



# Alle origini della fantascienza tedesca

a cura di Alessandro Fambrini, Roberta Malagoli

Kann man DAS GLÜCK zeichnen ? --!----? -

Wir - alle - können es erleben - und

BAUEN

Utopie ?

Ist nicht das  
'Sichere', 'Reale'  
die Utopie,  
schwimmend auf dem  
Sumpf der Illusion und  
der trägen Gewohnheit !

Ist nicht

der Inhalt unseres Strebens,  
die wahre Gegenwart,  
ruhend auf dem Fels  
des Glaubens und  
der Erkenntnis !



Prima edizione 2019, Padova University Press  
Titolo originale *Alle origini della fantascienza tedesca*

© 2019 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova

Immagine di copertina:

Tavola 30, «Die Dreieinigkeit im Kosmos» («La Trinità nel cosmo»)  
Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte*, Folkwang, Hagen 1920, Tafel 30,  
PURL (Permalink:) <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1920a> [Online-Ausgabe,  
in «Heidelberger historische Bestände - digital : Quellen zur Geschichte der Kunstgeschichte», Universitätsbibliothek, Heidelberg (2016)]

[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)  
Redazione Padova University Press  
Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-163-8



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

# **Alle origini della fantascienza tedesca**

a cura di

Alessandro Fambrini, Roberta Malagoli

PADOVA  
**UP**



## Indice

Premessa	7
I. Alle origini della fantascienza tedesca	
Alle origini della fantascienza tedesca <i>Alessandro Fambrini</i>	13
La «magia del cannocchiale» e <i>L'uomo nella luna</i> (1825) di Wilhelm Hauff: una digressione su fantasia letteraria e fantasia scientifica nell'era della Restaurazione <i>Roberta Malagoli</i>	33
II. Il <i>multiversum</i> fantascientifico di Paul Scheerbart	
Il <i>Lesabéndio</i> di Paul Scheerbart <i>Fabrizio Desideri</i>	63
Danze di luce: <i>Kometentanz</i> di Paul Scheerbart <i>Cristina Grazioli</i>	85
Paul Scheerbart, Münchhausen e un'altra vita possibile <i>Stefano Beretta</i>	105
III. Cinema tedesco e fantascienza	
<i>Metropolis</i> e l'anacronismo delle immagini <i>Antonio Costa</i>	123
La luna di traverso: riflessioni su <i>Frau im Mond</i> di Fritz Lang <i>Alessandro Faccioli</i>	135



## Premessa

Il volume qui presentato raccoglie i frutti di un seminario sulle origini della fantascienza tedesca che si è tenuto nel 2017 presso l'Università degli studi di Padova, con il sostegno del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DI-SLL). Alla letteratura fantascientifica tedesca è dedicato a tutt'oggi un unico studio complessivo, lo storico volume di Roland Innerhofer, che ne ricostruisce l'epoca d'oro (1870-1914)<sup>1</sup>. Nell'ultimo decennio si è manifestato un nuovo interesse per la definizione del genere e per indagini di taglio storico e comparatistico sulla fantascienza tedesca<sup>2</sup>, tuttavia, mentre è ormai accreditata l'indagine critica e teorica sul ruolo di paradigmi scientifici nella letteratura tedesca di canone<sup>3</sup>, pare ancora minoritaria l'attenzione per il contributo della fantascienza al rapporto, sempre in ambito germanico, fra pensiero scientifico e letteratura. Non v'è alcun dubbio che uno dei motivi di tale marginalità vada cercato nello stigma che di solito accompagna la letteratura popolare e di consumo, cui la fantascienza ha contribuito in modo sostanziale. Già Scholes e Rabkin, nel 1977, si sentivano in dovere di giustificare il loro studio pionieristico *Science Fiction: History, Science, Vision (Fantascienza: storia, scienza, visione)* con l'affermazione che la fantascienza ha prodotto anche «opere veramente eccellenti», tali da renderla, per modi espressivi e diffusione, «uno degli aspetti fondamentali della letteratura moderna» e «una componente importante della cultura contemporanea»<sup>4</sup>. Alla letteratura va aggiunto, senza alcun dubbio, il cinema di fantascienza

<sup>1</sup> ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996.

<sup>2</sup> Ormai irreperibile, ma considerato uno dei migliori sull'argomento: Nessun Saprà [Klaus Geus] (Hrsg.), *Lexikon der deutschen Science Fiction und Fantasy 1870-1918*, Utopica, Oberheid 2005; ID., *Lexikon der deutschen Science-Fiction und Fantasy, II: 1919-1932*, Utopica, Oberheid 2007; ID., *Lexikon der deutschen Science Fiction und Fantasy, III: 1933-1945*, Utopica, Oberheid 2012.

<sup>3</sup> Dall'immensa bibliografia sull'argomento citiamo soltanto due esempi recenti sul rapporto tra scienze naturali e letteratura di canone: *Zwischen Literatur und Naturwissenschaft. Debatten – Probleme – Visionen 1680-1820*, hrsg. von Rudolf Freiburg, Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, De Gruyter, Berlin-New York 2017; MICHAEL BIES, *Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt*, Wallstein, Göttingen 2012.

<sup>4</sup> ROBERT SCHOLES, ERIC S. RABKIN, *Fantascienza: storia, scienza, visione*, Pratiche, Parma 1979 (ed. or. *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford University Press, Oxford 1977).



che, al contrario, è da sempre oggetto di ampi tributi critici e teorici<sup>5</sup>.

La fantascienza è per vocazione ibrida. Nasce, come genere, dall'incrocio: di scienza e letteratura, di generi letterari diversi, di forme espressive multimediali, di ambizione letteraria e vocazione commerciale. Lo spazio letterario che disegna è invece, per sua stessa natura, nuovo, e come tale si è desiderato indagarlo. In questo volume emerge un interesse prevalente per un aspetto specifico della fantascienza tedesca, l'anacronismo. Il genere fantascientifico non conosce nella cultura tedesca una fortuna paragonabile a quella di cui godono la fantascienza americana, inglese e francese. Si afferma in ritardo, soltanto durante l'Impero guglielmino, sulla scia del grande successo editoriale delle traduzioni di Jules Verne.

La sopravvivenza nel secondo Ottocento di aspettative insoddisfatte del Settecento tedesco, l'entusiasmo ancora tutto prometeico per scienza e tecnica, ancorato nei suoi miti all'epoca d'oro del classicismo e del romanticismo, l'orgoglio guglielmino per il progresso scientifico e tecnologico, infine la stagione entusiasta delle avanguardie tra *fin de siècle* e Novecento rimandano agli effetti di un salto temporale altrove non esperito, dentro a una modernità tardiva che si presenta con la forza di un'epifania. Non è un caso che lo storico cui si deve la diagnosi delle discronie della storia tedesca, Reinhart Koselleck, abbia dedicato alcuni saggi illuminanti proprio alla scoperta del tempo della modernità e della tecnica nella cultura tedesca, in una silloge dal titolo geologico, *Zeitschichten* (*Strati di tempo*), in cui non manca un omaggio alla fantascienza<sup>6</sup>. Mossa da una insoddisfatta fame di futuro e, soprattutto nelle avanguardie, da un utopismo critico del presente, la fantascienza tedesca si propone, nelle scelte iconografiche, tematiche, stilistiche, come un *Gedankenexperiment*<sup>7</sup>, un vero e proprio laboratorio di ipotesi nel quale il futuro viene definito a partire dalle lacune del passato.

Alla transizione e metamorfosi della tecnica e alle espressioni culturali, sociali e politiche di tale cambiamento improvviso la fantascienza tedesca presta spesso la propria voce, con un lavoro di rimando e rifrazione fra la memoria di un passato in evanescenza e l'anticipazione, luminosa, incerta o minacciosa di un futuro tecnologicamente avanzato. Se l'avvento di nuovi mondi è l'ovvio perno di qualsiasi fantascienza, nella cultura tedesca il cambiamento si manifesta con un'accelerazione inusuale, tanto da rendere ardua la tempestiva inven-

<sup>5</sup> Cfr. MARK BOULD et al. (Eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, London-New York 2009.

<sup>6</sup> REINHART KOSELLECK, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, in particolare pp. 131-221.

<sup>7</sup> Per il concetto di *Gedankenexperiment*, cfr. il saggio di SIGRID WEIGEL, *Das Gedankenexperiment. Nagelprobe auf die "facultas fingendi" in Wissenschaft und Literatur*, in THOMAS MACHO-ANNETTE WUNSCHEL (Hrsg.), *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Fischer, Frankfurt am Main 2004, pp. 183-205.

zione di un nuovo linguaggio. Il difficile equilibrio tra memoria e anticipazione nella letteratura fantascientifica tedesca è il tema attorno al quale convergono, sottotraccia, i contributi del seminario patavino.

Tre sono i nuclei tematici della raccolta di saggi qui proposta al lettore italiano: le origini del genere fantascientifico nella letteratura tedesca, l'opera esemplare di Paul Scheerbart, uno dei maggiori rappresentanti della letteratura fantascientifica del Novecento, il cinema tedesco di fantascienza.

Nella prima sezione, il saggio di Alessandro Fambrini (Università di Pisa) offre una ricostruzione di ampio respiro della nascita del genere fantascientifico tedesco nel contesto più vasto della teoria e della storia della fantascienza. A una ricognizione delle origini dell'interesse per la tecnica e le scienze nella letteratura tedesca degli anni Trenta dell'Ottocento fa seguito una disamina dell'opera solo di recente rivalutata di Kurd Laßwitz. Fambrini, che di Laßwitz ha tradotto alcune opere in italiano, mette in luce i meriti dell'iniziatore della fantascienza tedesca, un autore innovativo e visionario che all'eredità di una tradizione letteraria fantastica nel segno del meraviglioso accosta la passione per la scienza, dalla fisica alla biologia, in una sintesi che reinterpreta in modo critico le idee di evoluzione e progresso. Il testo di Roberta Malagoli (Università di Padova) prende invece in considerazione il *vacuum* letterario della Restaurazione, in cui si consuma la crisi dell'idea stessa di fantasia. Nella storia di un titolo, *Der Mann im Mond (L'uomo nella luna)* (1825), dello scrittore svevo Wilhelm Hauff, in realtà una storia d'amore, emergono molteplici riferimenti intertestuali all'incrocio di letteratura e scienza, fantasia e meraviglia, fantasmagoria e visione. La mutazione e la crisi della concezione della fantasia nel corso degli anni venti dell'Ottocento, descritta da Hauff nel suo romanzo, mostra una lacuna che verrà in seguito esplorata dal genere fantascientifico.

La sezione su Paul Scheerbart ripropone per grande cortesia dell'autore, Fabrizio Desideri (Università di Firenze), l'imprescindibile prefazione italiana al romanzo fantascientifico *Lesabéndio* (1913) di Paul Scheerbart, lo scrittore di Danzica trasferitosi a Berlino in uno dei periodi più fecondi della letteratura tedesca e lì scomparso già nel 1915. In una ricostruzione complessa del discorso del primo Novecento sull'architettura e sulla visione fantastica, accanto al fortunato saggio di Walter Benjamin viene ricordata, nella vastissima ricezione del romanzo, l'altrettanto significativa interpretazione che di Scheerbart dà, nel *Geist der Utopie (Spirito dell'utopia)* (1919-1923) e nel *Prinzip Hoffnung (Principio speranza)* (1938-1959), Ernst Bloch, in passaggi fondamentali per comprendere le forme e le connotazioni di ogni visione futuribile nelle avanguardie del Novecento. Oltre a *Lesabéndio* (1913), l'opera più famosa di Scheerbart, vi sono altri aspetti del suo lavoro fantascientifico meno noti al lettore italiano. Primo fra tutti il teatro astrale, cui è dedicato il fine saggio di Cristina Grazioli (Università di Padova), che ci introduce al ruolo della danza e della luce nella fantascienza

di Scheerbart, ma anche, cosa rilevante in un genere che gira tutto attorno alla visione, al significato della musica, in particolare nell'innovativa opera *Kometentanz* (*Danza delle comete*), della cui traduzione italiana in altra sede si deve ringraziare l'autrice. Stefano Beretta (Università di Parma), a sua volta autore di una delle poche traduzioni italiane di Scheerbart, illumina e chiarisce la complessità degli interessi filosofici e letterari dell'autore nelle varie opere da lui dedicate alla figura del Barone di Münchhausen, protagonista e mito di quella profantascienza tedesca che sempre riaffiora nel Novecento.

Infine, due sono le incursioni nel cinema. Nella prima, Antonio Costa (Università di Padova) approfondisce un aspetto inusuale e meno conosciuto del capolavoro di Fritz Lang, *Metropolis*, la natura anacronistica delle fonti iconografiche del film, cui ha dedicato importanti studi. L'anacronismo diventa, in una chiave ossimorica, l'impronta visiva del *cult* per eccellenza della fantascienza tedesca e delle sue architetture, come manifestazione e mescolanza di quegli «strati di tempo» che connotano il rapporto della cultura tedesca con la modernità.

Alessandro Faccioli (Università di Padova) affronta invece con esiti inattesi uno dei film meno studiati di Lang, *Frau im Mond* (*La donna nella luna*) (1929), di nuovo idealmente legato, nel titolo, alla profantascienza tedesca. Nel suo contributo, Faccioli individua proprio nella marginalità di un film tutto affidato all'immagine l'arduo confronto di Lang con l'epoca di transizione dal muto al sonoro. Opera sfortunata, ma ricca di suggestioni iconografiche, la *Frau im Mond* viene letta, con acume, come opera di passaggio e rilettura della rivoluzione del sonoro, nel quale Lang, all'epoca, non riesce a "sentire" il futuro.

Nel redigere il volume, si è dato valore al testo originale, per consentire di apprezzare *in fieri* il linguaggio della fantascienza tedesca. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono degli autori.

Pisa-Padova, novembre 2019

Alessandro Fambrini, Roberta Malagoli

## Ringraziamenti

La nostra gratitudine va a Fabrizio Desideri per averci permesso di accogliere la sua introduzione al *Lesabéndio* di Scheerbart nel presente volume. Nell'affrontare l'anacronismo della traduzione del *Dampfroß* di Adelbert von Chamisso è stato indispensabile l'aiuto generoso di Michael Bienert, Bernd Ballmann, Roland Berbig. Ringraziamo inoltre Marcel Steinlein della Murnau-Stiftung, per la preziosa consulenza sul copyright del film di Fritz Lang *Frau im Mond*. Un ultimo, sentito ringraziamento è dedicato ai redattori della casa editrice Padova University Press, Francesca Moro e Enrico Scek Osman, per la grande disponibilità e competenza con cui hanno seguito questo progetto.

## **I. Alle origini della fantascienza tedesca**



## Alle origini della fantascienza tedesca

Alessandro Fambrini

### I-

Seppure nata nei primi decenni del Novecento sui pulp, è nel corso del secolo precedente che la *science fiction* acquista una configurazione e si rispecchia in una tradizione letteraria riconoscibile, cristallizzata, come scrive Arthur B. Evans, «durante la seconda metà del XIX secolo nei *Viaggi straordinari* di Jules Verne e nei “romanzi scientifici” *fin de siècle* di H.G.Wells»<sup>1</sup>. Verne e Wells rappresentano in effetti i due poli attraverso i quali si costruisce il discorso speculativo-fantastico tipico della fantascienza degli anni a venire, ciò che Paul K. Alkon individua da una parte come “tecnofilia” sulla linea di Verne e degli emuli verniani, dall'altra come “tecnofobia”, su una linea parallela che ha le proprie radici in Edgar Allan Poe<sup>2</sup> e della quale Wells è il rappresentante di punta – sia pure con ambiguità e oscillazioni – nell'ultimo squarcio del secolo<sup>3</sup>. Del resto,

<sup>1</sup> «[...] during the latter half of the nineteenth century in Jules Verne's *Voyages Extraordinaires* and H. G. Wells *fin-de-siècle* “scientific romances”». ARTHUR B. EVANS, *Nineteenth-Century SF*, in MARK BOULD et al. (Eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, London-New York 2009, p. 13.

<sup>2</sup> La critica si divide sulla posizione di Poe come precursore della moderna fantascienza: vi è chi, come Clarke Olney (*Edgar Allan Poe – Science Fiction Pioneer*, in «Georgia Review», 1958, XII, pp. 416-421), individua il suo uso del meccanismo di estrapolazione come elemento decisivo dei procedimenti narrativi caratteristici del genere, e chi, come H. Bruce Franklin, nota che «raramente nella *science fiction* di Poe si trova la scienza in sé [...] come soggetto» (*Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth Century*, Oxford University Press, New York 1965, p. 102). Cfr. DAVID SEED, *Breaking the Bounds: The Rhetoric of Limits in the Work of Edgar Allan Poe, his Contemporaries and Adaptors*, in *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, ed. by David Seed, Liverpool University Press, Liverpool 1995, pp. 75-97.

<sup>3</sup> Cfr. PAUL K. ALKON, *Science Fiction Before 1900: Imagination Discovers Technology*, Twayne-Maxwell Macmillan, New York-Toronto-Oxford-Singapore-Sydney 1994.

le tendenze e gli atteggiamenti nei confronti di scienza e tecnica tendono a mescolarsi e sovrapporsi negli stessi rammentati capofila: in Poe vi è spesso l'ostentazione se non la presunzione di rigore scientifico, rispetto di coerenza logica e applicazione puntuale del metodo empirico, e non solo in racconti per i quali l'autore rivendica tale procedimento, come *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (*L'incomparabile avventura di un certo Hans Pfaall*)<sup>4</sup>, *A Tale of the Ragged Mountains* (*Un racconto delle Ragged Mountains*) o *The Facts in the Case of M. Valdemar* (*La verità sul caso di Mr. Valdemar*) (in cui la scienza che dovrebbe garantire la plausibilità e l'oggettività dell'assunto è il mesmerismo: ma per Poe ha tutta la liceità e il rigore di una scienza esatta), ma anche in quelli più visionari, nei quali fenomeni inesplicabili o estremi sono sottoposti allo stesso procedimento di osservazione lucida e apparentemente imparziale (un esempio per tutti è rappresentato da *The Pit and the Pendulum* (*Il pozzo e il pendolo*)), tanto che Steven Gil, riprendendo una tesi di Patrick Parrinder, mette a fuoco una sorta di Poe antiromantico, che addirittura sfida i romantici, mostrando come il "mistero" delle loro creazioni fantastiche sia riconducibile a una logica positiva, anche se poi nel processo finisce per assumerne i metodi e gli atteggiamenti<sup>5</sup>.

In Verne, da parte sua, dopo gli *exploit* dei «viaggi straordinari», si assiste a un progressivo scetticismo nei confronti del progresso come forza positiva, a un venir meno dell'ottimismo scienziata e positivista, fino agli esiti cupi di opere come *Le Château des Carpathes* (*Il Castello dei Carpazi*) (1892) o *L'éternel Adam* (*L'eterno Adamo*) (1910, postumo)<sup>6</sup>; mentre in Wells si riflettono entrambi

<sup>4</sup> Le note poste da Poe a commento del racconto e tese a dimostrare la differenza e la distanza della sua opera da quelle apparentemente simili di tanti suoi predecessori, così chiaramente appartenenti al registro dello *hoax*, si concludono con l'affermazione: «In these various brochures the aim is always satirical; the theme being a description of Lunarian customs as compared with ours. In none is there any effort at *plausibility* in the details of the voyage itself. The writers seem, in each instance, to be utterly uninformed in respect to astronomy. In *Hans Pfaall* the design is original, inasmuch as regards an attempt at *verisimilitude*, in the application of scientific principles (so far as the whimsical nature of the subject would permit), to the actual passage between the earth and the moon». EDGAR ALLAN POE, *Complete Tales & Poems*, Vintage Book Editions-Random House, New York 1975 (1938<sup>1</sup>), p. 41. Trad. it. «In queste varie brossure lo scopo è sempre satirico, essendo il tema una descrizione dei costumi selenitici per raffrontarli con i nostri. In nessuna si riscontra alcuno sforzo di *plausibilità* nei particolari del viaggio stesso. Gli autori appaiono, in ogni caso, completamente disinformati in fatto di astronomia. In *Hans Pfaall* la trama è originale, in quanto mira a un tentativo di *verosimiglianza*, nell'applicazione di principi scientifici (per quanto può permetterlo il carattere bizzarro dell'argomento), durante la descrizione del passaggio fra la terra e la luna». EDGAR ALLAN POE, *Racconti del mistero e dell'orrore. Arabeschi*, trad. di Giuseppe Sardelli e Maria Gallone, Sugarco, Milano 1974, p. 518.

<sup>5</sup> Cfr. STEVEN GIL, *Science Wars through the Stargate: Explorations of Science and Society in Stargate SG-1*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015, p. 29 e sgg.

<sup>6</sup> Ma è noto come l'impulso alla divulgazione entusiastica delle conquiste della scienza e della tecnica sia stato offerto e quasi imposto a Verne dal suo editore, Pierre-Jules Hetzel; in realtà, già un'opera come *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1863) mostrava tutte le incertezze e i timori dell'autore nei confronti di un mondo algido dominato dalla tecnica, che dà luogo anche a situazioni di disagio e

questi atteggiamenti, con una scienza che è più che altro una categoria astratta, un processo speculativo (sintomatico è il congegno con il quale il Viaggiatore di *The Time Machine* (*La macchina del tempo*) si sposta nel tempo: un guazzabuglio di fili e metallo, pura superficie senza alcuna pretesa di verosimiglianza), e le cui ricadute sono subordinate a un progresso morale che non corre di pari passo con essa (i marziani di *The War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*), gli esperimenti genetici di Moreau in *The Island of Doctor Moreau* (*L'isola del dottor Moreau*), e così via).

Restano, comunque, i binari segnati all'immaginario dall'autore francese e da quello inglese (con Poe come mentore di entrambi<sup>7</sup>). Per usare ancora le parole di Evans, «[q]ueste due varianti pioneristiche della *science fiction*, di Verne e Wells, (tecnologica/didattica *versus* speculativa/fantastica) sono diventate le due principali maniere che hanno dominato il genere da quel momento in poi»<sup>8</sup>. E se è stata Mary Shelley con *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (*Frankenstein o il moderno Prometeo*) (1818) a inaugurare simbolicamente e concretamente il genere della fantascienza<sup>9</sup>, spostando «la fonte del terrore dal soprannaturale allo scientifico»<sup>10</sup>, un fantastico di tipo nuovo, che si coagula nelle forme riconoscibili di quel romanzo, emerge in modo diffuso nel primo scorcio dell'Ottocento. In Germania, in particolare, dalle macerie del romanticismo la tensione verso il meraviglioso emigra verso ciò che nella cultura dell'epoca possiede statuto di centralità rispetto ai movimenti anche convulsi che caratterizzano l'evolversi

ingiustizia sociale, e in cui lo spazio per sensibilità e poesia è del tutto scomparso. Il romanzo fu rifiutato da Hetzel e pubblicato postumo solo nel 1994.

<sup>7</sup> Non a caso Hugo Gernsback, nell'editoriale del primo numero di «Amazing Stories» nel 1926, affermava: «By "scientifiction" I mean the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision». «Con "scientifiction" intendo il tipo di storia alla Jules Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe – una storia affascinante interpolata con fatti scientifici e una visione profetica». HUGO GERNSBACK, *A New Sort of Magazine*, «Amazing Stories», April 1926, I – 1, p. 3. Tutti e tre gli autori sono in effetti rappresentati con una loro opera in quel numero.

<sup>8</sup> «These two sf variants pioneered by Verne and Wells (hard/didactic versus speculative/fantastic) became the two major modes that have dominated the genre ever since». ARTHUR B. EVANS, *Nineteenth-Century Science Fiction*, cit., p. 13.

<sup>9</sup> Questa è la tesi di Brian W. Aldiss in *Billion Years Spree: The History of Science Fiction*, Weidenfeld & Nicolson, London 1973 (poi ampliato in: *Trillion Years Spree: The History of Science Fiction*, con David Wingrove, Gollancz, London 1986), successivamente ripresa e condivisa poi da numerosi studiosi, a partire da Robert Scholes e Eric S. Rabkin in *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford University Press, Oxford 1977 (trad. it. *Fantascienza: storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche 1979). Anche Darko Suvin, nel suo seminale e capitale *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven 1979, definisce il romanzo di Mary Shelley come un cardine situato sull'asse Swift-Wells, *link* tra il paradigma utopico in cui egli individua l'origine della *science fiction* e l'assunzione della scienza come agente della modernità nel *romance* tardo-ottocentesco.

<sup>10</sup> «the source of terror from the supernatural to the scientific». A. B. EVANS, *Nineteenth-Century Science Fiction*, cit., p. 13.



del secolo: ovvero verso la logica scientifica e le sue ricadute attraverso le innovazioni tecnologiche.

Di tale passaggio recano tracce anche opere che continuano tradizioni precedenti e che affondano le proprie radici nel terreno dell'utopismo illuminista. È questo il caso di *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert* (*Ini. Un romanzo del ventunesimo secolo*) (1810) di Julius von Voß, che Claus Ritter definisce senza mezzi termini il primo *Zukunftsroman* ("romanzo di fantascienza") tedesco<sup>11</sup>, e in cui la ricchezza di estrapolazioni tecnologiche (anche se spesso si tratta di tecnologia relativa a una scienza *sui generis*) copre una vicenda convenzionale, da romanzo galante settecentesco, che vede la storia di due orfani di origine misteriosa, Guido, un giovane di prodigiose capacità fisiche e intellettuali, e la ragazza di cui è innamorato, Ini. Dopo varie peripezie in un mondo in cui la frenologia è elevata al rango di scienza esatta, gli stati-nazione si sono evoluti in più vasti continenti-nazione e si assiste al proliferare di bizzarri congegni di ogni tipo, si verrà ad apprendere che Guido non è altri che Titus, il figlio dell'imperatore del continente di Europa. Costretto dalla ragion di stato a sposare Ottona, la figlia dell'imperatrice d'Africa, per porre fine alla guerra che vede coinvolte le due nazioni, Guido si troverà a scoprire, sollevandole il velo nella scena finale, che costei non è altri che la sua innamorata Ini.

