una fuga davanti a questo angosciante imperativo della guerra. «Ho lavorato molto», egli mi scriveva nella lettera cui non dovevan seguirne altre mai più e che rispondeva al mio appello «soltanto gli ultimi mesi mi hanno stancato. Non potevo più sopportare la tensione dei nervi e spero che l'aria americana mi farà bene. Penso spesso a voi e coi pensieri più cordiali. Mi sento a voi

molto vicino perché comprendo per mia esperienza tutte le difficoltà che la vita ha inventato adesso per uno scrittore».

La lettera era firmata Erasmo e, a ripensarci ora, quel suo identificarsi col personaggio traverso la cui biografia egli si era, fin dal '34, confessato mi pare oltremodo indicativo per il suo stato d'animo d'allora e di dopo. Come Erasmo da Rotterdam, nell'umanistica moderazione del suo spirito indipendente, non vuole prendere partito né per il fanatismo di Lutero, fomite di violenze e d'ingiustizie nuove, nè per il papismo corrotto dai cui abusi e dalle cui menzogne s'originava appunto il protestante moto di Riforma col suo strascico di rivolte e di guerre, così Stefan Zweig vorrebbe in questa rinnovata tragedia dell'intolleranza razzistica e ideologica rimanere al disopra del conflitto pur sapendo che in un mondo, scisso in

due parti assai peggio che al tempo di Erasmo, ancora e sempre si richiede a chi emerge d'esser di qua o di là. Quando la guerra s'avvicina alla Gran Bretagna egli parte per l'America e dagli Stati Uniti, non certo imparziali, pensa di riparare in quel Brasile che aveva lasciato con l'impressione di un placido mondo in divenire, estraneo ad ogni spirito di conflitto. Fino a che punto aveva potuto sistemare laggiù la sua vita? C'era un dramma economico accanto al suo dramma spirituale e politico? Poteva uno scrittore che l'Europa invasa dall'hitlerismo aveva privato del suo ambiente naturale e dei suoi proventi, e che il tacito proposito d'imparzialità precludeva dai facili guadagni, pretendere di vivere soltanto della propria produzione letteraria in un paese certo cordiale ed entusiasta, ma intellettualmente dilettan-

tesco? E quale tragedia intima era avvenuta ad aggiungersi agli altri crolli?

Ogni morte volontaria, anche quando dichiara le proprie ragioni, resta sempre un mistero: forse per il fatto che, rescindendosi così radicalmente dal mondo, chi se ne va giudica inutile spiegare tutta la portata del malinteso.

Ma, quali che sieno state le concause, io non so impedirmi di metter in rapporto l'ultimo passo di Zweig col disastroso esordio bellico americano da un lato e con l'abbandono della neutralità brasiliana dall'altro. Il catastrofico andamento della guerra in Estremo Oriente doveva avergli tolto le ultime illusioni sull'esito favorevole del conflitto e i primi moti di rivolta popolare contro i cittadini dell'Asse, avvenuti proprio in quei giorni in Brasile in seguito all'affondamento di alcune navi da parte di sommergibili giapponesi, gli dicevan fin

troppo chiaramente che, se anche di persona lui, scrittore di grido e cittadino inglese dal '40, nulla avrebbe avuto da temere, pure l'ombra del sospetto, il contagio dell'odio, la psicosi della guerra andavano rapidamente prendendo piede anche nel Paese che egli aveva sperato esente dalla tremenda epidemia spirituale.

Inutile quindi quella sua perpetua fuga dinanzi all'ineluttabile, quell'*amok* segreto che aveva spinto lui, da tutti creduto equanime e sereno, a imitare inconsapevolmente tanti suoi personaggi interpretati o creati che un'unica passione, una fobia unica, un unico terrore sferza senza tregua dalla vita alla morte. La guerra, ch'egli aveva dovunque sfuggita, l'aveva raggiunto nell'ultimo suo rifugio. Nessun altro scampo era al di fuori pensabile. E, di dentro, morta la speranza e impossibile la rassegnazione.

Ormai, grazie al giornale sussurrato che in Italia circola ogni giorno passando di bocca in bocca e traverso qualche gazzetta spagnola che ne ha dato notizia, si hanno particolari sulla morte di Stefan Zweig. Essi aggiungon ben poco al nostro quadro ipotetico. Un veleno è servito al viaggiatore senza pace per passar con la sua compagna una frontiera di là da cui si suppone che ogni travaglio abbia posa. Due lettere, una indirizzata al Governo brasiliano che lo scrittore ringrazia per l'ospitalità e l'altra diretta al Presidente del Pen Club brasiliano, parlano entrambe della sua estenuazione di nomade che non gli permette ormai più di trovare l'energia necessaria per ricostruirsi a sessant'anni un'esistenza nuova. Ma la causa prima di codesta stanchezza mortale, la vera ra-

gione che gli fa abbandonare la vita è, come chiaramente appare fin dalle prime righe destinate al confratello carioca, lo spettacolo dell'Europa «sua patria spirituale», distrutta «moralmente e materialmente per molto tempo» e, a quanto aggiungon taluni altri, l'impressione che il morente spirito europeo non avesse prospettive di risorgere così presto nel nuovo mondo. Stefan Zweig si sarebbe sentito ormai superfluo, vano essendosi palesato e dimostrandosi quel suo imparziale sforzo d'intesa degli spiriti al disopra delle divisioni apparenti e d'ogni fanatismo collettivo cui s'era sempre ispirata l'opera sua. Inane doveva di conseguenza sembrargli l'idea di riorganizzare il proprio lavoro, adattandolo magari al gusto e alle esigenze locali e al solo e deprimente scopo di campar la vita.

Il segno dell'ultima sua illusione andrà forse ricercato nel libro, fiduciosamente intitolato *Brasile, Patria dell'avvenire* ch'egli aveva dato alle stampe or è un anno e che ci resterà insieme a saggi, non ancora pubblicati, su Garibaldi e su Balzac e a un'ugualmente inedita autobiografia. Ma una volta desto dal breve sogno di una nuova patria spirituale, ch'egli, per inconsapevole consolazione, si offriva in cambio di quella varia e differenziata dalla natura e dai secoli che irrimediabilmente gli si sprofondava con l'Europa, cosa poteva dirgli ormai la verde e un po' alpigna Petropolis, dove Zweig aveva forse trovato più che un rifugio dall'ardenza, dalla bellezza e dalla dispersione mondana di Rio de Janeiro, l'atmosfera, idilliamente anacronistica nei tropici, di una cittadina austriaca o svizzera o turingica e, insomma, un po' d'aria di casa? La patria stessa,

quella vera, può diventare esilio quando un assillo ce ne fa estranei, quando lo spirito la dia per perduta.

Aveva Zweig ragione di disperare? Qualcuno, obiettivamente, pensa di no. Lo spirito non è mai morto del tutto e, come la leggendaria Fenice dalle sue ceneri, risorge sempre *post fata*. E, se non dove soggiacque, altrove. E, se non subito, di là da questa nostra vita breve. (Ma se qualcuno non si sente di traversare soltanto deserto, ormai, nella sua unica strada?)

Altri, qui, che non ha vissuto la sua peregrinazione e la sua dura fatica, pensa che, tra tutte le soluzioni, egli abbia scelta la peggiore. Tutto può, alla fine, smentir le più fosche previsioni. Mentre intanto un gesto come il suo, fatto da un uomo così rappresentativo e quindi anche di là da sé responsabile, può esser causa d'ingiustificati e, in

ogni caso, prematuri scoramenti. Esito della guerra a parte, uomini come Stefan Zweig sono prodotti di civiltà: la loro volontaria scomparsa può far temere il tramonto del mondo che li giustificava, può apparire non tanto e non solo un indice allarmante della crisi che ci sovrasta, quanto l'apocalittico segno di un dissolvimento che forse non si compirà.

In maggior parte la gente (e parlo sempre degli intellettuali cui il tragico episodio dovrebbe dir qualcosa) non si dà però la pena né di pensare né di enunciare pensieri di codesta specie. C'è chi ha appreso la notizia come un qualunque fatto sensazionale, minimizzato tuttavia dalla guerra che riduce crudelmente di proporzioni qualunque tragedia singola, anche se scaturita dal suo stesso clima. Cosa finisce per contare, tra massacri aviatorii, micidiali persecuzioni, catastrofici

esodi di minoranze razziali ed etniche e tritramento diuturno di migliaia di esistenze nel sanguinante frantoio della guerra, la morte, diciamo, dell'ipotetico mandarino in Cina o il suicidio in Brasile di un desolato scrittore ebreo?

Così argomenta, anche tacendo, qualche altro per riparlar subito dopo del più e del meno. Ma io che dirò di te, Stefan Zweig, che, per la stessa via insondabile, sei andato a raggiungere il mio amico migliore? Condannerò io te, caduto, dietro la sufficienza d'un mio credo non provato ancora all'estremo collaudo? Io, che per l'esilio avrei potuto partire senza la tua fama, senza la tua adattabilità di vero cittadino del mondo, senza la tua ricca vena d'ispirazione, solo, e preda, dunque, infinitamente più facile alla miseria e allo scorporamento?

Penso che anche di te il mio futuro si spopola. M'avevi appresa la gioia dell'indagine costruttiva e comunicato il gusto trepido della ricerca, attraverso un'opera e una vita, dell'ultimo segreto di un artista. Per entro le volute del tuo stile levigato e composto, rapido e ardente m'ero avvicinato, traducendo, a ciò che meglio ti somigliava. Dalla tua equanimità costante e lucida, dalla tua comprensiva indulgenza avrei voluto imparare a sottrarmi dall'accecante tirannia delle avversioni per penetrar finalmente l'armonioso enigma degli opposti. In tempi che adesso mi sembrano tanto felici, eri stato per me fonte tipica e grata e tonica di quei ricambi spirituali che oggi son venuti del tutto a mancare e senza i quali l'anima minaccia d'isterirsi a sterpeto.

E sognavo di ritrovarti, amico, non so dove, non so come, dopo la guerra, vinta (vinta dalla

ragione e dagli spiriti liberi contro la congiura del male) e d'intrattenermi senza fine con te sulle vicende nostre negli anni bui e su quelle di tutti gli scrittori e uomini di cuore e d'ingegno che, pula al vento, eran stati gettati dalla bufera del tempo nostro in plaghe lontane o nell'ingranaggio d'inopinate peripezie. Avremmo radunato «le fronde sparte» e, così sognavo, ripreso, con ben altra saggezza e calma certezza, la strada.

Invece no. Solo com'eco tardiva e inconscia di una lontana tua sollecitazione – eravamo a Vienna con te, nel '29, Borgese ed io, e ci lamentavamo di un'epoca che ci toglieva d'esprimere il meglio di noi – rimane questo diario che tu suggeristi saviamente e in cui ora la tua cara immagine si rispecchia. Da qui ti parlo, amico, oltre la barriera dei mondi, da qui ti dico arrivederci e addio, ad-

dio e arrivederci, mio amabile, sorridente, disperato, perduto, per sempre ritrovato Stefan Zweig.

(Dall'inedito «Diario degli anni bui» dell'Autore, febbraio 1942).

IL MEDICO POETA HANS CAROSSA

Come dietro lo spregiudicato schermo parigino si nasconde in Francia una borghesia solida sensata e previdente, così in Germania chi lasci la zona del *Betrieb* letterario, del fragoroso alternarsi e incrociarsi delle tendenze e controtendenze e penetri in quella che potrebbe chiamarsi l'intimità della casa vi trova, sebbene ridotto nella stanza più segreta e remota, un che di sognante d'idillico di raccolto che è insito nella natura tedesca e che ogni tanto ricompare anche se sia sconfessato dalla moda corrente. Naturalmente non se ne occupano le gazzette e tanto meno i critici stranieri che riferiscono ciò che succede in primo piano e non s'avventurano in quella che comunque resta,

considerata in superficie, la regione dell'intraducibile, dell'eccessivamente autoctono.

Pure qui s'impone una differenza sottile: se esiste, come da noi anche tra i tedeschi, una letteratura provinciale destinata a interessare solo localmente, la Germania ch'io intendo ha una tradizione che va dal goethiano *Arminio* e *Dorotea* ai romanzi e alle novelle di Gottfried Keller, alla lirica di Hölderlin, di Novalis, di Matthias Claudius, ai racconti di Jean Paul. Chiamiamola la Germania intima, la Germania eterna. Come un misterioso fiume carsico essa scorre oggi sotto l'aridamente obiettivo suolo natìo, ma un giorno riaffiorerà e, dove scorreranno la sue acque, dolce ed assorta metterà bocci e gemme la primavera nordica.

Sarà, suppongo, il giorno di Hans Carossa. Questo medico bavarese che ha portato la sua indifferenza per il «mondan rumore» e per le mo-

de letterarie fino ad arrivare alla cinquantina senza aver messo piede a Berlino, e per cui il culto della poesia è tale e così spontaneo ch'egli continua ad esercitar la professione perché lo scrivere non diventi mestiere, ha, come pochi, diritto di cittadinanza nel misterioso regno dove arde al riparo dei venti la tremolante fiammella della tradizione tedesca.

La quale tradizione non ha mai escluso influenze ed anzi ha sempre ammesso, come correttivo ai suoi sconfinamenti, lo spirito latino, il vivificante influsso del Mezzogiorno. Hans Carossa è nato a Tölz, nella Baviera meridionale dove correva il *limes* romano, e il suo antico casato, come il nome testimonia, vien forse da Verona. Questo, a chi credesse alle teorie di Taine, potrebbe spiegar quell'armonico senso della misura che Carossa abbina alla pensosità germanica vòlta in lui, co-

me acutamente ebbe ad osservare Hugo von Hofmannsthal, «verso il cielo, non verso il caos».

Erede purissimo di Rainer Maria Rilke anche nell'aspettar che la molteplicità delle esperienze si distilli in poesia (egli ha atteso un decennio prima di scrivere il suo diario di guerra e molto di più per vergare i ricordi d'infanzia e d'adolescenza), Carossa ha in comune con lui, con George e con Hofmannsthal la limpidezza che caratterizza, da Goethe in poi, il nordico innamorato della latinità.

In tutti i sei volumetti cui si riduce l'*opera omnia* del medico-poeta, – cinque di prosa e uno di poesia – anzi in ogni capitolo e in ogni riga de' suoi libri, v'è qualcosa, oltre che di chiaro, di suadente, di riposante, di lenitivo. L'interpretazione di Hofmannsthal è di nuovo la più giusta: «Il contegno del poeta è molto soave e modesto, ma una forza

speciale se ne diparte quale dal contegno d'un medico che in sé confidi e così entri là dove è aspettato».

Umano medico, umano poeta il Carossa ci fa dono di questa sua felicitante pacatezza senza mai farci sentire ch'essa è il superamento di un grande dramma. Perfino quel suo primo *Doktor Bürgers Ende* (1918), riscontro dolcemente patetico del Werther goethiano, respira e comunica quest'atmosfera chiarificata. Figlio di medico come l'artista che l'ha creato, questo giovane dottor Bürger esercita coscienziosamente ma con sempre minor entusiasmo l'arte di prolungar vite consunte. La pazienza celestiale che i malati lodano in lui non è che pacata disperazione per la propria impotenza, che in pieno si manifesta quando col buon farmaco ereditato dal padre non riesce a salvare l'amata. Allora il medico scrupoloso che

non ha mai lasciato la condotta esita molto meno a prender congedo dal mondo.

Dicono che nella vita dei medici non del tutto privi di senso d'umanità lo spettacolo delle umane miserie determini sempre, presto o tardi, una crisi. Salvatore di Giacomo, avviato agli studi di medicina, li pianta inorridito dalle mostruosità del teatro anatomico; Gottfried Benn, medico e poeta, traduce la sua nausea in versi che san di putrefazione e di lisolo; nelle opere del medico Arthur Schnitzler, soffuse in superficie da un amabile scetticismo professionale, incombe sempre più cupo il senso della caducità e della morte. Carossa reagisce col *Doktor Bürgers Ende*. Ma anche qui egli è come l'albero del Tasso di cui canta nelle sue *Poesie (Gedichte, 1921)*: se un veleno mortale corre nelle radici nel tronco nei rami, le bacche si posson gustare senza pericolo.

La stessa fine del Dottor Bürger non ha meno incanto delle scene d'ambulatorio e di campagna dove uomini e animali, donne fanciulle e bimbi son concreti e insieme aerei e in cui gli stessi aspetti della morte testimonian del poeta assai più che del medico. Ed è lo scienziato che insieme al poeta conferisce anche al suicidio la giustificante di un volontario ritorno al tutto.

Come in Döblin, ma in ben diversa tonalità poetica, il materialismo si converte qui in panteismo lirico. Le *Poesie* cantano l'anima originaria di cui noi pure siamo emanazioni, dissolvendosi le quali a lei torneremo, puro fuoco che si volge all'antica fiamma. Non c'è morte, c'è un eterno caldo giro degli esseri, un continuo assopirsi a più maturi nascimenti, un risorgere in modo nuovo. Le stelle devon ardere nell'immensità degli spazi perché la terra verdeggi e solo da terre dissolte può nasce-

re la stella. «*Chi ha generato cade in tristezza, – dalla tristezza germoglia l'essere*». Una forza benefica erompe anche dalla buona morte. Basta essere al mondo non importa come. Siamo un'onda della luce primigenia e abbiamo assunto una veste terrena. Non contan le trasformazioni. Il nero carbone non diventa chiaro cristallo toccato che sia dal raggio della grazia? La via alle origini ci è sempre aperta. Confidiamo dunque nella nostra stella che se pure non sente né il nostro giubilo, né i nostri lamenti ci rasserena con la sua luce mite. E accettiamo, così com'è, la vita!

Solo chi crede che la forza si manifesti in aspetti gladiatorii si meraviglierà di trovarla qui in un'apparente fragilità floreale. Carossa, anni dopo, incede col suo passo lieve tra i fragori e gli orrori della guerra e la brutalità delle cose non appanna il nitore del suo specchio. Il suo *Diario*

rumeno (1926) premiato nel 1929 dalla città di Monaco, è, secondo me, il più bel libro di guerra che sia stato scritto in Germania. Medico, e dunque custode della vita, Carossa non può amare la guerra, ma l'accetta. La contempla, la vede. Un po', se volete, come l'ha vista il nostro Soffici. Con partecipe distacco. Vede la fatica, la morte, il dolore. Chi lo potrebbe meglio di lui che sui campi di battaglia assolve il suo umano ministero? Vede mostruosità e miserie, vede lo sbandamento e la follia dei profughi; ma anche la serenità del creato, le steppe ungariche, le masserie rumene, l'oscura maestà del monte Kishava. La natura esiste anche se infuria la guerra; e il poeta è come l'allodola che canta nelle pause del bombardamento; e ci son sempre le stelle sopra di noi. E nessun popolo è stato più dell'altro crudele. E comunque l'artista, come il sole di Dio,

splende sul giusto e sul perverso, sul nemico e sull'amico. Nessun libro di guerra è di guerra come questo e nessuno lo è così poco. La vita vi ha gli stessi diritti della morte, il sogno è legittimato quanto la realtà. E v'è, come dire? qualcosa che va di là dalla guerra, come se la fatica e i pericoli cui quest'uomo si sottopone fossero via a fatiche più alte, a pericoli più veri. Come se di tanto incendio egli non volesse rubare che una favilla, ma questa di ben altro fuoco suscitatrice.

La guerra, dai campi di Francia a quelli di Rumenia, è l'unico grande viaggio di Hans Carossa. Negli altri libri, francamente autobiografici come *Una fanciullezza* (1928) e *Trasformazioni di gioventù* (1925) o raccontati in terza persona come *Il medico Gion* (1931), egli non parla che di una vita, la sua, tutt'altro che ricca d'esperienze esteriori. «Ma, – ci ammonisce Stefan Zweig – non gli

rimproverate questa povertà creatrice perché Hans Carossa fa, per così dire, della poesia per essenze», trae, cioè, dalle cose più semplici la fonda poesia dell'essere sicché intorno a tutto alita l'aperto mistero della creazione. Tutto è per la prima volta: madre, padre, compagni, piccole amiche, un giardino, la morte, una serpe innocua, una mattinata sul fiume, il richiamo della nostalgia o il risveglio dei sensi. Tutto è ridato coi chiari occhi mattinali dell'infanzia o con gli ardori ancora puri dell'adolescenza: dunque col magistero di un'arte che a distanza d'anni rivive le cose quasi senza peso, con una magia tanto più sottile quanto meno appariscente. Che contano in questo caso i fatti? Non bastava forse un colle al Leopardi per raggiungere l'infinito?

E anche qui, come dalla guerra, sembra che Hans Carossa porti qualche cosa in salvo: il so-

gnante segreto della sua fanciullezza. «Il tempo degli sbandati erramenti, ci dicono, è finito. Ovunque viene acceso un senso solo, nessun lumicino dovrà mancare alla luce, vie brevi vengon costruite da natura a natura, visioni solitarie han subito da esser vedute e interpretate nello spirito generale. Bandite son le parole magiche, ai démoni è fatta violenza. Non resta posto al ragazzo per liberamente errare; forza calcolabile, egli s'unirà presto ad altre forze.

«Così suona il messaggio. Noi però, figli della penombra, serviamo la notte come il giorno, fedeli. Come sarà l'edificio dello spirito che viene, quanto sarà alto e chi lo compirà non lo sa nessuno. Noi stessi non potremo più varcarne la soglia; ma se ancora fossimo ragazzi, noi prenderemmo la nostra lucente pietruzza di granito, la porteremmo all'oscuro dove si costruisce e la

seppelliremmo in silenzio sotto le fondamenta:
che male potrebbe fare alla casa?».».

Oh proprio nessuno. Nel *Medico Gion* questa simbolica pietruzza nascosta trasfigura in bontà tutte le cose. Medico e poeta diventano, nella figura del protagonista, una raggiunta e soavissima unità. Lo spirito prevale sui farmaci, se questi non servono giova quello, se la vita non si può conservare basta che il trapasso sia armonico perché da esso sorga nuovo conforto alla vita. L'adolescente e malata scultrice Cynthia, che in odio alla vita preferisce non esser madre che delle sue imperfette creature d'argilla, si sente spinta verso Gion e verso l'amore solo quando vede la fidente serva montagnola Emerenza, una gigantessa priva di globuli rossi, morire piuttosto che rinunciare alla maternità. Il piccolo Toni, che il medico e la scultrice amorosamente salvano

dalla strada, riconduce a sua volta a più placida vita un povero pazzo vagabondo cui dona, insieme al telescopio, la fantasiosa scienza astronomica con la quale, intrattenendo i nottambuli, prima riusciva a campare. Così la bontà soccorrevole e la pacata mitezza allargano il loro raggio come cerchi sull'acqua, l'ultimo le conchiude.

L'alfa e l'omega sono vicini, la fine suggerisce il principio, la morte il calmo abbandono alla vita.

È il controcanto al dottor Bürger: la bontà attiva e respirata, vittoriosamente contrapposta a una dolce pietà delusa in cerca d'annientamento. La parola ferma e risanatrice dell'uomo, del medico spirituale contro i vagheggiamenti ancora instabili della gioventù.

Il medico Gion è un punto d'arrivo. E bene ha fatto la Martin Bodmer Stiftung di Zurigo ad assegnare il premio Gottfried Keller, premio simbolico,

a questo poeta che tanto sarebbe stato caro
all'autore del *Grüne Heinrich*. Hans Carossa è
una pascoliana lampada ch'arde soave ma la cui
luce vincerà il tempo.

Aprile 1932.

ERICH KAESTNER

L'emblema del primo libro di versi di Erich Kästner, *Herz auf Taille* (1929), è un pegasino a dondolo inalberato sullo sfondo d'un cuore. Eloquenter, infatti, è un cauto ritorno al sentimento con ampie concessioni all'ironia, e il suo disdegno dei toni alti reazione naturale a quei lirici ermetici e sublimi che, se oggi hanno smesso la zazzera che li accomunava ai garzoni di barbiere, continuano tuttavia a rotear occhi e parole dietro cui sbadiglia una vacuità refrattaria ad ogni eco. Per sollevar la poesia dal discredito in cui per colpa di costoro è caduta occorre – pensa Kästner – ch'essa ridiventi spiritualmente utilizzabile, cioè capace di dar voce ai dolori e alle gioie del presente nel linguaggio di tutti e

d'ogni ora; occorre che i poeti tornino a sentire come i pedoni e li forniscano di una «lirica usabile», termine che dimostra quanto finora la vera lirica fosse rara. Solo quando il poeta saprà esprimere, quasi per delega, ciò che opprime e commuove l'uomo qualunque facendogli trovar nei propri versi coincidenze rasserenanti, egli tornerà ad avere nell'umano consorzio una funzione. Il «grande artiere» carducciano è in sostanza invitato a mollar l'aggettivo e a diventar semplice operaio, ma in compenso «utile» e legittimo come tutti gli altri.

Scender da cavallo, parlare invece di favellare, smettere la magniloquenza e lodar magari l'amore delle cameriste: non abbiamo già udito una volta questa canzone? E non abbiamo sentito nella prosa ritmata sgorgare una più schietta vena di poesia? Ma Guido Gozzano era un nostal-

gico che civettava coi dagherrotipi ed Erich Kästner è un provinciale che ormai non può più fare a meno della grande città. In mezzo ci sono le Alpi, c'è la guerra, l'inflazione, la libertà erotica, la crisi, Berlino, c'è una sapienza d'amarissime gioie che il crepuscolare torinese ignorava. Ma anche Kästner passeggia per i giardini dei morti sentimenti e li semina d'ironia e anch'egli si compiange compiangendo altrui. Solo che la sua capacità di moltiplicarsi è infinita. Egli è un po' il suo cieco che il cane conduce al guinzaglio, è il subinquilino che canta per tutti gli altri la canzone della malinconia ammobiliata, è la voce delle *girls* che credevano tutto più facile e che han fatto parecchie cose ma carriera no, ed è quella delle piccole dattilografe emancipate che praticano l'amore per igiene e s'immalinconiscono (oh ma solo un istante!) quando passano accanto ai bambini. Kästner sa

la confessione della donna che s'è buttata via e trova troppo tardi il vero amore; conosce la tristezza delle relazioni troncate e riprese, il vuoto del cuore che porta ad invidiare anche quelli che facciamo soffrire, il silenzio delle coppie che non han più nulla da dirsi e l'irrimediabilità dell'incomprensione. Egli conosce gli ardori della piccola proletaria intatta ingenua e corrotta e i sospiri della signorina troppo bella che tutti adorano invece di amare; sa come scrive la serva e come parla la cocotte, e i sogni dei facchini addormentati sulle poltrone che dovranno scaricare e l'odio del cameriere per il superbioso giovincello al cui cenno accorrerà. Tutta la metropoli si rispecchia in lui e ogni torbida pozzanghera metropolitana gli serve da specchio. Ieri è stato a letto con una ragazza e oggi ci andrà anche con la sorella: a che servono le complicazioni sentimentali? Una don-

na nuda è un paesaggio sollazzevole, l'anatomia femminile è un piacere, non c'è nessuna ragione per non metter in rima i più complicati preludi amorii.

Però talvolta l'amarezza trabocca: anche il bimbo ch'egli s'è chinato ad accarezzare crede, come la bella mamma, che sia per un secondo fine. E lo schifo vince: l'erotismo sportivo chiama la frusta; il pervertimento che a forza di esserlo si capovolge in normalità non deve credersi geniale. Ovidio diventa Catone, e Kästner, col debito rispetto pei rispetti umani, si fa moralista. E satirizza la stupidità irritante delle cosiddette donne di classe e la spregiudicatezza a parole delle mezze vergini, l'idiozia degli snob e il grottesco dei discorsi alla moda. Affoga e cerca una tavola di salvezza; sperduto in un deserto d'asfalto e d'aridità cerca un'oasi di freschezza e la trova.

Quella sua lettera della madre al figlio che vive in città, intessuta di raccomandazioni candide, di ricordi, di chiacchiere provinciali e d'implicita tenerezza è, con due o tre altre poesie consimili, il rifugio del non morto cuore, l'indice di un sentimento cui la crudezza della vita attuale fa da sordina.

È dunque riuscito Kästner a creare quella poesia utilizzabile, pronta ai quotidiani bisogni dello spirito? Certo nei suoi tre libri di versi (*Herz auf Taille*, *Lärm im Spiegel* 1929, *Ein Mann gibt Auskunft*, 1930) egli dimostra che si può fantasticare anche nella vasca da bagno oltre che alle rive d'un ruscelletto e che esiste una ferialità della poesia più convincente e aderente di certe paludate solennità. La vita d'ogni giorno entra nella sua lirica senza bisogno di licenze poetiche e gli oggetti e le cose e la gente cui ci legano abitudi-

ne fastidio o simpatia le ritroviamo tali e quali senza distorsioni di nomenclatura. In fondo sì: è la poesia cittadina, fatta per noi, più nobile della canzonetta e non più vestita dei disusati panni che ci fan sorridere. Il gioco vi ha la sua parte e il dramma la sua. Peccato che c'entri anche la polemica e che la fluidità corra spesso in superficie e l'aderenza al tempo sappia di rotativa e la crudezza di certi cinismi sia talvolta, più che maschera a un sentimento, paura, nella Germania ancora impressionata dalle brutalità fredde della *Sachlichkeit*, d'esser preso per sentimentale.

Fabian, storia di un moralista (1931), il recente romanzo di Kästner, ha gli stessi difetti e qualcuna delle enunciate qualità. Questo personaggio trentaduenne, spiritualmente disoccupato come la maggior parte degli eroi della giovanissima letteratura tedesca, pur dichiarando di tirare innanzi

per «vedere se il mondo abbia qualche tendenza alla dirittura» vive la crisi, che non accenna a finire, in attesa di un miracolo cui non crede e con un senso assoluto di provvisorietà. Si ha la non errata impressione che codesto «moralista» non eviti, nella più putrida Berlino, e non incontri a caso gli ambienti e le persone che ci passano davanti. Che spettacoli e che gente! Lussuose cagne che si procuran gli amanti col permesso dell'avvilto consorte, *ateliers* usati come bordelli, sadiche brutalità e lesbiche frenesie, lupanari per vecchie viziose e via di questo passo. A codeste situazioni Fabian oppone tuttavia una sanità mascherata di cinismo, una purità istintiva camuffata di sfacciataggine. In fondo è un sentimentale. Quando in Cornelia, ragazza emancipata ma con deluse esigenze affettive, egli crederà d'aver trovato il vero amore, sarà tanto felice da riuscir a

nascondere alla madre venuta di provincia la contemporanea perdita dell'impiego. E se i venti marchi ch'egli infila di nascosto nella borsetta della sua vecchia che parte saranno annullati da quelli che costei di nascosto gli ha lasciati a casa, resta sempre come residuo il fattore bontà. Ma nel romanzo esso si traveste in buffoneria goliardica come quando, per esempio, Fabian chiude nell'armadio, onde sottrarlo alle ire della padrona di casa, il povero vecchio inventore cui ha dato ricetta o magari si dissimula in prepotenza come quando egli difende una povera bambinetta ladra dai commessi che l'han colta sul fatto e la investono. In cento particolari respira una inespressa solidarietà umana. Allo stesso modo che in *Emilio e i detectives*, nel delizioso freschissimo romanzo che Kästner ha regalato ai ragazzi e che Lavinia Mazzucchetti ci ha reso in svelto italiano,

tutti i monelli di Berlino concorrono col piccolo coetaneo provinciale all'arresto di chi l'ha derubato, così qui Fabian è buon camerata anche con chi sembra meritarlo meno. La crisi non è un po' come la guerra? E non soffrono forse tutti?

Ora vediamo com'egli reagisca alla sventura. Un suo intimo amico, ricco ma sdegnoso delle sue origini, si spara perché la fidanzata l'ha tradito, perché crede respinta la sua tesi di laurea e falliti certi suoi sogni politici. Ed è a questo punto che Cornelia pianta Fabian per un cineasta che la lancerà. Forse il desiderio di fasto prevale sull'amore, forse ella spera di conservar l'uno e l'altro con un compromesso che maggiormente attrae la donna quando non è o non si crede protetta dall'uomo. E Fabian, «libero» proprio quando nell'amore aveva trovato una ragion di vita e una spinta al lavoro, lascia l'insensata Berlino, in-

sidiato, perfino sulla via che lo riporta in provincia e da sua madre, dalla più lussuriosa delle sue persecutrici. Ma la provincia è torpida quanto la metropoli è pazzesca e dopo aver rischiato d'affogare in una fanghiglia d'ozio e di ricordi, Fabian annega davvero per trarre a riva un piccolo suicida che si salva senza bisogno di lui. Ed è logico che finisca così: Fabian non sapeva nuotare né davvero né metaforicamente. Con lui la generazione di Kästner – come quella di Remarque, come quella di Glaeser, come quella di Liepmann – chiude in fallimento il proprio bilancio spirituale.

E fallisce stavolta perché non ha pieno il coraggio del proprio sentimento. Lo stesso Kästner esita. Dosa al massimo la brutalità quando teme che la vena patetica – vecchio viziaccio tedesco – abbia a prendergli la mano. E resta a metà strada

tra l'ironia e l'abbandono, tra il compatimento sogghignante e l'attiva pietà. Ma l'essenziale è che questo ritorno all'avvilto cuore, agli spregiati affetti, si compia non importa come e non conta con quale balzello pagato ai rispetti umani. E che si ritrovi il coraggio della letizia anche se in principio il sorriso si torca in ismorfia sulla labbra piegate dall'amarezza. Se Fabian fallisce perché è più spettatore che attore, migliaia di lettori cercano oggi le poesie di Kästner in attesa che la rattenuta simpatia umana che ne traspira si trasformi in franca bontà soccorrevole e altri venga a dir finalmente a questa gioventù tedesca, idealista fin nell'abbruttimento, la parola che di nuovo l'aiuti a sperare.

Agosto 1932.

HERMANN KESTEN

Gioventù in letteratura significa novità. Per cui, se diciamo che Hermann Kesten è uno scrittore giovane, non vogliamo riferirci ai suoi trentun'anni, ma a qualche accento che nei coetanei non si ritrova. La generazione che la guerra ha sorpreso all'uscita dell'infanzia, l'inquieta pace in piena adolescenza, il turbine dell'inflazione nel fiore della giovinezza, è una generazione di precoci, di maturati in fretta, di freddati, d'indifferenti. Se la vita, rivelandosi troppo presto senza veli, ha imposto loro spesso un'adattabilità confinante col cinismo, lo specchio di questo vivere non poteva esser che una letteratura tutta crudezze inaudite, esposte con la più assoluta impassibilità. Certo nemmeno gli espressionisti avevan pec-

cato di delicatezza, ma il loro gesto distruttivo si giustificava come quello di una pattuglia di guastatori persuasi d'avanzare verso una palingenesi del mondo. La nuova generazione letteraria constatata, recrimina appena, non spera più.

Lo stesso Hermann Kesten si guarda bene dal fare il sentimentale. Anzi, in confronto ad altri scrittori della *neue Sachlichkeit* che hanno imparato a far parlare le cose e a beffarsi della psicologia come di un trastullo borghese di rammolliti e d'esteti, il Kesten, e tra poco lo vedremo, può addirittura ottenere la palma in fatto di brutalità di casi riferiti. La sua arte di dare in poco il molto, un romanzo in una pagina, un destino in poche righe, – arte che lo scrittore può avere appresa leggendo i romanzi-espresso degli espressionisti Edschmid e Klabund – non favorisce d'altro canto le penombre, le metafore e i sottin-

tesi pudichi. Qui più che altrove si dice pane al pane e vino al vino. Se dunque Hermann Kesten, classe '900, può sembrarci più giovane dei suoi coetanei, di Ernst Glaeser che ha ventinove anni e di Heinz Liepmann che ne ha ventisei, è per il pudore che involontariamente rivela la sua impudizia, per un'ironia, per un sarcasmo sempre troppo presenti per non sembrare un omaggio ai rispetti umani, una maschera – del resto non nuova nello storia – per nascondere la propria partecipazione. Nuova è soltanto l'ambientazione dell'antico fenomeno letterario dello scettico sentimentale nello spazio e nel tempo: nella Berlino dai ritmi rapidi, nell'epoca dell'impassibilità neo-realistica. Nuova la concomitanza di un umorismo che procede in quarta velocità di fianco al dramma e riesce a mantenerne tutta la sostanza.

E nuova e paradossale la forma che in Kesten sceglie la bandita umana pietà per rivelarsi.

In fondo il dramma di quasi tutti i personaggi di Kesten è quello, secolare, de «l'anima semplicetta che sa nulla» e inorridisce alla rivelazione delle brutture del mondo; dell'intenzione di bene che si risolve in disastro pei beneficiati; delle miserande catastrofi della virtù e dei felici accomodamenti della cialtroneria; degli incredibili porti in cui va a sbarcare chi ha voluto cercar col suo naviglio felicità e libertà.