Il romanzo di Voß usa evidentemente il futuro per sovrimporsi trame antiche e soggiace all'idea di un'evoluzione umana scandita da tappe meccaniche (a proposito di *Ini* Manfred Nagl parla di «Fortschrittsautomatismus», «automatismo del progresso»<sup>12</sup>) che non corrispondono a un cambiamento reale (il mondo immaginato da Voß è carente quanto a valore predittorio: non reca traccia di rivoluzione industriale né prevede l'impatto di un'invenzione come l'elettricità sulla vita dell'uomo; di quest'ultima si ha un riflesso curioso nell'invenzione da parte di Guido di uno strumento per manovrare le formazioni di cumuli e sfruttarne l'emissione di folgori a scopi bellici; ma gli spostamenti aerei, ad esempio, avvengono a bordo di carri trainati da uccelli), né da un punto di vista narrativo si rispecchiano in strutture nuove, ma presentano un campionario che corrisponde a un fantastico di tipo tradizionale: come scrive Roland Innerhofer, «[n]ell'immaginazione letteraria di Voß si mescolano elementi del mondo fiabesco, della *féerie* e dei marchineggni da palcoscenico e da fiera»<sup>13</sup>. E tuttavia, parallelamente, si afferma anche una modalità inedita, centrata su

<sup>11</sup> Cfr. CLAUS RITTER, *Anno Utopia oder So war die Zukunft*, Das Neue Berlin, Berlin 1982, pp. 62-98.

<sup>12</sup> MANFRED NAGL, *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Masseliteratur*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen 1972, p. 38.

<sup>13</sup> «In Vossens literarischer Imagination vermischen sich Elemente der Märchenwelt, der Feerie wie der Bühnen- und Jahrmarktmaschinerien». ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996, p.152.

quella diversa nozione di progresso che caratterizza il secolo e che troverà la propria espressione trionfante nel pensiero positivista, rispecchiandosi anche nella produzione letteraria di genere fantastico<sup>14</sup>. Anche in Voß affiora l'idea di un futuro come inevitabile proiezione del presente, e come suo miglioramento: «È tanto più sicuro che un futuro migliore si avvicini, quanto più il passato viene superato dal presente»<sup>15</sup>, dichiara l'autore nella sua *Vorrede (Prefazione)*. Con ciò, siamo già avviati verso quella svolta epocale che emergerà in modo deciso verso la metà del secolo. È allora infatti che, come afferma Ulrich Suerbaum, «[I]a nascita di una letteratura secolarizzata sul futuro presuppone un modo di pensare che implichi l'aspettativa di futuri mutamenti dell'ambiente o della società umana, che ponga quindi l'accento su categorie come l'evoluzione e il progresso»<sup>16</sup>.

La nozione ottocentesca di progresso trova conforto nella teoria evoluzionistica che scuote la cultura di metà Ottocento e sembra garanzia di una possibile perfettibilità del mondo. Le parole pronunciate da Erich Hæckel nel 1863 a Stettino durante la XXXVIII "Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte (Assemblea della Società dei naturalisti e medici tedeschi) hanno valore di vero e proprio proclama:

<sup>14</sup> «Julius von Voß jedoch hat auf herausragende Weise die Entwicklungslinien einzelner Technologien fortgeschrieben. Indem er die Wissenschaften auf unterschiedlichsten Gebiete extrapolierte, entwarf er bereits die Grundform eines Science-Fiction-Szenarios» («Julius von Voß ha recepito in modo eccezionale le linee di sviluppo di certe tecnologie. Nel momento stesso in cui ha estrapolato le scienze negli ambiti più disparati, ha creato la prima forma di scenario fantascientifico»), scrive Ulrich Blode nella postfazione a una recente edizione del romanzo (JULIUS VON VOSS, *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert. Eine Utopie der Goethe-Zeit*, neu herausgegeben und kommentiert von Ulrich Blode, Utopica Verlag und Versandantiquariat, Oberhaid 2008, p. 185).

<sup>15</sup> «Eine bessere Zukunft naht so gewiß, als die Vergangenheit von der Gegenwart übertroffen wird». J. VON VOSS, *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert*, Amelang, Berlin 1810, pp. I-II.

<sup>16</sup> «Die Entstehung einer säkularisierten Zukunftsliteratur setzt eine Denkweise voraus, bei der die Erwartung zukünftiger Veränderungen der Umwelt des Menschen oder der Gesellschaft eine Rolle spielt, die also Kategorien wie Evolution und Fortschritt betont». ULRICH SUERBAUM, *Science fiction und das 19. Jahrhundert*, in ULRICH SUERBAUM, ULRICH BROICH, RAIMUND BORGMEIER, *Science fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*, Reclam, Stuttgart 1981, p. 43. Simile è la diagnosi di Karlheinz Steinmüller: «[SF] wurzelt im Humus desjenigen Jahrhunderts, in dem eine auf die Anwendung der Wissenschaft basierende Fortschrittsidee das gesellschaftliche Bewußtsein durchdrang. Tatsächlich sind die Begründer der SF, Jules Verne, Herbert G. Wells, der hier nur bedingt hinzuzuzählende E. A. Poe oder auch Kurd Laßwitz, nicht nur im 19. Jahrhundert geboren; sie empfangen in diesem auch ihre wesentlichen Anregungen». «La SF affonda le sue radici nell'humus di un secolo in cui un'idea di progresso fondata sull'applicazione della scienza ha permeato la coscienza sociale. In effetti, i fondatori della SF, Jules Verne, Herbert G. Wells, E. A. Poe, che può essere considerato tale soltanto a certe condizioni, o anche Kurd Laßwitz, non sono semplicemente nati nel XIX secolo, ne hanno anche recepito gli stimoli fondamentali». KARLHEINZ STEINMÜLLER, *Die Geburt der Science-fiction aus dem Geist des 19. Jahrhunderts*, in OLAF R. SPITTEL (Hrsg.), *Science-fiction. Essays*, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1987, p. 9.

Denn dieser Fortschritt ist ein Naturgesetz, welches keine menschliche Gewalt, weder Tyrannen-Waffen, noch Priester-Flüche, jemals dauernd zu unterdrücken vermögen. Nur durch eine fortschreitende Bewegung ist Leben und Entwicklung möglich. Schon der bloße Stillstand ist ein Rückschritt, und jeder Rückschritt trägt den Keim des Todes in sich selbst. Nur dem Fortschritte gehört die Zukunft.<sup>17</sup>

Questo progresso, infatti, è una legge di natura, che nessun potere umano, né le armi di un tiranno, né gli anatemi di un prete potranno mai reprimere in modo duraturo. Soltanto in virtù del movimento e del progresso sono possibili vita e sviluppo. Già la semplice stasi è una forma di regressione, e ogni regressione porta con sé il germe della morte. Il futuro appartiene soltanto al progresso.

In realtà, proprio la crescente centralità delle “materialistischen Naturwissenschaften” (“scienze materialistiche della natura”) che offrono alla borghesia un «efficace strumento di lotta ideologica contro l'autorità della chiesa, colonna portante del retaggio del sistema feudale»<sup>18</sup>, rappresentano l'humus nel quale fermentano la rottura con la tradizione e al tempo stesso l'incertezza del futuro, esperito come timore e speranza insieme, dalle quali nasce la fantascienza. Come scrive ancora Suerbaum, «[u]n bisogno più marcato di anticipare il futuro mediante la letteratura emerge soltanto nel momento in cui la società, benché ancora convinta del significato dell'evoluzione e del progresso tecnico-scientifico, non è più tanto ingenua da credere che questo sviluppo abbia fin lì prodotto qualcosa di buono e sia di per sé in grado di condurre a un futuro migliore. Le radici dell'invenzione letteraria di una storia fantascientifica affondano quindi nei dubbi sul presente»<sup>19</sup>.

È verso la metà dell'Ottocento, dunque, che il terreno è pronto per una produzione letteraria di genere fantastico basata da una parte sulla tecnica che entra sempre di più a far parte della vita di ogni giorno, dall'altra sull'emergere di una cultura condivisa che si fonda sul concetto di evoluzione e quindi di mutamento e di speculazione sul possibile<sup>20</sup>. In particolare, la connessione tra cam-

<sup>17</sup> ERICH HÄCKEL, *Über die Entwicklungstheorie Darwin's*, in *Amtlicher Bericht über die Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte*, hrsg. von Carl August Dohrn und Ludwig Eduard Emil Behm, F. Hessenland, Stettin 1864, p. 28.

<sup>18</sup> «[...] wirksames ideologisches Kampfmittel gegen die Autorität der Kirche, die Hauptstütze des traditionellen Feudalsystems». M. NAGL, *Science Fiction in Deutschland*, cit., p. 23.

<sup>19</sup> «Ein stärkeres Bedürfnis nach einer Vorwegnahme der Zukunft durch die Fiktion tritt erst dann auf, wenn die Gesellschaft zwar noch von der Bedeutung der Evolution und des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts überzeugt ist, aber nicht mehr naiv glaubt, daß diese Entwicklung bislang Gutes gebracht hätte und automatisch zu einer besseren Zukunft weiterführen würde. Die Wurzeln der Erdichtung von Zukunftsgeschichte liegen also in gegenwärtigen Zweifeln. Dieses Stadium ist gegen Mitte des 19. Jahrhunderts allgemein erreicht». U. SUERBAUM, *Science fiction und das 19. Jahrhundert*, cit., p. 43.

<sup>20</sup> Non è possibile sottovalutare il ruolo del darwinismo e il suo contributo alla relativizzazione del ruolo dell'umano nella storia, nonché alla ridefinizione del paradigma di assoluto, fino alla sua

biamento, evoluzione e tempo porta alla revisione del concetto di quest'ultimo e del ruolo dell'uomo all'interno di esso. Robert Scholes riassume il passaggio affermando la centralità di ciò che egli battezza come «Darwinian time» per la nuova consapevolezza maturata attraverso la relativizzazione imposta dalle teorie evoluzionistiche: «Il tempo darwiniano, che è stato esteso di continuo in virtù di nuove scoperte geologiche e archeologiche, ha inciso profondamente su come l'uomo ha percepito se stesso e le proprie possibilità. Il tempo storico, quindi, non è che un minuscolo frammento del tempo umano, il quale, a sua volta, è un minuscolo frammento del tempo geologico, che è esso stesso soltanto una minima frazione del tempo cosmico»<sup>21</sup>.

Il «tempo darwiniano», in realtà, affiora già prima di Darwin: esso nasce dalla velocità e da quell'impulso al cambiamento che caratterizzano la moderna società industriale. Sua incarnazione simbolica e concretissima insieme è la ferrovia, emblema di progresso per l'Ottocento e modello di innumerevoli proiezioni fantastiche nell'immaginario del secolo. Vera e propria prima macchina del tempo prima che, con il romanzo di H. G. Wells *The Time Machine* (1895), il concetto di viaggio nel tempo sia trasferito alla narrativa su basi speculative e scientifiche<sup>22</sup>, la ferrovia connette il vicino e il lontano attraverso la precisione

messa in crisi. Come scrive Robert Scholes, «Darwin, and those who have continued his work, put human history in a frame of reference much grander than that of Historical Man. This stretched man's entire sense of time into a new shape and finally altered his familiar position in the cosmos. [...] The possibility of further evolution, with species more advanced than ourselves coming into being on this earth, displaced man from the final point of traditional cosmic teleology». «Darwin, e coloro che ne hanno continuato l'opera, collocano la storia umana in un quadro di riferimento ben più grandioso di quella dell'«uomo storico». Ciò ha rivoluzionato il senso del tempo dell'uomo, e ha definitivamente modificato la posizione consueta dell'uomo nel cosmo. [...] La possibilità di un'ulteriore evoluzione, con specie più avanzate delle nostre che nascono su questa terra, ha rimosso l'uomo dalla meta della tradizionale teleologia cosmica». ROBERT SCHOLES, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, Notre Dame-London 1975, pp. 36-37.

<sup>21</sup> «Darwinian time, which has been continually extended with the discovery of new geological and archeological evidence, has had a profound effect on man's sense of himself and his possibilities. Historical time, then, is only a tiny fragment of human time, which is again a tiny fragment of geologic time, which is itself only a bit of cosmic time». Ivi, pp. 36-37.

<sup>22</sup> *The Time Machine* (1895) inaugura un sottogenere del tutto inedito, quello dei viaggi nel tempo, appunto, eseguiti con un supporto tecnologico e non più mistico-esoterico come era avvenuto nei rari esempi precedenti, come nell'opera teatrale *Anno 7603* del norvegese Johan Herman Wessel (1781), in cui lo slittamento temporale avviene grazie alla magia di una fata, nel classico dickensiano *A Christmas Carol (Canto di Natale)* (1843), con il vecchio Scrooge trascinato avanti e indietro nel tempo dai fantasmi che lo riportano ai trascorsi natali della sua vita o come nella versione parodistica di Mark Twain in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) (*Uno yankee del Connecticut alla corte di re Artù*), in cui è un colpo in testa ricevuto durante una rissa a proiettare nel passato il protagonista. In realtà poco prima del romanzo di Wells era apparso il racconto *The Clock that Went Backward (L'orologio che andò all'indietro)*, scritto da Edward Page Mitchell e pubblicato sul «New York Sun» nel 1881: si tratta di quella che è considerata la prima storia sui viaggi nel tempo attraverso un mezzo meccanico, in questo caso un orologio

dell'ingegno e la forza della tecnica. In questo senso, sintomatico e visionario insieme è un breve componimento di Adelbert von Chamisso, *Das Dampfroß* (*Il cavallo a vapore*), apparso nel 1830, agli albori della rivoluzione ferroviaria (la prima ferrovia della storia, la linea Darlington-Stockton, fu inaugurata nel 1825 in Gran Bretagna; in Germania si dovrà attendere fino al 1835, con l'inaugurazione della tratta Nürnberg-Fürth in Baviera), e scritto con ogni evidenza sulla scorta dell'entusiasmo che il nuovo mezzo di locomozione aveva prodotto su chi, come l'autore, univa in sé le corde di una sensibilità letteraria e di una formazione scientifica.

Concepito come un rapido dialogo tra un cavaliere e il fabbro che si occupa del suo destriero, *Das Dampfroß* letteralizza l'immagine simbolica del «cavallo a vapore», che si trasforma in un cavallo vero, lanciato con il suo passeggero in una corsa folle attraverso lo spazio: solo che qui lo spazio equivale al tempo, e fin dalle prime due strofe si chiarisce come il percorso della straordinaria coppia proceda dal futuro verso il passato, abbracciando solo transitoriamente il presente. Le modalità di questo viaggio vengono spiegate con il ricorso ad argomentazioni pseudoscientifiche, secondo quello che sarà un tipico modulo fantascientifico:

Schnell! schnell, mein Schmidt, mit des Rosses Beschlag!  
 Derweil du zauderst, verstreicht der Tag. –  
 «Wie dampfet dein ungeheures Pferd!  
 Wo eilst du so hin, mein Ritter werth?» –

Schnell! schnell, mein Schmidt! Wer die Erde umkreist  
 Von Ost in West, wie die Schule beweist,  
 Der kommt, das hat er von seiner Müh,  
 Ans Ziel um einen Tag zu früh.

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco, ferra il cavallo!  
 Mentre tu esiti, il giorno se ne va. –  
 «Quanto vapore fa il tuo cavallo gigantesco!  
 Dove vai tanto di fretta, mio caro cavaliere?» –

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco! Chi gira intorno alla terra

all'apparenza rotto che trasporta i due protagonisti trecento anni nel passato; lo strumento, tuttavia, ha ancora il valore di un feticcio "magico" e non vi è alcuna logica scientifica dietro il fenomeno che esso provoca. L'argomento era nell'aria: al 1887 risale un'altra opera, la *zazuela* dell'autore spagnolo Enrique Lucio Eugenio Gaspar y Rimbau, che viene indicata come il prototipo del viaggio del tempo "tecnologico", *El Anacronópete*, in cui un contenitore ermetico propulso per mezzo dell'elettricità conduce i suoi passeggeri all'indietro nel tempo proiettandosi in direzione contraria alla rotazione terrestre (è da notare che alla fine del dramma, dopo aver raggiunto il giorno della creazione ed essere stato annientato nel nulla primordiale, il protagonista si risveglia da un sogno che si dice indotto dalla lettura di un'opera teatrale di Jules Verne).

Da Est a Ovest, come insegna la scuola,  
 Questo ottiene per il suo sforzo,  
 Un giorno prima arriva alla meta.<sup>23</sup>

Il cavaliere, figlio di domani che ritrova nell'oggi il suo passato, è divorato dalla frenesia di continuare il suo viaggio, la stessa frenesia che è il viaggio, e che il suo mezzo di locomozione, come animato di spirito e volontà propria, condivide con lui. Il «cavallo a vapore» è oggetto concreto e anzi esemplare («Muster der Schnelligkeit», «modello esemplare di velocità» ne è la definizione, come su un impeccabile catalogo di prodotti tecnologici) e il suo tragitto verso ovest, a superare in velocità la rotazione terrestre, ha come conseguenza il ritornare al punto di partenza prima che la partenza stessa abbia avuto inizio, invertendo di fatto il corso del tempo:

Mein Dampfroß, Muster der Schnelligkeit,  
 Läßt hinter sich die laufende Zeit,  
 Und nimmt's zur Stunde nach Westen den Lauf,  
 Kommt's gestern von Osten schon wieder herauf.<sup>24</sup>

Il mio cavallo a vapore, modello esemplare di velocità,  
 Si lascia indietro il tempo che scorre,  
 E se adesso si dirige verso Ovest,  
 Già ieri sorge di nuovo da Est.

L'«avvitarsi» del tempo a opera del cavaliere ricorda parimenti un procedimento meccanico, ma di una meccanica che dischiude spazi inesplorati alla fantasia: la possibilità, addirittura, di risalirne il corso fino agli albori della storia, a ipotizzare un faccia a faccia con il progenitore più antico:

Ich habe der Zeit ihr Geheimnis geraubt,  
 Von Gestern zu Gestern zurück sie geschraubt,  
 Und schraube zurück sie von Tag zu Tag,  
 Wie einst ich zu Adam gelangen mag.

Ho rubato al tempo il suo segreto,  
 ieri dopo ieri l'ho riavvolto,  
 e lo riavvolgo giorno dopo giorno,  
 che in futuro io possa tornare ad Adamo.<sup>25</sup>

Ma la proiezione mitica – il mito di un presente sovrumannizzato attraverso la tecnica che incontra il mito ancestrale della creazione – dura solo lo spazio di

<sup>23</sup> ADELBERT VON CHAMISSO, *Das Dampfroß*, in Id., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, I, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften. Textredaktion Jost Perfahl. Bibliographie und Anmerkungen von Volker Hoffmann, Winkler, München 1975, pp. 208-210: 208-209.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

un verso. Chamisso si spinge subito a esplorare altre direzioni, tirando fino alle estreme conseguenze i fili paradossali della sua idea:

Ich habe die Mutter, sonderbar!  
 In der Stunde besucht, da sie mich gebar,  
 Ich selber stand der Kreißenden bei,  
 Und habe vernommen mein erstes Geschrei.

Ho visitato mia madre, che strano!  
 Proprio nell'ora in cui mi ha messo al mondo,  
 Io stesso ho assistito la partoriente,  
 E ho sentito il mio primo vagito.<sup>26</sup>

Per la prima volta nella letteratura si affaccia quello che sarà un topos della narrativa speculativa, quasi inevitabile conseguenza del principio stesso di viaggio nel tempo una volta che sia stato formulato, latore di innumerevoli paradossi che saranno estesamente indagati dagli autori di *science fiction*: ovvero l'incontro con se stessi nel passato, con i propri progenitori e le proprie radici. Nelle strofe successive Chamisso prosegue l'esplorazione di questa idea seminale, fino a far balenare una sua ricaduta congetturale, quella dell'incesto con l'antenato<sup>27</sup>:

Viel tausend Mal, der Sonne voran,  
 Vollbracht ich im Fluge noch meine Bahn,  
 Bis heut ich hier zu besuchen kam  
 Großvater als glücklichen Bräutigam.

Großmutter ist die lieblichste Braut,  
 Die je mit Augen ich noch erschaut;  
 Er aber, grämlich, zu eifern geneigt,  
 Hat ohne weitres die Tür mir gezeigt.

Migliaia di volte, innanzi al sole,  
 Ho compiuto al volo la mia orbita,  
 Finché oggi sono arrivato qui, a visitare  
 Mio nonno, sposo felice.

Mia nonna è la sposa più graziosa  
 Che i miei occhi abbiano mai visto;  
 Ma lui, stizzito, facile all'ardore,  
 Mi ha mostrato la porta, senza tanti complimenti.<sup>28</sup>

Al *topos* dell'incontro con i propri progenitori si aggiunge un altro motivo

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>27</sup> Di tale idea, anch'essa variamente reiterata nella fantascienza novecentesca, è espressione estrema il racconto di Robert A. Heinlein *All You Zombies (Tutti voi zombies)* (1959), il cui protagonista, in seguito a una trama complicata ma perfettamente coerente, finisce per essere padre, madre e figlio di se stesso.

<sup>28</sup> A. VON CHAMISSO, *Das Dampfroß*, cit., p. 209.

centrale della letteratura sui viaggi nel tempo: quello della rivisitazione di eventi celebri del passato, nella duplice prospettiva di testimonianza e al tempo stesso di intervento su di essi al fine di mutarne il corso. In questo caso l'evocazione di Napoleone è per Chamisso un codice che si accende su un recente passaggio epocale, gravido di significati per la sua centralità nella storia europea e su quella personale dell'autore, così diviso tra la propria fedeltà alla propria patria di origine e alla Prussia che l'ha accolto e alla quale ha prestato servizio e lealtà:

Schnell! schnell, mein Schmidt! mich ekelt schier,  
Die jetzt verläuft, die Zeit von Papier;  
Zurück, hindurch! es verlangt mich schon,  
Zu sehen den Kaiser Napoleon.

Ich sprech ihn zuerst auf Helena,  
Den Gruß der Nachwelt bring ich ihm da;  
Dann sprech ich ihn früher beim Krönungsfest,  
Und warn ihn, – o hielt' er die Warnung fest!

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco! Quasi mi ripugna,  
questo tempo di carta, che sta scorrendo;  
Indietro tutta! Desidero già  
Vedere l'imperatore Napoleone.

Gli parlo la prima volta su Sant'Elena,  
Gli porto lì i saluti dei posteri,  
Poi gli parlo, ancor prima, alla cerimonia di incoronazione,  
E lo avverto – O, se avesse tenuto conto dell'ammonimento!<sup>29</sup>

Se davvero Napoleone avesse «tenuto conto dell'ammonimento», la storia d'Europa avrebbe potuto essere diversa, si sarebbero aperti scenari di convivenza possibile tra quelle che Chamisso avverte come le due anime della propria esistenza scissa: in un unico verso sono tracciate le mappe di una possibile, poderosa ucronia.

È amara ironia, poi, che al cavaliere che si rivolge al suo interlocutore con entusiasmo fremente e lo investe con immagini grandiose, venga risposto con una richiesta che riguarda il futuro nel suo aspetto più prosaico, ovvero se il corso della borsa sia destinato a salire o scendere. Sdegnato, il cavaliere volge le spalle al presente e si proietta verso un lontano, imperscrutabile orizzonte che richiama il futuro da cui proviene e lo congiunge al passato verso cui si proietta, lasciando balenare un'utopia indefinita e indefinibile:

Bist fertig, mein Schmidt? nimm deinen Sold,  
Ein Tausend Neunhundert geprägtes Gold.

<sup>29</sup> *Ibid.*



Zu Roß! Hurrah! nach Westen gejagt,  
Hier wieder vorüber, wann gestern es tagt! –

«Mein Ritter, mein Ritter, du kommst daher,  
Wohin wir gehen, erzähle noch mehr;  
Du weißt, o sag es, ob fällt, ob steigt  
Der Cours, der jetzt so schwankend sich zeigt?

Ein Wort, ein Wort nur im Vertraun!  
Ist's weis auf Rothschild Häuser zu baun? » –  
Schon hatte der Reiter die Feder gedrückt,  
Das Dampfroß fern ihn den Augen entrückt.

Hai finito, mio maniscalco? Prendi il tuo compenso,  
Millenovecento monete d'oro.  
In sella! Urrà! Sospinto verso Ovest,  
Passerò di nuovo di qui, quando ieri sorgerà l'alba.

«Mio cavaliere, mio cavaliere, tu provieni  
Da dove noi stiamo andando, racconta di più;  
Tu sai, oh, dillo! se scende, se si alza  
La borsa, che a quanto pare ora è così instabile?

Una parola, una parola soltanto, in confidenza!  
È saggio fidarsi di Rothschild? –  
Ma ormai il cavaliere aveva azionato la motrice,  
Il cavallo a vapore lo aveva sottratto allo sguardo, lontano.<sup>30</sup>

È così che in *Das Dampfroß* si mette a fuoco l'idea di un futuro diverso dal presente e con essa quella, che ne è il corollario, di un passato possibile diverso da se stesso: perché giorno dopo giorno il presente si rivela radicalmente diverso dal passato. È da qui, da questo senso di cambiamento dinamico e pervasivo, che nasce quella particolare forma dell'immaginario che nel secolo successivo si raccoglierà intorno alla definizione di *science fiction*: in essa sopravvive, travestito razionalmente, l'impulso tipico del fantastico a rompere le barriere del possibile e la tecnica assume le funzioni del meraviglioso, che si demitologizza e al tempo stesso si rimitologizza in costellazioni di tipo nuovo, il cui sostrato è dato da uno spazio altro, regolato da leggi di plausibilità e verosimiglianza, rispetto a quello irrelato del fantastico tradizionale. Il "mito del futuro" sorge da questo humus e si afferma, assorbendo in sé i connotati del mito tradizionale e sostituendosi a esso, fino a tramontare dietro le ombre implicite nel "dubbio" che, come si è visto, è all'origine stessa del suo avvento. Di questa dialettica tra entusiasmo e scetticismo è testimone la letteratura fantascientifica, fin dai suoi primi esempi e dai suoi primi rappresentanti, e su questo solco s'inserisce

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 209-210.

la figura di Kurd Laßwitz che tra fine Ottocento e inizio Novecento ne è stato l'esponente di punta.