In un solo giorno – e lo scrittore sa conferire alla densissima vicenda romanzesca di *Joseph sucht die Freiheit* (1928) una serrata unità di luogo, di tempo e d'azione senz'altro persuasiva – in un solo giorno, quello del suo compleanno, il tredicenne Joseph Bar si regala da un nascondiglio, dove s'è messo volontariamente di vedetta, tali

verità intorno alla propria famiglia che ama e con cui vive in un'unica stanza, da insudiciare in sé ogni più sacro affetto e da mutar radicalmente l'immagine che s'era fatta del mondo. Egli apprende che lo zio Ross, strano tipo d'avventuriero fallito e di parassita amorale verso cui sono andate tuttavia le sue simpatie d'adolescente, gli ha corrotta la sorella Thinka che per questo ha perduto il suo posto; che l'altra sorella, Luisa, conduce una vita così sventata da autorizzare un usuraio ricattatore a proporre alla madre, che gli deve del denaro, un rivoltante mercato; che infine la madre stessa – e questo Joseph lo vede coi propri occhi – si giace, in anticipo pagata, con un antico innamorato babbeo il quale, sapendola divisa dal marito, era venuto nientemeno che per sposarsela. La catastrofe è completa quando, durante una sorpresa della polizia che cerca l'usuraio,

il ragazzo caccia a morsi dal proprio nascondiglio l'amante della madre, e quando, subito dopo l'atroce scena per cui la madre capisce che il figlio ha visto, portano su, esanime, Thinka che si è gettata a fiume apprendendo dalla bonaria farabutteria dello zio Ross ch'egli non la può sposare perché ha già moglie e figli.

Se Kesten commenta con sardonico ghigno le avventure di questa famiglia modello, se al colmo di una scena straziante è capace di ricordarsi del teatro dell'opera e d'aggiungere, come uno sberleffo, la frase: «La musica, naturalmente, mancava», è perché teme d'apparir più candido del suo eroe e perché vuole gli si dia per iscritto che non ha la sensibilità d'una sartina. Nel suo ultimo romanzo il protagonista, durante l'intervallo di un brutto film sentimentale, investe la ragazza sconosciuta che gli siede accanto con queste parole:

«Come osa piangere per una banalità di questo genere?» Però se ne innamora perdutamente.

Così non v'è ironia che impedisca all'autore di vedere e di rendere il dramma di questo tredicenne bruttato. Logico che, dopo quanto è accaduto, Joseph veda nella famiglia l'inferno, nella fuga la salvezza, nell'assenza d'ogni vincolo una delle forme di quella libertà ch'egli va ansiosamente cercando senza precisamente saper che cosa sia. Ed è qui che lo riaccalappa sogghignando lo scrittore: alle tempeste che scatena quella sua fiduciosa semina di vento. Per non perder la libertà – di cui il mensile paterno gli dà l'illusione –, per non doversi legare e un po' anche per il ricordo di quella sua prima e disastrosa rivelazione del mondo sessuale, Joseph non osa far sua Lilli, l'amata che lo riama, ma che a sua volta è inceppata da un esagerato concetto della propria ver-

ginità. Il risultato di queste due virtù combinate è che il padre di Joseph, incaricato di persuader la ragazza alla rinuncia, seduce l'inesperta mentre, durante l'ansiosa attesa, Joseph è recalcitrando iniziato agli orgasmi della carne dall'anziana amante del padre. Lilli, la Diana, si salva dalla prostituzione suicidandosi; Joseph, per la famosa libertà, perde il padre e la creatura amata.

Potremmo fermarci qui perché questo è il fulcro di *Ein ausschweifender Mensch* (1929), del secondo romanzo di quella che avrebbe dovuto essere la trilogia de *La vita di uno sciocco*. Che la sua cara libertà porti il nostro «sciocco» in prigione, che per riconquistarla rischi d'esser per un momento creduto l'efebo di un milionario perverso e il magnaccia della sorella Luisa che imprevedutamente ritrova fidanzata a costui, che possa acquistar la sospirata libertà con un'appropriazio-

ne indebita e tradurla politicamente in anarchia e diserzione, son tutte cose che non aggiungono nulla all'assunto primitivo e che, se mai, dimostrano l'inguaribile tendenza dei tedeschi a uscir di misura. Dalla quale del resto Kesten esorbita, ne' suoi primi due romanzi e nelle novelle della *Liebesehe* (1929) non solo per sfrenatezza di fantasia, ma per una pericolosa, quasi ciarlatanesca facilità, anzi incontinenza di parola che assai spesso rimbalza sulle cose invece d'esprimerle.

Quello che viceversa in Joseph Bar, in quest'*uomo eccessivo*, s'esprime benissimo e risulta malgrado i travestimenti novecenteschi è, come fuggevolmente ha rilevato Heinrich Mann, l'antica figura tedesca del «buono a nulla». Come il romantico personaggio di Eichendorff, questo di Kesten è di professione *vivente*. Se a quello, venuto al mondo intorno al 1830, «si slogan le

membra per via di quel suo eterno far niente», questi, pur dandosi tanto da fare in un ambiente d'approssimativo anteguerra, è anche lui un disoccupato. Tagliati entrambi, malgrado le apparenze, nella stessa stoffa romantica e tedesca degli *Schwärmer*, l'unica loro differenza sta nel fatto che il buono a nulla di Eichendorff non cerca niente e trova tutto e che lo sciocco di Kesten va in traccia di una libertà che non trova forse perché, come ammonisce Lenin nel motto del suo libro, la libertà è un pregiudizio borghese o perché, come lascia supporre l'autore nel suo idealismo senza illusioni camuffato di biliosa ironia, essa non esiste o non è merce che si trovi a ogni canto di strada.

E la felicità? In *Glückliche Menschen* (1931), l'ultimo romanzo di Kesten, il commerciante Pfeiderer, per veder felice un operaio che non ha sol-

di per far operare la moglie, gli regala una somma che ha truffata ai propri fornitori. L'operata soccombe egualmente, il vedovo si suicida e Pfeiderer per procurarsi il denaro necessario a non andare in galera, cerca di fidanzar la figlia Elsa, che vorrebbe felice, all'affarista Krummholz. Ma Elsa non è felice che con Max, un'altra specie di trentenne e squattrinatissimo «buono a nulla», passato traverso la guerra e il turbine inflazionistico e la cui unica professione sembra sia amare Elsa, la sola creatura che dopo la sua nutrice l'abbia amato davvero. Sorpreso dal vecchio Pfeiderer nel letto della figlia, Max promette di procurargli in sette giorni la somma che Krummholz s'è impegnato di versare all'atto del fidanzamento. Krummholz, un uomo cui tutto è riuscito nella vita e che è innamorato di Elsa con la tenacia dei quarantenni, tenta i più inguantati mezzi

per persuadere i due a lasciarsi. Essi resistono. Ma, per assicurarsi la felicità, Max, inetto mendicante, non sa nemmeno rubare. Colto sul fatto da Krummholz e minacciato di denuncia se non la rompe con Elsa, egli sente a un tratto di detestare l'oggetto del proprio amore come il principio della propria rovina. Ed Elsa, che per salvare il padre l'avviluppa maggiormente nella matassa dei suoi imbrogli e rischia perfino di perdersi, non arriva a nulla nemmeno quando decide di sacrificare i genitori alla propria felicità. La madre muore d'un colpo all'arrivo della polizia, il padre maledice la figlia e va in galera, Max respinge quella che tutto gli ha sacrificato ed è come se la bandisse dal mondo. Elsa allora si suicida. Ma il rimorso di Krummholz si traduce in una frenetica smania di beneficiare Max, il quale arricchisce, sposa, medita a tempo perso sulla vita. Per lui vi

sono due categorie di persone: gli innamorati e i felici. Lui è felice.

E qui per fortuna la polemica non è più di parole. I fatti si contrappongono e si commentano da sé con la limpidezza di un paradigma. L'ironia è nelle cose: tra il volere e il potere, tra i propositi e i risultati, tra gli slanci e le resistenze, tra la purezza e il suo compenso. Gli appassionati, gli esclusivi vediamo anche qui come finiscano: Elsa insegna. Ma l'autore non li chiama più sciocchi. Gli avventurati non son sempre, come Krummholz, un prodotto d'egoismo compiaciuto e d'abilità; talvolta la fortuna giova ai pavidetti, a quelli che rifiutano il tutto per tutto. E il poeta constata, non ostenta nemmeno allora ironiche simpatie. Siamo ormai su di un piano superiore d'arte in cui le dimensioni si precisano in ampiezza, altezza e profondità. Alla nitida planimetria dell'intrigo

s'aggiunge il bassorilievo de' moventi, la vivificata scultura dei personaggi e la visione radiologica de' loro drammi interiori con una tecnica di non pronunziati soliloqui e di solo immaginate azioni che, contrapposte a quelle reali, fan sprigionare saettando la personalità come tra due poli la scintilla.

Personaggi, dunque, alla cui creazione qualche giovane Papa in Germania aveva dato il bando; psicologia, armata sí di nuovi mezzi, ma sempre quella su cui grava ancora l'interdetto di chi fa la moda. Però contro queste che Jakob Wassermann ha definito «scomuniche lanciate da diletanti contro ignoranti» e che non impediscono alla psicologia d'esser stata e d'essere il fondamento dell'arte narrativa, Kesten sa istintivamente reagire ed è giovane abbastanza per aver la forza di contraddire a fatti i coetanei.

Gli si è rimproverato d'essere un letterato, di non tener conto del clima del tempo, in altri termini di non essere un attivista. Il censore è Herbert Ihering. Heinrich Mann, viceversa, sede più competente in materia di giudizi sulla letteratura a sfondo politico-sociale, ha profetizzato: «In futuro non gli basterà di descriver soltanto la gente che lo circonda e se stesso; egli pretenderà di lavorare intorno a costoro e di rifoggiare la società nello stesso istante in cui la rappresenta».

A noi sia la profezia che il rimprovero sembrano non a fuoco perché è piuttosto dubbio che Ke-
sten abbia voluto scrivere romanzi di questo tipo e, s'anche ne avesse avuto intenzione, sarebbe sboccato in effetti a vicende semplicemente umane. È alla stregua di questi risultati ultimi, e non a quella di concetti attualistici o attivistici, ch'egli va dunque giudicato.

Data la qual cosa, e concesso che la vera arte è tanto lontana dall'eccesso di effusione quanto dall'assoluta impersonalità – estremi che furono rispettivamente caratteristici dell'espressionismo e dell'obiettività nuova – bisogna concludendo riconoscere che, pur difendendosi con l'aculeo dell'ironia dal vecchio morbo sentimentale tedesco, Hermann Kesten torna, dopo i baccanali del *reportage*, a credere all'amore e al dolore dell'uomo. Certo non con lo stesso abbandono e con la stessa potenza di Joseph Roth in *Hiob*, commoventissima storia di un uomo semplice che sembra preludere in Germania a un'aurora di *nuova cordialità*. Ma almeno con lo stesso sintomatico fervore.

Luglio 1931.

JOSEPH ROTH

I

Il primo romanzo notevole di Joseph Roth, pietra miliare sulla strada iniziata sedici anni or sono dallo scrittore oggi quarantenne e ormai rappresentativo, si dice nel sottotitolo «un resoconto». Nel '27, quando comparve questa *Flucht ohne Ende*, l'espressionismo era morto e sepolto o al massimo viveva come esperienza superata in chi, come Edschmid, Werfel, Leonhard Frank, v'aveva portato dentro fin dal principio una propria personalità poetica. Ma nei giovani quel lirismo sfocato aveva resa sospetta ogni poesia, il contagio russo faceva loro odiar l'arte anche come espressione d'individualità, non badando essi

più che alla forza determinante degli enti collettivi, dei complessi sociali, non volendo più credere ad altro linguaggio che non fosse quello nudo delle cose. Esisteva la tendenza, non ancora c'eran le parole atte ad esprimerla. Joseph Roth le pronunzia a prefazione di quel suo romanzo: «Non si tratta più di poetare. La cosa più importante è ciò che si è osservato.» Ecco perché in quest'uomo tormentato da un'implacabile lucidità penetrativa, e perciò stesso odiatore d'ogni bigottaria politica e d'ogni tendenza letteraria, si è voluto vedere l'annunciatore e il caposcuola ideale della *neue Sachlichkeit*.

Là per là la cosa sembra verosimile, l'autore mantien fede al suo enunciato, il suo stile è rapido trasparente concreto, la stessa personalità di quel Franz Tunda, protagonista abulico e imper-suaso de *La fuga senza fine* e facile preda per-

tanto degli eventi e del destino, sembra un abile espediente per far parlare le cose, per mostrarci le latitudini più varie di questo nostro mondo variopinto nell'uniformità sostanziale del suo disorientamento postbellico. Il salvataggio dalla prigionia russa di quest'ufficiale austriaco di origine polacca da parte d'un compatriotta cacciatore d'orsi residente in Siberia non pare aver altro scopo che di metterci davanti agli occhi un'isola di pace primitiva in mezzo al caos della civiltà e della guerra. Irene, la tipica viennese di buona famiglia, fidanzata al combattente e fedele fin che può al disperso per convenzione sentimentale, non è più d'un ricordo-molla che a guerra finita trae Tunda dal suo rifugio per farlo cadere in braccio a Natascia, l'amazzone bolscevica che concepisce l'amore come residuo borghese e l'amplesso come dovere rivoluzionario e che tra-

scina il riluttante a combattere per una causa non sua. La francese che a Baku si darà a Tunda perché lo suppone un agente della Ceka è il richiamo dell'Occidente che lo porta a Vienna perché egli s'accorga della persistenza del mondo che credeva sommerso, quindi da un suo fratello in Germania per constatare, con heiniana virulenza, la vitalità del filisteismo pur nella stramba novità delle sue forme e che infine lo sospinge dalla Berlino americanizzata a una Parigi idillica e piena di formale soavità.

Ma parlano soltanto le cose o non, traverso ad esse, una sensibilità e un intelletto? Non ci vuol molto a capire di quanto questo stile, tutto baleni d'intuizione sintetica e sfrecciante una cattiveria caricaturale che colpisce a morte ogni banalità, si distacchi dai grigiori impersonali o da certa freddezza e scostante crudezza che è carattere comune

della nuova e slavata scuola obiettiva. Non occorre aver letto *Panoptikum* (1930) per indovinare in Roth il giornalista che in tre righe caratterizza un popolo, il nomade che ha per patria gli alberghi e che descrive tutto per vissuta esperienza, l'artista che supera Alfred Polgar nel nitore d'un quadretto azzeccato, in una parola: l'individualità artistica. Ne *La fuga senza fine*, panorama d'ambienti e di popoli, torna a mente Morand per l'attualità etnica vista traverso a una figura o a un amore, e Giraudoux per l'impalpabile atmosfera che circonda e tra loro distingue le razze.

Basterebbe quest'aura per metter Roth in sostanziale contrasto con la moda. Ma c'è di più. Quel suo Tunda che sulle prime sembrava non esistere salta fuori vivo da codesto «resoconto» di cose. Per quel suo disordinato correr l'Europa in traccia di una promessa sposa che, incontrata,

gli sembra lontana e irraggiungibile come il passato cui non può riallacciarsi, per questa sua dolorosa e sradicata incertezza, il protagonista della *Flucht ohne Ende* non solo appartiene alla «generazione dei decimati, dei reduci sperduti e dei morti» tra cui anche Roth con Remarque si conta, ma è, per la sua stessa inconsistenza in balia del destino, un tipo umano e, artisticamente, un frutto di quella psicologia che è la bestia nera dei nuovi scrittori d'oltralpe.

Decisamente Roth, nuovo perché originale, non ha niente a che vedere con essi. La sua arte non serve al tempo; dove, cedendo un poco alla moda, ha voluto di proposito dipinger l'attualità come in *Rechts und links* (1929), l'ampiezza del quadro è andata a scapito dell'evidenza artistica; dove inconsciamente ha sacrificato all'attivismo, l'odio politico gli ha fatto uscir di mano caricature

faziose e sommarie come quelle del peggiore Heinrich Mann. Se *Zipper und sein Vater* (1928) ci sembra senza confronto migliore del romanzo citato, non lo è già per lo sfondo, assai pallido, della guerra e dell'inflazione da cui la vicenda si stacca, nè per quell'aria di referto che la vorrebbe far parer più reale, ma perché in questa che i francesi dello scorso secolo avrebbero chiamata «storia naturale di una famiglia» il tartarinismo scombinato di un piccolo filisteo viennese si traduce nel figlio in una triste volontà d'andare a cercare gli schiaffi dalla vita. Padre e figlio non sono più, come gli espressionisti hanno voluto, nemici armati l'un contro l'altro, ma variazioni sullo stesso tema. Nella *Flucht ohne Ende*, in *Rechts und links*, in *Hiob* nemici sono, secondo una più antica tradizione tedesca, i fratelli, e stranieri l'uno all'altro quelli che natura e consuetudine

vorrebbe più vicini. Il panorama non è tanto di cose quanto di caos e di conflitti umani. Anche prima ch'egli denunci in modo lucido e definitivo l'equivoco realistico della *neue Sachlichkeit*, noi sentiamo che per Roth, nemico giurato tanto del misticismo a buon mercato quanto del neomaterialismo imbecille, la realtà non è che umanità, e l'uomo e il suo destino l'eterno e inesauribile tema dell'arte.

Giobbe (Hiob, 1932), «il romanzo di un uomo semplice», costituisce tuttavia una commovente sorpresa e non tanto perché realizza il principio enunciato, quanto perché vi riesce per la prima volta senza polemizzare, con la linearità ineffabile del capolavoro. Se a tanta distanza di secoli e dopo tanto apparente progresso può infatti ripetersi nella vita di un povero, pio e «assai quotidiano» ebreo di Volinia il destino di Giobbe benedet-

to di contentezza fino all'ora in cui Dio lo colpisce d'ogni male perché si desti dalla sua torpidità e contesti con lui, se la solenne favola biblica può tradursi, senza pedestri richiami e con la più incontestabile evidenza, nella prosaica realtà d'oggi, vuol dire che viviamo in un eterno presente e che il ritmo e la sostanza del nostro destino individuale non son cambiati, checché ne dicano i collettivisti e i fanatici del *Tempo der Zeit*, del dinamismo dell'epoca, che immaginano annullata la sorte del singolo nello strepito organizzato di questa civiltà di ferro.

La storia di Mendel Singer commuove anzi di più di quella del suo biblico predecessore, unica ricchezza del povero maestrucolo ebreo di sacra dottrina essendo la rassegnazione. Donna è la moglie, spesso il diavolo la cavalca, ed è lei che può invidiare e rimpiangere. Mendel loderà Dio

per il faticato pane, per la forza del suo primogenito Giona, per l'astuzia di Shemariah, suo secondogenito, per l'agilità di gazzella di sua figlia Mirjam. Ma ecco che nel quarto figlio Dio comincia a provarlo. Menuchim è idiota e rachitico, non cresce, non muore e non risana per meraviglie che abbia profetizzato di lui un rabbino veggente. I coniugi, tra cui s'è spenta la gioia dei sensi, non sono uniti ormai che nell'amore disperato per il più infelice dei figli. Poi lo Zar chiama sotto le armi gli altri due. «Lascia che i figli partano», dice Mendel «nulla si può contro i voleri di Dio». Ma Debora non ha pace finché almeno uno, Shemariah, non ha passato la frontiera. E questi emigra in America, lavora, sposa, invita i suoi a seguirlo. «Sogni: e chi avrebbe cuore di lasciar solo in Russia l'intrasportabile Menuchim?» Invece ecco che partire bisogna: Mendel ha sorpreso Mirjam

con un cosacco, crede di salvarla portandola via, non sa del male che la spingerà sempre tra le braccia degli uomini. Menuchim resta, insieme alla casa, in balia dei vicini: diviso da lui, Mendel in America si sentirà come diviso da sè stesso. Purre Shemarjah o Sam, come qui lo chiamano, è un buon figlio, guadagna, arricchisce, Mirjam trova da fidanzarsi e un bel giorno una lettera (benedetto sia Dio!) annuncia che per un salutare spavento Menuchim ha riacquistato la favella. La felicità è cominciata, per la prima volta i pensieri lasciano la casa di Mendel. A questo punto scoppia la guerra. Che giova leggere i giornali? Non parlano di Giona, il cosacco dello Zar, nè di Menuchim, nè di Sam che (l'America è la vera patria) è partito volontario per la Francia. E il giorno grigio in cui arriva la notizia della sua morte, Mendel l'ha già vissuto in sogno, perciò resta come di

pietra; Debora invece ne muore. Beata lei che è morta, Dio ne ha avuto pietà. Mendel è un morto che vive. Ma il Signore sa quel che fa. Se puoi, Debora, «prega per me perchè mi si cancelli dal registro dei vivi». Passano i sette giorni del lutto. All'ottavo lo vengono a chiamare: è successo qualcosa a Mirjam. Egli sa che si tratta di una nuova sventura. La sciagurata ninfomane è impazzita, nulla può fare la scienza: Dio, dice il medico, aiuterà. Ma Dio non aiuta. Dio ha spezzato tutti i legami intorno a lui, Mendel scioglierà anche l'ultimo: quello che lo lega a Dio. Il fuoco è già acceso, il sacchetto degli arredi sacri sta per essere gettato alle fiamme. Ma se nei muscoli di Mendel c'è ancora il timor di Dio ad impedire il sacrilegio, il suo cuore è contro Dio; crudele *ispravnik*, egli lo chiama, punitore aspro di chi più lo dilige. A nulla vale il conforto dei suoi amici,

ogni soccorso dei parenti è rifiutato. Una cupa indifferenza s'abbatte su Mendel, nulla lo scuote di ciò che avviene nel mondo, o intorno a lui; già povero, scivola sino all'ultimo fondo della miseria umana. Ed ecco che quando, dopo la pace, gli fiorisce vago in cuore il desiderio di tornare in patria per morirvi, gli dicono che un parente, un celebre musicista lo cerca. La sera di Pasqua infatti, poco dopo il mistico momento in cui si usa aprir la porta perchè entri il Messia, qualcuno bussa alla porta degli ospiti di Mendel: è quel parente e già la strana entrata l'avvolge in un'aura di mistero. Egli narra a Mendel d'aver venduto la sua casa e che gli ha portato il ricavato e che Giona probabilmente vive. Ora parlerà di Menuchim. Mendel cerca di persuadersi che è morto per attenuare il colpo, i presenti tentano di sviare il discorso, inducendo lo straniero a parlare della

sua vita. Analogie che suscitano presentimenti. Ora bisogna pur chiedere di Menuchim. «Menuchim vive» dice lo straniero. Mendel scoppia a ridere, il terrore vince tutti, poi piange, è salvo. «Egli va bene» prosegue lo straniero e, dopo una pausa: «Menuchim sono io». Rinunzio a descrivere la scena che succede, l'estasi di Mendel, il suo ritorno a Dio, l'accorrer degli amici, la partenza col figlio e col sacchetto dei sacri arredi, e infine quel dolcissimo andante che chiude il libro e fa intravedere ormai un Mendel circondato dai nipoti e «sazio di vita» come si legge in Giobbe. Ogni parola non farebbe che falsare la sobria sostanza di questo libro, bello come una bella favola, potente come una vicenda dell'Antico Testamento e dotato della strana e ormai rarissima virtù di strappare lagrime non metaforiche.

Basti dire ancora che Roth ha dato voce alla Volinia dov'è nato, ai suoi contadini ai suoi burocrati ai suoi faccendieri, e che nessuno, da Heine a Schalom Asch, ha saputo penetrare l'anima ebraica meglio di questo figlio di un'ebrea galiziana. Un'America creata in poche battute ci dimostra inoltre che, se nella *neue Sachlichkeit* il *reportage* uccide spesso l'arte, in Roth è il giornalista che abdica sempre nelle mani dell'artista creatore.

Questa sua sicurezza ci tranquillizza. Se infatti per via delle ultime pagine di Giobbe l'adesso nascente neoromanticismo vorrà contarlo tra i suoi, è certo che, come per indipendente buon gusto egli s'è salvato dagli eccessi della falsa obiettività, il suo sempre vigile intelletto e la sua obiettività naturale lo terran lontano dal gorgo del sentimentalismo banale che già insidia il momento

nuovissimo. Come ogni vero e maturo artista, Roth farà parte per sè stesso, saprà batter da solo la strada che Giobbe gli ha dischiusa davanti.

II

Dove vanno i tempi che non sono più? C'era un odore erariale nel mondo che ora è sparito per sempre; quello che usciva a zaffate dalle finestre aperte delle caserme austriache, quando, bimbi, ci passavamo dinanzi: odor misto di pipa, di lumi a petrolio, di grasso lucido e di buffetterie che si ripeteva variato negli uffici postali e alle stazioni, nelle cancellerie e nei tribunali, dovunque incombessero il demanio e l'aquila bicipite. C'era un tipo di barba a scopettoni che, dai ritratti di Francesco Giuseppe, troneggianti negli spacci tabacchi e dall'effigie impressa sulle corone d'argento e sui francobolli, s'andava riproducendo sulle

guancie di generali e di pensionati, di burocrati e di lacchè. C'eran feluca, spadino e gradi, che ordinavano, nei dì solenni, in una sola gerarchia professori, funzionari e impiegati ai piedi del trono o dell'altare. C'eran soldati dal chepì di buona misura e dai pantaloni attillati, in elmo e in alari, caudati o piumati, fanteria e *honved*, artiglieri ed usseri, cacciatori e dragoni, pionieri ed ulani, gente d'ogni idioma e d'ogni provenienza che una lingua ignota e imperativa assoggettava ad ufficiali chiusi nella legge di casta come nel vuoto pneumatico. C'era l'Inno che in ventisei lingue invocava durata all'Impero secolare e vita al quasi immortale vegliardo coronato e c'era la marcia di Radetzky che ad ogni genetliaco le bande militari suonavano percorrendo, lampioni accesi in testa, le vie d'ogni città della Monarchia, da Gratz a Cracovia, da Szegedin a Bolzano, da

Praga alla mia Gorizia. Un bellico preludio di tamburi seguito da un'arietta saltellante e parodiabile che rendeva arzilli gli stinti veterani di Novara e di Custoza e suggeriva a noi monelli italiani parole obbedienti a quel ritmo e piene d'irriverente scurrilità.

Dove vanno le cose che più non esistono? Dov'è andata la vecchia Austria cui un sibillino motto profetizzava che sarebbe rimasta ultima nel mondo? Tutto pareva come sempre e nulla era come prima. Ancora cattolici ed ebrei, protestanti, ortodossi e mussulmani, recitavano, da un capo all'altro dell'immenso Impero, preci per l'ottantenne che non voleva guerre perchè sapeva che si perdono. E già Francesco Ferdinando, anima d'un'ufficialità che in pace sentiva venir meno ogni ragione di vita, preparava la morte propria e quella della Monarchia, il gran dramma

in cui alto tradimento e patriottismo sarebbero diventati sinonimi. Chi è che di noi irrendenti non sentiva in fondo quel che di provvisorio c'era nell'attualità? E tuttavia ci sarebbe voluto un naso ben fino per avvertire, di tra l'odore erariale della vecchia Austria l'alito vago di dissoluzione che insidia sempre, ne' funerali, l'odor dei ceri e dei fiori.

Joseph Roth è un austriaco, un ebreo galiziano, il figlio di una gente di confine, nata per essere intermediaria tra i popoli. Non stupisce ch'egli intenda ogni clima. Ne *La fuga senza fine* la Siberia primitiva e la Russia bolscevica, la Vienna d'anteguerra e la Germania dell'inflazione, Berlino americanizzata, e Parigi idillica s'inseguono con vorticoso immediatezza sul filo di un protagonista-pretesto. Mago della sintesi, Roth riesce nel suo *Giobbe* a mettere a fuoco gli ebrei di Volinia meglio che Schalom Asch in tutte le sue opere ci-

cliche e tre pagine di quel famoso romanzo contengono più America di cento resoconti. Ma la gravidanza massima egli non la raggiunge che nel *Radetzkmarsch* (*Marcia di Radetzky*, 1932), individuando l'Austria là dove solo poteva essere creduta e servita, ricollocandola nell'unica sperduta isola umana dove il suo tramonto potesse trascolorare in luci d'elegia: nel mondo dei funzionari e dei soldati.

Perché austriaci non si nasceva: lo si diventava estraniandosi dalla propria stirpe al servizio di una dinastia. Il primo dei Trotta che in questo romanzo si distacca dalla lunga serie degli avi sloveni e contadini è un invalido ex-sottufficiale di Radetzky. Suo figlio tenente va, senza proporselo, anche più oltre: a Solferino salva la vita all'Imperatore con la naturalezza del buon combattente e vien promosso, decorato, estraniato

dalle proprie origini con un titolo nobiliare, assorbito da un esercito che mai abbandonerebbe se il ritrovare il proprio gesto eroicizzato e ridicolizzato ad uso dinastico e delle scuole non gli togliesse ogni fede e non gli consigliasse di concludere la propria vita tra i campi, avviando l'unico figlio alla carriera burocratica anzichè a quella, deludente, delle armi. Ma non si salva impunemente la vita all'Imperatore: anche dopo la morte dell'eroe di Solferino, la benevolenza sovrana illumina come un sole nascosto il cammino dei Baroni Trotta di Sipolje: il figlio dell'eroe diventa abbastanza rapidamente capitano distrettuale (prefetto) e il nipote Carlo Giuseppe, allievo ufficiale, può talvolta al suono della marcia di Radetzky sognar la morte sul campo per la maggior gloria di colui che il nonno ha salvato.

Ma, ahimé, Carlo Giuseppe è soltanto un nipote. L'annuncio troppo brutale della morte di una donna che l'ha amato, le deprimenti circostanze che l'accompagnano gli tolgono ogni gioia per l'appena indossata smagliante uniforme degli ulani. Dell'Imperatore egli non salva che il ritratto che, come dappertutto, si trova anche nel salotto del bordello moravo frequentato dagli ufficiali della sua guarnigione. Le canzoni nostalgiche dei suoi soldati ruteni gli fan rimpiangere la zolla degli avi. Quella vita non è fatta per lui. L'unico amico che ha trovato cade in duello un po' per colpa sua, ma soprattutto per l'inumana legge dell'onore. Nella nuova sede, al confine tra Russia ed Austria, i due Imperi nemici che presto la guerra dovrà ingoiare, la palude, la grappa, il gioco, la noia consumano l'oziosa ufficialità. Ferito in uno scontro con degli operai che non odia, persuaso an-

che più della propria meschinità dopo il breve incendio di un vero amore, trascinato dai debiti sull'orlo d'un abisso, Carlo Giuseppe ignora che il padre l'ha salvato invocando intrepidamente la grazia del vecchio Imperatore. E a che gioverebbe saperlo? Quando a mezzo di un festino militare, gli ufficiali briachi apprendono l'assassinio di Francesco Ferdinando ce n'è più d'uno che, per ragioni nazionali, tripudia, e il disperato gesto di protesta di Carlo Giuseppe cade nel vuoto. Egli dà le dimissioni, cerca di diventare fattore come il nonno, ma la guerra lo strappa ai campi e la sua povera morte non è di quelle che si prestino ad esser elaborate per i libri di lettura. Anche perché l'Austria tra poco scomparirà.

Così, nel declino di tre generazioni, è respiratamente simboleggiato il naufragio di uno Stato e di un sistema. Mentre il vecchio sottufficiale di Ra-

detzky e l'eroe di Solferino hanno potuto foggare a loro libito la vita dei loro figli, il capitano distrettuale vede negli sviamenti di Carlo Giuseppe la fine d'ogni avito ideale. Nulla del resto obbedisce ai principi paternalistici del fedele funzionario: il popolo domanda «più diritti», la socialdemocrazia infierisce, l'idra del nazionalismo ha ventisei teste, i giovani sono degli incomprensibili ribelli, solo coi vecchi e con l'Imperatore ci si può intendere. È logico quindi che il pover'uomo, duramente provato dalla morte del figlio, non sopravviva alla scomparsa del vegliardo coronato.

Ma quello stesso crescendo tragico che l'uccide s'è rispecchiato ben altrimenti nell'animo del vecchissimo Sovrano, del più vecchio Sovrano del mondo. Francesco Giuseppe sta già di là dal tempo, presente l'inevitabile ma non riesce più a disperarsene, sa molte cose più degli altri ma gli

piace, come ai bimbi e ai vecchi, di prender in giro la gente, di lasciarsi credere più rimbambito, più ingenuo, più malato, più sano, più buono, più indifferente di quel che non sia. Non è da imperatore gareggiare coi furbi, discuter coi medici, saperne di più dei propri ministri. E anche se non ci si ricorda chi dei Trotta ci abbia salvato la vita, se il padre, il figlio o il nipote, è invece da imperatore essere grati, anche se questa gratitudine non sia cemento che possa rinsaldare lo sfacelo.

Figura cassandrica, idillica, comica questo Francesco Giuseppe di Roth ha in sé qualcosa di così vivo che è ben difficile non possa esser vero. E che l'Austria sia stata detestabile per la ferocia del suo inutile persistere qui non è il caso di riaffermare appunto perché lo scrittore s'è sforzato di render dal di dentro la spettrale inanità d'un congegno complicato esattissimo assurdo e già

trapassato prima di morire. Un po' ci è sembrato di ricontemplare alla luce del sole i fantasmi della nostra infanzia, di veder sventrati sotto i ferri sapienti di un perito settore gli impettiti fantocci che in veste di ufficiali austriaci passeggiavano venti anni or sono per le vie della nostra Gorizia e di trovarvi dentro paglia, circolo militare, insufficienza, avventurette, noia e nulla. La guerra li ha galvanizzati un momento, la guerra li ha finiti. E ha spazzato via i commissari, i gendarmi, i capitani distrettuali, i postini con la medaglia giubilare, i funzionari in feluca, la barba a scopettoni, la marcia di Radetzky. E in primo piano son rimasti per noi: le trincee, il nostro entusiasmo di combattenti, i compagni perduti, l'ottenuta vittoria.

Però questo libro di Roth fa piacere leggerlo. Anche perché non è né lode né accusa ad un passato senza possibilità di ritorni sommerso, ma

semplicemente comprensione di ciò che non è più. La pacatezza, il sorriso son qui segni di superamento più della polemica che in Austria e in Germania è partita tante volte con la lancia in resta a sfondar porte spalancate. Portavoce di chi ha vissuto ma non sa rievocare, tramite fra la generazione che tramonta e l'umanità di là da venire, ancora una volta un poeta racchiude nel cerchio magico di un'opera quel che nessuna cronaca o storia saprebbe compiutamente tramandare.

III

Nascere in una terra di confine può spesso voler dire disposizione a intendere l'anima di due popoli.

Non a caso la mia Gorizia – dove anteguerra il popolino parlava un friulano bastardo, la piccola borghesia un veneto differenziato, i montanari im-

migrati lo sloveno, i funzionari e gli ufficiali il tedesco – ha dato i natali a Graziadio Ascoli, il fondatore in Italia della filologia comparata. Chi fin dalla più tenera infanzia senta risuonare per un unico amore la parola mamma, madre, *mari, mati, Mutter* non può non pensare alla lontana parentela di certe analogie, a ciò che accomuna, simbolo non soltanto filologico, popoli che la vicinanza e il diverso carattere e gli opposti interessi han reso fieramente rivali. V'è perfino chi, a forza d'intendere, diventa incapace di odiare. Teodoro Däubler, triestino di nascita, fiorentino d'elezione, tedesco per nebulosità, non riesce, nemmeno in tempo di guerra, a trattenere in cuore il suo *Inno all'Italia*. Ma son casi estremi E in Däubler quella che permane è la tedeschità dell'assunto, il modo nordico nel concepire a valutare le cose italiane. Più aderente alla nostra tesi, più curiosa etnica-

mente e artisticamente meglio feconda è la posizione di Joseph Roth, così consona, in senso lato, alla sua terra d'origine. La Volinia, dove Roth è nato, è un paese a nord della pianura di Podolia, fra la Galizia e la Russia bianca, già soggetto agli Zar e oggi diviso fra Polonia ed Ucraina.

Ucraina vuol dire «terra di confine» ma la si potrebbe anche definire porta tra due civiltà. Sulla sua soglia l'Occidente, che ora avanza per programma, ieri non faceva capolino che timidamente. V'imperavano il feudalismo terriero, la stasi delle lande sconfinite, il fatalismo orientale. Unico elemento mobile: gli ebrei. Mobile nel senso dello spazio, statico nelle persistenze tradizionali. Come api industri portano, volando e suggendo, il polline dall'una all'altra corolla, così questa gente, facendo di continuo la spola tra Austria e Polonia, Russia e Germania, introduce in Oriente i

ritrovati e i bisogni della civiltà occidentale e trasmette all'Occidente le richieste e la ricchezza agricola orientale. Nell'intima cerchia, invece, costoro, che nella dispersione della razza rappresentano – come per tradizione si afferma – il proletariato ebraico (mentre l'aristocrazia spirituale e teocratica si sarebbe sparsa nei paesi del Mediterraneo) sono i conservatori dei riti e delle pratiche più ortodosse e fisicamente perpetuano tipi come quelli che compaiono negli spettacoli della compagnia teatrale *Habima*. I rossi di pelo sono qui varietà di una razza prevalentemente crespa, brunicrinita e olivastra.

Da questo strano ambiente deriva Joseph Roth, figlio egli stesso di un'ebrea. Una particolare finezza di percezione etnica lo contraddistingue. Già nella sua prima opera *La fuga senza fine*, che è in sostanza un panorama d'ambienti e di

popoli, si rivela l'allenamento a comprendere il diverso e a ridare l'affine.

Giobbe è la prova di questa seconda possibilità. Forse solo in Volinia dove, come abbiām detto, persistono materiali e spirituali aggregati biblici, poteva incominciare questo «romanzo di un uomo semplice» che a distanza di secoli ripete nella vita di un essere pio e quotidiano la vicenda dell'Antico Testamento.