## II –

Kurd Laßwitz nacque il 20 aprile 1848 a Breslavia da una famiglia borghese (il padre, Karl Wilhelm, fu industriale e rappresentante del partito liberale alla Seconda Camera del parlamento di Prussia). Dopo aver compiuto studi di matematica, fisica, geografia e filosofia presso le università di Breslavia e Berlino e aver conseguito il titolo di laurea nel 1873 con un lavoro dal titolo *Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind* (Sulle gocce che pendono da corpi solidi e sono soggette alla forza di gravità), Laßwitz intraprese a partire dal 1876 (l'anno del suo matrimonio con Jenny Landsberg) la professione di insegnante presso il ginnasio Ernestinum di Gotha, cittadina della Turingia in cui ancora sono conservati i suoi manoscritti.

Inappagato dalla carriera scolastica, Laßwitz tentò tra gli anni settanta e ottanta di ottenere una cattedra universitaria: a questo periodo risale una serie notevole di scritti di carattere scientifico e filosofico che oscillavano tra studi galileiani e cartesiani, tra indagini su Kant (del quale nel 1905 Laßwitz firmerà la prefazione agli scritti giovanili nell'edizione critica delle opere a cura dell'Accademia Prussiana delle Scienze) e i primi studi sulla teoria atomica<sup>31</sup>, riassunti e sintetizzati nel 1890 con una *Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton* (Storia della fisica delle particelle dal Medioevo a Newton), che conobbe numerose ristampe e che, come scrive Rudi Schweikert, «tra gli addetti ai lavori è considerata ancora oggi un compendio affidabile e insuperato»<sup>32</sup>. Nell'ampia, variegata produzione saggistica di Laßwitz, che continuerà fino agli anni più tardi, si rispecchia non soltanto la tendenza eclettica dell'autore tedesco, ma quella dell'intera epoca, in cui scienza e filosofia si stringono in un nodo inestricabile e gli orizzonti dischiusi dalla prima apportano nuovi e continui stimoli alla seconda.

Il disegno di fondo in cui sembrano riassumersi i principî che guidano Laßwitz nella sua attività di divulgazione e scrittura sono racchiusi in due delle quattro tesi che costituiscono le premesse alla sua dissertazione *Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind*:

<sup>31</sup> Ad esempio gli articoli *Atome und Welten* (in «Schlesische Zeitung», 23 novembre e 24 novembre 1875) e *Giordano Bruno und die Atomistik* (in «Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie», 1884, Jg. VIII, Heft 1) e il volume *Atomistik und Kritizismus*, Vieweg, Braunschweig 1878.

<sup>32</sup> RUDI SCHWEIKERT, *Von geraden und von schiefen Gedanken. Kurd Laßwitz – Gelehrter und Poet dazu*, in KURD LASSWITZ, *Auf zwei Planeten*, Jubiläumsausgabe, hrsg. von Rudi Schweikert, Heyne, München 1998, p. 941.

III – Die durch die Naturwissenschaft gegebene Weltanschauung enthält in reichem Masse poetische Elemente

IV – Die Naturwissenschaft *kann* und *soll* popularisiert werden<sup>33</sup>.

III – La concezione del mondo che risulta dalla scienza della natura contiene in ampia misura elementi poetici

IV – La scienza della natura *può* e *deve* essere divulgata.

È intorno a questi motivi, dettati dall'entusiasmo del positivismo, che s'intrecciano i fili dell'attività dell'autore tedesco, sia che si dedichi a studi di divulgazione scientifica ospitati su numerosi giornali e riviste, soprattutto di carattere popolare (se ne contano un'ottantina, tra articoli e saggi, nel corso della sua vita; altrettante furono le pubblicazioni di carattere più marcatamente filosofico, ma nelle quali gli argomenti trattati si intrecciano saldamente con le metodologie e gli interrogativi derivati dalle scienze), sia quando inizia la sua produzione narrativa, inaugurata nel 1871 con *Bis zum Nullpunkt des Seins (Fino al punto zero dell'Essere)*, e incrementata a partire dagli anni novanta, allorché, messa da parte ogni velleità accademica, Laßwitz si dedicò unicamente alla scrittura e all'insegnamento, producendo una serie di opere brevi, dapprima disperse nei rivoli di giornali e riviste e più tardi raccolte in volume; solo a partire dagli anni novanta Laßwitz intraprese la strada del romanzo, e a questo periodo finale della sua vita appartengono le sue tre opere di maggiore impegno, *Auf zwei Planeten (Su due pianeti)* (1897), *Aspira* (1905) e *Sternentau. Die Pflanze von Neptunsmund (Rugiada di stelle. La pianta della luna di Nettuno)* (1909). Soprattutto *Auf zwei Planeten* costituisce l'esempio di una forma narrativa nuova in cui le scoperte della scienza si innestano profondamente nella trama, senza ridursi a trovate illusionistiche, e la direzione del progresso acquista una rilevanza centrale che marca il romanzo e ne costituisce il nerbo etico.

*Auf zwei Planeten* è una storia di ambientazione marziana che sta a mezza strada tra l'avventura (i protagonisti s'imbattono negli abitanti di Marte durante un tentativo d'esplorazione polare a bordo di un pallone aerostatico; in seguito i marziani minacciano la terra di guerra e di distruzione), la proiezione utopica (i marziani sono fisicamente irriconoscibili dai terrestri e anche la loro civiltà rappresenta una fase assai più avanzata sotto il profilo tecnologico rispetto a quella umana, e tuttavia non pare esente dalle contraddizioni che caratterizzano la società bellicosa e imperialistica della fine del diciannovesimo secolo) e la speculazione filosofica (nei dialoghi vengono spesso inserite dissertazioni che tendono a divulgare i fondamenti dell'insegnamento kantiano). Tra anticipazioni scientifiche e argomenti di attualità, *Auf zwei Planeten*, «tra il diciannovesimo

<sup>33</sup> Cit. da HANS SCHLÖSSER, *Einleitung* a HELMUT ROOB, *Kurd Laßwitz. Handschriftlicher Nachlaß und Bibliographie seiner Werke*, Forschungsbibliothek, Gotha 1981, p. 14.

e il ventesimo secolo probabilmente l'utopia spaziale più famosa in Europa»<sup>34</sup>, seppe conquistare un pubblico eterogeneo, da quello degli scienziati (Werner von Braun, ad esempio, scrisse nel 1969 l'introduzione a una nuova edizione del romanzo in cui, un po' enfaticamente, faceva risalire alla sua lettura in età giovanile le passioni che lo avrebbero condotto a divenire ingegnere astronautico<sup>35</sup>; e Willy Ley, che negli anni cinquanta tradusse alcuni racconti di Laßwitz per «The Magazine of Fantasy and Science Fiction», ne fu un entusiasta ammiratore) a quello dei letterati e degli intellettuali, soprattutto di coloro che erano all'epoca impegnati sul fronte della lotta sociale, a cominciare da Bertha von Suttner, premio Nobel per la pace nel 1905, che nel 1898 dedicò una lunga recensione all'opera di Laßwitz, mettendone in luce l'impegno etico e civile<sup>36</sup>.

Grazie al successo di questo romanzo il nome di Laßwitz fece breccia presso il largo pubblico, meritando all'autore l'appellativo persino ovvio di "Verne tedesco". In realtà, i punti di contatto con lo scrittore francese sono scarsi e superficiali, e lo stesso Laßwitz ci mette in guardia dallo spingerci troppo oltre con l'accostamento:

Als Student, im Jahre 1868 oder 1869, als ich noch nie etwas von Jules Verne gehört hatte, bin ich auf den Gedanken gekommen, die mich begeisternden Fortschritte der Naturwissenschaft und Technik erzählender Dichtung zugrunde zu legen. [...] Ich denke, daß auch die ganze wissenschaftliche Grundlage und die philosophische Vertiefung meines Stoffes mich davor schützen sollen, als ein "Nachfolger" Vernes bezeichnet zu werden, wenn das Wort etwas mehr bedeuten soll, als daß seine Bücher früher als die meinen erschienen sind.<sup>37</sup>

Da studente, nel 1868 o 1869, quando ancora non sapevo nulla di Jules Verne, mi venne l'idea di basare un'opera narrativa sui progressi tecnico-scientifici che mi entusiasmano. [...] Penso anche che tutto il fondamento scientifico e l'approfondimento filosofico del mio soggetto possano proteggermi dal rischio

<sup>34</sup> DIETMAR WENZEL, *Vorwort a Kurd Laßwitz: Lehrer, Philosoph, Zukunftsträumer. Die ethische Kraft des Technischen*, hrsg. von Dietmar Wenzel, Corian-Verlag, Meitingen 1987, p. 7.

<sup>35</sup> WERNHER VON BRAUN, *Geleitwort zur Neuauflage*, in K. LASSWITZ, *Auf zwei Planeten*, Scheffler, Frankfurt am Main 1969, pp. 5-6. Scrive von Braun: «Non dimenticherò mai con quanta curiosità ed eccitazione divorai questo romanzo in gioventù. E credo che la sua lettura, anche oggi che occhi elettronici e umani hanno raccolto le prime impressioni dirette della Luna e dei pianeti nostri vicini, sia di particolare interesse». Cit. da FRANZ ROTTENSTEINER, *Ordnungsliebend im Weltraum. Kurd Laßwitz*, in «Polaris», I, hrsg. von Franz Rottensteiner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 134. La breve introduzione fu tradotta in inglese e ristampata in WERNHER VON BRAUN, introduzione a K. LASSWITZ, *Two Planets: A Novel*, abridged by Erich Lasswitz, transl. by Hans H. Rudnick, Afterword by Mark R. Hillegas, Southern Illinois Univ. Press, Carbondale 1971, epigrafe.

<sup>36</sup> BERTHA VON SUTTNER, *Die Numenheit*, in «Gothaisches Tageblatt», 28 maggio e 3 giugno 1898.

<sup>37</sup> Cit. da MAX POPP, *Julius Verne und sein Werk. Des großen Romantikers Leben, Werke und Nachfolger*, Hartleben, Wien-Leipzig 1909, p.180 e sgg.

di esser scambiato per un “epigono” di Verne, posto che questa parola significhi qualcosa di più del fatto che i suoi libri sono usciti prima dei miei.

Fin da *Bis zum Nullpunkt des Seins*, in effetti, la direzione di Laßwitz appare diversa da quella verniana in cui, per usare le parole di Giorgio Cusatelli, «i prediletti temi scientifici e tecnologici» sono mantenuti «sempre entro i confini del realizzabile e dello spiegabile»<sup>38</sup>, e servono ad aprire nuovi orizzonti per inedite scorribande nei territori dell'esotismo e dell'avventura, mentre Laßwitz sfugge spesso e quasi suo malgrado per la tangente del fantastico, un fantastico che si sprigiona dalla stessa scienza, fa parte del suo statuto di grande chiave che servirà a rivelare gli enigmi dell'universo e a spiegarne le meraviglie. E se la funzione conoscitiva è alla base delle opere di entrambi gli autori, in Verne si accende attraverso meccanismi di tipo soprattutto avventuroso, mentre per l'autore tedesco il gioco è più di tipo speculativo e fiabesco, tanto che Dieter von Reeken propone per lui piuttosto l'appellativo di “Hans Christian Andersen tedesco”<sup>39</sup>: e lo Andersen di certe novelle, in effetti, come *Il serpente di mare* o *Tra mille e mille anni* sembra anticipare Laßwitz nei toni e nei temi, mentre Laßwitz a sua volta fu autore di fiabe delicate e sognanti, come *Jahrhundertmärchen (La fiaba del secolo)* o *Der gefangene Blitz (La folgore catturata)*, nelle quali il repertorio fantastico tradizionale era innervato da ammiccamenti alle più recenti innovazioni tecnologiche e, più in generale, la logica scientifica entrava come riflesso di un approccio al mondo segnato da stupore e meraviglia. Così, se il titolo di *Bis zum Nullpunkt des Seins* risuona di un sensazionalismo che non avrebbe sfigurato nell'indice di una rivista *pulp* americana di un cinquantennio più tardi, il sottotitolo del racconto, *Kulturbildliche Skizze aus dem 23. Jahrhundert (Schizzo cultural-figurativo del XXIII secolo)*, indica un'intenzione parallela e diversa che lo iscrive nel novero della novella filosofica e utopistica. In esso, in una storia dalla trama semplice, quasi banale, si tracciano le linee di un futuro in cui la popolazione, cresciuta a ritmi malthusiani, abita in giganteschi edifici che salgono al cielo, in cui sono stati aboliti nazionalismi e particolarismi e un'unica lingua è comune a tutta l'umanità. Motivi, questi, che contrastano con l'imperialismo espansionistico della nascente nazione tedesca e che Laßwitz ribadirà anche

<sup>38</sup> GIORGIO CUSATELLI, *Jules Verne: la zattera, il transatlantico*, in *Viaggi straordinari attorno a Jules Verne*, a cura di Franco Pollini e Loretta Righetti, Mursia, Milano 1991, p. 59.

<sup>39</sup> DIETER VON REEKEN, *Vorbemerkung des Verlegers*, in RUDI SCHWEIKERT, *Kurd Laßwitz. Eine illustrierte Bibliografie seiner Werke*, Kollektion Laßwitz – Neuausgaben der Schriften von Kurd Laßwitz in der Fassung der Texte letzter Hand, hrsg. von Dieter von Reeken, Abt. III, *Selbstzeugnisse und Sekundärliteratur*, I, Dieter von Reeken, Lüneburg 2010, p. 7. Su Andersen e la fantascienza si veda MARIANNE STECHER-HANSEN, *Science Fiction in the Age of Romanticism: Hans Christian Andersen's Futuristic Tales*, in «Selecta. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages», 1993, IV, pp. 74-78; Stecher-Hansen individua come “fantascientifici” i racconti *Den store søslange (Il grande serpente di mare)*, *Bispen paa Børglum og hans Frænde (Il vescovo di Børglum e i suoi amici)*, *Om Aartusinder (Fra mille e mille anni)* e *Dryaden (La driade)*.

nella sua produzione posteriore: il progresso inteso come forza positiva, sebbene necessariamente mitigato dalle componenti meno razionali, ma ugualmente umane, che si celano nella sfera del sentimento, l'evolvere naturale della civiltà verso forme sociali borghesi, la fiducia nella razionalità e nella scienza come motori propulsivi di un'umanità che ha realizzato solo una parte infinitesimale delle sue enormi potenzialità.

Tutto ciò si estende e si prolunga nella seconda prova narrativa di Laßwitz, che risale al 1877 ed è rappresentata dal romanzo breve *Gegen das Weltgesetz* (*Contro la legge mondiale*), che assieme a *Bis zum Nullpunkt des Seins* – di cui è immaginato come continuazione – fu raccolto in volume l'anno successivo come *Bilder aus der Zukunft* (*Immagini del futuro*), un titolo che si pone in polemico contrasto con i *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (*Immagini del passato tedesco*) (1859-67) di Gustav Freytag, opera esemplare della tendenza a esaltare un'identità tedesca contrapposta, in una banalizzazione della darwiniana lotta per la sopravvivenza, all'alterità, qualunque essa sia, ebraica, slava, non germanica, che trova ampio nutrimento nella retorica patriottica del Reich bismarckiano, alla quale Laßwitz risponde con una visione in cui il nazionalismo imperante è messo in ombra da un ecumenismo scientifico capace di garantire ricchezza, uguaglianza, dirittura morale ai cittadini della propria utopia, un ponte con i principî dell'illuminismo che il progresso rende possibile, a scavalcare le contraddizioni della nascente società capitalistica:

Die europäische Zivilisation hatte gegen Ende des dritten Jahrtausends ihren Höhepunkt erreicht. Man flog durch die Luft, man beherrschte die Erde bis ins Innere Asiens und Afrikas, wo große Wüsten urbar gemacht, ganze Landstrecken im Klima verändert worden waren; man hatte die wilden Völkerschaften daselbst unterworfen und zivilisiert oder vernichtet; man hatte durch die Vervollkommnung der Technik eine übergewaltige Machtfülle erreicht. [...] Solange die Entwicklung fortschritt, durchdrang das Bewusstsein von der großen Aufgabe der Menschheit und die Überzeugung von der eigenen Befähigung, sie zu erfüllen, alle Schichten der Bevölkerung. Man war stolz, zu leben und Mensch unter Menschen zu sein; Wohlstand herrschte überall, und die schlimmen Gegensätze im Volksleben am Ende des zweiten Jahrtausends waren ausgeglichen.<sup>40</sup>

La civiltà europea aveva raggiunto il suo apice verso la fine del terzo millennio. Si volava per l'aria, si dominava la terra fino alle zone interne dell'Asia e dell'Africa, dove erano stati resi coltivabili grandi deserti, e di interi territori si era cambiato il clima; si erano sottomesse popolazioni selvagge, civilizzandole o distruggendole; grazie al perfezionamento della tecnica si era raggiunto il culmine della forza e del potere. [...] Fintanto che lo sviluppo progredì, tutti

<sup>40</sup> K. LASSWITZ, *Gegen das Weltgesetz*, in *Traumkristalle*, hrsg. von Hans Joachim Alpers, Moewig, München 1981, p. 275.

gli strati della popolazione erano permeati dalla consapevolezza del grande compito dell'umanità e dalla convinzione delle proprie capacità di portarlo a termine. Si era orgogliosi di vivere e di essere uomini tra gli uomini; il benessere regnava ovunque, e alla fine del secondo millennio i gravi conflitti nella vita dei popoli erano stati risolti.

Mentre *Bis zum Nullpunkt des Seins* è ambientato nell'epoca relativamente vicina del ventitreesimo secolo, *Gegen das Weltgesetz* trasferisce la scena in un futuro distante duemila anni, nel 3877, in cui tuttavia i grandi mutamenti tecnologici (quali ad esempio il prosciugamento quasi totale dei mari e lo sfruttamento dei loro bacini come fondi di coltivazione, o la produzione artificiale dell'ossigeno sempre più scarso in natura) hanno influenzato soltanto le condizioni di vita materiale e non la natura umana che appare immutata e soggetta alle stesse passioni dei nostri giorni. Rispetto al racconto precedente, appare attenuata la carica ottimistica rispetto alla scienza: la natura minacciata, l'incubo del controllo dei sentimenti e dei pensieri degli uomini attraverso una tecnica sempre più raffinata fanno da contrappeso al ritratto di un mondo in cui i conflitti sociali sono ormai risolti e il benessere e la soddisfazione materiale sono alla portata di tutti.

Negli anni seguenti l'attività più propriamente letteraria di Laßwitz seguì ad alternarsi con quella scientifico-divulgativa. Tra racconti e romanzi di narrativa non fantastica (in cui tuttavia, come nella novella *Schlangenmoos (Il muschio serpente)*, del 1884, o nel racconto lungo *A priori* dello stesso anno, i protagonisti sono spesso uomini di scienza che si fanno portavoce di convinzioni care all'autore, quali quelle, di derivazione fechneriana, dell'identità fondamentale dei regni viventi e della presenza di un'anima negli animali, nelle piante, e persino nei pianeti e negli astri), l'autore tedesco pubblicò alcune delle sue storie più celebri, come *Apoikis* (1882), un'utopia di formulazione platonica in cui singolarmente non è la scienza, ma l'assenza di essa, a fondare le regole di una società ideale, o *Auf der Seifenblase (Sulla bolla di sapone)* (1887), che vede gli intraprendenti protagonisti, ridotti a dimensioni microscopiche, in viaggio sulla superficie di una bolla di sapone in una cavalcata che diviene il presupposto per una singolare riflessione sulla rivoluzione galileiana e sul modello culturale che in essa s'incarna, prolungandosi fino all'era positivista. Ed è proprio nella dimensione della narrativa breve che Laßwitz trova la misura che più gli corrisponde: i racconti mettono a fuoco un'idea, la svolgono fino alle sue estreme, spesso paradossali conseguenze, illuminando in lampi di intelligenza e misura gli scenari di mondi possibili. Le sue raccolte – *Seifenblasen. Moderne Märchen, (Bolle di sapone, Fiabe moderne)* del 1894, e *Nie und immer. Neue Märchen, (Mai e sempre. Nuove Fiabe)* del 1902, le principali) – rappresentano in questo senso le sue prove più compiute e sono ancora godibili e attuali.

Anche se poi è ai romanzi che Laßwitz delega le sue istanze più meditate e profonde. Negli ultimi due, *Aspira* e *Sternentau*, sempre più centrale diviene il motivo mutuato da Fechner, secondo la cui «psicofisica» la spiritualità sarebbe una condizione intrinseca di tutti gli esseri, anche di quelli non viventi, di un «universo animato»: «Aspira» è infatti una nube che per decreto di un imprecisato Essere Supremo s'incarna in una creatura umana, mentre le piante di Nettuno che appaiono nel secondo romanzo provengono da una civiltà non tecnologica e tuttavia elevatissima, mentre la razza umana, pur avendo conseguito alti vertici di progresso, ha perduto il fondamentale contatto con «l'anima del pianeta» che solo potrebbe dare un senso alla sua esistenza. Sembra quasi che, con il passare degli anni, l'ottimismo dell'autore tedesco si sia velato di dubbio e di questo dubbio ritornino gli echi nelle sue ultime opere, una manciata di racconti oltre a questi due impegnativi romanzi. Anche in questo Laßwitz seguì la marea del suo tempo: l'ondata di speranze anche ingenuche che l'avanzare delle scienze aveva recato con sé nella seconda metà del diciannovesimo secolo si andava progressivamente ritirando e lasciava il posto a contrasti sempre meno latenti, e destinati a deflagrare clamorosamente nel tragico conflitto mondiale che sarebbe esploso pochi anni dopo la sua morte, avvenuta il 17 ottobre del 1910. L'accento posto negli anni successivi sull'aspetto tecnologico-predittivo della fantascienza, anche a opera dei suoi seguaci – primo tra tutti Hugo Gernsback, lussemburghese emigrato negli Stati Uniti e fondatore della prima rivista di genere, «Amazing Stories», nel 1926 – ha provocato l'oblio di Laßwitz man mano che i gadget sparsi nelle sue opere si andavano rivelando obsoleti. Solo in tempi più recenti, quando una ricerca più approfondita dei meccanismi della fantascienza e una disamina più accurata delle sue radici hanno messo a fuoco le componenti concettuali e teoretiche della produzione fantascientifica nel periodo cruciale degli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, è stata individuata la centralità del ruolo dell'autore tedesco come protagonista di una letteratura che si nutre delle idee del suo tempo e le elabora in proiezioni complesse, in cui la crucialità dell'idea anticipa il meccanismo “if – then” della fantascienza novecentesca: di una fantascienza speculativa e non puramente estrapolativa, in cui, come scrive William B. Fischer a proposito di Laßwitz, «i concetti della filosofia e il metodo della scienza moderna poterono essere combinati per produrre visioni di nuovi mondi e culture»<sup>41</sup>. È in tale prospettiva che è ripreso l'interesse nei suoi confronti e la ricerca, testimoniata dai numerosi studi degli ultimi anni e dall'edizione critica delle sue opere, è andata progressivamente focalizzandosi

<sup>41</sup> «[...] the concepts of philosophy and the content and method of modern science could be combined to produce visions of new worlds and cultures». WILLIAM B. FISCHER, *German Theories of Science Fiction: Jean Paul, Kurd Lasswitz, and After*, in «Science Fiction Studies» 10, Volume 3, Part 3, November 1976 (<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/10/fischer10art.htm>, consultato il 10 gennaio 2018).



su di lui, posto ormai indiscutibilmente al centro di un triangolo ecumenico di precursori insieme a Jules Verne e H. G. Wells: e a sancire l'intreccio di popolarità e sofisticazione che Laßwitz condivide con la fantascienza cui ha dato tanto, il suo nome rappresenta dal 1981 il premio assegnato annualmente alle migliori opere di lingua tedesca uscite l'anno precedente. Un esito imprevedibile e da Laßwitz certo non previsto: a confermare che la fantascienza non è predizione, ma combinazione di ragione e meraviglia.

**La «magia del cannocchiale» *L'uomo nella luna* (1825)  
di Wilhelm Hauff: una digressione su fantasia letteraria  
e fantasia scientifica nell'era della Restaurazione**

*Roberta Malagoli*

**I-**

Come ha ben ricostruito Alessandro Fambrini, non è possibile parlare in senso stretto di fantascienza tedesca prima dell'ultimo ventennio dell'Ottocento<sup>1</sup>. Innumerevoli sono però i motivi fantascientifici *ante litteram* nella letteratura popolare e colta che ne precede la diffusione. Uno di questi è senza dubbio l'«uomo nella luna», tra i più affascinanti per come si situa al crocevia tra antichità, leggende medioevali e Rivoluzione scientifica, viaggio fantastico e fantascienza, tanto da godere di immensa fortuna per tutto il Novecento<sup>2</sup>, in letteratura, al cinema, nella musica rock. Figura umana riconosciuta per antropomorfismo nel profilo delle macchie lunari, dalla *Divina Commedia* di Dante fino alla celebre invenzione fantastica del viso lunare centrato dal razzo ne *Le voyage dans la lune* (1902) di Georges Méliès, nel corso della sua storia secolare l'«uomo nella luna» diventa molto altro. Può essere tanto esploratore della luna quanto suo abitante, come nei viaggi fantastici dal Rinascimento a Jules Verne, fino a coincidere, prima e dopo gli allunaggi delle missioni Apollo (1969-1972), con colui che è davvero approdato sul satellite per colonizzarlo, dal romanzo

<sup>1</sup> Si veda il contributo di Alessandro Fambrini nel presente volume.

<sup>2</sup> Non si darà seguito in questa sede ai noti riferimenti classici sull' «uomo nella luna» e sul viaggio lunare, ovvero il dialogo filosofico di PLUTARCO, *Il volto della luna*, Adelphi, Milano 1991 e LUCIANO DI SAMOSATA, *Una storia vera e altre opere scelte da Alberto Savinio*, Adelphi, Milano 2018. La *Storia vera* di Luciano è considerata il primo modello del futuro genere fantascientifico. Su uno dei testi più noti dedicati all'«uomo nella luna», di Ernst Jünger, *Sizilischer Brief an den Mann im Mond* (1930), si rimanda a HANS BLUMENBERG, *Der Mann vom Mond*, in ID., *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, pp. 178-181.

fantascientifico *The First Men in the Moon* di H.G. Wells (1901) fino al recentissimo film *First Man* di Damien Chazelle (2018)<sup>3</sup>.

Il libro dello scrittore svevo Wilhelm Hauff, *Der Mann im Monde oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (L'uomo nella luna, ovvero il cenno del cuore è la voce del destino) (1825) rappresenta, come si vedrà, una singolare eccezione nella storia del motivo. Il titolo lo vincola a testi coevi sull'«uomo nella luna», mentre la vicenda narrata nel romanzo, un grande successo editoriale, va, almeno sembra, in tutt'altra direzione. È una storia d'amore, cui si riferisce invece il sottotitolo, *il cenno del cuore è la voce del destino*<sup>4</sup>. Prima di poter arrivare a Hauff, tuttavia, sarà bene ricordare alcune variazioni letterarie sull'«uomo nella luna». Soltanto sullo sfondo di una lunga tradizione disseminata di indizi sul rapporto tra fantasia e scienza, letteratura e tecnica, fantasia e fantasmagoria, infatti, avrà senso valutare se l'anomalia del doppio titolo di Hauff si dimostrerà del tutto estranea, come vuol far credere, ai paratesti che cita o se possa al contrario offrire uno sguardo sul mercato editoriale e sulle istituzioni letterarie entro le quali si affermerà, molto più tardi, la letteratura fantascientifica. In particolare, il romanzo di Hauff stabilisce una relazione allusiva con la vivace tradizione letteraria dedicata all'«uomo nella luna» e riconsegna al lettore il climax ascendente dell'avvicinamento tra fantasia letteraria e fantasia scientifica, fino a quando, nella letteratura tedesca, negli anni venti dell'Ottocento entra in crisi l'era gloriosa del fantastico romantico, innervato di scienza, di Jean Paul e E.T.A. Hoffmann. Hauff si pone al capolinea, con il suo romanzo, di una fase di produttiva interferenza tra fantasia letteraria e fantasia scientifica. Le sue

<sup>3</sup> Colgo qui l'occasione per ringraziare Alessandro Fambrini (Pisa), Stefania Sbarra (Venezia), Daniele Vecchiato (Londra) e Claus Zittel (Stuttgart) per i loro preziosi consigli. Sul motivo medioevale dell'«uomo nella luna», compresa l'occorrenza dantesca in *Inferno*, canto XX, vv. 124-126, si veda KIM ZARINS, *Caliban's God: The Medieval and Renaissance Man in the Moon*, in *Shakespeare and the Middle Ages: Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, ed. by Martha W. Driver and Sid Ray, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina-London 2009, pp. 245-262. Sui viaggi lunari nel Barocco si rimanda al bel saggio con relativa bibliografia di THOMAS RAHN, *Die Erde als Mond. Kopernikanische Wenden in Raumreiseerzählungen des 17. Jahrhunderts (Kepler, Godwin, Cyrano de Bergerac)*, in *The Making of Copernicus: Early Modern Transformations of the Scientist and His Science*, ed. by Wolfgang Neuber, Claus Zittel, Thomas Rahn, Brill, Leiden 2014, pp. 155-200. Su letteratura, cinema e musica di fantascienza cfr. *A Companion to Science Fiction*, ed. by David Seed, Blackwell, Malden, M.A.-Oxford-Carlton 2005.

<sup>4</sup> Sulle strategie letterarie di titolazione, GÉRARD GENETTE, *I titoli*, in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987), pp. 55-101. Si vedano in particolare le considerazioni, rilevanti per Hauff, sulla connotazione del titolo, soprattutto sui titoli-citazione, *ibid.*, pp. 88-90. Per il romanzo di Wilhelm Hauff si fa riferimento all'edizione curata da Sibylle von Steinsdorff, WILHELM HAUFF, *Der Mann im Mond*, in ID., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, I, nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion und Anmerkungen von Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort von Helmut Koopman, Winkler, München 1970. D'ora in avanti citato come *MiM*.

riflessioni sullo stato dell'arte offrono, così si ritiene, un utile strumento di comprensione delle condizioni del futuro successo della fantascienza. Nel momento in cui viene emarginata come forma di esperienza del mondo, quando, con la Restaurazione, presente e passato sembrano definire l'universo letterario<sup>5</sup>, la fantasia fa della scienza il proprio oggetto, e il *medium* della propria rinascita. Nel sodalizio con il pensiero scientifico, la fantasia recupera, della scienza, la facoltà di immaginare, progettare e sognare nuove dimensioni e nuovi tempi, futuri, del mondo.

Con un effetto di controcampo, Hauff offre una rappresentazione lucida della desolazione antropologica di un'umanità incapace di usare la fantasia intesa come creatività linguistica e iconografica. Al tempo stesso, scegliendo come titolo del suo romanzo *L'uomo nella luna*, Hauff chiede al lettore di guardare oltre la miseria della letteratura di consumo, allargando lo sguardo a un *Leitmotiv* mitopoietico che, ancora oggi, riporta alle origini dell'incontro fra scienza e letteratura.

A testimoniare della lunga vita dell'"uomo nella luna" in Germania, l'ultimo omaggio tributato al selenita in ordine di tempo è di pochi anni fa, in una lirica di Durs Grünbein, *Mirbel*, dalla raccolta *Cyrano oder die Rückkehr vom Mond* (*Cyrano ovvero il ritorno dalla Luna*) (2014)<sup>6</sup>. La poesia racchiude in pochi

<sup>5</sup> Per una ricostruzione della storia del genere fantascientifico si rimanda a ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science Fiction 1870 -1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996 e, sulla definizione del genere «Zukunftsroman», a DINA BRANDT, *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945*, Niemeyer, Tübingen 2007, pp. 5- 16.

<sup>6</sup> DURS GRÜNBEIN, *Mirbel*, in ID., *Cyrano oder Die Rückkehr vom Mond*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014, p. 27. Una delle raccolte meno commentate di Grünbein, *Cyrano* contiene poesie che, a detta dell'autore, hanno titoli scelti a caso tra la nomenclatura dei crateri lunari. Si veda l'intervista a Durs Grünbein, *Brief über »Cyrano«*: «Die Titel der Gedichte (also die Namen der Mondkrater) sollten Ihnen nicht allzu viel Kopfzerbrechen bereiten. Sie sind gewissermaßen ausgelost worden, oder anders gesagt: sie folgen derselben Zufallsverteilung wie die Namen der großen Astronomen, Philosophen, Physiker und Erfinder zur Benennung der zahllosen Mondkrater – zirka 300.000 allein auf der erdzugewandten Seite des Mondes». I titoli delle liriche (cioè i nomi dei crateri lunari) non devono darLe troppo filo da torcere. Sono per così dire estratti a sorte, in altre parole: seguono la stessa assegnazione casuale dei nomi di astronomi, filosofi, fisici e inventori nella nomenclatura degli innumerevoli crateri lunari – circa 300.000 soltanto sulla faccia della luna rivolta alla terra». Intervista pubblicata sul sito dell'editore Suhrkamp [<https://www.logbuch-suhrkamp.de/durs-gruenbein/brief-ueber-cyrano/> (consultato il 1 maggio del 2018)]. Va detto che ci sono almeno due eccezioni, nella raccolta, a questo criterio enunciato da Grünbein, quasi a deviare l'attenzione del lettore dalla erudita elencazione di titoli. Per quanto si è potuto verificare, si tratta della citata *Mirbel*, che porta il nome del botanico francese Charles François Brisseau de Mirbel (1776-1854). Famoso per le sue scoperte sulle cellule delle piante, era noto tra le altre cose anche per la sua abilità nell'uso del microscopio, uno strumento che ha in comune, con il cannocchiale, analoghe magie ottiche. In *Mirbel*, i dettagli cartografici della superficie lunare sono ingranditi dal telescopio, capace di magnificare ciò che è troppo lontano ad occhio nudo. Parimenti, il microscopio può ingrandire ciò che è troppo piccolo. Il cannocchiale rovesciato, inoltre, può rimpicciolire ciò che è vicino, rendendolo microscopico. – La seconda lirica che non sembra avere il nome casuale di un cratere lunare è *Tesaurò*, di cui si parlerà più

versi tutte le valenze letterarie e iconografiche del motivo, in una sua ultima, grottesca metamorfosi, dalla quale si partirà per ricostruire a ritroso le vicende letterarie dell'«uomo nella luna». Nelle sue terzine Grünbein sovrappone la leggenda medioevale dell'«uomo nella luna» alla selenografia figlia dell'osservazione scientifica della superficie lunare<sup>7</sup>:

Der Mann im Mond hat Beine, groß wie Meere.  
Das rechte ist das Nektarmeer, das linke, dicke,  
Das Meer der Fruchtbarkeit, gewaltig aufgeschwemmt

Im Zustand der Thrombose. Dieser Golem hinkt.  
Langrenus sitzt ihm als Furunkel auf dem Hinkefuß -  
Ein Krater, sichtbar schon mit bloßem Auge, funkelnd.

Sein Torso ist das Meer der Ruhe, und sein Kopf  
Das Meer der Heiterkeit, ein schwankender Ballon.  
So klebt er fest, gebunden an den Himmelskörper.

L'uomo nella luna ha gambe grandi come mari.  
La destra è il Mare del Nettare, la sinistra, grossa,  
Il Mare della Fertilità, enorme e gonfia

In una condizione di trombosi. Questo Golem zoppica.  
Langrenus sta sul suo piede storpio come un foruncolo -  
Un cratere, visibile già ad occhio nudo, scintillante.

Il suo torso è il Mare della Tranquillità, e la sua testa  
Il Mare della Serenità, un pallone instabile.  
Così se ne sta, aderente, vincolato al corpo celeste.

La figura immaginaria intravista nel Medioevo nel profilo cangiante delle macchie lunari durante il plenilunio era oggetto di varie leggende. Ora Caino con un carico di spine, ora un contadino, pure lui relegato sulla luna, sempre con le sue spine, per averle rubate di domenica, talvolta con un cane, talvol-

avanti. L'ovvio riferimento è a Emanuele Tesauro, l'autore del *Cannocchiale aristotelico* (1654), trattato barocco di retorica, il cui titolo salda letteratura e scienza nel momento stesso in cui la scienza offre nuovi modelli e nuovi linguaggi, atti a svalutare il ruolo della lingua e della retorica nella conoscenza umana. Su questo punto è illuminante ANDREA BATTISTINI, *Introduzione*, in GALILEO GALILEI, *Sidereus Nuncius*, a cura di Andrea Battistini, traduzione di Maria Timpanaro Cardini, Marsilio, Venezia 1993, pp. 9-67, in particolare pp. 23-35. Sul rapporto fra letteratura, retorica e scienza dopo Galileo si rimanda alle fini osservazioni di EMANUELE ZINATO, *Il vero in maschera: dialogismi galileiani. Idee e forme nelle prose scientifiche del Seicento*, prefazione di Francesco Orlando, Liguori, Napoli 2004, pp. 5-17.

<sup>7</sup> Sulla selenografia, ovvero cartografia lunare, si rimanda a EWEN A. WHITAKER, *Mapping and Naming the Moon: A History of Lunar Cartography and Nomenclature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

ta senza<sup>8</sup>. L'“uomo nella luna”, per Grünbein ormai più simile all'artificio di un “Golem” rozzo e decadente evocato dalla fantasia popolare e dalle leggende religiose, si sovrappone simile a una decalcomania alla mappa lunare, ai mari riconosciuti da astronomi e cartografi fin nei secoli, il Seicento e il Settecento che, a partire da quel fatidico 1609, dai primi disegni che Galileo Galilei tracciò delle stelle della Via Lattea e della superficie lunare avvicinata allo sguardo dal cannocchiale, hanno fatto della selenografia e della selenofilia una vera passione insieme scientifica e letteraria<sup>9</sup>.

È questa ambiguità, in bilico tra un'immaginazione subalterna alle superstizioni e una fantasia mutata dalla Rivoluzione scientifica che fa dell'“uomo nella luna” un ponte naturale tra fantastico e scientifico, tra viaggio immaginario e Apollo 11. L'immaginazione non guidata da un metodo scientifico non è del tutto estranea, va detto, alle osservazioni astronomiche riportate sulle cartografie lunari. Nella prima mappa scientifica della luna del 1679, ad opera di Gian Domenico Cassini, disegno della carta lunare e fantasia si combinano. L'astronomo, o il suo incisore, dissimularono infatti tra le macchie lunari il profilo di una donna, la “donna nella luna”<sup>10</sup>. Allora il vero evento è, in realtà, come ricorda Andrea Battistini esaminando il successo del *Sidereus Nuncius* (1610) galileiano, che nel cannocchiale fin dal Barocco «vengono [...] a riassumersi l'iconismo della vista e le illusioni verbali della poesia, in perenne equilibrio, soprattutto nel Seicento, tra artificio e mimesi, tra razionalità geometrica e spettacolo teatrale»<sup>11</sup>. Se la nuova scienza astronomica è destinata a decostruire i miti lunari, siano essi leggende o utopie, e a equiparare terra e luna, il cannocchiale che potenzia l'occhio umano e ne modifica la vista, ingrandendo ciò che è lontano, o rimpicciolendo, capovolto, ciò che è vicino, legittima ancor più, per analogia euristica, la fantasia umana, aprendo la via a una storia di rivalità e rifrazione fra arte e scienza, creatività e scoperta.

È ancora Grünbein a ricordarlo, da ammiratore del Barocco e del pensiero scientifico<sup>12</sup>, nella lirica di *Cyrano* programmaticamente dedicata a Emanuele

<sup>8</sup> Cfr. di nuovo K. ZARINS, *Caliban's God*, cit.

<sup>9</sup> Sull'importanza delle nuove immagini della luna, cfr. ancora A. BATTISTINI, *Introduzione*, cit., p. 28: «[...] le illustrazioni del *Sidereus* non si offrono più come cornice decorativa condizionata da un gusto ornamentale e da un compiacimento pittoresco, ma come guida didascalica innalzata a parte integrante del discorso scientifico, indispensabile per la distinzione del nuovo spazio cartesiano meglio della stessa scrittura, troppo succube, con l'alfabeto, alla mimesi dell'acustico discorso orale». Su cannocchiale e retorica cfr. TH. RAHN, *Die Erde als Mond*, cit., pp. 156-157.

<sup>10</sup> Sulla “donna nella luna”, e in generale sulla decostruzione dei miti lunari, compresi gli abitanti della luna, cfr. ANTJE STEINHOEFEL, *Viewing the Moon: Between Myth and Astronomy in the Age of the Enlightenment*, in *Myths of Europe*, ed. by Richard Littlejohns and Sara Soncini, Rodopi, Amsterdam 2007, pp. 113-122.

<sup>11</sup> A. BATTISTINI, *Introduzione*, cit., p. 32.

<sup>12</sup> Su Durs Grünbein e la scienza si rimanda a MICHAEL ESKIN, KAREN LEEDER, CRISTOPHER YOUNG (Eds.), *Durs Grünbein: A Companion*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, ivi i saggi di M. ESKIN, *Durs*

Tesauro, l'autore del *Cannocchiale aristotelico* (1654), quel trattato di retorica sulla cui copertina una Poesia in funzione allegorica osserva con il cannocchiale le macchie solari.

[...]

Und schon das Kind schaut auf und denkt  
Still sich sein Teil, das anders ist als das der anderen:  
Im Zentrum jeder – keiner hält sich für verrückt.

so variieren sie, was niemals feststeht, nach dem Maß  
Von Erde, Mond und glänzendem Betrachterauge,  
Zufällig aufgestellt in solcher Trigonometrie.

Wer kann durchs Fernrohr der Metaphern sehen,  
In dem das Ferne nah – das Nächste fern erscheint,  
Kausalitäten sich verknoten und Ereignisse?

Wie vieles übereinstimmt im Verschiedensein.

[...]

E già il bambino guarda in su e pensa assorto  
la sua parte, in silenzio, che altra è da quella degli altri:  
ciascuno al centro – nessuno si considera uno spostato.

Così essi variano ciò che mai è immobile, a seconda dei gradi  
della terra, della luna e del rilucente occhio dell'osservatore,  
disposti a caso in questa trigonometria.

Chi può vedere attraverso il cannocchiale delle metafore,  
nel quale ciò che è lontano appare vicino – ciò che è vicinissimo lontano,  
le causalità si annodano e gli eventi?

Nell'esser diverso, quanto è ciò che concorda.<sup>13</sup>

Nella penultima strofa, alla metafora e alla capacità di riconoscerla è affidato l'originario brivido euristico della «vicinanza lontana», della «ferne Nähe», uno degli effetti speciali del cannocchiale<sup>14</sup>. In Grünbein ancora presente come un

*Grünbein and the European tradition*, pp. 23-38 e di K. LEEDER, *Durs Grünbein and the Poetry of Science*, pp. 67-93.

<sup>13</sup> D. GRÜNBEIN, *Tesauro*, in ID., *Cyrano*, cit., p. 12. Sul titolo di questa lirica e su Emanuele Tesauro si rimanda alla nota 2.

<sup>14</sup> Sulla diversa percezione dello spazio infinito dopo il *Sidereus*, cfr. A. BATTISTINI, *Introduzione*, cit., pp. 36-43. In un saggio del 1993, *Galilei vermißt Dantes Hölle (Galilei misura l'inferno di Dante)*, Grünbein fa risalire alle scoperte di Galileo l'origine della distanza fra «Denken» e «Anschaulichkeit», tra pensiero e evidenza intuitiva, «bei enormen Verlusten, enormen Gewinnen für beide Seiten» («con enormi perdite, enormi guadagni per entrambi»). Cfr. D. GRÜNBEIN, *Galilei vermißt Dantes Hölle. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, p. 93. In testi dello

vero e proprio totem estetico del Novecento, ma con un ruolo ormai elegiaco («Chi può vedere attraverso il cannocchiale delle metafore?»), la percezione dinamica della «vicinanza lontana» non è scomparsa, poiché è sempre riproducibile, quando lo si voglia, in virtù della capacità linguistica, artistica, tecnologica di modificare la percezione del mondo, e non soltanto in ambito estetico, per sfuggire alla deprivazione di senso della vita umana e al depauperamento dell'esperienza in un'era secolarizzata<sup>15</sup>. Nei rilkeiani *Sonette an Orpheus* (*Sonetti a Orfeo*), che Grünbein mette in relazione alla stesura del *Cyrano*<sup>16</sup>, uno dei sonetti più celebri, il cosiddetto sonetto del Cavaliere, definito da Wolfram Groddeck una «didattica cosmica»<sup>17</sup>, è un esempio di quanto l'astro poetica, cercando di ristabilire un legame fra natura e lingua, sia mossa dal desiderio di esplorare il fragile potenziale conoscitivo della metafora e con essa della letteratura, in crisi di legittimazione nell'era della tecnica e del pensiero scientifico. L'esortazione a guardare il cielo, a cercarvi una costellazione del Cavaliere («Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?»), trova risposta nel riconoscimento della figura, benché in connessioni casuali e instabili. Il Cavaliere, un omaggio a Ovidio<sup>18</sup>, il poeta di quelle *Metamorfosi* che per antonomasia sono esempi dell'unione

stesso periodo, la retorica del telescopio, e lo slancio che in essa, produttivamente, unisce «Poesie und Erkundung» («poesia e indagine scientifica») (*ibid.*, p. 15) pervadono il discorso di Grünbein sulla tensione fra scienza e poesia, come nel noto saggio *Mein babylonisches Hirn* (*Il mio cervello babilonese*). In questo testo del 1995, la mente del poeta viene paragonata a un telescopio spazio-temporale: «Teleskopisch nähert es [das babylonische Hirn] sich den Sternen genauso wie einer Mauerecke im Alten Rom». «Simile a un telescopio, [il cervello babilonese] si avvicina alle stelle così come a un angolo delle mura dell'antica Roma», *ibid.*, p. 33. Sulle implicazioni poetologiche della metafora del telescopio nell'opera di Grünbein, sui molti registri della sua cosmologia, infine sull'idea di «io-testo» si rimanda al saggio di ITALO TESTA, «Nos numerus sumus». *Lingua e 'physis' nel primo Grünbein*, in DANIELE VECCHIATO (a cura di), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Mimesis, Milano 2019, pp. 23-44, in particolare pp. 43-44.

<sup>15</sup> Il saggio più importante sulla «ferne Nähe» è di Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cui dedica in tal senso un'analisi insuperata MIRIAM BRATU HANSEN, *Benjamin's Aura*, «Critical Inquiry», Winter 2008, Volume XXXIV, Issue 2, pp. 336-375, con specifici riferimenti al depauperamento dell'esperienza umana nel primo Novecento. Sulla storia delle stesure del *Kunstwerk-Aufsatz* a partire dall'autunno del 1935 e sui paratesti afferenti al concetto di aura si rimanda all'indispensabile edizione critica, W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche [WALTER BENJAMIN, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, Bd. 16], Suhrkamp, Berlin 2012. In Rilke la «ferne Nähe» è, già nel 1922, l'anno dei *Sonetti a Orfeo*, una dissolvenza elegiaca.

<sup>16</sup> D. GRÜNBEIN, *Brief über »Cyrano«*, cit.

<sup>17</sup> WOLFRAM GRODDECK, *Kosmische Didaktik. Rilkes 'Reiter'-Sonett*, in *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*, hrsg. von Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart 1999, pp. 203-228.

<sup>18</sup> Nella lirica rilkeiana si immaginano cavaliere e destriero, in altri autori del Novecento un *alias* della metafora e dello scrittore, in ruoli anche invertiti. Si veda su Franz Kafka, GIULIANO BAIONI, *Franz Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 141-157. La famiglia di Ovidio apparteneva all'ordine dei cavalieri.



del dissimile, è soltanto una temporanea, ingannevole «congiunzione astrale» («*sternische Verbindung*»), costruita dal sonetto nel gesto biblico, pur esitante, di una denominazione ormai disillusa sul reale potere conoscitivo della mimesi, e con essa della poesia.

Auch die sternische Verbindung trägt,  
Doch uns freue eine Weile nun,  
der Figur zu glauben. Das genügt.

Anche la congiunzione astrale inganna.  
Pure, per qualche istante ci rallegrì  
credere alla figura. Questo basta.<sup>19</sup>

Benché al margine, relegato com'è nella cultura popolare, l' "uomo nella luna" è riconducibile, nel suo rapporto con le macchie lunari, all'idea di figura cantata dal sonetto rilkiano. Sul confine delle astropetiche, ciò che lo intreccia ad esse e permea la sua diffusione è prima di ogni altra cosa il ruolo riconosciuto alla fantasia, sia essa leggenda, visione fantastica o visione scientifica. Di nuovo Grünbein, in un'intervista sul *Cyrano*, trova una formula notevole per designare questo aspetto poetologico del suo *Cyrano* e, in parte, della tradizione cui si riferisce: «futuristisch-romantisch» («futuristico-romantico»): «Ciò che mi attira in modo particolare è il pensiero fantastico e oggi esso viene esiliato. Un pensiero che si occupi della luna è futuristico – romantico. [...] Ci deve pur essere una dimensione fantastica che deriva dallo spirito della tecnica, che ci definisce».<sup>20</sup>

<sup>19</sup> RAINER MARIA RILKE, *Sonetti a Orfeo*, in ID., *Poesie*, II (1908-1926), edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, commento di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 1995, pp. 120-121. Sulla poetica del «Bezug», della connessione e della relazione in Rilke, si veda di nuovo W. GRODDECK, *Kosmische Didaktik*, cit. Nel contesto di questo saggio va qui ricordata almeno la lirica di Durs Grünbein *Hälfte des Ohres* (*Metà dell'orecchio*), nella raccolta *Falten und Fallen* (*Trappole e pieghe*) (1994), che si apre con una glossa fisiologica a Rilke: «Piccola illusione psichica: sii soltanto orecchio:/ apro un monologo.» («Kleine psychische Illusion: sei ganz Ohr: /Ich eröffne ein Selbstgespräch»). In questa poesia del primo Grünbein, «una nuova costellazione» («ein neues Sternbild») non è altro che una semplice sequenza di parole in un verso. Puro suono, esiste soltanto «nel settimo cielo dei neuroni» («im siebten Neuronen-Himmel»), diventando immagine sotto forma di «punti che rilucono sulla corteccia cerebrale» («Punkte die auf der Hirnrinde glimmen»). In *Cyrano*, vent'anni più tardi, l'«io-testo» che domina le prime liriche di Grünbein si concede invece a tratti, con leggerezza, di scrivere sul cielo, e sulla luna, come un esploratore, o un cartografo, ben felice di abitare la terra. Sull'importanza del registro leggero in Grünbein e nella sua idea di immaginazione cfr. la bella *Prefazione* di Anna Maria Carpi alla silloge D. GRÜNBEIN, *A metà partita. Poesie 1988-1999*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 1999, pp. V-XVII. Non è invece possibile in questa sede soffermarsi sulla centralità del sogno, già motivo portante del *Somnium* (1634) di Keplero, né sul significato del «diorama» nell'astro poetica e più in generale nella lirica di Grünbein, entrambi, sogno e diorama, modalità essenziali di esperienza della «ferne Nähe».

<sup>20</sup> «Was mich besonders anzieht, ist das fantastische Denken und das wird heute exiliert. Ein Denken, das sich mit dem Mond beschäftigt ist futuristisch-romantisch. [...] Es muss eine Fantastik geben aus dem Geist des Technischen, die uns bestimmt». *Interview mit Durs Grünbein*

Su questo punto, le astropoetiche, come i viaggi fantastici, si propongono, per osare un'analogia con il *theatrum mundi*, come *theatrum universi*, uno sguardo alla terra da fuori, ma non per abbandonarla, bensì per arricchirla. L'“uomo nella luna” è una delle figure di questo nuovo teatro metaforico inaugurato proprio dalla Rivoluzione scientifica, in cui la fantasia esiliata sta cercando una nuova casa.