E già qui incomincia l'evoluzione di Joseph Roth. Se l'attenta concretezza de *La fuga senza fine* o il *reportage* aderentissimo di *Panopticum*, se l'ironia precisa del polemista letterario e politico poterono farlo credere capopattuglia di quella scuola neorealistica i cui freddi splendori succedettero alle esplosioni liriche dell'espressionismo, la commozione senza *pathos* del *Giobbe* lo mostra ai maniaci della letteratura catalogata come il

primo e il più eloquente araldo di quel «ritorno del cuore», di quell'alba dell'«irrazionale» che sarebbe sorta, dopo tante orgie d'illuminismo razionalistico, anche senza i decreti letteratogeni del nazismo.

Con *Tarabas, un ospite su questa terra* (*Tarabas, ein Gast auf dieser Erde*, 1934) Roth rientra, per così dire, in patria: dall'Occidente compreso egli torna all'Oriente sentito.

Tarabas è un violento cui una zingara ha profetizzato un assassinio e poi la santità. Persuaso di aver commesso un omicidio per gelosia, egli profitta dello scoppio della guerra per lasciar l'America ed arruolarsi in Russia sua patria; seduce sua cugina prima di partire per il fronte, e, dimentico della casa paterna da cui è stato cacciato, combatte con un eroismo che rasenta la temerarietà. Scoppiata la rivoluzione, sorta, dalle rovine della

Santa Russia, una piccola patria nuova ai margini dell'ex-Impero, Tarabas si conquista con prepotenza un alto grado militare e terrorizza la cittadina cui è stato assegnato coi più gradassi atteggiamenti da Don Rodrigo. Un sanguinoso *pogrom* si scatena per la sua incuria, nel tentativo di repressione egli perde il suo sergente più fedele e si macchia d'ignominia torturando un disgraziato. Ed è qui che il rimorso l'assale provocando un completo capovolgimento. Il tracotante uomo d'arme si fa pellegrino e penitente, sconta con la povertà e le malattie l'edonismo passato, si redime, con ogni sorta di cercate umiliazioni, dal demoniaco orgoglio di un giorno e finalmente muore non senza aver prima invocato e ottenuto il perdono.

Questa, all'incirca, la trama di un romanzo il cui interesse sta specialmente nei quadri ambientali,

nell'alternarsi della religiosità col fanatismo e nella comprensione artistica e morale delle cose più opposte. Da un punto di vista schiettamente letterario esso non rappresenta forse un'ascesa; da quello evolutivo, però, va considerato come un punto di trapasso. *L'Anticristo* (*Der Antichrist*, 1934) che subito gli succede, non è più rappresentazione ma predica, non è più creazione d'opposti mondi ma attacco sferrato in pieno contro quello esistente in cui, a sentir l'autore, il demonio si sarebbe quasi dovunque insinuato sotto le apparenze della Divinità. Qualcosa di nefasto si sarebbe intruso tra l'invenzione e l'applicazione a far del cosiddetto prodigio tecnico un propagatore di banalità e di miseria morale. Il potersi parlare a distanze siderali non ha elevato il tono delle nostre conversazioni; il raggiunger la stratosfera, che ha illuso il nostro orgoglio facendogli tro-

var vuoto il cielo, non ha abbassato il Cielo fino a noi, ma ha portato più in alto un po' della nostra terra e della nostra insipienza. La Russia bolscevica che crede d'aver sconfitto Dio con la scienza e non ha saputo invece che sostituire una fede cieca con un cieco sapere, è lontana dal Cielo e dal bene come la Germania hitleriana che ha elevato a suo simbolo l'Anticroce e come l'America, regno dell'effimero, dell'instabile, delle ombre cinematografiche e dell'industrializzazione delle religioni. Imprigionati nelle loro case di vetro, stupidità e metallo cromato gli uomini non conoscono più la solitudine feconda, il silenzio che eleva a Dio. Essi somigliano nel senso peggiore agli uccelli: sanno volare e vivono nelle gabbie in una schiavitù che s'illude d'essere libertà, nel clima di falsa evoluzione in cui l'Anticristo maschera gli aspetti del suo regno.

Che dire di questo libro scritto in stile biblico e apocalittico? Esso pecca di genericità e in fondo lascia il tempo che trova. Dove è giusto è troppo vago, dove è ingiusto è inefficace. La Germania filorussa e filoamericana della *Sachlichkeit* non conosceva simili ragionamenti, quella nazionalista e strapaesana d'oggi non li tollera. Quanto a noi, che preferiamo il Tolstoi di *Guerra e pace* e di *Anna Karenine* a quello degli scritti morali, non è senza preoccupazione che vediamo Joseph Roth mettersi per questa strada. La sua sincerità è innegabile, ma il pericolo è evidente. E ci dispiacerebbe perdere un creatore pieno d'originalità per avere in cambio un quaresimalista.

Febbraio 1934.

ANTOLOGIE TEDESCHE

Antologie dell'attualità letteraria. Prodotto di un'epoca che vive in fretta; caratteristiche, da questo punto di vista, non meno dei «panorami» e delle vite romanzate. Pericolose, in sostanza, come queste e come quelli per la pretesa di dar molto in poco, per la lusinga di risparmiare un lavoro necessario; utili, innegabilmente, per la loro incontestabile natura divulgatrice. Giudicarle non è difficile conoscendo il retroterra; basta considerare gli inclusi e gli esclusi; e per gli inclusi il criterio della scelta. Ma il più piccante giudizio su queste antologie è quello maturato dal tempo. L'esercizio più istruttivo è quello di risfogliarle dopo un decennio.

Nel '19 ebbe giustamente successo *Menscheit-
tsdämmerung*, una antologia di giovani poeti rac-
colti dal combattivo critico berlinese Kurt Pinthus.
Dei ventitré lirici inclusi sette erano già allora pas-
sati a miglior vita e di tutta la falange parevan, già
due anni dopo, salvarsi, oltre a Theodor Däubler
e a Else Lasker Schüler, unicamente Georg
Heim, defunto, e Franz Wertel tuttavia vivissimo.
Nel suo insieme l'antologia è testimone
dell'incendio di speranze sviluppatosi dalle mace-
rie della guerra e spentosi subito dopo Versailles.
Come del paradiso sognato – fraternizzazione,
abolizione d'ogni freno sociale, Europa senza
confini – non rimane oggi nemmeno l'ombra, così
non altro che un mucchio di ceneri testimonia
delle combuste illusioni. Il sentimento, che alla
maggior parte di questi lirici parve – anche in re-
lazione all'estetismo degli Schnitzler, dei Hoff-

mansthal e dei Rilke, sgominato dalla guerra – assai più importante della forma, si esprime ma si estinse anche nel monosillabico e nell'informe.

Né miglior sorte sembra riservata ai narratori di quel tempo, al loro disprezzo dell'arte pura, al loro attivismo che metteva in pratica fino all'eccesso i consigli di Heinrich Mann. Dei ventidue narratori messi insieme da Max Krell in *Die Entfaltung*, un'antologia edita nel '21 dallo stesso Ernst Rowholt di Berlino presso cui era uscita l'altra, uno solo, Franz Kafka, si salvò, malgrado la morte precoce, nella immortalità; di tutti gli altri, sette: Alfred Döblin, Max Brod, Leonhard Frank, René Schikele, Ernst Weiss, Franz Werfel e Kasimir Edschmid possono dirsi vivi oggi e in effetti perché si son negati da come erano allora e hanno sacrificato espressionismo e coerenza alle feconde necessità del proprio sviluppo.

Sette dunque; sarebbe curioso saper fin d'ora quanti, tra altri dieci anni, resteranno in piedi dei ventiquattro scrittori giovanissimi – il più vecchio è Ernst Toller che ha 37 anni, la più giovane è Maria Gresshöner che ne ha 22 – raccolti da Hermann Kesten nella sua nuovissima antologia (24 *neue deutsche Erzähler*, 1929). Tutti sono intonati al momento. Ma quanti lo supereranno? Tutti si guardano bene dal lasciar trapelare sia pur l'ombra di un sentimento. Tutti si studiano d'esser freddi come l'obiettivo di una macchina fotografica. Tutti fanno o cercano di fare della cronaca, del *reportage*, di riferire intorno a un brano di vita. Ognuno evita d'entrar comunque nel racconto, di improntarlo come che sia della propria persona. L'anonimità trionfa fino alla confusione. Riesce difficile distinguere scrittore da scrittore e perfino fatto da fatto.

Gli è che il fatto non è nulla. La famosa *tranche de vie* del naturalismo non era che un aspetto della natura o della società visto attraverso un temperamento. La *neue Sachlichckheit*, la nuova obiettività tedesca alla quale sembrano obbedire la maggior parte di questi ventiquattro scrittori e che qualche critico ha voluto far risalire al naturalismo tedesco del 1890, pretenderebbe di dare gli aspetti del tempo facendo a meno del temperamento. Sarebbe come dire vedere prescindendo dall'occhio. Il quale – Kant e Schopenhauer insegnino – è assai poco obiettivo anch'esso. Una qualsiasi piccola perturbazione dell'organo visivo cambia il programma della rappresentazione del mondo. E anche l'occhio è senso. La vera obiettività è di là dal senso, l'assoluta *Sachlichckheit* sarebbe la cosa in sé. Che cosa sia poi questa cosa in sé e quale insomma possa essere la na-

tura al di fuori dei sensi che l'avvertono, non ce l'hanno saputo dire i filosofi meglio attrezzati a vivere nella rarefatta atmosfera della metafisica e non ce lo diranno dunque nemmeno questi nuovi scrittori che ostentano tanto disprezzo per la filosofia.

Infatti l'ultima *Weltanschauung* tedesca consiste nel non averne o nel non volerne avere nessuna. Il popolo filosofo per eccellenza dà il bando alla filosofia. Per la generazione che va verso i quaranta, la psicanalisi, sconfinamento della medicina nel campo dello spirito, ha fatto ancora la veci d'ideologia; per i ventenni e trentenni d'oggi anch'essa è superata. Il che non dimostra peraltro che l'avere in odio la filosofia salvi dagli errori filosofici. Questa realtà, cui gli scrittori nuovi vorrebbero dar la parola escludendosi, è muta finché non trova un interprete e non esiste se non nella

misura in cui è vista. Per il contadino un pesco fiorito significa promessa di raccolta, per un pittore colore: la realtà dell'uno è labile nella sua concretezza, quella dell'altro concreta nella sua apparente labilità. Ci sono milioni di uomini che hanno fatto la guerra, migliaia appena che san raccontare con qualche rilievo ciò che han vissuto; centinaia di libri ne parlano, due o tre la rendono in evidenza, nessuno ancora l'abbraccia in tutta la sua complessità. Chi lo sapesse fare sarebbe, anche se usasse come mezzo la cronaca, un grande artista, un mondo perché capace di misurare un altro mondo, un uomo, un individuo anche e appunto quando sapesse identificarsi, dimenticarsi in questa realtà. Che significa non escludersene ma esser tutt'una cosa con essa.

Punti di vista che non cessano d'essere veri nemmeno quando sono applicati a chi li nega.

Nella raccolta di Hermann Kesten si staccano dalla massa che par volere concordemente una cosa – e cioè le cose, la realtà – solamente i temperamenti, gli individui. È vero che Joseph Roth dipingendoci qui un capitolo della rivoluzione russa non ci pare più il narratore rapido della *Flucht ohne Ende*, ma in compenso Ernst Glaeser ci fa sentire in una novelletta quel non so che di giovane, d'acerbo che dà sapore e vita alle migliori pagine del tanto celebrato *lahrgang 1902* (*Classe 1902*); Ginster in un quadretto sulla società del 1920 giustifica il successo che ha salutato il suo unico romanzo; Ernst Toller, il soggettista di Piscator, compare per la prima volta in veste di narratore con un capitoletto di ricordi di gioventù; Ludwig Renn riesibisce *in nuce* il resocontismo fotografico e implacabile di *Guerra*; Georg von der Vring, bene o male, è all'altezza del suo *Sol-*

dat Suhren; Hermann Kesten con la storia di un inutile adulterio si fa riconoscere come il cinico demolitore degli slanci passionali.

Questi sono i più noti. Altri si possono segnalare: F. C. Weiskopf per lo spassoso naufragio filisteo di un barbiere, ma Meyrink aveva dato una quindicina d'anni fa molto di meglio; la storia del moschettiere Reue di Arnold Weiss-Rüthel, ma di queste vittime di guerra che predicano la ribellione ne conoscevamo fin dal '19 e cioè dal tempo di *Der Mensch ist gut* di Leonhard Frank. Le pagine di vita contadina di Anton Betzner, di H. G. Brenner e di Maria Gressöner non si distinguono dalla vasta letteratura passata che per una spesso rivoltante brutalità che è appena appena superata dall'argomento nei racconti di J. Breitbach e di F. Zeise, i cui protagonisti conoscono l'arte di convertire in danaro la maschilità. Riferiscono, è

la parola, su di una spedizione polare Anton Sch-nack, sulla vita dei deportati Anna Seghers, su quella di due coniugi inaciditi Wolfgang Weyrauch. Un'aria sconsolata, arida, non giovane domina in quest'antologia dei giovanissimi. Un soffio di sentimentalismo ricacciato tenta di farsi strada nel racconto di Hans Liepmann sulla morte di un cane o in un interno di carcere femminile presentatoci da A. A. Kuhnert, dove una sedicenne affoga nel suicidio l'orrore d'esser stata bruttata dal padre.

Pensate a che cosa deve appoggiarsi il sentimento umano quando vuol riaffiorare in queste caratteristiche, istruttive ma nient'affatto consolanti quattrocentoventi pagine! E tuttavia ne siamo vicini più di quanto non si creda. Dalla contemplazione fredda delle cose la moda sembra sia per volgersi, a quanto se ne dice, verso una

desolata ma pacatamente sorridente accettazione del mondo com'è. È un primo passo verso la valutazione, oltre l'indifferenza nemica della vita non meno che dell'arte. Tra dieci anni avremo un'antologia anche di questa nuova tendenza. L'obiettività e gli obiettivi saran confinati, come gli espressionisti, tra i ferravecchi, vivrà chi avrà saputo trasformarsi. Quanti, torniamo a domandarci, tra i ventiquattro scrittori d'oggi?

Qualcuno certo. Ma per sempre vivrà domani come ieri, solo chi, incurante delle correnti e abbastanza forte per campare quand'esse si vadano arenando, abbia a dire una parola sua, sia individuo quanto basti per dire un suo vero sul mondo. Dichiara Kesten nella prefazione: «Questo libro vuol mostrare una collettività ed essa non potrebbe dirsi decisamente partito, se non

potesse sopportare senza danno l'assenza di qualche uomo e magari di qualche capitano».

Sarà vero per il libro. In arte però i partiti, le tendenze contano poco, tutto viceversa i capitani.

Ottobre 1930

ZOLLA E DESTINO

Nulla, credo, meglio di un'immagine sismica può render l'idea di ciò che è avvenuto in Germania nel campo letterario dopo l'avvento hitleriano. Il violento terremoto del 30 gennaio 1933 ha fatto crollar d'improvviso tutta la «palazzata» delle notorietà, tutto lo scenario che, bene o male, rappresentava all'interno, e ancora più all'estero, il volto della Germania letteraria contemporanea. Dietro questi cumuli di rovine, ridotti in cenere dagli *auto da fè* librari del successivo maggio, apparve agli occhi dei conoscitori un ben curioso paesaggio: casupole e bicocche, caseggiati di dozzina e baraccamenti improvvisati occupavano completamente il primo piano, mentre più indietro, in oscuro disdegno, qualche vetusto palazzo,

un po' troppo dimenticato ieri perché remoto e nascosto, campeggiava oggi, parte per virtù propria, ma più per merito del basso livello generale.

Discutere i risultati di un simile fenomeno tellurico in base a riposate valutazioni estetiche e razionali è dar prova della più massiccia irrazionalità. In questi casi non cade soltanto il deteriore, l'occasionale, il malsaldo, il foggiato sulla precedente moda politica. Le prime scosse non hanno fatto sprofondare in Germania, com'era logico da molti punti di vista, soltanto il comunismo artistico dei Toller e dei Brecht o il deprimente pessimismo dei Remarque e dei Renn, ma ha travolte molte cose degne in tutti i sensi (e dunque anche in quello nazionale).

Se è comprensibile che l'opera di un Lion Feuchtwanger, romanziere nella sostanza ebraico e forse per anni esaltato al di sopra del suo merito,

sia stata messa all'indice come *volksfern* e *volksfremd*, come lontana ed estranea dallo spirito etnico, non altrettanto persuade l'ostracismo dato a Thomas Mann, avversario politico dichiarato, ma, dai *Buddenbrooks* alla *Montagna incantata* alle recentissime *Storie di Giacobbe*, spiritualmente tedesco fino al midollo spinale. Ma qui fa legge un sentimento cieco. Il che non dovrà però impedire a noi di trovar strane, sul fronte dell'antica prospettiva di palazzi in macerie, certe affrettate sistemazioni e sostituzioni. Era certo da aspettarsi che Gerhart Hauptmann, l'antico socialista romantico dei *Tessitori*, il poeta laureato della Repubblica, non dovesse piacere nel rinnovato clima, ma può far sorridere il vedergli contrapposto quasi a surrogato il fratello Carlo che per tutta la vita non fece che emularlo con molta invidia e poco costruito. E se pure si può comprendere la

cancellazione di Heinrich Mann dal novero dei sudditi tedeschi da lui così aspramente satireggiati, non persuade la favola secondo cui l'ormai canuto Rudolf Huch, contrappostogli come il vero moralizzatore della società tedesca, sarebbe stato defraudato della fama pur avendo al proprio attivo ben trenta ponderosi (ma ahimé poco invitanti) volumi.

I «dimenticati» come Rudolf Huch, o per altre più plausibili ragioni sostanziali, occupano oggi il fronte della letteratura mentre i noti di ieri stan per diventare i dimenticati di domani. Ma queste sono rivendicazioni di mediocrità equivalenti, lotte tra concorrenti destinati uniformemente a sparire, caricatura di quello che è talvolta l'oscuro dramma dell'ingegno. In questo senso due soli grandi artisti videro coincidere il loro tardo riconoscimento col trionfo della rivoluzione hitleriana: Paul Ern-

st, l'esaltatore di un ordine idealistico negli oscuri tempi del materialismo guglielmino e socialdemocratico, e Stefan George, che attraverso il culto della bellezza e della gioventù arrivò a divinare il nuovo Reich. Ma la loro fu un poco la sorte dei precursori, isolati e sdegnosi sia nell'ora della profezia che in quella dell'attuazione. Né la lenta fama di certi altri che oggi godono di generale riconoscimento va attribuita ad altro che non sia la stessa profonda natura dell'opera loro. Hermann Stehr, che oggi compie, festeggiatissimo, i suoi settant'anni, non rappresenta la più commestibile delle letture: il carattere mistico-naturalistico dei suoi racconti, lo sfocamento tutto nordico e germanico delle sue tesi, quei suoi contadini «di spirito profetico dotati» non hanno nulla che concili improvvisi simpatie e che comunichi un diretto calore umano. Solo col tempo la profonda serietà

artistica e religiosa di questo scrittore pietista della Slesia ha potuto imporsi e far breccia. E così Hans Carossa, il medico scrittore ormai noto e caro anche al pubblico italiano, non ha potuto raggiunger di colpo le grandi tirature. Egli, che tuttavia non è più ignoto da parecchi anni, ha sempre appartenuto a quella che si potrebbe chiamare la Germania segreta, è stato il rappresentante, con Paul Alverdes e pochi altri, di quel che v'è di sognante d'idillico di raccolto, insito nella natura tedesca e che ogni tanto ricompare, anche se sconfessato dalle mode correnti.