## II-

Prima di giungere a Hauff, lasciando per un momento la didattica cosmica di Grünbein per uno sguardo a ritroso, va ricordato come l'“uomo nella luna” attraversi la rivoluzione del cannocchiale per sopravvivere come ibrido iconografico e semantico del passaggio dalla leggenda medioevale alla visione scientifica, ma anche per trasformarsi da icona della letteratura popolare in proiezione fantastica e utopica. Di questa ambiguità dell'“uomo nella luna” danno conto fin dal Seicento due note ricorrenze letterarie ugualmente recepite nella cultura tedesca. La prima ha luogo in scena, nella *Tempesta* di William Shakespeare, proprio agli albori della nuova era scientifica, nel 1611. Per rimanere in ambito tedesco, il dramma si diffuse in Germania a seguito dell' ampia ricezione, grazie a numerose traduzioni, del teatro di Shakespeare, destinato a diventare, fin dall'Illuminismo, autore di riferimento della letteratura tedesca. Tra le traduzioni più note della *Tempesta* vanno ricordate almeno quella di Christoph Martin Wieland, uscita a Zurigo nel 1763, la traduzione berlinese di Ludwig Tieck del 1796, infine la versione di August Wilhelm Schlegel del 1798<sup>21</sup>. La *Tempesta* rimarrà a lungo associata al saggio cui Tieck la accompagna, *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren (L'uso del meraviglioso in Shakespeare)*, destinato a trovare grande eco tra i romantici. Il meraviglioso, fino ad allora comunemente riferito al mondo soprannaturale di dèi, fate, spiriti, elfi e fantasmi, si apre a nuove ambiguità, in bilico tra potenziamento dei sensi umani e illusionismo, tra fenomeno naturale e fenomeno soprannaturale, tra stupore e sogno<sup>22</sup>. Per Tieck,

*Teil I – Rückkehr vom Mond. Vergesst die Erde nicht! Interview mit Durs Grünbein am 21. Juni 2015, bezeichnenderweise in Paderborn, also hinter dem Mond und auch noch im Hotel Nachtigall. Ein Interview von Konstanze Caysa*” [<http://www.empraxis.net/interview-mit-durs-gruenbein/> (consultato il 31 ottobre del 2018)]. Nel saggio che conclude il *Cyrano*, Grünbein affida la sua poetica lunare al concetto di «lyrische Libration» («librazione lirica»), all'oscillazione di significato della parola lirica, residuo auratico nell'era del disincanto inaugurata dall'allunaggio del 1969. In D. GRÜNBEIN, *Lyrische Libration*, in Id., *Cyrano*, cit., pp. 117-119.

<sup>21</sup> Sulle traduzioni tedesche delle opere di William Shakespeare cfr. *Shakespeare – deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen*, hrsg. von Hansjürgen Blinn, Wolf Gerhard Schmidt, Schmidt, Berlin 2003.

<sup>22</sup> Sulla collocazione storiografica del saggio di Tieck sul meraviglioso in Shakespeare, uscito

in particolare, nella *Tempesta* il meraviglioso è illusione teatrale fine a se stessa, grazie al gioco con la fantasia dello spettatore, che viene trascinato in uno stato di sogno come Don Chisciotte nella sua follia<sup>23</sup>. Dentro a quella perfetta illusione, evocata dal testo e dalla messinscena, trova posto anche la fantasia popolare cui deve la sua origine l'«uomo nella luna».

Nella *Tempesta*, nella seconda scena del secondo atto, Calibano, l'abitante mostruoso nativo dell'isola su cui sono naufragati Alonso, re di Napoli, e suo figlio Ferdinando, incontra Trinculo e Stephano, due marinai ubriachi del loro equipaggio. Al cospetto degli intrusi Calibano scambia Stephano per un dio caduto dal cielo. Stephano si presenta allora come «uomo nella luna», quell'uomo di cui grazie a Miranda, la figlia di Prospero, il mago e dominatore dell'isola divenuta luogo del suo esilio, Calibano ha imparato a riconoscere il profilo con il suo carico di spine e anche il cane:

CALIBAN

I have seen thee in her, and I do adore thee!  
My mistress showed me thee, and thy dog and thy  
bush.

CALIBANO

Ti ho visto lassù e ti adoro; fu la mia padrona a indicarmi a te, il tuo cane e il tuo fastello.<sup>24</sup>

La leggenda medioevale europea diventa presto altro quando esce postumo, nel 1638, il libro del vescovo inglese Frances Godwin *The Man in the Moone or a Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales the Speedy Messenger*, un successo europeo prontamente tradotto in lingua tedesca dalla versione francese di Jean Boudoin, con un titolo molto più esteso, *Der fliegende Wandersmann nach dem Mond: Oder Eine gantz kurtzweilige und seltzame Beschreibung der Neuen Welt des Mond: wie solche von einem gebornen Spanier mit Namen Dominico Gonsales beschrieben: Und der Nachwelt bekant gemacht worden ist* (Il viandante in volo verso la luna ovvero una breve e straordinaria descrizione del Nuovo Mon-

per la prima volta nel 1796 con la traduzione della *Tempesta*, si rimanda a JÜRGEN BRUMMACK, *Poetologische und kritische Schriften von 1792 bis 1803*, in Ludwig Tieck: *Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 325-341, qui pp. 329-330. Il titolo fu successivamente modificato da Tieck in *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*.

<sup>23</sup> Sulla citazione di Don Chisciotte nel saggio sul meraviglioso in Shakespeare cfr. LUDWIG TIECK, *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, in ID., *Schriften 1789-1794*, I, hrsg. von Achim Hölder, Deutscher Klassiker Verlag, Stuttgart 1991, pp. 685-722, qui p. 697.

<sup>24</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan («The Arden Shakespeare»), Bloomsbury, London 2011, pp. 236-237 (trad. it. *La Tempesta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, in W. SHAKESPEARE, *Drammi romanzeschi*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1981, p. 881).

do, come è stata scritta da uno spagnolo di nome Domingo Gonsales, e come da lui è stata resa nota ai posteri), nel 1659 a Wolfenbüttel, cui ne seguiranno altre. L'ultima traduzione conosciuta è del 1701<sup>25</sup>. È il primo resoconto fantastico e scientifico di un viaggio verso la luna, e godrà di enorme successo in tutta Europa<sup>26</sup>. Il protagonista Domingo Gonsales, in fuga per la terra e dalla terra a causa di problemi con la giustizia, lo realizza grazie a una macchina da lui costruita, sorretta in volo da possenti cigni selvatici. L'“uomo nella luna” incontrerà i selettissimi, che parlano una lingua melodica, di cui Gonsales scoprirà, una volta tornato sulla terra e approdato in Cina, la somiglianza con il cinese. Il romanzo trovò pubblico al di fuori della cerchia degli scienziati e scrittori educati alla nuova scienza astronomica proprio grazie all'invenzione del marchingegno volante. Ciò lo distingueva dall'*Astolfo ariostesco*, che nell'*Orlando furioso* ancora si avvale di un mitologico ippogrifo, e dal protagonista del *Somnium* di Keplero<sup>27</sup>, che raggiunge il satellite in sogno.

Nella tradizione tedesca classica l'“uomo nella luna” trova un suo spazio ai confini dell'epoca d'oro dell'astro poetica settecentesca, alla quale, per chiarezza, si deve dedicare almeno una breve deviazione. La poesia sull'universo prende piede con il diffondersi della poesia della natura nel Settecento, evolvendo dalla sua duplice radice religiosa e classica verso uno sguardo scientifico che modifica la percezione stessa del ruolo della poesia e del linguaggio lirico, come dell'uomo nell'universo<sup>28</sup>. In Germania, nel 1663, il maggiore poeta barocco, Andreas Gryphius, già autore di un sonetto *An die Sterne (Alle stelle)*, celebrava in un epigramma in alessandrini eroici, *Über Nicolai Copernici Bild (Del ritratto di Niccolò Copernico)*,<sup>29</sup> le scoperte del polacco Copernico, aprendo la strada alle lodi del coraggio scientifico nella poesia tedesca. Nella tensione tra mito popolare e religioso, fantasia e Rivoluzione scientifica, nel corso del Settecento il rapporto della letteratura tedesca con la volta celeste, con le stelle e la luna si trasformò, in un ininterrotto dialogo con scienza e filosofia. Le liriche sugli astri assolsero il compito di dare forma alla verticalizzazione del sublime, alla sfida

<sup>25</sup> ANKE JANSSEN, *Wirkung eines Romans als Inspirationsquelle. Francis Godwins 'The Man in the Moone'*, «Arcadia», 1985, XX, p. 22.

<sup>26</sup> Su Godwin e la sua ricezione in Europa, cfr. di nuovo A. JANSSEN, *Wirkung eines Romans als Inspirationsquelle*, cit., pp. 20-46.

<sup>27</sup> Su Keplero e il suo *Somnium, seu opus posthumum de astronomia lunari* (1634), si veda TH. RAHN, *Die Erde als Mond*, cit., p. 157 e sgg.

<sup>28</sup> Per una introduzione di ampio respiro alle astro poetiche non solo tedesche si rimanda al volume di PIERO BOITANI, *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2012, in particolare pp. 295-328; pp. 347-367. Per i *topoi* del sublime come categoria estetica nel Settecento, si veda la voce *Erhaben* in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, II, hrsg. von Karl Barck, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, pp. 275-310, autore della voce: JÖRG HEININGER.

<sup>29</sup> Su Andreas Gryphius cfr. HANS GEORG-KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, IV/1, Niemeyer, Tübingen 2006, pp. 231-259.

dell'infinito e al superamento, antropologico, tecnico e linguistico, dei limiti dell'umano, con registri via via diversi, dalla poesia didattica fino agli inni e ai *Lieder* stürmeriani, e alterne sorti, dall'entusiasmo alla prostrazione.

Il primo poeta che nella chiave del sublime settecentesco trovò una voce lirica per l'infinito è l'erudito amburghese Barthold Heinrich Brockes. In una poesia del 1721, intitolata appunto *Das Firmament (Il firmamento)*, posta in apertura del suo monumentale *Irdisches Vergnügen in Gott (Godimento terreno in Dio)* (1721), l'occhio del poeta ispirato dalla fisioteologia settecentesca si lancia nell'universo infinito, immagine stessa della grandezza di Dio, per ritrarsi poi dall'ansia di conoscenza nei confini contemplativi dell'ammirazione. La vertigine del volo si magnifica nell'antitesi con il titolo, una parola vincolata, per etimologia, alla concezione medioevale del cielo delle stelle fisse, il firmamento appunto:

Als jüngst mein Auge sich in die Sapphirne Tiefe,  
 Die weder Grund, noch Strand, noch Ziel, noch End' umschrenckt,  
 Ins unerforschte Meer des hohlen Luft-Raums, senckt',  
 Und mein verschlung'ner Blick bald hie – bald dahin liefe,  
 Doch immer tiefer sanck; entsatze sich mein Geist,  
 Es schwindelte mein Aug', es stockte meine Seele  
 Ob der unendlichen, unmäßig – tiefen Höle,  
 Die, wohl mit Recht, ein Bild der Ewigkeiten heisse,  
 So nur aus Gott allein, ohn' End' und Anfang, stammen.  
 Es schlug des Abgrunds Raum, wie eine dicke Fluth  
 Des Boden-losen Meers auf sinkend Eisen thut,  
 In einem Augenblick, auf meinen Geist zusammen.  
 Die ungeheure Gruft voll unsichtbaren Lichts,  
 Voll lichter Dunkelheit, ohn' Anfang, ohne Schranken,  
 Verschleng so gar die Welt, begrub selbst die Gedanken;  
 Mein gantzes Wesen ward ein Staub, ein Punct, ein Nichts,  
 Und ich verlor mich selbst. Dieß schlug mich plötzlich nieder;  
 Verzweiflung drohete der gantz verwirrten Brust:  
 Allein, o heilsams Nichts! glückseliger Verlust!  
 Allgegenwärt'ger Gott, in Dir fand ich mich wieder.

Quando di recente il mio occhio s'immerse nella profondità blu zaffiro, che nessun fondale, spiaggia, meta o fine delimita, nel mare inesplorato del vuoto spazio, e il mio sguardo, inabissandosi, vagava ora qui, ora là, eppure sempre più sprofondava, il mio spirito fu preso dal terrore, il mio occhio dalla vertigine, la mia anima esitava al cospetto del vuoto infinito, smisurato, profondo che, certo a ragione, si dice derivare, immagine dell'eternità, soltanto da Dio, senza fine e inizio. Lo spazio dell'abisso si chiuse all'istante sul mio spirito come l'onda greve del mare senza fondo si chiude su ferro che affonda. La fossa immensa piena di luce invisibile, piena di oscurità lucente, senza inizio, senza limiti, fece sparire persino il mondo, seppelli persino i pensieri; tutto il mio essere diventò polvere, un punto, un nulla, smarrii me stesso. Ciò d'improvviso mi prostrò; la disperazione incombeva sul cuore del tutto smarrito: o Nulla salvifico! O beata

perdita! Dio onnipresente, soltanto in te mi ritrovai<sup>30</sup>.

La volta celeste viene percorsa in un movimento ascensionale che, planando di nuovo verso il basso, esalta la bellezza della terra, l'armonia tra natura e divino, tra uomo e universo resa ancora più evidente dallo sguardo della scienza.

Con le stelle, la luna già amata dal mito e dalla poesia rimane protagonista del secondo Settecento e del primo Ottocento, in una visione ormai secolarizzata del cielo. Il satellite argenteo è capace di assommare in sé l'intersezione di scienza, mito, fantasia e poesia, tempo della vita umana e tempo dell'universo, come nel famoso *incipit* goethiano della lirica *An den Mond (Alla luna)* del 1789, un componimento nel quale il poeta rivoluziona lo sguardo sul cielo, avocandosi ogni significazione:

Füllest wieder Busch und Tal  
Still mit Nebelglanz,  
Lösest endlich auch einmal  
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild  
Lindernd deinen Blick,  
Wie des Freundes Auge mild  
Über mein Geschick.

Di nuovo inondi bosco e valle  
silente di luminosa bruna;  
e questa volta sciogli alfine  
tutta l'anima mia.

Sopra i miei campi diffondi  
il tuo sguardo mitigante,  
tenero come l'occhio dell'amico  
di fronte alla mia sorte.<sup>31</sup>

Come ha dimostrato Hans Blumenberg, questa lirica occupa un posto particolare nella letteratura tedesca sugli astri. Proprio nel momento in cui gli astronomi la sottraggono alla mitologia, facendola diventare un satellite fra i tanti, la luna viene inventata da Goethe come poesia, unica e irripetibile, ma, in quanto

<sup>30</sup> HERRN B.H. BROCKES, Raths-Herrn der Stadt Hamburg, *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten*, zweyte durghehends verbesserte, und über die Hälfte vermehrte Auflage, Johann Christoph Kießners, Hamburg 1724, p. 4 [citato dalla «Digitale Bibliothek Mecklenburg-Vorpommern», <http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/ppnresolver?id=PPN617040648> (consultato il 1 maggio del 2018)]. Su Brockes cfr. PETER ANDRÉ ALT, *Kopernikanische Lektionen. Zur Topik des Himmels in der Literatur der Aufklärung*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», 1998, NF, ILVIII, pp. 141-164. Per una diversa traduzione si rimanda a «*Mirabile è anche un granello di polvere*». Barthold H. Brockes, *poesie del Creato*, a cura di Laura Bignotti, Tectum, Marburg 2015, p. 107.

<sup>31</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *An den Mond, Alla luna*, in Id., *Tutte le poesie*, I, edizione diretta da Roberto Fertonani, Mondadori, Milano 1989, pp. 120-121.

poesia, polisemica, oggetto estetico per eccellenza. Commentando il primo verso, Blumenberg osserva: «Poter dire questo sotto nuove lune, poter sentirlo dire sotto quella di luna, nuovo deserta, è una scoperta stupefacente di intangibilità. [...] La polisemia della luna, pur nel contesto di un disincanto teorico e di un disciplinamento oggettivo, assurge al rango di un' *invenzione* [...]»<sup>32</sup>. La luna, declassata a satellite fra i molti, ritorna unica come metafora della poesia e della fantasia, del possibile e dell'irraggiungibile nel nuovo mondo della scienza.

### III-

Immerso nell'incrocio di stili, generi, tradizioni della letteratura popolare, l'«uomo nella luna» partecipa in modo peculiare delle astropoetiche settecentesche, di cui condivide, oltre al già citato uso della fantasia, la verticalizzazione dello sguardo e l'aspirazione al volo, quale si esprime nel romanzo barocco di Godwin. Per il resto, il selenita rimane legato in larga misura a un registro popolare, come nell'eponima poesia di Johann Peter Hebel nelle *Alemannische Gedichte* (*Poesie alemanne*) (1803) che, sia detto per inciso, Wilhelm Hauff possedeva<sup>33</sup>. Qui un bambino chiede alla madre, in alemanno però, chi ci sia sulla luna, ed ecco la madre racconta dell'esule irrigidito per l'eternità nella posa a lui imposta dalle macchie lunari, biblicamente punito per aver raccolto legna di domenica<sup>34</sup>. Gli afferisce inoltre un interesse folclorico, nelle saghe raccontate da Jakob Grimm<sup>35</sup> o, molto più tardi, nelle fiabe, fedele al sostrato religioso della propria leggenda. Ne basti una, la più famosa, quella dello scrittore turin-gio Ludwig Bechstein, *Der Mann im Mond* (*L'uomo nella luna*), inclusa nel suo *Deutsches Märchenbuch* (1845), uno dei maggiori successi editoriali della cosiddetta *Trivalliteratur*, la letteratura di consumo<sup>36</sup>. L'«uomo nella luna» continua dunque ad essere un Giano bifronte, da un lato ciò di cui si dice, oggetto di una

<sup>32</sup> «Das noch unter den neuen Monden sagen zu dürfen, unter dem schon wieder verlassenen noch hören zu können, ist eine erstaunliche Entdeckung von Unversehrtheit. [...] die Bedeutungsfülle des Mondes unter Bedingung theoretischer Ernüchterung und objektiver Disziplinierung nimmt die Dignität einer *Erfindung* [...]». (H. BLUMENBERG, *Die Singularität des Mondes*, in ID., *Die Vollzähligkeit der Sterne*, cit., pp. 470-473, qui pp. 472-473. Si veda tutta la sezione *Unter dem Mond* delle glosse astronomiche di Blumenberg, *ibid.*, pp. 161-181.

<sup>33</sup> *Wilhelm Hauff und der Liechtenstein*, «Marbacher Magazin», 1981, XVIII, hrsg. von Friedrich Pfäfflin, p. 17.

<sup>34</sup> JOHANN PETER HEBEL, *Der Mann im Mond* in ID., *Sämmtliche Werke*, I: *Alemannische Gedichte*, Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung, Karlsruhe 1834, pp. 76-79. Il riferimento biblico si trova in Numeri 15, 32-36. Lì la legna viene raccolta di sabato.

<sup>35</sup> JACOB [JAKOB] GRIMM, *Deutsche Mythologie*, voce *Mondsflecken*, Dieterichsche Buchhandlung, Göttingen 1835, pp. 409-412.

<sup>36</sup> Per una disamina delle teorie sulla *Trivalliteratur* si rimanda a PETER NUSSER, *Trivalliteratur*, Metzler, Stuttgart 1991.

immaginazione superstiziosa che ha il pregio, per classici e romantici, di essere frutto di una letteratura popolare, dall'altro l'icona di una fantasia ambiziosa e utopica, anche in senso politico-scientifico, come quella di Francis Godwin, lettore di Galileo, che spedisce un uomo in carne ossa a raggiungere la luna e i suoi abitanti.

A lato del dualismo folclorico-utopico si colloca invece l'uso che, dell'«uomo nella luna», fa, contro gli eccessi della fantasia, Christoph Martin Wieland in un suo romanzo satirico, *Sokrates mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (*Socrate mainomenos ovvero i dialoghi di Diogene di Sinope*) (1770)<sup>37</sup>. Il narratore, il filosofo Diogene, si presenta a un pubblico a suo giudizio troppo entusiasta del misticismo pitagorico nelle vesti fittizie di un saggio caldeo e lo arringa con una disquisizione sull'esistenza o meno dell'«uomo nella luna». Dopo essersi fatto burla delle ipotesi più disparate sul selenita, Diogene approda a un elogio dell'esperienza diretta, contro fantasie senza fondamento. Invita quindi i filosofi a verificare sul posto, trovando prima il modo di viaggiare fino alla luna e ritorno, per incontrare di persona l'«uomo nella luna» e in seguito poterne parlare sulla terra. La satira di Wieland<sup>38</sup> è soprattutto uno scintillante esercizio di stile, dalla tautologia esasperata: «l'uomo nella luna [è] l'uomo nella luna»<sup>39</sup> al quesito ironico che viene posto a vari filosofi: «Se l'uomo nella luna esiste, che cosa è?»<sup>40</sup>, fino alla definizione per negazioni che culmina nell'assunto che «l'uomo nella luna [...] non è il non-uomo nella non-luna»<sup>41</sup>, o al climax

<sup>37</sup> Il titolo citato è della prima edizione del 1770, *Σωκράτης μαινόμενος oder die Dialogen des Diogenes von Sinope*, in seguito noto con il titolo *Nachlass des Diogenes von Sinope. Aus einer alten Handschrift*, in CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Wielands Sämtliche Werke*, XIII Göschen, Leipzig 1795, edizione da cui qui si cita, pp. 161-162. La prima edizione si trova in CH. M. WIELAND, *Σωκράτης μαινόμενος oder die Dialogen des Diogenes von Sinope*, in *Wielands Werke*, IX/1: *Texte*, hrsg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, bearb. von Hans-Peter Nowitzki, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 1-106. Su questo romanzo, considerato tra l'altro un importante esempio della ricezione di Laurence Sterne nella letteratura tedesca, si rimanda a *Wieland-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Jutta Heinz, Metzler, Stuttgart-Weimar 2008, pp. 274-284.

<sup>38</sup> Sul mercato tedesco, attribuita allo stesso Sterne, circolava la traduzione di una delle numerosissime compilazioni e contraffazioni sterniane che avevano accompagnato il successo editoriale dei primi due volumi del *Tristram Shandy* (1759). Le *Yorick's Meditations Upon Various Interesting and Important Subjects* (1760) escono a Lipsia con il titolo tedesco *Yoriks Betrachtungen über verschiedene wichtige und angenehme Gegenstände*. Accolto con favore, come testimoniano due edizioni nello stesso anno, il 1769, il libriccino conteneva una sgangherata satira intitolata *Ueber den Mann in dem Monden*. Cfr. *Yoriks Betrachtungen über verschiedene wichtige und angenehme Gegenstände*, zwote, verbesserte Auflage, Frankfurt-Leipzig 1769, pp. 83-87. Il testo è disponibile sul sito della biblioteca digitale della Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, [<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56955/5/>] (consultato il 1 maggio 2018).

<sup>39</sup> «[...] der Mann im Mond [ist] der Mann im Mond». CH. M. WIELAND, *Nachlass des Diogenes*, cit., p. 154.

<sup>40</sup> «Wenn der Mann im Mond ist, was ist er?» *Ibid.*

<sup>41</sup> «[...] der Mann im Mond [...] ist nicht der Nicht-Mann im Nicht-Mond». *Ibid.*, pp. 158-159.



satirico di domande alla fine superflue:

Was kümmert uns der Mann im Mond?  
Was für einen Einfluß hat er auf unser Wohl- oder Übefinden?  
Ist es auch wohl überall der Mühe werth, sich den Kopf um ihn zu  
zerbrechen?

Che ci importa dell'uomo nella luna?  
Che influsso ha sul nostro benessere o sul nostro malessere?  
Ma vale poi davvero la pena di rompersi il capo su costui? <sup>42</sup>

In fondo, osserva il Diogene di Wieland prima di spacciarsi per un saggio caldeo, ciò che il pubblico sa del «Mann im Mond» è che si tratta «di un movimento ondulato di suoni, di cui questo nome è fatto», ovvero di una sequenza di suoni che ben si adatta a una cadenza giambica, in grado di percuotere il timpano dell'ascoltatore<sup>43</sup>. Di questo aspetto meramente linguistico e uditivo, non più soltanto visivo, ma pur sempre poetico del successo dell' "uomo nella luna", è ben consapevole, come si vedrà, Wilhelm Hauff, che sceglierà per il suo romanzo il titolo doppio *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (L'uomo nella luna, ovvero il cenno del cuore è la voce del destino), nel quale in tedesco è riconoscibile una sequenza di giambi.

Nelle vicende sette-ottocentesche dell'"uomo nella luna" va ricordato almeno un ultimo autore, Jean Paul Richter. Senza potersi soffermare sulle innumerevoli varianti dell'astro poetica ironica e onirica che attraversa l'intera opera di Jean Paul<sup>44</sup>, ci si limita a ricordare alcuni seleniti creati dalla sua immaginazione. In una prosa dall'appendice al racconto *Das Kampaner Tal* (*La valle di Campan*) (1797), il narratore fa un salto con la fantasia sul satellite e lì vi incontra l'"uomo nella luna", che Jean Paul, ironizzando sul ruolo scenografico della luna negli idilli settecenteschi, immagina come un poeta bucolico, accompagnato dalla "donna nella luna". Con una classica inversione di prospettiva, il selenita guarda alla terra immaginandola migliore della luna, più virtuosa e libera da vizi.

[...] hier auf dem verglaseten Mond voll Krater, gleichsam voll Gräber der

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 160. Questo passo non è presente nella prima edizione del 1770.

<sup>43</sup> Per la citazione, «wellenförmige Bewegung der Töne, woraus dieser Nahme besteht», e il suo contesto, *ibid.*, p. 150.

<sup>44</sup> Sulla selenofilia in Jean Paul, cfr. KARL-HEINZ ROFKAR, »Silberküste einer anderen Welt«-*Jean Paul und der Mond*, Aisthesis, Bielefeld 2000. In piena Restaurazione, Jean Paul affida al racconto dell'incontro con un ben più importante "uomo nella luna", l'imperatore lunare Lunus, le proprie considerazioni satirico-politiche sullo stato del governo della terra, nelle sue *Landnachtverhandlungen mit dem Mann im Monde, samt den vier Präliminarkonferenzen* (1817). Su questo scritto si veda in particolare JAKOB CHRISTOPH HELLER, *Mond. Neumond, Vollmond, Mondphasen – Selenographie als politische Reflexion bei Jean Paul (und zuvor)*, in *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium literarischer Meteorologie*, hrsg. von Urs Büttner und Ines Theilen, Metzler, Stuttgart-Weimar 2017, pp. 198-209.

Vorwelt, da ist unsere Heimat nicht – dort droben aber auf der *reinen keuschen* Erde sind wir zu Hause.

[...] qui sulla luna vetrificata piena di crateri, quasi fosse piena di sepolcri di tempi passati, qui non è la nostra patria, – è lassù, sulla terra pura e casta, che siamo a casa.<sup>45</sup>

Su questo punto il narratore dovrà deludere i seleniti, così come altrove, in un altro inserto ironico dell'opera *Leben des Quintus Fixlein (Vita di Quintus Fixlein)* (1795-1796), l'*alter ego* di Jean Paul criticherà le fanciulle così prese dall'"uomo nella luna" da non degnare di uno sguardo gli uomini sulla terra, invitandole a distinguere bene tra la realtà descritta dagli astronomi e la fantasia della letteratura:

Man darf über alles unter dem Monde und über ihn selber Phantasien haben, wenn man nur nicht die Phantasien für Wahrheiten nimmt – oder das Schattenspiel für ein Bilderkabinett oder das Bilderkabinett für ein Naturalienkabinett. Der Astronom inventiert und taxiert den Himmel und fehlet um wenige Pfunde; der Dichter möbliert und bereichert ihn; jener fasset das Flurbuch von Auen ab, worin dieser Perlenbäche leitet samt einigen Goldfischchen; jener legt Meßschnüre, dieser Girlanden um den Mond – auch um die Erde.

Si può fantasticare su tutto quel che c'è sotto la luna e sulla luna stessa, purché non si prendan le fantasie per verità, né la fantasmagoria [Schattenspiel] per una raccolta di quadri, né questa per un museo di scienze naturali. L'astronomo fa l'inventario e la stima del cielo e sbaglia di poche libbre; il poeta lo adobba e lo arricchisce; quegli redige il catasto dei prati, questi vi mena ruscelli di perle con qualche pesciolino d'oro; quegli cinge la luna di corde agrimensorie, questi di ghirlande; e così è per la terra.<sup>46</sup>

Se la selenofilia stereotipata per fanciulle cade sotto la scure dell'ironia di Jean Paul, l'immaginazione reclama tuttavia un ruolo centrale che va oltre l'osservazione scientifica. Come ha fatto notare Max Milner, il cannocchiale in Jean Paul sta per l'ambigua «magia naturale dell'immaginazione», di cui si legge nel saggio *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft (Sulla magia naturale dell'immaginazione)* (1795)<sup>47</sup>:

<sup>45</sup> JEAN PAUL, *Das Kampaner Tal*, in Id., *Werke*, IV: *Kleinere erzählende Schriften 1796-1801*, hrsg. von Norbert Miller, Hanser, München 1967, pp. 672-675, qui p. 673.

<sup>46</sup> JEAN PAUL, *Der Mond. Phantasierende Geschichte*, in Id., *Werke*, IV, cit., p. 51. Segue il racconto visionario *Der Mond*, *ibidem*, pp. 52-62 (trad. it. *La Luna (Storia fantastica)*, in JEAN PAUL RICHTER, *Levana e altri scritti*, a cura di Clara Bovero, Utet, Torino 1972, p. 547).

<sup>47</sup> MAX MILNER, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Mulino, Bologna 1982, pp. 42-43 (ed. or. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris 1982). Cfr anche MARINA BISTOLFI, *Nota del curatore*, in JEAN PAUL, *Sogni e visioni*, a cura di Marina Bistolfi, Mondadori, Milano 1998, XLVII-LXVIII. Per un approfondimento storico-culturale si rimanda agli studi di Michele Cometa, in particolare a MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2016.

Alle Personen, die bloß auf dem Zauberboden der Phantasie stehen, verklären sich unbeschreiblich vor uns, z.B. Tote – Abwesende – Unbekannte. – Der Held einer Biographie sei uns noch so treu vorgezeichnet: gleichwohl fängt ihn unsere metamorphotische Einbildung größer auf, als unsere plane Netzhaut ihn malen würde, wie in der Malerei ein treu abgemalter Menschenkopf größer scheint als sein Urbild von gleichem Quadratinhalt. [...]

So zieht das Fernrohr der Phantasie einen bunten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das geliebte Land der Zukunft.

Tutti coloro che solo ci appaiono nel terreno incantato della fantasia si trasformano indescrivibilmente ai nostri occhi, ad esempio morti – assenti – sconosciuti. – L'eroe di una biografia, per quanto fedelmente ritratto, l'immaginazione trasformante lo coglie, per così dire, più grande di quel che apparirebbe sul piano della nostra retina: così in pittura una testa umana fedelmente ritratta pare, come superficie, più grande dell'originale. [...]

Così il telescopio della fantasia traccia un iridato alone intorno alle Isole Felici del passato, intorno alla Terra Promessa del futuro.<sup>48</sup>

Sottratto all'osservazione astronomica, il cannocchiale, con i romantici, serve a dar conto dell'esperienza stessa della fantasia, andando oltre la sfera della visione. In Jean Paul, i «magici artifici» («magischen Kunststücke») della fantasia riguardano non soltanto l'occhio e lo spazio, ma anche la percezione del tempo, in quella dimensione inaccessibile «nella cruda luce della vita comune» («im kahlen Lichte des gemeinen Lebens») <sup>49</sup>.

#### IV-

Nella sua più lucida diagnosi sui gusti del pubblico tedesco negli anni venti, *Die Bücher und die Lesewelt (I libri e il mondo dei lettori)* (1827), Wilhelm Hauff lascia a un bibliotecario il compito di descrivere il destino di Jean Paul, uno degli autori che fino a poco tempo prima avevano riscosso i favori del pubblico:

«Sehen Sie einmal, Bester, jene lange Reihe von Bänden an; die weißen Pergament Rücken sind so rein, als hätte man sie nie oder nur mit Handschuhen angefaßt. Wer ist wohl der Autor, der so vergessen und gleichsam in Ruhestand versetzt dort steht? [...] es ist Jean Paul!»

«Guardi un po', carissimo, quella lunga fila di volumi; i dorsi in pergamena sono così puliti che sembra quasi che nessuno li abbia mai toccati, se non con i guanti. Chi sarà mai l'autore che se ne sta là dimenticato, come messo a riposo?»

<sup>48</sup> JEAN PAUL, *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, in ID., *Werke*, IV, cit., pp. 196-197 (trad. it. *Sulla magia naturale dell'immaginazione*, in JEAN PAUL, *Levana e altri scritti* cit., p. 695). Si noti che, Bovero traduce «Zauberboden» con «cerchio magico». Si varia qui la traduzione a stampa.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 196-197. Qui non si segue la traduzione di Clara Bovero.

[...] è Jean Paul!»<sup>50</sup>

La fantasia di Jean Paul non ha più lettori. Per questo nuovo pubblico poco attratto dai grandi scrittori Hauff aveva scritto nel 1825 *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (*L'uomo nella luna, ovvero il cenno del cuore è la voce del destino*). Questo caso editoriale rappresenta un clamoroso intruso nella storia del motivo dell'«uomo nella luna». L'autore lo pubblicò nel 1825, con lo pseudonimo H. Claren, presso l'editore Franckh di Stoccarda<sup>51</sup>. Il titolo doppio è un esempio eclatante di dissimulazione. Come si vedrà, non descrive il contenuto del romanzo, ma è una possibile citazione di opere intitolate *L'uomo nella luna* o di opere che parlano dell'«uomo nella luna». Allo stesso tempo è il nomignolo del protagonista maschile. Svvia il pubblico dal tema del romanzo che, in effetti, non parla della luna, del viaggio lunare e della fantasia. Si tratta invece di una parodia delle storie d'amore destinate a un pubblico popolare il cui autore, Carl Gottlieb Heun, di mestiere funzionario prussiano, divenne famoso sotto lo pseudonimo e anagramma Heinrich Claren, dopo l'*exploit* commerciale del romanzo *Mimili*, del 1815, nel quale una fanciulla svizzera, una montanara, trova l'amore con un ufficiale tedesco<sup>52</sup>. Se la critica molto ha detto della strategia editoriale di Hauff, un autore giovanissimo e ancora sconosciuto che si afferma con un colpo di scena, ovvero con l'appropriazione dello pseudonimo di Heun, la causa legale che ne segue, e la successiva invenzione letteraria con cui si difese dall'accusa di plagio, la *Kontrovers-Predigt über H.Claren und*

<sup>50</sup> W. HAUFF, *Die Bücher und die Lesewelt*, in ID., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, III, cit., pp. 54-70, qui p. 56. La prosa uscì sul «Morgenblatt für gebildete Stände» nell'aprile del 1827.

<sup>51</sup> In italiano, si veda su Wilhelm Hauff la ricca tesi di dottorato di STEFANIA ACCIAIOLI, *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*, Firenze University Press, Firenze 2012.

<sup>52</sup> ULRICH KITTSTEIN, *Wilhelm Hauff*, Wehrhahn, Hannover 2018, pp. 20-21. Si veda anche la bella ricostruzione di Friedrich Pfäfflin, curatore di *Wilhelm Hauff und der Liechtenstein*, cit., pp. 1-5; pp. 14-22. Heun era altrettanto famoso per aver contribuito ai diversi volumi del *Gespenserbuch* uscito a Lipsia a partire dal 1810 a cura di Johann August Apel e Friedrich August Schulze, dall'editore Göschen, una raccolta di grande successo europeo sul soprannaturale. Lo stesso Hauff non disdegnò la *Gespensergeschichte*, con *Die Geschichte von dem Gespenserschiff* (*La storia della nave fantasma*) in W. HAUFF, *Sämtliche Werke*, II, cit., pp. 25-35. Un discorso a parte meriterebbe la più ambigua posizione di Hauff sulla fantasmagoria, parola che viene associata, inizialmente, a spettacoli itineranti con spaventosi effetti ottici e messinscena di fantasmi, teschi e scheletri, fin dal tardo Settecento. Sulla fantasmagoria e le storie di fantasmi, e sulla loro importanza nella cultura del gotico europeo, si rimanda al saggio di taglio comparatistico di FABIO CAMILLETI, *Storie di fantasmi, tradotte dal tedesco*, in *Fantasmagoriana*, a cura di Fabio Camilletti, Nova Delphi, Roma 2016, pp. 7-110 e alle note introduttive di ALESSANDRO FAMBRINI *Morti apparenti e fantasmi reali*, «Hypnos. Rivista di letteratura weird e fantastica», autunno 2018, VIII, pp. 140-143. Nel racconto *Klein Zaches* (1818) (*Il piccolo Zaccheo*) E.T.A. Hoffmann ha distinto tra la degenerazione della fantasmagoria in puro illusionismo e la fantasia come magia e grande teatro. Da un lato c'è la seduzione del travestimento e dell'inganno, il gioco di prestigio di una magia minore, di cui approfitta il nano Zaches, dall'altro svetta il potere della magia e della fantasia di Prosper Alpanus, ultimo erede romantico del «meraviglioso» della *Tempesta* di Shakespeare.

*den Mann im Monde* (Predica di controversia su H.Clauren e L'uomo nella luna)<sup>53</sup>, poco è stato osservato sulla scelta del titolo. Eppure, Hauff fa dire al libraio fittizio della prosa *Die Bücher und die Lesewelt* (I libri e il mondo dei lettori) che i titoli sono tutto, con un pubblico volubile e superficiale: «L'abito fa il monaco e una bella illustrazione, un titolo vistoso hanno sul mondo dei lettori lo stesso effetto di una nuova moda su un gruppo di persone»<sup>54</sup>.

Hauff sembra mettere in pratica questa massima per la sua parodia, ma, nel farlo, mira a produrre un effetto di spaesamento. Fa suo lo pseudonimo colaudato di Heun e costruisce un testo all'apparenza estraneo alla tradizione di leggende e testi letterari sull'"uomo nella luna". Non si devono sfogliare molte pagine che il titolo già è demistificato e smascherato come mero gioco linguistico, nel quale la luna è una semplice metonimia. Il protagonista maschile, il conte polacco Emil von Martiniz, è in viaggio per cercare di guarire da un'allucinazione che lo perseguita. Ogni giorno a mezzanotte, Antonio, il fidanzato della sorella, che Emil ha ucciso in duello, dopo averlo accusato di infedeltà e tradimento, gli si presenta tutto insanguinato, a ricordargli il crimine commesso. Sull'orlo della follia, pallidissimo, ma molto bello, Emil fa sosta a Freilingen, la cittadina renana che fa da sfondo alla vicenda, e lì alloggerà nella locanda *Im goldenen Mond* (Alla luna d'oro). È quindi, alla lettera, l'"uomo nella luna", che abita nella locanda "Alla Luna d'oro". Così comincia ad apostrofarlo il consigliere di corte Berner, lo scapolo attempato che seguirà la storia d'amore tra il giovane polacco e la figlia del Presidente, Ida, sua protetta, la cui stanza dà proprio sulle finestre della locanda<sup>55</sup>. In tutto ciò, il titolo si associa all'insegna della locanda, diventando a sua volta l'insegna del romanzo.

Se ciò non bastasse, il sottotitolo è una citazione dalla trilogia del *Wallenstein* di Friedrich Schiller, dai *Piccolomini*. Come è noto al lettore colto, a pronunciare le parole «der Zug des Herzens is des Schicksals Stimme»<sup>56</sup>, è Thekla, la figlia di Wallenstein, in difesa del proprio diritto di amare Max Piccolomini, ancora fedele all'imperatore, contro il volere di un padre ormai propenso a passare al nemico svedese. La citazione del *Wallenstein* non è meno impropria del titolo lunare. L'amore impossibile e tragico di Thekla per Piccolomini, destinato a morire in battaglia mentre combatte per l'imperatore, ha davvero poco a che

<sup>53</sup> EHRARD SCHÜTZ, *Die Parabel vom angenehmen Mann. Hauffs Clauren und die Strategie des Namens*, in *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, in Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft herausgegeben von Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg und Ehrard Schütz, Wallstein, Göttingen 2005, pp. 115-133.

<sup>54</sup> «Kleider machen Leute, und eine hübsche Vignette, ein auffallender Titel tut in der Lesewelt soweit als eine neue Mode in einer Assemblée». W. HAUFF, *Die Bücher und die Lesewelt*, cit., 66.

<sup>55</sup> *MiM*, p. 637.

<sup>56</sup> FRIEDRICH SCHILLER, *Piccolomini*, in ID., *Wallenstein*, hrsg. von Frithjof Stock, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2000, p. 119 (F.SCHILLER, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*) (trad. it. F.SCHILLER, *Wallenstein*, traduzione di Massimo Mila, Einaudi, Torino 1993, p. 126).

fare con la storia di Ida e Emil, cui si opporrà al massimo, e senza alcun successo, una lillipuziana tresca locale. Conosce anch'essa, questa citazione, una catabasi retorica. Entra a far parte del romanzo in più punti, degradata a proverbio, per spiegare la moda di un nuovo ballo in cui la fanciulla sceglie bendata il proprio accompagnatore<sup>57</sup>, o come suggello della decisione di Ida di soccorrere l'amato e salvarlo dall'allucinazione che lo perseguita<sup>58</sup>, una ennesima volta, ma variata, il giorno del matrimonio, dove la voce è di Dio oltre che del destino<sup>59</sup>, infine come motto del narratore fittizio che ne vede confermato il senso da una storia in cui il lieto fine, pur nato da una concatenazione di casualità, non sarebbe stato possibile senza i milioni dello zio di Emil<sup>60</sup>, *deus ex machina* del matrimonio tra Ida, di origini più modeste, con l'ambito nipote, che viene così salvato dalle mire materiali di dame decadute, avido e maligne. A ben vedere, è il denaro a diventare la voce del destino. Se dunque la citazione schilleriana ha maggiore attinenza tematica con il romanzo, producendo un minore grado di spaesamento rispetto all'"uomo nella luna", il suo destino retorico nello stile triviale della parodia di Hauff ne azzerà lo statuto di citazione letteraria. Da opera di canone, il *Wallenstein* scompare dall'orizzonte del lettore, per giocare nel romanzo il ruolo anonimo di un proverbio, o di un motto, nel chiacchiericcio che domina le conversazioni di paese.

La fantasia letteraria subisce un esilio immediato nel romanzo di Hauff, dopo poche pagine, lasciando il posto a uno stile dominato da stereotipi e luoghi comuni. In questo rifacimento del romanzo di consumo, parodistico, ma anche teso a imitare le strategie narrative di Heun per conseguirne il medesimo successo<sup>61</sup>, dell'ambizione verticale verso il cielo non rimane che una bizzarra metonimia, non più frutto di immaginazione, bensì di una malizia che si allarga a becera maldicenza. La proiezione di progetti, viaggi fantastici e utopie sulla superficie lunare decade a semplice gioco di parole e a sciocco pettegolezzo sull'insegna della locanda che ospita il misterioso Emil Martiniz. Altro non è, insomma, che l'invenzione volgare dell'«Urteil der Welt» («giudizio del mondo»)<sup>62</sup>:

<sup>57</sup> *MiM*, p. 632.

<sup>58</sup> *MiM*, p. 706.

<sup>59</sup> *MiM*, p. 787.

<sup>60</sup> *MiM*, p. 793.

<sup>61</sup> Sulle strategie commerciali di Wilhelm Hauff cfr. *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, in particolare i contributi di Günter Oesterle, Ernst Osterkamp e il già citato Ehrard Schütz. Diversa l'opinione di Stefan Neuhaus, che pone l'accento sul valore meramente letterario della strategia parodistica di Hauff: STEFAN NEUHAUS, *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2002, pp. 36-39; pp. 139-156.

<sup>62</sup> *Das Urteil der Welt*, il giudizio del mondo, ovvero il pettegolezzo, è il titolo di un capitolo del romanzo, *MiM*, pp. 626-631 e tocca un motivo che riguarda sia il protagonista Emil, sia, altrove, il destino dei libri. Come Emil è vittima della maldicenza, così, come si vince dalla

Alt und jung kannte bald den fremden Grafen, und überall kursierte er unter dem Namen der "Mann im Mond", denn sein geisterhaft bleiches Gesicht, sein Aufenthalt im Goldenen Mond hatte dem Volkswitz Anlaß zu diesem Spottnamen gegeben, und selbst Ida, als sie es erfuhr, nannte ihn nie anders, als den "Mann im Mond".

Vecchi e giovani vennero presto a conoscenza del conte straniero e ovunque egli era noto con il nome di "uomo nella luna", poiché il suo volto pallido e spettrale e il suo soggiorno alla Luna d'oro avevano dato adito a questo nomignolo, e la stessa Ida, da quando lo venne a sapere, non lo chiamò più con altro nome che l'"uomo nella luna".<sup>63</sup>

Emil è un senza casa, di origine straniera, e agli occhi degli abitanti, in virtù del suo pallore e della sua malinconia, sembra un bianco selenita. La curiosità che dovrebbe muovere il progresso scientifico e la forza creatrice della poesia si appiattiscono nelle chiacchiere che procedono per basse associazioni: Emil è pallido, misteriosa la sua origine, è un escluso come l'uomo del mito lunare, definisce se stesso un Caino<sup>64</sup> e, non bastasse, vive pure in una locanda che autorizza il lazzo. Hauff affida al vecchio Berner il compito di tracciare in modo ancora più inequivocabile la parabola discendente dell'astro poetica e al suo seguito dell'"uomo nella luna" nell'universo letterario degli anni venti dell'Ottocento. Cannocchiale e astronomia vengono umiliate dal tono allusivo della conversazione di Berner. Il consigliere provoca Ida, la cui finestra guarda sulla locanda e sulle stanze di Emil:

[...] wer schaut denn immer hinter dem Vorhang, hinüber in den Mond, um den Mann im Mond, wie ihn die bösen Stadtkinder heißen, herauszuäugeln. Aber freilich, die jungen Damen machen jetzt gerne astronomische Versuche, sehen nach den schönen Sternen, welche das schönste Feuer haben, da muß man ja doch auch in den Mond sehen; aber Fräulein Ida wird nicht, wie jener scharfsichtige Astronom, Städte, Festungen, ganze Wälle und Verschanzungen darin erschauen, sondern höchstens die Besatzung selbst [...]

[...] chi è che non smette mai di guardare da dietro la tenda, verso la luna, per adocchiare l'uomo nella luna, come lo chiamano con malizia i figli di questa città. Ma certo, le giovani dame ora si diletano con esperimenti astronomici,

*Kontrovers-Predigt*, lo sono anche i libri, vittime di tribunali segreti, ovvero i giornali, che al pari dei giudici della medioevale *Vehme*, agiscono come censori anonimi. W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff*, in ID., *Sämtliche Werke*, I, pp. 811-812. Sulla consueta prassi della recensione anonima nel XVIII e XIX secolo cfr. RAINER BAASNER, *Allgemeine Grundzüge der Literaturwissenschaft im 18. und 19. Jahrhundert*, in THOMAS ANZ, RAINER BAASNER (Hrsg.), *Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis*, München, Beck, 2004, pp. 23-26.

<sup>63</sup> *MiM*, p. 678.

<sup>64</sup> *MiM*, p. 703.

guardano verso le belle stelle, quelle che hanno il fuoco più bello, ecco allora che si deve guardare anche nella luna; ma la Signorina Ida non vedrà, come quell'astronomo dall'occhio di falco, città, fortificazioni, intere muraglie e trincee, bensì al massimo chi le occupa [...]<sup>65</sup>

L'astronomia non serve più a guardare il cielo, per onorare la scienza, o accendere la fantasia, sia essa scientifica o letteraria. Lo sguardo con il cannocchiale si qualifica tutt'al più come gesto voyeuristico o battuta di pancia in una cattiva conversazione.

Allo stesso modo, il *Wallenstein* di Friedrich Schiller, in cui le congiunzioni astrali sono parte integrante della percezione del destino<sup>66</sup>, si ritrova degradato per sineddoche, trascinato verso il basso dalle occorrenze delle parole di Thekla, sempre più lontane dal testo e dal suo autore, in virtù di una ricezione impoverita e banale.

Nella *Predica*, che Hauff fa pronunciare dal pulpito a un personaggio di finzione, un predicatore appunto, lo scrittore svevo che aveva scelto la letteratura per sfuggire a una carriera da predicatore<sup>67</sup> si diverte a stigmatizzare le paludi narrative di Clauren. Hauff usa la predica in chiave satirica, nella scia illustre di Laurence Sterne, per elevare sul pulpito il proprio temporaneo *alter ego* e rivolgersi, dall'alto, allo scrittore Clauren e al pubblico dei suoi lettori. Quasi a citare l'ironia di Wieland e del suo Diogene, inaugura la predica con due interrogazioni rivolte agli astanti:

I. Wer und was ist dieser Mann im Mond, oder – was ist sein Zweck auf dieser Welt?

II. Wie hat er diesen Zweck verfolgt, und wie erging es ihm auf dieser Welt?

Chi e cosa è questo uomo nella luna ovvero quale è il suo scopo su questo mondo?

Come ha perseguito tale fine, e come se l'è passata su questo mondo?<sup>68</sup>

L'“uomo nella luna” è più che mai, nel contesto della *Predica*, l'insegna del romanzo, è lì per attirare l'attenzione verso l'alto, verso la luna, ci si deve chiedere chi sia, cosa faccia sul pianeta, come se la sia passata. Ma non solo l'“uomo

<sup>65</sup> *MiM*, p. 698. Si usa l'espressione «nella luna» per mantenere il gioco di parole tra satellite e nome della locanda.

<sup>66</sup> Sull'astrologia e gli astri nel *Wallenstein*, cfr. DIETER BORCHMEYER, *Wallenstein*, in *Companion to the Works of Friedrich Schiller*, ed. by Steven D. Martinson, Camden House, Rochester, NY 2005, pp. 189-212, qui pp. 203-204.

<sup>67</sup> ERNST OSTERKAMP, *Der Autor als Teufel oder die Inszenierung der Einbildungskraft. Über Wilhelm Hauffs Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, in *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, cit., pp. 100-114, in particolare p. 101.

<sup>68</sup> W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff*, in *Id.*, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 797.



nella luna”, né Emil, come ovvio. Il predicatore si domanda infatti perché sia stato scritto e come sia stato accolto il romanzo che tale titolo porta e che al titolo sembra ridursi.

Nella predica l'antitesi astronomica tra luna e terra si traduce immediatamente in un'antitesi tra alta e bassa letteratura, quella letteratura scritta per compiacere il popolo, da scrittori che si comportano come mescitori di vino e alterano la bevanda per renderla più gustosa:

[...] diese Leute handelten bei den großen Geistern der Nation, welche dem Volke zu hoch waren, Gedanken und Wendungen ein, machten sie nach ihrem Geschmack zurecht und gaben sie wiederum ihren Leuten preis, die solche mit Jubel und Herzenslust verschlangen. Diese Volksmänner sind die Zwischenhändler geworden und sind anzusehen wie die Unternehmer von Gassenwirthshäusern und Winkelschenken. Sie nehmen ihren Wein von den großen Handlungen, wo er ihnen echt und lauter gegeben wird; sie mischen ihn, weil er dem Volke anders nicht munden will, mit einigem gebranntem Wasser und Zucker, färben ihn mit roten Beeren, daß er lieblich anzuschauen ist, und verzapfen ihn ihren Kunden unter irgend einem bedeutungsvollen Namen.