E questi sono gli edifici rivelatisi esistenti e imponenti anche dopo il grande crollo, ma non in funzione di esso. La caduta della facciata ha invece scoperto una schiera di scrittori intenti da anni a un lavoro che si direbbe più politico che artistico e, in ogni caso, antitetico a quello che si

stava contemporaneamente compiendo sul davanti della scena. Mentre infatti, nel dopoguerra, il motivo dei figli nemici dei padri simboleggiava, nelle creazioni artistiche tedesche, la lotta delle generazioni e la condanna del passato, e giustizia e misericordia, umanità e umanitarismo erano usati come esplosivi per minare l'autorità e la legittimità dei complessi sociali e statali, nel retroscena si tentava appunto la ricerca e il riallacciamento dei collegamenti spezzati, spesso risalendo a un passato più lontano di quello recente e negato. I romanzi storici di Erwin Guido Kolbenheyer, di Hans Friedrich Blunck e di Otto Gmelin risalgono alle origini, cercano di penetrare il misterioso volto dei penati e di interpretare, traverso la storia delle emigrazioni e le vicende dell'Impero, la linea di quel destino tedesco che, ritrovata,

possa esser il filo d'Arianna dal labirinto degli
sperdimenti verso le chiarezze del domani.

Da un altro punto di vista, ma con gli stessi intenti, Hans Grimm risuscita, nel suo ormai celebre *Popolo senza spazio* (*Volk ohne Raum*) l'annosa aspirazione tedesca a un «posto al sole» frustrata dalla tragedia coloniale conclusasi con la guerra e rievocata dallo stesso autore ne *Il cercatore d'olio di Duala* (*Der Oelsucher von Duala*, 1933). Queste dolenti note son (chi legge intende) anche squilli di riscossa.

Prima calamita dell'arte in Germania è ora dunque, l'abbiamo visto, il destino, e cioè la tradizione vista come storia, come tragedia e come speranza. Seconda calamita: la zolla. Solo la terra può dar consistenza agli sradicati, concretezza ai traviati cercatori tedeschi di impossibili Città del Sole. Ed ecco un altro tipo di letteratura che può

sembrar strapaesana, ma è tutt'altro che una dilettazione snobistico-letteraria.

Qui il moto comincia di lontano e il processo lavora in profondità; qui si tratta d'evoluzione effettiva e istintiva. Tanto l'espressionismo che la nuova obiettività erano, nel loro ultimo fondo, impeti illuministici e razionalisti intesi a spezzar legami giustificati da una fede e non dalla nuda ragione. Dopo l'ebollizione romantica di questo razionalismo era venuto il periodo della sua applicazione sistematica a sangue freddo: in arte proprio come nella vita. Infinite forze eran state messe in mora, molti impeti erano svaporati per il loro stesso facile soddisfacimento. Un'insoddisfazione malcelata era però il frutto di questo completo appagarsi dell'intelligenza a spese del sentimento, di questa vittoria della chiarezza sull'inesplicato, della banalità sul mistero. Qualcosa urgeva nel fondo che

le soluzioni superficiali non eliminavano, qualcosa d'irrazionale e d'incomprimibile che non era implicito e risolto nelle formule incomprensive del raziocinio. E questo spiega a teatro il trionfo di Richard Billinger e di Fred Neumeyer, l'affiorare di un'umanità terragna ed elementare, incapace di spiegarsi a parole, profondamente legata alle forze cosmiche e alle leggi del sangue. Punto d'arrivo, questo, di un lungo travaglio evolutivo, che dal neorealismo arido succeduto alle convulsioni espressioniste era già passato per il risveglio del sentimento e del cuore registrato dai romanzi di Hermann Kesten e di Joseph Roth, dalle liriche e dai racconti di Erich Kästner.

In questa nuovissima zona letteraria rurale i nomi da fare sarebbero molti: Friedrich Schnack e Friedrich Griese, Karl von Mechow ed Ernst Wiechert. Preferisco fermarmi a uno solo, a quello

del giovane Karl Heinrich Waggerl perché più chiaramente che altrove, e senza nessuna intenzione programmatica, nei suoi romanzi i motivi della zolla e del destino s'accoppiano e si rias-sommano. Si può dire che per Waggerl l'etnicità non sia fato o natura, ma che la zolla sia già pre-destinazione e respiratissima legge. Essa è come il legame, la continuità, l'alfa e l'omega, il cantico dei cantici dell'eterno destino umano. Basta che la terra trovi, come in *Brot (Pane, 1931)*, l'uomo che le creda e che la dirompa, che la coltivi e che la bagni del suo sudore perché essa sola diventi fonte sufficiente di vita e faccia di una squaldrina di paese una madre feconda e di un romitorio rurale il punto fermo nell'altalena artificiale del mondo. Il *Sangue greve (Schweres Blut, 1932)* dei montanari e dei campagnuoli di Waggerl impedisce loro d'abbracciarsi senza ferirsi, d'amare sen-

za rischiar di perdere l'essere amato tanto poco essi son benedetti dall'eloquio e dalla grazia; ma tutto poi s'accomoda, nella vita come nella natura, e anche sulla tomba verzica la primavera e non v'è dramma spaventoso che impedisca al grano di germinare.

L'ultima parola della lunga evoluzione germanica sarebbe dunque un ritorno agli ideali georgici? Difficile rispondere, anche perché, in letteratura come nella vita, non esiste mai un'ultima parola. Ma, limitando il problema all'ultimo autore studiato, è certo che i tre romanzi di Karl Heinrich Waggerl hanno il sapore e la sostanza del pane integrale, ricco di fosfati e d'incarcerato vigore. La verità ch'essi dischiudono è di quelle che fan bene all'anima come l'agreste profumo della brezza che sorprende il viandante ai limiti della città sotto il chiaro stellato di una notte estiva.

Marzo 1934.

KARL BENNO VON MECHOW

Se dobbiamo credere alla fama che lo precede, il Premio della Fondazione Harry-Kreismann verrebbe a segnalare ogni anno, nel campo letterario e in quello artistico, non tanto pregevoli opere singole quanto l'intera, caratteristica attività di un artista creatore. Ond'è che, malgrado il loro pullulare, i premi essendo ancora, specie rispetto all'estero, un notevole mezzo di segnalazione, gran luce cade a un tratto, anche per noi, sul trentasettenne scrittore tedesco Karl Benno von Mechow cui il premio è stato assegnato per quest'anno del Signore 1934.

Ma vuoi che Dio si manifesti, come parve al profeta Elia, assai meno nel tremuoto o nel fuoco che in un soffio sommesso e sottile, vuoi che, per

uscir d'immagine e d'esagerazione, il tono minore sia quello prescelto dal sullodato poeta, fatto si è che, almeno sulle prime, egli non ci persuade eccessivamente. C'è anzi ne *L'anno campagnuolo* (*Das ländliche Jahr*, 1929) un descrittivismo di stile ottocentesco e una meticolosità tedescamente diffusa, assai poco indicati, in verità, per conciliare la benevolenza del lettore. E v'è anche, in questa prima opera, quasi a disarmare ogni paziente predisposizione, un dubbio candido, avanzato dallo stesso autore, sull'interesse della materia trattata: «Come i ben concatenati anelli dei lavori agricoli d'ogni anno – egli scrive – così s'allineano, in sensata successione, tutti quelli che possono essere per il coltivatore dei campi i problemi, le preoccupazioni e le speranze. Alla fine ogni cosa si chiude in una cerchia assai ristretta poiché sfocia sempre di nuovo proprio là donde ha avuto

il suo inizio. Cos'è che al di fuori di questa cerchia può occupare gli animi a Bratzig»?

Già, cos'è che può succedere a Bratzig, paesello o anzi gruppo di casali sperso nella marca di Brandenburgo, ai confini tra Germania e Polonia, che sia in sostanza differente da quello che capita, nel corso delle quattro stagioni, in ogni campagna del continente europeo e in ogni letteratura strapaesana che si rispetti? Poco o nulla. E tuttavia se si riesce a vincere il peso morto iniziale o la noia che ingenera la tecnica un po' monotona dei quadri stagionali premessi a ogni nuovo slargo del racconto, bisogna pur riconoscere che qualcosa di peculiare e di non spregevole ne esce fuori, qualcosa d'autoctono e insieme d'umano. Il giovane ispettore Herbst che sortendo dalla scuola d'agricoltura, foderato di nozioni e tutt'altro che libero da naturali e in parte giustifi-

cate peritosità, affronta in una la pratica vita di campagna, irta di difficoltà e d'imprevisti, e l'aperta o larvata malevolenza degli uomini, è ben tedesco nella sua tenacia, nella sua sensibilità ombrosa, nella devozione filiale e in quel senso del dovere compiuto fino all'ultimo e anche di là da ogni speranza. E son tedeschi, per opposte ragioni, sia Wüstenberg, il possidente rozzo che lo traccheggia perché lo sa timido e sfruttabile, che la sua *Hausdame* o donna di chiavi, subdola seminatrice di dubbi nell'animo del dominato padrone, causa diretta dei licenziamenti di Herbst e di chiunque, uomo o donna, le dia ombra, ma alla fine tradita dal suo stesso nepotismo che le fa preferire l'altezzoso ed inetto signor Malsow al modesto eroe del nostro romanzo. C'è dunque un colore intimo che dà nazione e individualità ai personaggi, oltre a quella spicciola coloritura di

feste e bevute e danze e ingenuità e arcaderie e sentimentalismi che colloca dall'esterno la vicenda nel suo spazio etnico. Ma c'è, oltre tutto, un autentico amore per la terra.

Certo questo primo libro non pretende di conquistarti alla bersagliera come fa, pur attenendosi alla stessa modestia espressiva *L'avventura* (*Das Abenteuer*, 1931), un romanzo di guerra e di cavalleria, rimasto ingiustamente un po' in ombra al tempo dei trionfi dei Remarque e degli Arnold Zweig, e notevole appunto per un alone romantico ed esaltante, pudico e maschio insieme, che risalta sull'allora dominante motivo di desolazione. Forse è la molla dell'eccezionalità che ce lo proietta così vicino al cuore o la nostalgia di Amadigi di Gaula e de' cavalieri erranti che probabilmente sonnecchiava entro di noi e che la guerra moderna, complicata, ferrea, terragna e

consumante non ebbe modo che in parte di soddisfare. La guerra è stata un po' la tragedia della cavalleria, arma romantica per eccellenza. Da noi, salvo che in eroici episodi al principio della campagna, durante la ritirata nel Friuli e in seguito a Vittorio Veneto, i cavalieri, per risentirsi vivi, dovettero trasformarsi: o sprofondare nelle trincee, o metter mano ai cannoni, o solcare come assi le vie dell'aria. Più fortunata la cavalleria tedesca ebbe davanti a sé, prima del fatale appiattamento e per un lungo anno, le pianure di Francia, della Polonia e della Volinia e avversari di gran classe come i cosacchi dello Zar. Breve parentesi per una grande virtù soldatesca, ma che gran spazio di volo per l'avventura!

Karl Benno von Mechow, combattente volontario dal '14 al '15, lo ripercorre nel ricordo, semplicemente, con la ripugnanza per le grandi paro-

le che è caratteristica di chi ha fatto realmente la guerra e di chi, scrivendo, ha davvero qualcosa da dire. In codesta storia di uno squadrone d'ulani sul fronte orientale v'è rievocazione e v'è clima: i fanti si possono ritrovar nei lanzi con solo un poco d'impeto e di spavalderia di più, ma con la stessa precisa mentalità che imprime allo straordinario il ritmo del quotidiano e che delle cose facili ed umili in apparenza, e in realtà così difficilmente apprendibili, fa le virtù che impongono rispetto. Si vede come non basti entusiasmo volontario a produrre gli ovvii e inappariscenti miracoli della costanza, e come spocchia non significhi autorità, e quel che ci voglia a essere un vero capo, e come il buon umore possa diventare un re delle battaglie.

E codeste battaglie si vedono nella sfaccettatura degli episodi, che, uniti a mosaico, formano

quadro grandioso. Cavalleggieri in marcie sfi-
branti per la sconfinata pianura in cerca del nemi-
co introvabile; cavalleggieri in mostra ai margini
di boschi enigmatici per far tradire col fuoco gli
avversari silenziosi; cavalleggieri che si ritirano a
spron battuto per lasciar posto alla linea sottile
dei compagni appiedati che avanzano emulando
la fanteria; cicchetti copiosi e omeriche risate, cit-
tà conquistate e non viste, misteriosi trasbordi
ferroviari e nuovi inizi d'avventura. Dal sud al
nord, dalla presa di Varsavia alla ritirata di Vilna.
E di nuovo cavalleggieri: cavalleggieri che a pat-
tuglia passano tra le maglie di un'intera armata
nemica e che, forse vogliosi di un qualche ricono-
scimento, vengono viceversa riassorbiti dal reggi-
mento, stanco e anch'esso provato, come una
goccia d'acqua nel mare; cavalleggieri che sa-
lutano a ciglio asciutto ma col cuore in gramaglie

i capi sepolti nella terra che bisogna abbandonare; cavalleggieri, infine, che si ritirano dietro le apprestate linee di difesa della fanteria. Si passa un ponticello, un asse vien tolta, un cavallo di Frisia ostruisce l'ultimo varco aperto verso l'avventura e i cavalieri appiedati vanno a occupare in qualche parte un tratto di trincea. Autunno del '15 sul fronte orientale tedesco. La guerra, la vita continuano, ma finisce il cavalcare.

Con una specie d'approfondimento rassegnato, von Mechow torna da qui a più pacate vicende e insomma ancora alla georgica avventura dei campi che per otto anni, a partir dall'armistizio, è stata in effetti la sua. E siamo al *Preludio d'estate* (*Vorsommer*, 1934) che elabora, ma con ben altra finezza e trasparenza, i temi dell'Anno campagnuolo. Al centro è l'idillio tra Orsola e Tommaso: lei una ritrosa e pia ragazza di città spinta in cam-

pagna dal bisogno di risanare e da un amore per la vita alle sue origini pure; lui, un burbero benefico, un entusiasta sotto scorza cinica, che la guerra ha straniato dalla società e avvicinato alla natura e che tuttavia non sa essere in pace col «gigante», col Dio che manifesta, nei capricci cosmici perturbanti la fatica dell'uomo, indifferenza per ogni nostro interesse materiale e morale. Il cameratismo tra i due si perfeziona senza tuttavia che Orsola sappia comunicare a Tommaso la sua respirata fede fatta di fiducia e di rassegnazione, e senza che Tommaso riesca, coi suoi omaggi rispettosi e impetuosi, a svegliare la fanciulla ad altro che non sia un affetto soave e facilmente contristabile. Intanto però Orsola porta uno spirito d'ordine nel caos dell'azienda e a poco a poco anche nell'animo dell'amico. I risultati non rispondono certo ogni volta al di lei buon volere e a trat-

ti sembra anzi regnare il «gigante non il Padre, tanto ogni onesta intenzione si converte in sciagura. Vincono tuttavia l'amore e la fede. Tommaso riesce a credere, amando, nella bontà della vita, e, proprio all'atto di partire (ma non per sempre), la grazia del sentimento tocca il custodito cuore della vergine, chiuso fino a quell'istante entro un suo duro nocciolo di pudicizia.

Non direi che il libro sia privo di mende. Qualche compiacimento eccessivo nelle semplicità gioie dei giuochi di società o in quelle, birrose, delle parate e delle feste campagnuole è come una minaccia di ricaduta nella *Gemütlichkeit*, di slittamento verso quella pericolosa e pingue bonomia tedesca che troppo spesso è preludio alle sciatte banalità del filisteismo. Di converso, dove la semplicità è di buona marca, si sente vibrare una nota, autenticamente tedesca anch'essa, ma

di ben altra sostanza rivelatrice. È la nota intima e lirica, armoniosa e contenuta, dei Gottfried Keller e dei Matthias Claudius, degli Eichendorff e dei Mörike, dei Jean Paul e di Hans Carossa. È il marchio della Germania intima, della Germania segreta ed eterna che Karl Benno von Mechow vorrebbe in sostanza imprimere anche alla rivista *Das innere Reich* ch'egli dirige insieme a Paul Alverdes e che s'avvia ad essere indice delle correnti letterarie e spirituali meglio accette nel clima venutosi a formare prima e dopo l'avvento hitleriano. Clima, l'abbiamo visto altre volte, assai più favorevole alla zolla che all'asfalto, e insomma alla rudimentale e istintiva vita dei campi piuttosto che ad urbanistiche e intellettualistiche speculazioni.

Von Mechow – che, da fattore agli stipendi altrui, è diventato nel '28 proprietario di un podere

in Alta Baviera – non ha avuto davvero bisogno d'acclimatarsi in codesta atmosfera, della quale se mai, con una creazione direttamente germinata dalla propria vita, egli è stato, con pochi altri, elemento determinante quanto inconscio.

Luglio 1934.

NUOVI ORIZZONTI DI FALLADA.

Sulle prime (e non è molto incoraggiante) anche il recentissimo romanzo di Hans Fallada: *Wir hatten mal ein Kind* (Avevamo un bambino, 1934) sembra una delle mille storie di terre e di genti in cui consiste e pare si stia esaurendo tutta la letteratura tedesca d'oggi. La terra è la terra, e, per diversi che siano tra loro i frisi dai franconi e i bavaresi dai sassoni e grama la zolla nel Brandenburghese o nell'Hannover e generosa nel Palatinato e in Turingia, il dramma tra l'uomo e il suolo finisce per somigliarsi anche se invece che sul Reno si svolga nella pianura padana o sulle rive del Volga. E quando mai il colore regionalistico ha contato in letteratura se, traverso le particolarità etnico-ambientali, l'artista non è riuscito ad

esprimere qualcosa d'umanamente e spiritualmente più significativo?

Così l'apprenderci che la testa dura pomeranese ha il suo apice nella consistente zucca isolana di Rügen (la quale, a sua volta, culminerebbe nelle dure cervici marinaresco-rurali diffuse nella prominenza peninsulare di Fiddichow) non basterebbe a giustificare l'ultimo romanzo di Fallada s'egli non si preoccupasse di tipizzare codesta caparbia e indipendenza nella razza contadinesca dei Gäntschow, diventata gentilizia a suo modo nell'opposizione secolare alla stirpe dei conti Fidde, discendenti in linea diretta dagli antichi soggiogatori dell'isola. Anzi c'è di più: l'introduzione episodica e corale sulle pervicaci stramberie di questa famiglia nel corso delle generazioni ha anch'essa il compito particolarissimo di dar risalto al protagonista che in sé le riassume e, direi

quasi, le articola. Fallada dunque ha capito che anche per dipingere una collettività, sia essa ampia come un popolo o ristretta come un complesso familiare, occorre concentrarsi sull'individuo.