[...] queste persone hanno acquisito pensieri e stilemi dalle grandi menti della nazione, troppo elevate per il popolo, li hanno adattati al loro gusto e a loro volta li hanno dati in pasto alla loro gente che se li è ingurgitati con giubilo e gioia dal profondo del cuore. Questi uomini del popolo sono diventati intermediari e vanno considerati alla stregua dei gestori di taverne e bettole. Prendono il loro vino da fornitori importanti, dove viene loro consegnato genuino e limpido, ci mescolano, perché altrimenti al popolo non sarebbe gradito, acqua e zucchero, lo colorano con bacche rosse cosicché sia gradevole allo sguardo, e lo versano ai loro clienti dandogli un qualche nome .<sup>69</sup>

Circa un decennio prima il pubblico era stato quasi conquistato da Friedrich Schiller, osserva il religioso polemist: «Un guadagno per lui e per il suo secolo, come dite di solito, se fosse diventato di moda, ma per questo era troppo grande, troppo possente. Non volevate far la fatica di seguire fino in fondo i suoi pensieri sublimi»<sup>70</sup>. All'uscita di *Mimili* di Clauren, il pubblico, incapace di onorare Schiller e Goethe, con le sue ardue *Wahlverwandtschaften* (*Affinità elettive*), non ha saputo resistere alla nuova «maniera», piacevole come «il linguaggio della società, che si impone la regola di non toccare mai alcuna corda con troppa energia, di non approfondire mai, di non far volare i pensieri più in alto del soffitto della sala da thè»<sup>71</sup>. Inoltre, osserva Hauff, la maniera di Clauren è naturale, ma

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 797-824. Qui p. 798.

<sup>70</sup> «Gewinn für ihn und für sein Jahrhundert, wenn er, wie ihr zu sagen pflegt, in die Mode gekommen wäre; dazu war er aber auch zu groß, zu stark. Ihr wolltet euch die Mühe nicht geben, seinen erhabenen Gedanken zu folgen». *Ibid.*, p. 799.

<sup>71</sup> «[...] die Sprache der Gesellschaft, die sich zum Gesetz macht, keine Saite zu stark anzuschlagen, nie tief einzugehen, den Gedankenflug nicht höher zu nehmen als bis an den Plafond des

senza avere colori nella propria tavolozza. Per descrivere i personaggi femminili, assembla un inventario («Inventarium») delle varie parti del corpo e dei vestiti o, per descrivere il paesaggio, ne riproduce i tratti come se usasse una «[...] camera obscura», quel dispositivo ottico che trovò vasta applicazione in pittura per replicare paesaggi e vedute con assoluta precisione. Il tono è «commovente» («rührend»), infine, si aggiunge, è «eccitante» («reizend»), per solleticare la bassa sensualità che degrada le figure femminili a «marionette ben vestite» («geputzte Puppen»)<sup>72</sup>. La maniera Clauren, dunque, contro cui il romanzo di Hauff, così almeno dichiara il predicatore, è stato scritto, avvelena i lettori e le lettrici, li perverte, come un diavolo in «pelle d'agnello» («Schafskleid»)<sup>73</sup>. Non a caso, forse anche soltanto per rendere credibile il proprio ruolo, il predicatore usa l'esclamazione mefistofelica che condanna la finta innocenza di Faust, «O sancta simplicitas!»<sup>74</sup>, per smascherare le basse intenzioni dei romanzi d'amore di Clauren. Il *boudoir* è il luogo di questa letteratura triviale, lì si parla di cose che in società si riterrebbero sconvenienti<sup>75</sup>. Sarà bene però non lasciarsi ingannare dal predicatore, personaggio di finzione, e ricordare che Hauff aveva appena inventato un Satana mondano, nelle *Memoiren des Satan* (*Memorie di Satana*), virtuoso del racconto interessante<sup>76</sup>. Di Clauren, è chiaro, Hauff critica soprattutto l'ipocrisia.

Hauff mette in ridicolo la assoluta inconsistenza delle figure di Clauren, create per un pubblico di «magra fantasia» («magere Phantasie»)<sup>77</sup>. L'«uomo nella luna», quell'appellativo eponimo che declassa un mito centenario, frutto dell'immaginazione, a una battuta, implica una lotta non tanto per la letteratura alta, la cui epoca Hauff sente come conclusa<sup>78</sup>, quanto contro la mortificazione della fantasia e della lingua che trionfa nell'universo della letteratura di consumo. Nel suo romanzo *L'uomo nella luna* Hauff riproduce la piattezza di Clauren, concedendo assoluto dominio stilistico alla linearità dell'elenco: elenchi di vestiti alla moda, di accessori, di oggetti di mobilio, di epiteti stereotipati per

Teezimmers». *Ibid.*, p. 800.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 800-803.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 802.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 803. L'esclamazione «O sancta simplicitas!» è stata attribuita da una leggenda apocrifia al predicatore boemo Jan Hus (1369-1415), che l'avrebbe pronunciata per stigmatizzare lo zelo di un contadino, o di una donna, che aggiungeva legna al rogo a lui destinato. Nel *Faust* di Goethe Mefistofele ne fa uso per commentare l'ipocrisia del seduttore, Faust. Cfr. J.W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, Milano, a cura di Giovanni V. Amoretti, nuova edizione in un unico volume, Milano, Feltrinelli 2014, pp. 154-155.

<sup>75</sup> *MiM*, pp. 636-637.

<sup>76</sup> Ernst Osterkamp ricostruisce l'idea di autorialità e virtuosismo in Hauff sullo sfondo del nuovo mercato editoriale tedesco nel citato *Der Autor als Teufel oder die Inszenierung der Einbildungskraft*, cit., pp. 106-109.

<sup>77</sup> W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt*, cit., p. 799.

<sup>78</sup> W. HAUFF, *Die Bücher und die Lesewelt*, cit., pp. 64-65.

descrivere il volto dei personaggi, fino a uno degli ultimi capitoli che, infine, riporta direttamente il menù del pranzo di nozze<sup>79</sup>. La novità della moda ha come *pendant* l'indifferente serialità della merce, che va di pari passo con la serialità dell'elenco e con la «fabbrica» seriale dei romanzi di Heun: «La maniera di Mimili divenne mania di Mimili, divenne moda; cosa c'era di più naturale se non che Clauren mettesse su una fabbrica di questa roba appetibile [...]»<sup>80</sup>. Tra gli studiosi di Hauff prevale giustamente la tesi che l'autore giovane e ancora sconosciuto abbia scritto il romanzo con mirato virtuosismo, ma non, come si verrebbe indotti a pensare leggendo invece la *Predica*, per criticare la letteratura triviale, bensì per sedurre il pubblico di Heun con una maggiore bravura nello stesso stile del funzionario prussiano<sup>81</sup>. Più in generale, Hauff non si oppone alla mutazione del mercato editoriale, bensì si impegna a ridefinire le forme della fantasia letteraria nell'epoca della Restaurazione.

Già Hoffmann, più di dieci anni prima, nella fiaba *Der goldene Topf* (*Il vaso d'oro*) aveva descritto con una tavolozza di grigi il proprio pubblico borghese, rappresentato nell'atto di smarrirsi in rituali gastronomici ed enologici, mentre la fantasia si accende soltanto nel mondo altro e parallelo del Salamandro e di Anselmo<sup>82</sup>. Leggere, fa notare Hauff, è divenuto un bisogno come mangiare. Il «Geschmack», il gusto dei lettori di Clauren, per Hauff è poco più di una passione culinaria. La loro fantasia li rende «sazi», tanto si appassionano ai banchetti descritti nella maniera di *Mimili*<sup>83</sup>. L'esilio della fantasia a causa delle fabbriche di libri e la trasformazione della lettura in una forma di consumo, anziché in un'esperienza, aprono le porte a una reinvenzione del fantastico, nel momento stesso in cui ne testimoniano la crisi. *L'uomo nella luna* descrive al meglio la catabasi della fantasia nell'era della produzione di massa del libro e della serializzazione delle storie, con il virtuosismo di un marchingeo satirico, di cui la *Predica* ribadisce gli scoperti ingranaggi. La catabasi coinvolge nel titolo anche l'astro poetica che, nel 1825, è divenuta crepuscolare nel tardo Goethe, intimistica nel pieno romanticismo, ironica, provocatoria e disillusa nella lirica di Heinrich Heine<sup>84</sup>. Nel vuoto temporaneo lasciato dall'astro poetica si crea lo spazio

<sup>79</sup> *MiM*, pp. 789-790.

<sup>80</sup> «Die Mimili-Manier wurde zur Mimili-Manie, wurde zur Mode; was war natürlicher, als daß Clauren eine Fabrik dieses köstlichen Zeuges anlegte [...]». W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt*, cit., p. 803.

<sup>81</sup> E. SCHÜTZ, *Die Parabel vom angenehmen Mann*, cit., pp. 130-131.

<sup>82</sup> Su questo aspetto della fiaba di E.T.A. Hoffmann, *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, si veda UWE WIRTH, *E.T.A. Hoffmann, 'Der goldene Topf'*, in *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Detlef Kremer, De Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 114-130.

<sup>83</sup> W. HAUFF, *Kontrovers-Predigt*, cit., p. 809.

<sup>84</sup> Su Goethe cfr. MATHIAS MAYER, *Alle Nähe fern. Goethes Liebeslyrik im Licht des Mondes*, in *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, hrsg. von Carsten Rohde und Thorsten Valk, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 181-202; su Josef von Eichendorff GERHARD KAISER,

per l'incontro di scienza e immaginazione, di tecnica e letteratura che darà vita alla fantascienza nello scorcio del secolo e alla sua scommessa, spesso vinta, di riconquistare la serialità a una lettura curiosa e creativa. La fantasia si costruirà un'altra casa, nel mondo della scienza, cercando di far rinascere la «magia del cannocchiale» nell'epoca della letteratura di massa, non come fantasmagoria, non come trucco illusionistico, né come occhio interiore della fantasia, ma come visione futuribile, e possibile, di altri tempi e di altri spazi.

*Mutter Natur als Himmelsbraut. Joseph Freiherr von Eichendorff: 'Mondnacht'*, in GERHARD KAISER, *Augenblicke deutscher Lyrik*, Insel, Frankfurt am Main 2012, pp. 178-192; su Heinrich Heine PAUL PETERS, *'Auf diesem Felsen bauen wir'*, in *Gedichte von Heinrich Heine. Interpretationen*, hrsg. von Bernd Kortländer, Reclam, Stuttgart 1995, pp. 86-104.



## II. Il *multiversum* fantascientifico di Paul Scheerbart



## Il *Lesabéndio* di Paul Scheerbart

Fabrizio Desideri

Mal ist mir alles astral Und mal so ganz egal.<sup>1</sup>  
Paul Scheerbart

### Il «fantastico» Scheerbart

Già nel 1930 qualcuno si domandava dalle colonne di un giornale tedesco se Paul Scheerbart fosse veramente vissuto. E con sillogistica consequenzialità rispondeva subito negativamente. «Se egli fosse veramente vissuto – argomentava – come sarebbe possibile che oggi sia già perfettamente sepolto e dimenticato?». Nella domanda dell'articolista – quell'Eberhard Buchner che una ventina d'anni prima aveva dedicato un saggio allo Scheerbart drammaturgo<sup>2</sup> – oltre all'ovvio fine che persegue o al trasparente rammarico da cui nasce, fa capolino una verità. O, almeno, un problema: quello dell'esistenza mondana del bizzarro scrittore. In lui, come in pochissimi altri – in un Jean Paul, ad esempio – l'im-

<sup>1</sup> Dalla poesia *Die Zappelpappeljöhre*, inclusa nella raccolta *Katerpoesie* (1909), in PAUL SCHEERBART, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Edition Phantasia, Linkenheim-Bellheim 1986-1996, IX: *Gedichte. Zeichnungen. Theoretische Schriften 1*, hrsg. von Uli Kohnle, Edition Phantasia, Bellheim 1994, p. 35. Nella stessa edizione, nel vol. V: *Romane 5*, uscito nel 1988, il romanzo *Lesabéndio* (1913), alle pp. 283-546. NdR: La storica introduzione di Fabrizio Desideri alla traduzione italiana di *Lesabéndio* viene qui ripresa, dopo la prima edizione italiana del 1982, presso gli Editori Riuniti, e la seconda, presso Castelvevchi, del 2014, per gentile concessione dell'autore. In questa nostra edizione sono state integrate, per quanto possibile, le citazioni in originale accanto alle traduzioni.

<sup>2</sup> Cfr. EBERHARD BUCHNER, *Paul Scheerbart als Dramatiker*, in «Die Schaubühne», 1909, V, 2, pp. 704-712. Ora in *Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbarts Rezeption in drei Bänden*, hrsg. von Benni Lörwald, Michael M. Schardt, Hiltrun Steffen, Paul Kaltefleiter, Igel, Paderborn 1992-1998, II: *Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*, hrsg. von Michael M. Schardt, Hiltrud Steffen, Igel, Paderborn 1992, pp. 87- 98.



maginazione si è come alleggerita dal dovere di raccordare la sfera della sensibilità con quella del puro intelletto e, questo, per affermare la sua indiscutibile sovranità su entrambe. Affermazione che ha metafisicamente luogo con un atto, non sappiamo quanto trionfale, di liberazione: con lo svincolare l'immateriale immagine dal servaggio dell'intermediazione conoscitiva, dalla funzione. E in tale liberazione l'immagine ha, per così dire, strappato a sé la verità. O, se si vuole, la fuggitiva verità ha trovato la sua congeniale dimora in inafferrabili, eteree immagini – non solo terrestri, ma cosmiche. Se non è possibile afferrarle, tali immagini è certo possibile vederle: in quell'estasi della facoltà visiva che è la fantasia. Non per niente si è definito Scheerbart «Visionär aus Ekstase»<sup>3</sup>. E se egli, memore della platonica affinità tra verità e salvezza, ha potuto affermare che «l'unica salvezza deve esser cercata nella fantasia»<sup>4</sup>, tale affermazione trova forse un implicito sostegno nella teoria neoplatonica della *phantasia* o in quella bruniana dello *spiritus phantasticus*<sup>5</sup> (o in analoghe speculazioni orientali, specie d'ispirazione islamica). Lo *spiritus phantasticus* come qualcosa di «brillante e luminoso», secondo i neoplatonici – «una potenza [...], una luce che è nello stesso tempo occhio», secondo Bruno. E già Aristotele, del resto, aveva notato come *phantasia* venisse da *phōs* (luce)<sup>6</sup>. Se questa sommaria e puramente esemplificativa genealogia è giusta, non solo si può correttamente connettere l'esaltazione scheerbartiana del «fantastico» con la sua filosofia «solare», ma si può anche iniziare ad intendere la natura essenzialmente ricettiva della sua fantasia. Se l'immaginazione in Scheerbart è sovrana, lo è per aprirsi continuamente allo stupore. E in questo soggiace ad una superiore legalità, ad un im-prodotto e impreveduto presentarsi di immagini che chiama lo sguardo all'estasi. «Giorno e notte vedo di continuo Ruote dinanzi ai miei occhi [...], sempre Ruote, Ruote; quasi inquietante. Non credo più d'essere io a fare tutto questo, è un Altro a farlo in me. Semplicemente io mi occupo contro la mia volontà dell'antico problema [il *perpetuum mobile*]. Forse questo stato di passività è per tutti gli artisti e gli inventori il migliore – in tal caso l'Altro può agire in noi con la massima facilità»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. SALOMO FRIEDLÄNDER, *Paul Scheerbart – ein Medaillon*, dapprima in «Die neue Kunst», 1913-1914, I, con il titolo *Paul Scheerbart*, pp. 203-211; ora ripubblicato nella riedizione di PAUL SCHEERBART, *Glasarchitektur*, Rogner-Bernard, München 1971, con una ricca bibliografia e un importante saggio di Wolfgang Pehnt.

<sup>4</sup> «[...] das einzige Heil [ist] in der Phantasie zu suchen». P. SCHEERBART, *Das Perpetuum mobile*, Renner, Erlangen 1977, p. 10 (prima edizione: Ernst Rowohlt, Leipzig 1910). Ora in ID., *Gesammelte Werke*, XI, cit., pp. 371-443: 382.

<sup>5</sup> Si veda per questo il saggio di ROBERT KLEIN, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, in ID., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, pp.45-74. (ed. or. *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne, articles et essais*, Gallimard, Paris 1970).

<sup>6</sup> Cfr. ARISTOTELE, *De anima*, III, 9, 428b.

<sup>7</sup> «Ich sehe Tag und Nacht immerfort Räder vor meinen Augen [...] immer Räder – Räder – es

Prima di sostare su quest'immagine-chiave del Paradiso<sup>8</sup> scheerbartiano, sarà bene richiamare quanto Benjamin dice a proposito dell'essenza fantastica della poesia di Jean Paul<sup>9</sup>. Come fantasia, essa conduce le forme alla metamorfosi. Non ne distrugge i caratteri, ma ne dissolve i contorni. E questo la poesia – un «accadere che disfà le forme» («entstaltendes Geschehen») – lo può, alleggerendo ogni forma della sua gravità, dandole la consistenza di una nube; avvicinandola delicatamente al fragile stato del sogno; trasfigurandola cromaticamente. Così «l'intuizione fantastica (che è il contrario di ogni immaginazione formante) ha la propria sede nel mondo del colore»<sup>10</sup>. La luce da cui trae origine la fantasia trova il momento della sua pura-visibilità nel medium del colore. E una volta che si sia ascoltato l'invito di Scheerbart a non dimenticare mai «che anche questa immagine-del-mondo è soltanto un'immagine...»<sup>11</sup>(dissolverne la fissità equivale così a percepire infinite altre immagini sullo sfondo), si può considerare (al di là dei suoi significati architettonici) come corrispondente ad un tale spirito il seguente passo della *Glasarchitektur* (*L'architettura di vetro*).

Es ist also nicht eine Erhöhung der Lichtintensität zu erstreben. Die ist heute schon viel zu stark und kann von uns gar nicht mehr ertragen werden./ Gedämpftes Licht ist das Erstrebenswerte./ Nicht «mehr Licht!» – «mehr Farbenlicht!» muß es heißen.

Non dobbiamo dunque mirare a un aumento dell'intensità della luce. La luce che abbiamo è già troppo forte e ormai insopportabile. La luce smorzata è ciò a cui dobbiamo mirare. Non «Più luce!» ma «Più luce colorata!» dev'essere il nostro motto.<sup>12</sup>

ist beinahe unheimlich./Ich glaube nicht mehr, daß ich das alles mache – das macht ein Anderer in mir. Ich beschäftige mich einfach wider meinen Willen mit dem alten Problem. Vielleicht ist dieser passive Zustand für alle Künstler und Erfinder der beste – dann kann der Andre in uns am leichtesten wirksam werden». P. SCHEERBART, *Das Perpetuum mobile*, cit., p. 8. Ora in ID., *Gesammelte Werke*, IX, cit., pp. 378-379.

<sup>8</sup> P. SCHEERBART, *Das Paradies. Die Heimat der Kunst* (George & Fiedler, Berlin 1889). *Il Paradiso. La patria dell'arte* è il titolo programmatico della prima opera pubblicata da Scheerbart. Ora in ID., *Gesammelte Werke*, V, cit., pp. 9-281.

<sup>9</sup> Cfr. WALTER BENJAMIN, *Der eingetunkte Zauberstab*, in ID., *Gesammelte Schriften*, III: *Kritiken und Rezensionen*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (*Werkausgabe in sieben Bänden*), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 409-417. Trad. it. *La bacchetta magica bagnata. A proposito del 'Jean Paul' di Max Kommerell*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di Cesare Cases, trad. it. di Anna Marietti, Einaudi, Torino 1973, pp. 158-167.

<sup>10</sup> Citazione in originale: «[...] die Phantasieanschauung – der Gegensatz aller gestaltenden Einbildung – ist in der Welt der Farbe zu Hause». *Ibid.*, pp. 416-417. Trad. it. cit., pp. 166-167.

<sup>11</sup> «Vergessen wir nie, daß auch dieses Weltbild nur ein Bild ist –...». P. SCHEERBART, *Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferderoman mit dreiundachtzig merkwürdigen Geschichten*, 2 Bde, Bruns, Minden 1902, vol. I, p. 234. Ora in ID., *Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferderoman mit 83 merkwürdigen Geschichten*, in ID., *Gesammelte Werke*, I: *Romane* I, Edition Phantasia, Linkenheim 1986, p. 170.

<sup>12</sup> ID., *L'architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982, p. 135 – con un'antologia di *Scheerbartiana* e

Quanto il vetro deve far trasparire è il gioco cromatico degli elementi. Il vetro deve essere colorato, la luce ha bisogno di un filtro. In tal senso il principio scheerbartiano del vetro è profondamente anti-funzionale. Nel colore si percepisce il momento intimamente decorativo della cosa: l'ornamento espresso, non-prodotto, che spezza i confini angustamente naturali (o "naturalistici") delle forme muovendone, in vicendevoli trapassi, le linee. «L'ornamentazione caleidoscopica superava quella simbolica e la vivace ornamentazione di linee superava quella caleidoscopica!»<sup>13</sup> - osserva il protagonista di un romanzo scheerbartiano nel commentare la perfetta «trasformazione architettonica» di alcune montagne. La formazione scheerbartiana nel clima tardo-simbolista e *Jugend*, che segna stilisticamente in modo forte le sue prime opere (come ad esempio, *Das Paradies. Die Heimat der Kunst*), si intreccia singolarmente con la sua autonoma passione per la cultura e l'arte orientale (soprattutto araba): «Poi nel 1884 ci fu il passaggio all'arte (*der Übergang zur Kunst*), che con una passione per l'orientalistica ricevette la prima base vivacemente policroma»<sup>14</sup>. L'attenzione al colore è attenzione al momento non rappresentativo dell'immagine. Di questa il colore esprime in superficie la dimensione della risonanza interiore. Uno dei motivi principali che percorrono la *Glasarchitektur* è, perciò, non la trasparenza dell'interno, ma l'interiorizzazione dell'esterno. Attraverso il filtraggio operato dal vetro, l'interno deve accogliere l'interiore armonia cromatica dell'esterno. Il vetro è organo dello spirito fantastico, non funzione della misurata e razionale specularità tra "esterno" e "interno" o della loro simbolica corrispondenza. Al punto che la stessa dimensione del simbolico è sostituita o "svuotata" dal caleidoscopico: *Hohle Symbole (Simboli vuoti)* è il titolo di uno dei due *Unverantwortliche Gedichte (Poesie irresponsabili)* pubblicati da Scheerbart su «Die Fackel»<sup>15</sup>. L'ipertrofia di immagini che impronta indelebilmente la prima produzione scheerbartiana ha qui la sua ragione: nella rimozione del problema del simbolo e della rappresentazione dal dominio del fantastico. Il rigoglio di immagini non si decanta nell'essenzialità del segno, nella purezza della parola (il travaglio stilistico scheerbartiano dal «bombastico manierismo» iniziale fino allo *Sprechstil* del *Lesabéndio* è senz'altro acuta percezione di que-

un documentato saggio di G. Schiavoni, *La natura sotto altra luce* (d'ora in poi questa edizione sarà citata con l'abbreviazione *GA*). Edizione originale: *Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlin 1914, p.120. Ora in *Id., Gesammelte Werke*, IX, cit., pp. 445-537: 534.

<sup>13</sup> «Die Kaleidoskopornamentik übertrumpfte die symbolische, und die kecke Linienornamentik übertrumpfte die kaleidoskopische!» *Id., Münchhausen und Clarissa* in *Id., Dichterische Hauptwerke* (d'ora in poi *DH*), a cura di Else Harke, Stuttgart 1962, p. 400. Ora in *Id., Gesammelte Werke*, IV: *Romane 4*, Edition Phantasia, Linkenheim 1987, p. 493.

<sup>14</sup> Da uno schizzo autobiografico inedito cit. in E. HARKE, *Nachwort a DH*.

<sup>15</sup> P. SCHEERBART, *Unverantwortliche Gedichte*, in «Die Fackel», 1906-1907, VIII, n. 205, pp. 22-24. Ora in: *Id., Gesammelte Werke*, IX, cit., pp. 60-63.

sto problema)<sup>16</sup>. E se delle immagini v'è solo labile armonizzazione cromatica, questo arresta il pensiero compositivo di Scheerbart ad aristotelica «concatenazione di fantasmi»<sup>17</sup>. La sovranità dell'immaginazione è quasi uno schermo alla noetica trasparenza – nell'accezione husserliana del termine – dell'*Ich-Kristall* che informa, invece, l'essenza grafica della pittura kleeiana<sup>18</sup>. Questo, anche per il motivo che forma e materia cristallina non rivestono, nei testi di Scheerbart, un puro significato simbolico, ma prevalentemente ornamentale.

Altri sono i simboli che in questo autore mantengono la loro originaria densità semantica, la loro polare centralità, la loro capacità di incantare. Uno di questi è senz'altro la ruota o la sfera in perpetuo movimento su se stessa. Forma sferica e movimento circolare sono le «figure cosmiche fondamentali» che da Platone in poi esprimono il «concentrato concettuale della cosmicità del cosmo»<sup>19</sup>: la sua perfezione. La sfera ruotante su se stessa che nel *Timeo* è immagine del cosmo esprime la perfetta unità di moto e quiete che sta tra la divina immobilità delle idee e i moti intramondani. Di questa perfezione partecipano gli astri. Ogni astro è un *perpetuum mobile*. Nella circolarità del movimento e nella sfericità della forma si esprime il suo rango mistico: la sua «indiscutibile e inattingibile divinità». L'«astrale Richtung» («la direzione astrale») che Scheerbart intendeva determinare nella letteratura e nell'arte<sup>20</sup> ha origine da questa immagine. Non poteva essere ignota a Scheerbart l'antica teoria dell'origine astrale del «corpo sottile» in cui ha sede il pneuma fantastico, la fantasia – teoria espressa, ad esempio da Sinesio nel trattato *Sui sogni* e variamente ripresa dal neoplatonismo rinascimentale. Più che evasioni in altri mondi, i romanzi astrali o le *Astrale Novelletten*<sup>21</sup> (*Novellette astrali*) (senz'altro tra le prove più belle della scrittura scheerbartiana), non sono dunque che i tentativi della fantasia di figurare la propria origine, di sciogliersi dalla contingenza in cui si sente esiliata e estranea. *Weltfremd*: estraneo al mondo, così si è spesso definito Scheerbart. Al mondo pago di sé, dimentico della sua appartenenza al cosmo, chiuso nella

<sup>16</sup> Cfr. per questo il *Nachwort* di Paul Raabe alla riedizione del *Lesabéndio*, München 1964 e soprattutto il volume di CHRISTIAN RUOSCH, *Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts*, Lang, Bern 1970, p. 34 e sgg.