Ecco qua. Un caso d'intolleranza tra padre e figlio, padre debosciato e figlio precoce nel suo fermo amore per la terra – tema, questo, tutt'altro che infrequente nella moderna letteratura tedesca – fa che il padre, emendandosi, tolga Hannes dalla zolla e, quasi a vendetta, l'avvii verso gli studi per cui subito, nella casa del sacerdote e docente del villaggio, questo Gänshaw si trova accanto Tia, l'unica figlia dell'ultimo dei Fidde. Tra Hannes, scorbutico per il senso della propria inferiorità sociale, e la beneducata bambina in breve soggiogata dalla prepotente vitalità di lui si forma un legame che una paurosa avventura rinsalda fino all'adolescenza. Spintisi per gioco sui mobili

ghiacci della costa e sorpresi al largo dalla notte, dal gelo e da una stanchezza mortale, i due ragazzi vengon tratti in salvo da Bullenberg, il pirata che per tutta l'isola è uno spauracchio e che solo a loro si rivela in aspetto umano. Ond'è che dopo molti anni di cameratesche scorrerie, in cui, per iniziativa sbarazzina, Tia dà dei punti al suo compagno solo superficialmente incivilito, i due adolescenti trovano, per spregiudicatezza e gratitudine, il coraggio d'occultare e medicare il filibustiere ferito che la polizia ricerca per aver egli ucciso in uno scontro un gendarme che sospettava assassino di un suo compagno. Senonché il bucaniere, commosso a tutta prima e obbediente, si caccia poi in una avventura lussuriosa che conturba ed offende la purezza dei due, cagiona la sua morte e la loro precipitosa separazione senza congedo.

Qui la prima parte del romanzo finisce e si deve constatare non solo l'abbandono da parte del Fallada dei temi strettamente paesani che, con la politica, erano argomento esclusivo del suo primo libro: *Bauern, Bonzen und Bomben* (Contadini, bonzi e bombe, 1931), ma l'affacciarsi e l'intrecciarsi eteroclitico di temi in parte tradizionali, in parte più nuovi. Il motivo dell'avversità tra padre e figlio accoppiato a quello del contadino contegno e dell'amabile fanciulla ricca s'incontra per esempio la prima volta, con largo impiego di mezzi lagrimogeni ma a lieto fine, nientemeno che nel romanzo *Frau Sorge* di Hermann Sudermann, stampato nell'anno di grazia 1887. Quello del cameratismo tra i sessi, che fa le spese della letteratura e della vita tedesca prehitleriana, è qui anticipato in clima d'anteguerra, e finalmente il colore nordico-marinaresco e avventuroso può ri-

cordare Pierre Loti e Joseph Conrad. Più, insomma, del pericolo della monotonia qui s'affaccia quello dell'eccessiva varietà e di conseguenza il quesito, ora dibattuto nella critica tedesca, se l'autore, almeno finora omogeneo, di *E adesso pover'uomo?* non sia per caso più abile romanziere che schietto poeta.

La seconda parte del libro non fa che acuire, quasi drammaticamente, questa perplessità. Il Hannes ormai ventenne, ribelle, per contadinesca nostalgia, alle professioni liberali, antisocialista per villico rispetto al lavoro e finalmente agricoltore appassionato al punto di tenere a bada variamente prestatori d'opera incoscienti e scervellati datori di lavoro sembra, a tutta prima, un omaggio, abbastanza riuscito, agli ideali del tempo e alla moda letteraria tedesca che da un anno e mezzo a questa parte ci regala a dozzine zap-

paterra monomaniaci e fattori intestarditi. Però il tono di sincerità narrativa ci rassicura e, a un più attento esame, un secondo e interessante motivo si profila accanto a quello del fatale ritorno ai campi di chi viene dalla zolla e non ha cessato d'amarla: il tema che potremo chiamare dell'imposizione della personalità. Hannes piega gli scioperanti e umilia i proprietari non tanto e non solo a vantaggio dell'azienda ma per dare e se stesso la prova della propria capacità di sottomettere gli altri. La sua indipendenza è di quelle che escludono l'indipendenza altrui, che spezzano qualunque opposizione, che preferiscono l'obbedienza all'amicizia, la sommissione all'amore.

Impallidito il ricordo di Tia, ch'egli sa all'estero molto malata, Hannes s'invaghisce a suo modo di una maestrina che gli dà tutto, l'idolatra e, mal-

grado le pessime esperienze del fidanzamento, non esita a sposarlo. Egli tiranneggia e terrorizza questa povera e amabile Elisa, è causa involontaria e indiretta di un suo aborto, non sa perdonarle codesta sciagura e insomma la castiga accorgendosi di non esser tagliato sulla di lei misura. Una pausa è data dalla riconquista del potere avito che Hannes strappa, con decisione quasi crudele, dalle mani della madre inetta e scimunita che l'ha ridotto a landa sterile, ma, prima ancora che Elisa riesca a rinsaldare lo scosso edificio coniugale, l'inopinato ritorno di Tia lo distrugge dalle fondamenta. Tia, ormai più samaritana che sposa di un galantuomo cui una disgrazia ha tolto se non la virilità la potenza di generare, tenta dapprima fraternamente di metter d'accordo Hannes con Elisa, ma poi, insieme a lui si sente travolta da una passione che l'antica amicizia aveva

soltanto mascherata. Il marito di Tia ripiega, Hannes si stacca brutalmente da Elisa e, affidando a mani mercenarie il podere, vive per qualche tempo lontano e tutto preso dall'amore. Egli ama Tia perché gli resiste e perché gli darà la creatura che Elisa non ha saputo regalargli, ma traccheggia anche lei impedendole di vivere d'altro danaro che non sia quello che da lui le viene. E perché questo appunto scarseggia egli torna alla sua terra che troverà un'altra volta distrutta: Elisa, convertito in odio l'amore, è fuggita col giovane massaro dopo aver ridotta a deserto la fiorentina tenuta. Nel tentare ancora, e in condizioni disperate, la ricostruzione, Hannes non trova più posto né per l'odio, né per l'amore, dimentica Elisa, dimentica perfino Tia. La strana brigata di coloni di fuorivia ch'egli aduna intorno a sé a dispregio del nemico elemento locale diventa l'unica

sua società, ricostruire la sua passione esclusiva, il suo solo intimo imperativo. Tia è pertanto costretta a vedersela da sé e quando Hannes arriva per assistere alla nascita del rampollo si trova, sia pur amorosamente, messo da parte. Egli capisce, ma troppo tardi, il proprio errore e troppo tardi si propone di scontarlo. Il nascituro muore durante il parto e apre un abisso di desolazione tra i due amanti. Tia, sconfitta nell'amore e nella maternità, trova un sostegno nel generoso marito e Hannes, abbandonato da lei per paura, torna ai suoi campi: solo. Egli ha voluto legar tutti a sé senza sopportare legami con nessuno. Perciò quanto v'è al mondo di più soave si discosta da lui e anche ciò che agli sconsolati è di conforto, il lavoro, si svuota di significato, deserto com'è d'ogni luce d'amore.

Supponiamo che questa – da noi espressa in patenti parole – sia l'ultima e in verità non del tutto realizzata morale del libro. Ma di là da ogni valutazione critica – che per nostro conto dovrebbe tendere a quotar Fallada un tantinello al disopra di quanto non facciano i suoi colleghi tedeschi in belle lettere – noi stimiamo questo romanzo degno di ogni attenzione, soprattutto perché ci fornisce indirettamente il più prezioso degli indici etnico-psicologici. Hannes non è soltanto il tipico e tragico risultato della burbanza e caparbia dei Gäntschow, stirpe contadina di teste dure pomeranesi: è anche un poco la viva rappresentazione di una varietà tipologica tedesca che riappare oggi in primo piano, dopo una breve per quanto significativa eclissi. Siamo in sostanza di fronte al risorgente tedesco del *viel Feind viel Ehr'*, di colui che vede, nella molteplicità dei nemici, moltiplica-

to l'onore e che, valoroso sia in guerra con le armi alla mano che in pace per indefessa costanza lavorativa, rinuncia in ogni caso e per cieca volontà d'imporsi, al prezioso imponderabile delle altrui simpatie. E non meno significativa di Hannes è quella brigata di coltivatori quasi militarizzati con cui al nostro eroe riesce di rimettere in sesto il podere, quell'inconsueto regime di uomini nel quale egli si sente così a suo agio. Ma l'economia che fa a meno delle donne (il romanzo ce ne mostra un caso ben caratteristico) non è la più indicata per attirarle. E le viene quindi a mancare un elemento di fusione armoniosa, di grazia e in ultima analisi di vera consistenza e d'infuturante fecondità cui per esempio noi italiani non sapremmo mai rinunciare.

Ha voluto il Fallada col suo Hannes esaltare e insieme ammonire il proprio popolo, dar risalto al

titanismo teutonico e in una metterlo in guardia contro i pericoli di una forza senza gentilezza e fargli considerare i disastri cui può andare incontro una maschilità aggrondata e piena di sé fino al punto di sentir nell'elemento femminile solo incentivi alla debolezza e non piuttosto un imprescindibile fattore integrativo? Non osiamo esplicitamente affermarlo. Ma già l'averlo pensato come possibile non diminuisce, anzi aumenta il valore dell'opera. Anche il libro più carico di difetti si salva quando, senza premeditazioni precettistiche, riesce ad insegnar qualche cosa.

Novembre 1934.

RICHARD BILLINGER

Molto prima che in Germania la faccenda della zolla e del sangue, del legame d'appartenenza alla terra e alla stirpe diventasse letterariamente moda ed epidemia, l'austriaco Richard Billinger era riuscito ad esprimere dal fondo della sua anima contadina e cattolico-pagana un'arte munita d'inconfondibile suggello.

L'alpigiano austriaco pastore o agricoltore ha qualcosa di quadrato e di robusto, di rozzo e di candido: la stessa bocca che tira giù tutti i santi dal paradiso può cantar poco dopo quei salmi che commovevano Giusti a Sant'Ambrogio e la mano callosa, pronta a stringersi a pugno e a calar come clava sulla zucca del prossimo in una specie d'incontenibile entusiasmo rissoso, è la

stessa che si posa con delicatezza sulla testa ricciuta di un bimbo o che si giunge con l'altra nell'estasi pia della prece. Accigliamento torvo e giubilanti cantàri sono tra questa gente come il corrispettivo di una natura terribile nell'urlo del nembo, delle frane e delle valanghe e celestialmente gioconda nella gloria del sole. Taverna e chiesa, gotto e processione non sono termini inconciliabili, la fede s'esprime per immagini plastiche e patenti e il solo dio ignoto cui si sacrifica è quello che avvince fanaticamente l'uomo alla terra, alle bestie, all'eterno respiro delle stagioni.

Contadino a questo modo, di nascita e di stampo, è lui stesso, Richard Billinger. Il sorridente testone a ricci posato sulle spalle a prova d'urto è più quello d'un tarchiato buontempone d'osteria, pronto alla burla come a menar le mani, che non la fisionomia di uno scrittore. Però pochi artisti

possono vantare uguale corrispondenza tra il fisico e la propria creazione. Contadino è l'ambiente di tutti i drammi del Billinger, villereccia l'ispirazione della sua lirica e quasi virgulti usciti dal suolo sono i suoi versi e i suoi personaggi.

È uno strano misto: la rappresentazione è chiara, concreta, senza concessioni troppo larghe alla fantasia; la molla, invece, per cui agiscono le sue creature non è il ragionamento, ma l'istinto fondo che ha anch'esso una sua logica, ma imponderabile, imprevedibile, sbalorditiva, quasi sempre in disaccordo col senso comune. Questo modo di comportarsi è delle donne e dei primitivi. La hauptmanniana Rose Berndt, spergiura e infanticida per la grettezza dell'ambiente, peccatrice innocente pervasa dall'angoscia dell'animale inseguito e ricca d'impeti e di gridi elementari è in fondo la sorella in ispirito dello

stalliere di Billinger che, in *Rosse*, vedendo che ormai la trattrice avrà partita vinta sui suoi amati cavalli, s'impicca nella stalla calda del loro fiato. In questo dramma cupo e lampeggiante è un po' lo spirito della terra e delle radici che si rivolta alle livellazioni del progresso, sono gli istinti terrigeni e sorgivi che insorgono contro la mentalità razionalizzatrice, è il sentimento assurdo ma travolgente che vuol opporsi al calcolo freddo. La strana e tragica situazione dello stalliere rispetto alle sue bestie, pur non perdendo nulla della sua plasticità concreta, s'amplifica simbolicamente nel conflitto tra la civiltà meccanica e l'agricoltura patriarcale. Billinger, s'intende, è per questa contro quella, per la campagna contro la città.

Letterariamente codesti lavori possono sembrare un naturalismo raffinato alla scuola espressionistica, diventato abile nell'esprimere qualcosa

di più significativo e universale che non sia la pura e passiva rappresentazione di una realtà. Alcuni critici, più acutamente, hanno parlato di *be-seelte Sachlichkeit*, di un neorealismo spiritualizzato, quasi che Billinger avesse innestato un'anima in quella fredda «obiettività nuova» succeduta alle esaltate e sfocate declamazioni dell'espressionismo.

Ma l'autore-contadino deve un po' sorridere di questi ragionamenti. Poco può importargli la scuola cui sarà fatto risalire e, se pure ha sempre un sentimento da esprimere, nulla dovrebbe stupirlo maggiormente del sentirsi attribuita una tesi. Perciò la nostra stessa affermazione va rettificata: non è che Billinger sia determinatamente contro la città. In *Rauhnacht*, è vero, egli sembra prendersi drammaticamente vendetta dello scacco subito in *Rosse* dall'agricoltura tradizionale e

nella *Lode della campagna* (*Lob des Landes*, 1933) gaia commedia che giuoca sul contrasto tra villici e cittadini trapiantati in campagna, sono quest'ultimi che per buffa inadattabilità hanno la peggio. E così a ridar pace agli *Ospiti silenziosi* (*Stille Gäste*, 1934), ai fantasmi che popolano un antico casinetto di caccia, non sarà la donnina di città col suo damo mangione e babbeo, né costei col garzone di campagna di cui s'è incapriccita, ma quest'ultimo con la cenerentola che lo ama. E non davvero perché gli uni sien cittadine e gli altri paesani, ma perché è solo la coppia piena di freschezza nativa che riesce a sciogliere l'incantesimo e a dar pace agli spiriti erranti. Non è più giusto dire che Billinger è per la naturalezza dovunque si trovi?

Quest'opinione può trovar largo conforto ne *La casa dell'Angelo custode* (*Das Schutzengelhaus*,

1934) che, oltre ad esser l'unico romanzo dello scrittore austriaco, è, anche con la storia della sua infanzia (*Die Asche des Fegefeuers*), uno dei casi piuttosto rari in cui il lirico e drammaturgo si cimenti con la prosa narrativa. Qui la città sembra riconciliarsi col villaggio sul comune denominatore della spontaneità incorrotta. Il piccolo Loisl che la zia abbiente e pinzocchera vorrebbe, malgrado la spiccata tendenza contadina del ragazzo, far studiare da prete per aver in famiglia chi le impetri il paradiso; il buon parroco di manica larga che invece di secondarla le mette di nascosto bastoni fra le ruote, persuaso che valga meglio uno zappaterra volenteroso che un sacerdote malcontento; la candida villeggiante viennese che lascia crescere intorno a sé la gloria demografica dei suoi sette figli come gli evangelici gigli dei campi, senza preoccupazione né per i maschi scavezza-

colli, né per la figlia già quasi giovinetta ch'essa affida in blocco alle particolari cure dell'Angelo custode; tutti costoro, monelli dei campi o della città, contadini e cittadini, villeggianti e paesani sembrano benedetti dallo stesso suggello felice.

Il contrasto di una volta si risolve al massimo in ironia, la stessa lingua di Billinger, spesso irsuta, rozza, piena d'ispidità, di moccoli grossolani, d'espressioni scarpose, qui si leviga e s'ingentilisce, sorride e s'intesse di solarità. L'idillio ragazzesco tra Loisl e Schanerl, tra il contadinotto fedele ma ancora imperturbato e la signorinetta già sbocciante e ingenuamente romantica, è un po' il solvente dei contrasti, il trionfo ingenuo della natura sulle barriere e sui preconcetti propositi umani. L'indice è volto verso una terra rappacificata con Dio, verso una campagna riconciliata con la città, non verso ascesi tormentose e separazioni

contro natura: i due ragazzi che la zia bigotta sorprende pudicamente assopiti, durante un temporale notturno, su di un gran letto matrimoniale abbandonato, costituiscono la catarsi e l'episodio simbolico del racconto.

Tutto il resto è un'amabile occhieggiare tra civettuole grazie cittadine e grossa galanteria paesana, tra dramma e sorriso, natura e umanità. Severi e quasi medievali pellegrinaggi a cavallo, chiesastici gonfaloni spiegati e canti sacri regalati al vento delle colline tra l'Inn e il Danubio s'alternano al pittoresco delle fiere, liete di caroselli e d'organini di Barberia, di bevute, di sbornie e di risse. Pagano senso della vita e religiosità sincera, bigotteria e adorazione della gleba, costrizione e spensieratezza formano qui un complesso sinfonico inimitabilmente suggestivo. Richard Bil-

linger smette il cipiglio dei suoi drammi per sfoderare il sorriso più fotogenico.

L'intolleranza etnico-mistica che in Germania fa veder ombre dappertutto, e già s'allarmò per il freudismo inesistente e per il cattolicesimo blando di *Ospiti silenziosi*, non dovrebbe che compiacersi di questa recente opera di Billinger la quale, in fin dei conti, riesce a dare il profumo di un particolare territorio ai confini tra l'Austria e la Baviera. A noi, del tutto disinteressati, il romanzo piace perché rasserena. Siamo persuasi che sia più facile commuovere che consolare; far pensare anziché togliere preoccupazione. Ed ecco perché, in un'epoca di scrittori problematici, guardiamo con simpatia alle opere su cui, di se stesso pago, si posa un raggio di sole.

Dicembre 1934.

NAZISMO E LETTERATURA

Anche i tedeschi, sull'esempio fascista, han cominciato a numerare gli anni. Ma se il bilancio del hitleriano anno terzo segna degli attivi in qualche campo non vi contribuisce di certo la letteratura.

Che per far fiorire le cose dello spirito comunque occorra, come per i frutti della terra, lasciar tempo al tempo e non usar violenza al corso della natura? Si direbbe proprio di sì considerando che la letteratura nel terzo Reich è stata sottoposta per prima al fuoco (anche materiale) d'epurazione, che contro letterati sono stati emessi i primi decreti d'ostracismo e che non ultima preoccupazione di Goebbels è stata quella d'auspicare fin dagli inizi un'arte «eroica, ferreamente romantica, spoglia di sentimentalismo, nazionale con

grande *pathos*». Tutto questo con il risultato unico d'estraniar creatori di merito dalla vita nazionale, di sfondar porte aperte e di non dar vita altro che a cose artisticamente effimere, a un teatro crassamente propagandistico e a una narrativa per partito preso strapaesana. Da un altro punto di vista quello che nella Germania letteraria d'oggi è ancora bello non è nuovo e quello che è nuovo francamente non è bello.

Una situazione delineatasi in regime guglielmiano si era sviluppata, esacerbata, esaurita prima dell'avvento hitleriano. Quelle forze vive che nella Germania d'anteguerra, paternalistica e casermizzata dalla famiglia alla scuola all'esercito e allo Stato, non avevano trovato espressione che in querimonie di vinti, in compiacimenti decadenti e in lirici gridi d'insofferenza, dopo la sconfitta si scatenarono in ribellione. I letterati che prima non

avevano voce, liberi d'accusare, gridarono, la loro voce s'arrochì nello sforzo, il pathos si sostituì al logos, l'imprecazione all'accusa, tutto divenne impetuoso, lirico monosillabico. Al rigoroso regime paterno che ha portato alla rovina si vuol sostituito l'ordine (o il caos) materno, misericordia al posto di rigore, istinto anziché legge, espansione anziché compressione, insomma espressionismo letterario come corrispettivo dell'attivismo politico. Non a caso i due termini s'incontrano nell'identità delle persone: il letterato incatenato di ieri è lo scatenato politico dell'«Umsturz».

Poi, come se col cessar dell'inflazione anche le parole tentassero di riacquistare con la moderazione il loro valore perduto, il processo al passato, al regime prerepubblicano e alla guerra si fa più preciso e concreto, disegna situazioni e figure con impegno documentario e con una crudezza

impassibile molto più efficace del lirismo scomposto. La materia è la stessa nel periodo espressionista e in quello della «nuova obiettività». E lo stesso è purtroppo il risentimento che, sotto specie apparentemente pacata, confonde cose realmente attaccabili e contingenti con ideali insopprimibili ed eterna verità.

Anche questo è un periodo il cui termine va press'a poco segnato col 1930. Da allora il razionalismo illuministico successo alle convulsioni espressionistiche sembra diventato insufficiente a se stesso, incapace di vita durevole, bisognoso di metamorfosi integratrici. La cerebrialità di certa arte sociale si scopre, la sua faziosità pseudobiettiva comincia a diventare evidente e a ingenerare stanchezza, si sente che di fronte alla vita la fredda intelligenza è troppo poco, che il solo raziocinio non risolve nulla ingabbiando la com-

plessità dei fenomeni nella metallica lucidità dei suoi schemi, che lo sbertato sentimento degradato a provincialismo e a bagatella non può esser eliminato senza danno dell'economia dell'anima. Romanzi come il *Giobbe* o *La marcia di Radetzky* di Joseph Roth, poesie e racconti come quelli di Erich Kästner, il meglio della produzione di Hermann Kesten sono indici abbastanza eloquenti del mutato stato d'animo. La commozione si fa più casta sotto la persistente maschera dell'impassibilità, il lirismo diventa più schietto servendosi del linguaggio più usuale, l'accusa non esiste più, il passato torna a mostrarsi ma con la sua luce accanto alle ombre, gli affetti familiari ridiventano sacri, la politica tramonta, l'uomo torna ad essere, senza umanitarismi deformanti, la scena del mondo, il primo spettacolo dell'arte.

Poi, sempre per questa strada, si va più a fondo ancora: con Hans Carossa, ma molto più caratteristicamente con Richard Billinger e con Ernst Barlach si torna direttamente alle fonti istintive, al sentimento quasi lirico da un lato e dall'altro a una specie di fondo e antirazionalistico attaccamento alla creatura, alla terra, al sangue. È un ciclo completo, è un'evoluzione assolutamente spontanea che cerca e trova naturalmente i suoi sbocchi.

Il nazismo, intervenendo in questo processo, lo devia e lo snatura. Dichiarando *volksfern* e *volksfremd*, lontana ed estranea dal popolo – per ragioni razziali più che per colpe politiche – la parte più affermata e meglio universalmente nota della letteratura tedesca, depauperava il proprio patrimonio spirituale in un momento in cui nessun paese d'Europa e del mondo può permettersi di questi

lussi. Scrittori di ieri, già lontani dai peccati politici di gioventù, già placati in nuove forme, già in parte superati dalle correnti nuove, vengono dal bando illuminati d'interesse nuovo senza peraltro sapersi a fondo rinnovare. E le stesse nuove correnti, solcate da troppo alacri propagandisti, si confondono coi più vecchi rigagnoli. Il traguardo spontaneo dei Barlach e dei Billinger diventa il punto di partenza degli opportunisti letterari, l'amore della terra s'annacqua in retorica strapaesana, la particolarità etnica di una sottofrazione pomeranese o gli usi e costumi di una sperduta vallata dell'Alta Baviera sembran degno argomento di ponderosi romanzi, la letteratura di primo piano diventa tutt'una cosa con una *Heimatkunst*, con una letteratura regionale che in Germania è esistita in ogni tempo ma che di solito

non ha interessato che il pubblico della circoscrizione originaria.

Non che i von Mechow, i Griese, i Wiechert non abbiano qualità particolari. Ma ci vuol occhio esercitato per distinguer le varie sfumature di una così uniforme, copiosa e gelatinosa produzione. E se si bada alla letteratura più antica che le liste dei vari Enti parastatali per la tutela letteraria consigliano ai lettori s'inorridisce pensando a quali tristi e filistei precursori, creduti sepolti per sempre, si riallacci l'odierna narrativa.

Dispereremo per questo della terra dei poeti e dei pensatori? Negheremo ogni possibilità d'avvenire a una letteratura ancora ieri trionfante in Europa? Nulla sarebbe più errato di un atteggiamento simile. Ma bisognerà che il nazismo abbandoni la sua metafisica della razza e non intimidisca gli artisti del proprio paese con assurdi

processi alle intenzioni e con più assurde ricognizioni su per i rami del loro albero genealogico. Non solo il piacere, per dirla con Carlo Michelstädter, è un pudico iddio che fugge chi lo cerca; pudica è anche l'arte che abbandona chiunque voglia con violenza piegarla ai propri fini particolari. Solo quando, traverso l'individuo che le dà vita, s'identifichi con un fine superiore essa riesce ad esser veramente grande, a dar gloria e luce al paese dov'è nata.

Gennaio 1935.

INDICE DEGLI AUTORI

Adler Vittorio

Altenberg Peter

Alverdes Paul

Amiel Henri Frédéric

Antoine

Anzengruber Ludwig

Ariosto

Auerbach Berthold

Bab Julius

Bahr Hermann

Balcke Ernst

Balzac Honoré de

Bang Hermann

Barbusse Henri

Barlach Ernst

Barrès Maurice

Barthel Max

Brahm Otto

Baudelaire Charles

Baumbach Rudolf

Bebel Augusto

Becher Johannes R.

Becker Julius Maria

Beer-Hofmann Richard

Beltramelli Antonio

Benn Gottfried

Berg Leo

Bertram Ernst

Betzner Anton

Bierbaum Otto Julius

Billinger Richard
Blunck Hans Friedrich
Bodman Emanuel von
Boetticher Hermann von
Böhlau Helene
Böhme Jakob
Bölsche Wilhelm
Bonsels Waldemar
Bontempelli Massimo
Borchardt Rudolf
Börne Ludwig
Brachvogel Emil
Brecht Bert
Breitbach J.
Brenner H. G.
Brockhaus
Brod Max
Bröger Karl

Bronnen Arnolt

Browning Robert

Büchner Georg

Buder Martin

Bürger Gottfr. Aug.

Burckhardt Jakob

Busch Wilhelm

Calderon

Calé Walter

Cardarelli Vincenzo

Carlyle

Carossa Hans

Casnati

Claudé Paul

Claudius Matthias

Conrad Joseph

Conrad Michael Georg

Conradi Hermann

Corazzini Sergio

Croissant-Rust Anna

Csokor Franz Theodor

D'Annunzio Gabriele

Dahn Felix

Dante

Darwin

Däubler Theodor

Dauthendey Max

Dehmel Richard

De Regnier Henri

De Stefani Alessandro

Dickens Charles

Di Giacomo Salvatore

Döblin Alfred

Dos Passos John

Dostoievski

Dowson

Duhamel Georges

Duse Eleonora

Ebermayer

Ebers Georg

Edschmid Kasimir

Ehrenstein Albert

Eichendorff Joseph von

Ekkehard

Engelke Gerrit

Engels Friedrich

Erasmo da Rotterdam

Ernst Otto

Ernst Paul

Eschenbach Wolfram von

Eucken

Falckenberg

Falke Gustav

Fallada Hans

Feuchtwanger Lion

Fischer Renate

Flake Otto

Flaubertg

Flex Walther

Fontane Theodor

Forbes-Mosse Irene

France Anatole

Frank Bruno

Frank Leonhard

Frenssen Gustav

Freud Sigmund

Freitag Gustav

Fulda Ludwig

Gay John

Geibel Em.

George Stefan

Gervinus G. G.

Gide André

Ginster

Giraudoux J.

Glaeser Ernst

Gmelin Otto

Goering Reinhard

Goethe J. W.

Goll Iwan

Goltz Joachim von der

Gouncourt

Gotthelf Jeremias

Gozzano Guido

Gressöner Maria

Griese Friedrich

Grillparzer Franz
Grimm Hans
Grimmelshausen
Gundolf Friedrich
Günther Johann Christian
Gutzkow Karl

Hackel
Hafis
Halbe Max
Hamsun Knut
Handel Mazzetti Enrica
Harden Maximilian
Hardt Ernst
Hart Heinrich
Hart Julius
Hart Maria
Hartleben Otto Erich

Hartmann von der Aue

Hasenclever Walter

Hauptmann Carl

Hauptmann Gerhart

Hawthorne Nathaniel

Hebbel, Fr.

Hegel

Heilberg Hermann

Heilborn Ernst

Heine Anselma

Heine Heinrich

Henckell Karl

Herder J. G.

Hermann Georg

Hesse Hermann

Heymann Walther

Heynicke Kurt

Heyse Paul

Hille Peter

Hiller Kurt

Hirschfeld Georg

Hoddis Jacob von

Hoffmann E.T.A.

Hoffmann Hans

Hofmannsthal Hugo von

Hölderlin Fr.

Holländer Felix

Holmsen Bjarne B.

Holz Arno

Hopfen Hans

Huch Friedrich

Huch Ricarda

Huch Rudolf

Huxley Aldous

Huysmans J. K.

Ibsen Enrico

Ihering Herbert

Isemann Bernd

Jacob H. E.

Jacobsen J. P.

Jensen Wilhelm

Johst Hans

Joyce James

Kafka Franz

Kainz Joseph

Kaiser Georg

Kantorowicz Ernst

Kästner Erich

Keats John

Keller Gottfried

Kellermann Bernhard

Kerr Alfred

Kesser Hermann
Kesten Hermann
Keyserling Eduard von
Keyserling Hermann
Kisch Egon Erwin
Klabund
Klages Ludwig
Kleist Heinrich von
Klemm Wilhelm
Klinger F. M.
Kokoschka Oskar
Kolbenheyer Erwin Guido
Kommerel Max
Kraus Karl
Krell Max
Kröger Tina
Kurz Isolde

Landauer Gustav

Lao Tsé

Lasker-Schüller Else

Laube Heinrich

Lauckner Heinrich Rolf

Lautensack Heinrich

Lehmann Else

Lenz J. M. R.

Leonhard Rudolf

Lersch Heinrich

Lessing G. E.

Lewis Sinclair

Lichtenstein Alfred

Liepmann Heins

Liliencron Detlev von

Lindau Paul

Lindau Rudolf

Lissauer Ernst

Li Tai Pe

Lombroso

Loti Pierre

Lublinski Samuel

Mackay John Henry

Maeterlinck Maurice

Mallarmé Stephan

Mann Carl

Mann Heinrich

Mann Thomas

Marinetti F. T.

Martini Fausto Maria

Marschalk Max

Marx Karl

Maupassant Guy de

May Karl

Mayerhold

Mechow Karl Benno von
Mehring Walter
Mell Max
Meyer Alfred Richard
Meyer Conrad Ferdinand
Meyrink Gustav
Michelangelo
Michelstädter Carlo
Miegel Agnes
Moissi Alessandro
Mombert Alfred
Montaigne
Morand Paul
Moretti Marino
Morgenstern Christian
Mörike Ed.
Münchhausen Börries von

Neumann Robert

Neumann Alfred

Neumayer Fred

Nietzsche Friedrich

Nordau Max

Norma Agnes

Novalis

Otway John

Panizza Oscar

Pannwitz Rudolf

Pascoli Giovanni

Paul Jean

Perutz Leo

Petrarca

Petzold Alfons

Pfenfert Franz

Pirandello Luigi

Piscator Erwin

Platen Aug. Von

Pinthus Kurt

Poe Edgar Allan

Polgar Alfred

Proudhon P. J.

Proust Marcel

Remarque Erich Maria

Renan Ernesto

Renn Ludwig

Respighi Ottorino

Reuter Gabriella

Rheinhardt Max

Rilke Rainer Maria

Rimbaud

Ringelnatz Joachim

Rittner Rudolf

Rolicz-Lieder

Rolland Romain

Rosacroce

Rosegger Peter

Rossetti Dante Gabriele

Rosso di San Secondo

Roth Joseph

Röttger Karl

Rousseau J. J.

Ruederer Josef

Rubiner, Ludwig

Rutra Arthur Ernst

Saintpierre Bernardin de

Salomé Lou Andreas

Salomon Ernst von

Salten Felix

Salus Hugo

Salvini Tommaso
Schäffer Albrecht
Schaffer Jakob
Schankal Richard
Scheerbart Paul
Scheffel Victor
Scheler Max
Shelley
Schikele René
Schiller
Schlaf Johannes
Schlenter Paul
Schnack Anton
Scholz Wilhelm von
Schnitzler Arthur
Schönherr Karl
Schopenhauer
Schröder R. A.

Seghers Anna
Shakespeare
Shaw G. B.
Sieburg Friedrich
Silesius Angelus
Simonson Lee
Sofocle
Sorge Reinhard
Specht Richard
Spengler Osvald
Speyer Wilhelm
Spielhagen Friedrich
Spitteler Karl
Stadler Ernst
Stehr Hermann
Stein Wilhelm
Steiner Rudolf
Sternheim Carl

Stramm August

Strauss David Friedrich

Strauss Emil

Strauss Richard

Strauss und Torney Lulu von

Strindberg August

Strobl Karl Hans

Sudermann Hermann

Supper Augusta

Süskind W. E.

Swinburne

Svevo Italo

Taine

Tauler

Thalhoff Albert

Thiess Frank

Thoma Ludwig

Thomas Adrienne

Toller Ernst

Tolstoi

Torberg Friedrich

Trakl Georg

Tucholski Kurt

Ungar Hermann

Unruh Fritz von

Valery Paul

Vallentin

Verdi Giuseppe

Verga Giovanni

Verhaeren Emile

Verlaine Paul

Vershofen Wilhelm

Viebig Clara

Villon

Vollwöller Karl
Voigts Diederichs Helene
Voss Richard
Vring Georg von der

Wackenroder
Wedekind Frank
Weininger Otto
Wagner
Waggerl Karl Heinrich
Wassermann Jakob
Weil Kurt
Weismantel Leo
Weiskopf F. C.
Weiss Ernst
Weiss-Rüthel Arnold
Werfel Franz
Weyrauch Wolfgang

Whitman Walt

Wiechert Ernst

Wildbrandt Adolf

Wilde Oscar

Wildenbruch Ernst von

Wildgans Anton

Wille Bruno

Wolf Friedrich

Wolfenstein Alfred

Wolfskehl Karl

Wolters Friedrich

Wolzogen Ernst von

Zacconi Ermete

Zech Paul

Zeise F.

Zola Emile

Zur Linde Otto

Zweig Arnold

Zweig Stefan

INDICE DELLE TAVOLE

Tavola I. Gerhard Hauptmann.

Tavola II. Frontespizio e illustrazione di Heinrich Vogeler Worpswede per «Die versunkene Glocke» di Gerhard Hauptmann.

Tavola III. Hermann Sudermann (Litografia di H. Fechner). – Hermann Sudermann (Caricatura di Bruno Paul).

Tavola IV. Frank Wedekind.

Tavola V. Una scena del dramma «Frühlingserwacher». – Cartolina postale di Frank Wedekind a sua madre.

Tavola VI. Hermann Bahr.

Tavola VII. I poeti della Germania. – Caricatura
dal «Simplicissimus» 1896.

Tavola VIII. Hugo von Hofmannsthal.

Tavola IX. Arthur Schnitzler. – Autografo di Arthur
Schnitzler. (Principio della novella
«Leutnant Gustl»).

Tavola X. Rainer Maria Rilke.

Tavola XI. Autografo di Rainer Maria Rilke.

Tavola XII. Stefan George.

Tavola XIII. Frontespizio della prima edizione di
«Der Siebente Ring» di Stefan George,
stampata sotto la direzione artistica di
Melchior Lechter.

Tavola XIV. – Richard Dehmel (maschera fune-
bre).

Tavola XV. – Christian Morgenstern.

Tavola XVI. – Copertina dei «Galgenlieder» di
Christian Morgenstern.

Tavola XVII. – Hermann Hesse.

Tavola XVIII. – Thomas Mann.

Tavola XIX. – La casa dei Buddenbrooks.

Tavola XX. – Jakob Wassermann (Disegno di
Emil Orlik).

Tavola XXI. – Autografo di Jakob Wassermann
(Brano della prima stesura di «Adam
Urbas»).

Tavola XXII. – Seduta della «Dichterakademie».

Tavola XXIII. – Riccarda Huch.

Tavola XXIV. – Maximilian Dauthendey.

Tavola XXV. – Franz Kafka.

Tavola XXVI. – Copertina per il «Die Verwand-
lung» di Franz Kafka, disegnata da Ot-
tomar Starke.

Tavola XXVII. – Autografo di Franz Kafka (Brano
dell'ultimo capitolo del romanzo postu-
mo «Der Prozess»).

Tavola XXVIII. – Franz Werfel.

Tavola XXIX. – Autografo di Franz Werfel.

Tavola XXX. – Hans Carossa.

Tavola XXXI. – Autografo di Hans Carossa.

Tavola XXXII. – Stefan Zweig.