<sup>17</sup> Cfr. R. KLEIN, *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, cit., p. 66.

<sup>18</sup> Per questo rimando alle note contenute nel mio *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980, in part. pp. 74-78 e all'articolo su Klee contenuto in «Rinascita» del 13 luglio 1981.

<sup>19</sup> Si veda di HANS BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 162. (ed. or. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bouvier, Bonn 1960).

<sup>20</sup> Cfr. P. SCHEERBART, *Das Perpetuum mobile*, cit., p. 31. Ora in Id., *Gesammelte Werke*, IX, cit., p. 419.

<sup>21</sup> P. SCHEERBART, *Astrale Novelletten*, Dreililien Verlag, Karlsruhe, Leipzig 1912. Ora in Id., *Gesammelte Werke*, VI: *Erzählungen 1*, Edition Phantasia, Linkenheim 1990, pp. 255-375.

discordia dei suoi elementi<sup>22</sup>, governato dalla disarmonia – ma non all’«astro terra» («“Stern” Erde»). «Est igitur terra stella nobilis [...]», quest’affermazione di Cusano insieme all’orgoglio galileiano per l’«“elevazione” stellare della terra»<sup>23</sup> percorrono patentemente tutti gli scritti astrali di Scheerbart (e non a caso la costruzione di un telescopio è in essi motivo ricorrente), ma senza la coerente «tellurizzazione del mondo stellare» che ne deriva. La terra interessa a Scheerbart perché anch’essa è un *perpetuum mobile*. Il *Perpeh* (così abbreviava l’espressione) è la sua ossessione; per tutta la vita ha cercato, con consapevole disperazione circa il suo buon esito, di costruirlo. Come documenta in un libro – con dovizia di disegni dei vari progetti e in un tono che oscilla perfettamente tra il serissimo e l’esilarante – dalla sua invenzione si riprometteva senza illusioni di vincere la cronica, effettiva miseria che lo costringeva a cibarsi pressoché unicamente di pane e aringhe, come ricorda l’editore Rowohlt nelle sue memorie. «Quanto più grande la disperazione, tanto più si è vicini agli dèi. Gli dèi ci vogliono costringere ad avvicinarci sempre più al grandioso. Ed essi non hanno altro mezzo per costringerci che la miseria. Solo nella miseria crescono le grandi speranze e i grandi progetti per il futuro»<sup>24</sup>. Con queste parole si apre quel *Perpeh* di cui Albert Ehrenstein parla sulle colonne della «Fackel»<sup>25</sup>.

Notare che questa miseria è il rovescio della fantasia scheerbartiana, suona ovvio. Meno ovvio, forse, è sforzarsi di vedere quanto questa miseria nasconde, cercando così di tornare a quell’iniziale domanda o problema da cui astri e fantasia ci hanno distratto. La miseria è forse l’iperevidente fenomeno che cerca di dissimulare l’inesistenza di Scheerbart, allo stesso modo che gli insistenti racconti, fatti dagli amici, delle sue solenni e costanti sbevazzate cercano di dar fisicità ad un’esistenza leggendaria. «La nostra vita umana non è così importante come la nostra vita astrale»<sup>26</sup>: se tutto non è astrale, tutto può esser eguale. Indeciso, revocato in dubbio, anche l’esistenza: sappiamo noi in verità con precisione che viviamo? Come possiamo affermarlo, quando «non siamo capaci nemmeno di osservare il momento in cui ci addormentiamo»? È proprio della fantasia scheerbartiana, si è accennato, disperdersi in coloriti

<sup>22</sup> Sull’*Urwietracht* (originaria discordia) che domina la terra si veda il romanzo *Die Seeschlange. Ein See-Roman*, (*Il serpente marino. Un romanzo marino*) nella prima edizione Bruns, Minden 1901, poi in *DH*, pp. 249-354, infine in *Id.*, *Gesammelte Werke*, II: *Romane 2*, Edition Phantasia, Linkenheim 1986, pp. 113-261.

<sup>23</sup> Cfr. H. BLUMENBERG, op. cit., pp. 148-149.

<sup>24</sup> «Je größer die Verzweiflung – um so näher ist man den Göttern. Die Götter wollen uns zwingen, dem Grandiosen immer näher zu kommen. Und sie haben kein anderes Mittel zum Zwingen – als die Misere. Nur in der Misere wachsen die großen Hoffnungen und die großen Zukunftspläne». P. SCHEERBART, *Das Perpetuum mobile*, cit., p. 5. Ora in *Id.*, *Gesammelte Werke*, IX, cit., p. 373.

<sup>25</sup> ALBERT EHRENSTEIN, *Perpeh*, in «Die Fackel», 1911, XII, n. 315-316, pp. 37-39.

<sup>26</sup> «Unser Menschenleben ist nicht so wichtig – wie unser Sternleben – [...]». P. SCHEERBART, *Das Perpetuum mobile*, cit., p. 33.

frantumi senza giungere alla limpida considerazione di sé, a riflettere l'occhio che guarda nel suo caleidoscopio. «Non è addirittura escluso – così il filosofo Salomo Friedländer inizia un acuto quanto non obiettivo profilo dell'autore – che Paul Scheerbart stesso non sappia chi egli sia e lo venga a sapere soltanto da queste poche pagine»<sup>27</sup>. Ma questo policromo stato di indecisa sospensione che fa assomigliare il fantastico scheerbartiano allo stato onirico o meglio: a quella stupefatta e trasognata condizione che distingue il punto di indifferenza tra il sogno e la veglia – è pure un'ottima forma di mimikry. Il modo, per l'esistenza, di avvolgersi nella protettiva corazza del dubbio. «Una volta che volevo intervistarlo per il suo compleanno, – continua a raccontare Friedländer, questo filosofo che aveva saputo conciliare grottescamente Immanuel Kant con Charlie Chaplin – cari fanciulli, sapete cosa mi disse il Paul?: “Ah! Così! Dunque, caro Salomo Friedländer, anche tu ci sei cascato? Ehi! Ehi! Da dove sai tu che ho compiuto cinquant'anni? Sembra dunque che tu sappia qualcosa della mia nascita! [...] Che tu ora insista a voler sapere qualcosa di biografico, lo trovo naif. Se già l'inizio è un problema, anche il seguito lo deve essere per forza. Ma chi sta ad occuparsi di problemi, alla cui soluzione non crede neppure un *Freidenker* [libero pensatore]? Chi? Domando. Chi?»<sup>28</sup>.

Questa domanda interdice ogni ulteriore – troppo personale o troppo “oggettiva” – ricerca. E rinvia ad una definizione che Scheerbart ha dato di se stesso: *Antierotiker*. «Mi pare importante – scrive il 6 dicembre 1906 ad Alfred Kubin – [...] che nessun essere umano ami nell'altro il più grande – ciò finirebbe per condurre ad un meschino erotismo»<sup>29</sup>. Quanto risulta insopportabile a Scheerbart è che i lacci dell'eros intricano nell'umano: «[...] mi sono più vicini gli esseri che hanno mille zampe di quelli che ne hanno due»<sup>30</sup>confessa. Ed anche la sua sensibilità antiellenica, orientale è dovuta al fatto che «appunto l'Oriente era più vicino agli dèi e ai mostri che agli “esseri umani”»<sup>31</sup>. Così l'eros appare solo nei romanzi d'ambientazione araba come *Tarub, Bagdads berühmte Köchin* (*Tarub, famosa cuoca di Bagdad*) o *Der Tod der Barmekiden* (*La morte dei Barmekidi*) ma qui, non a caso, il libero amore tra Djafar e Abbasah porta alla cruenta fine della stirpe dei Barmekidi.

<sup>27</sup> «Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß der Paul Scheerbart selbst nicht weiß, wer er ist, und es erst durch diese wenigen Blätter erfährt». S. FRIEDLÄNDER, *Paul Scheerbart – ein Medaillon*, cit., p. 11.

<sup>28</sup> «So! So! Lieber S. Friedländer! Also: auch du hast dich reinlegen lassen? Ei! Ei! Woher weißt du denn, daß ich 50 Jahre alt werde? Das sieht ja so aus, als wenn du etwas von meiner Entstehung wüßtest! [...], Daß du nun noch was Biographisches möchtest, finde ich naiv. Wenn schon der Anfang ein Problem, so muß das Folgende doch auch Problem sein. Wer befaßt sich aber mit Problemen, an deren Auflösung nicht einmal der Freidenker glaubt? Wer? Ich frage: Wer?» *Ibid.*

<sup>29</sup> Cit. in E. HARKE, *Nachwort a DH*, p. 728.

<sup>30</sup> Cit. in PAUL RAABE, *Nachwort a Lesabéndio*, cit., p. 164.

<sup>31</sup> Nota autobiografica cit. in E. HARKE, *Nachwort a DH*, p. 733.

L'ideale della mondana inesistenza scheerbartiana è quindi l'umbratilità. Ne sono un sintomatico indizio le note che l'autore dedica appunto agli *Schattenspiele* [teatrali giochi d'ombra] nei suoi scritti *Über das Theater (Sul teatro)*. L'unico mezzo di rappresentazione "umano" che resta nella *Schattenspielkunst* è la voce: insieme alle quinte è abolita qualsiasi presenza plastica. «Gli abbracci sono impossibili. Di conseguenza è impossibile anche qualsiasi erotismo. Le ombre costringono all'in- e al super-umano»<sup>32</sup>. Soltanto come ombra – figura che sinistramente accenna al non-umano o debole proiezione del fantastico-astrale – Scheerbart accetta, forse, di appartenere al mondo. E gli impalpabili fili che costringono questa precaria appartenenza sono gli inebrianti vapori dell'alcool. «Scheerbart, il Cosmico – scriveva Ferdinand Hardenkopf nel 1907 sulla «Schaubühne» – [...] [è] il Grande Saggio dell'Universo, soltanto ospite sulla terra, perché qui c'è pur sempre del cognac [...]» («Er ist des Weltalls großer Weise, auf der Erde nur zu Gaste, weil es da immerhin Kognak gibt [...]»)<sup>33</sup>. «Ai tavoli di letterati delle Kneipe di Berlino – racconta Franz Servaes – risuona un sonoro "Halloh" non appena, con allegri e vacillanti passi, Scheerbart si affaccia alla porta. Tutti lo conoscono [...] e tutti si rallegrano. Adesso la cosa si fa divertente. Birra e saggezza scorreranno a fiumi e, per giunta, sempre anche qualche Schnaps»<sup>34</sup>.

## Humour e vetrificati simboli

Mondi di fiaba e figure grottesche fanno un effetto del tutto naturale e tutto ciò che è realistico un effetto assolutamente innaturale. Di questa inversione di ruoli e incrociarsi d'effetti che Scheerbart dice realizzarsi nel teatro d'ombre è intessuto il suo humour. È in virtù di questo che il "cosmoteismo" di Scheerbart non assume quei toni grevamente seri che appesantiscono i versi daubleriani di *Das Nordlicht (L'aurora boreale)*<sup>35</sup>. Come quello di Jean Paul, lo humour di Scheerbart è distruttivo<sup>36</sup>. Nasce da un'amara rabbia: «sono stato un furioso sin

<sup>32</sup> «Umarmungen sind unmöglich. Mithin ist auch die gesamte Erotik unmöglich. Die Schatten zwingen zum Un- und Übermenschlichen». P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, 2 Bde, hrsg. von Mechthild Rausch, edition text + kritik, München 1977, II, p. 134 [il corsivo è mio].

<sup>33</sup> F. HARDEKOPF, *Scheerbart*, in «Die Schaubühne», 1907, III, 1, pp. 213-214: 213.

<sup>34</sup> «An den literarischen Kneiptischen Berlins schallt lautes Halloh, sobald, mit fidelen Wackelschritten, Scheerbart zur Thür hereinkommt. Alle kennen ihn [...] und alle freuen sich – denn jetzt wirds lustig – Bier und Weisheiten werden in Strömen fließen, und immer noch ein paar Schnäpse daneben». FRANZ SERVAES, *Praeludien. Ein Essaybuch*, Schuster und Loeffler, Berlin 1899, p. 170.

<sup>35</sup> Sul «cosmico» Theodor Däubler vedi LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1972, p. 1030 e GIUSEPPE BEVILACQUA, *Letteratura e società nel secondo Reich*, Longanesi, Milano 1977, pp. 80-92.

<sup>36</sup> Sull'humour distruttivo di Jean Paul e sui suoi rapporti con il grottesco si veda l'introduzione di

dalla nascita, sebbene non abbia mai avuto una ragione plausibile per la mia rabbia. Per rabbia, non per gentilezza, son diventato perfino umorista»<sup>37</sup>, fa dire Scheerbart al personaggio di un suo romanzo. Ma, sempre in questo, a distanza di poche pagine un altro personaggio afferma che l'humour «aggressivo» è una «specie del tutto degenerata di humour; quello genuino è lo humour “involutario”»<sup>38</sup>. Direttamente, rabbia e toni amaramente ringhiosi trapelano allora solo nella *Katerpoesie*<sup>39</sup> (*Poesia della sbornia*). Altrove l'aggressività si introflette, la *vis destructiva* si volge nell'intima e impercettibile cavità della scrittura scheerbartiana, consumandone autocannibalescamente l'interno. Il linguaggio «purificato da ogni magia» che Benjamin – in una conversazione riportata da Scholem<sup>40</sup> – dice contraddistinguere la prosa di Scheerbart (soprattutto quella teatrale e il *Lesabéndio*) ha origine da questa dolorosa e muta distruzione dell'«interno». Il volto comico con cui tanto spesso questa prosa si presenta al lettore non è allora che la dissimulata condensazione e distillazione del dolore per il venir meno, sulla Terra, dell'antica capacità di stupirsi e inebriarsi del Cosmo. Quella capacità che ancora s'avverte, ad esempio, nel *Timeo* platonico ove si parla delle danze dei «divini e eterni» astri, dei loro incontri, dei ritorni e degli avvicinamenti dei circoli (*Timeo*, 40 a-d). Stelle e comete in Scheerbart non potevano che eseguire un *pas de deux* o *de trois* tra un «*Horoskop-Minuet*» e un baccanale in cui all'astrale harem del re-Sole vengono distribuiti i violetti riccioli della luna<sup>41</sup>. E se nella novella *Das Kosmische Theater* (*Il teatro cosmico*) il tagliare in due una rotonda forma di *Edamer Käse* provoca un analogo fenomeno in una stella della Nebulosa di Andromeda<sup>42</sup> (col che sono dimostrate le

Michail Bachtin a *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.

<sup>37</sup> «Ich war ja ein Wüterich von meiner Geburt an, obgleich ich niemals einen plausiblen Grund für meine Wut hatte». P. SCHEERBART, *Rakkóx der Billionär*, Insel, Frankfurt am Main 1976 (insieme a *Die Wilde Jagd* e con un saggio di Franz Rottensteiner, *Paul Scheerbart. Ein Kosmischer Homo Ludens*), p. 21. Il testo di nuovo in Id., *Gesammelte Werke*, VI, cit., p. 72.

<sup>38</sup> «[...] der aggressive [Humor] ist eine ganz entartete Art [...]. Der unfreiwillige Humor wird ja wohl von einzelnen Gelehrten für den einzig-wahren erklärt». *Ibid.*, p. 27. Ora in Id., *Gesammelte Werke*, VI, cit., pp. 76-77.

<sup>39</sup> P. SCHEERBART, *Katerpoesie*, Ernst Rowohlt, Paris-Leipzig 1909 (seconda edizione: Berlin 1920; ripubblicate nel 1963 a cura di Hellmut Draws-Tychsen, Stuttgart 1963, ora in Id., *Gesammelte Werke*, IX, cit., pp. 9-37. Sulla poesia di Scheerbart – che già nel 1897, in *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, aveva scritto la prima poesia sonora: *Kikakokú!* – cfr. C. RUOSCH, op. cit., pp. 99-106.

<sup>40</sup> In originale: «eine durchaus und vollständig unmagische, von aller Magie gereinigte Sprache». G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1975, p. 258. Trad. it. *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano 2008, p. 316.

<sup>41</sup> Si tratta della stupenda pantomima astrale in due atti: *Kometentanz* (Insel, Leipzig 1903) ora in P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 7-35. Oppure in Id., *Gesammelte Werke*, VIII: *Theaterstücke*, Edition Phantasia, Linkenheim 1988, pp. 9-52. Trad. it. *La danza delle comete*, in CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *Drammi dell'espressionismo*, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 81-107.

<sup>42</sup> P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 151-163.



vicendevoli relazioni di influenza tra gli astri e la Terra), non bisogna nemmeno dimenticare a questo proposito l'inizio della pagina conclusiva del *Perpetuum mobile*: «Un perpetuum mobile è stato ora in ogni caso definitivamente scoperto – è l'antica ruota del mulino in un fiume non ghiacciato che non si prosciughi. Questo però non è trasportabile»<sup>43</sup>.

Da qui è necessario partire per considerare i rapporti di Scheerbart con la *Glasutopie* [utopia del vetro] di Bruno Taut e con la filosofia architettonica della *Gläserne Kette* [catena di vetro] in generale<sup>44</sup>. Quasi tutti i temi della *Glasarchitektur* scheerbartiana – la trasformazione della superficie terrestre ad opera del vetro, la risoluzione del naturale nell'architettonico, la distruzione del moderno habitus europeo<sup>45</sup> e la dissoluzione della metropoli<sup>46</sup>, lo “spirito” gotico dell'architettura di vetro – sono presenti in Taut, ma ne è del tutto assente il “tono” che l'espone. Manca negli scritti di Taut, o di Benne, o di Krayl, Hablik o Finsterlin quel «semi-umoristico»<sup>47</sup> *dixi* che sospende ironicamente la fiducia scheerbartiana nelle virtù di taumaturgia etica dell'architettura di vetro<sup>48</sup>. Lo slogan che potrebbe aprire tutti gli scritti utopici di Taut è un evidente ossimoro:

<sup>43</sup> «Ein Perpetuum mobile ist jetzt jedenfalls endgültig entdeckt – das ist das alte Mühlenrad in eisfreiem Fluß, der nicht austrocknet. Das ist aber nicht transportabel». P. SCHEERBART, *Das Perpetuum mobile*, cit., p. 42. Ora in ID., *Gesammelte Werke*, IX, cit, p. 44.

<sup>44</sup> Su Taut e la “Gläserne Kette” si vedano, tra l'altro, F. BORSI, G.K. KÖNIG, *Architettura dell'espressionismo*, Genova-Parigi 1967; L. QUARONI, *Saggio introduttivo a La corona della città (Die Stadtkrone)*, Mazzotta, Milano 1973 (ed. or. B. TAUT, *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs, Jena 1919); di G. Samonà, l'introduzione all'antologia di *Frühlicht*, Mazzotta, Milano 1974; KURT JUNGHANNS, *Bruno Taut 1880-1938*, Angeli, Milano 1978 (ed. or. *Bruno Taut 1880-1938*, Henschelverlag, Berlin 1970); infine il “classico” LUDWIG HILBERSEIMER, *Architettura a Berlino negli anni venti*, Angeli, Milano 1981 (con una nota di H.M. Wingler e prefazione di G. Grassi) (ed. or. *Berliner Architektur der Zwanziger Jahre*, Florian Kupferberg, Mainz-Berlin 1967) e le sparse osservazioni contenute in M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>45</sup> Cfr. l'inizio di GA con A. BEHNE, *Glasarchitektur*, in *Frühlicht*, cit., pp. 12-16: «Waren bisher alle Behausungen des Menschen nur immer welche Prellböcke seiner Bewegungen; Versuchungen behaglich auszuruhen und die Dinge gehen zu lassen, so wird uns die Glasarchitektur in Räume stellen, die immer wieder uns verhindern, in Stumpfsinn, Gewohnheit und Gemütlichkeit zu verfallen». («Se fino ad oggi le abitazioni degli uomini sono state dei semplici capolinea delle loro peregrinazioni, e hanno rappresentato la tentazione di riposare mollemente e lasciar che le cose andassero da sole, la *Glasarchitektur* ci introdurrà in ambienti che ci impediranno di ricadere nella banalità, nell'abitudine e nella comodità»).

<sup>46</sup> Si confronti questa affermazione di GA: «L'architettura di vetro nascerà soltanto quando scomparirà la metropoli così com'è concepita nell'epoca attuale» («Die Glasarchitektur wird erst kommen, wenn die Großstadt in unsrem Sinne aufgelöst ist») con il libro di BRUNO TAUT, *Die Auflösung der Städte* (1920), tr. it. *La dissoluzione delle città*, Faenza 1976 (con introduzione di G.K. König).

<sup>47</sup> Cfr. W. PEHNT, *Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten*, in P. SCHEERBART, *Glasarchitektur*, cit., p. 155.

<sup>48</sup> Cfr. GA, p. 96.

«costruire la felicità»<sup>49</sup>. L'architetto è il demiurgo di questo ideale. L'architettura deve ri-formare una dissolta *religio*: «non è possibile pensare che milioni di uomini, tutti presi dalla vita materiale, vegetino senza sapere perché sono al mondo. Dev'esserci qualcosa nel petto di ogni uomo che lo elevi al di sopra dell'immanente, che gli dia il senso della sua comunione con i contemporanei, la sua nazione, tutti gli uomini e tutto il mondo»<sup>50</sup>. In questo richiamo alla *Gemeinschaft* il pathos tautiano rivela la sua derivazione dall'*Aufruf zum Sozialismus* (*Appello al socialismo*) di Gustav Landauer e, quindi, la sua profonda sintonia (almeno per il periodo 1914-1921) con l'*Aktivismus* di Kurt Hiller. Simbolo della *religio* architectonica tautiana è appunto la cattedrale di vetro di un impolitico Socialismo che avrebbe dovuto restituire un centro – una «Corona» – non alla metropoli moderna, ma alla città-giardino del futuro. Il «*Ruf zum Bauen*» («appello a costruire») è tutto-per-il-futu-ro, un invito ad abbandonare il presente<sup>51</sup>. L'enfasi posta sul costruttivo è quindi da intendersi in senso radicalmente antifunzionalistico. Il costruttivismo patetico di Taut, Baron<sup>52</sup>, Behne non è per niente consapevole dei limiti “tecnici” inerenti ad ogni costruzione, vuole resistere al dominio della Tecnica. È anti-moderno in quanto anti-europeo: «in nessuna epoca l'Europa si è avvicinata all'Oriente come nel Gotico»<sup>53</sup> e dall'epoca del Gotico in poi, l'arte europea ha conosciuto solo un percorso involutivo. Il principio tautiano del vetro – nell'anelito all'organico rappresentato dal carattere “gotico” del suo costruttivismo<sup>54</sup> – è volontà di simbolo. Mentre in Scheerbart

<sup>49</sup> Cfr. B. TAUT, *La dissoluzione delle città*, cit., pp. 62-63. NdR: La citazione si trova in una delle tavole, la trentesima: «Kann man DAS GLÜCK zeichnen?...!...?-/Wir- alle- können es erleben- / und BAUEN». In ID., *Die Auflösung der Städte oder Die Erde – eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur alpinen Architektur*, Folkwang, Hagen 1920.

<sup>50</sup> «Es ist nicht denkbar, daß Millionen von Menschen, ganz dem Materialismus verfallen, dahinleben, ohne zu wissen, wofür sie da sind. Es muß etwas in jedes Menschen Brust leben, das ihn über das Zeitliche hinaushebt und das ihn die Gemeinschaft mit seiner Mitwelt, seiner Nation, allen Menschen und der ganzen Welt fühlen läßt». B. TAUT, *Die Stadtkrone*, cit., p. 59; trad. it. cit., pp. 40-41.

<sup>51</sup> Si veda la citazione di A. Behne contenuta in K. JUNGHANNS, *Bruno Taut*, cit., p. 95. Su Taut e l'*Aktivismus* vedi la ricerca di I. B. WHYTE, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge 1982.

<sup>52</sup> Vedi E. BARON, *Costruire*, in B. TAUT, *La corona della città*, cit., pp. 81-89.

<sup>53</sup> A. BEHNE, *Resurrezione dell'architettura*, in B. TAUT, *La corona della città*, cit., p. 108. Citazione in originale: «Zu keiner Zeit ist Europa dem Morgenlande so nahe gekommen wie zur Gotik». Ed. or. *Wiedergeburt der Baukunst*, in *Die Stadtkrone*, cit., pp. 113-133: 130.

<sup>54</sup> Anelito presente soprattutto negli scritti di H. Finsterlin: «Der Formtypus der letzten größten genialen Erfindung des Erdgeistes, die Form des Organischen liegt zwischen dem Kristall und der Amorphe. Auf diesem Mittelüberweg sprießt auch meine Architektur. Im Innenraum des neuen Hauses wird man sich nicht nur als Insasse einer märchenhaften Kristalldruse fühlen, sondern als interner Bewohner eines Organismus, wandernd von Organ zu Organ, ein gebender und empfangender Symbiote eines “fossilen Riesenmutterleibes”». Trad. it.: «Il tipo formale dell'ultima grande invenzione dello spirito umano, la forma organica, è una via di mezzo tra il cristallo e l'amorfo. È su questa via di mezzo che poggia anche la mia architettura. All'interno

il vetro ha un recondito telos ornamentale: produrre la cosa come ornamento, la terra come “colossale” gioiello. Anche nel tautiano *Der Weltbaumeister*<sup>55</sup> si parla della trasformazione della Terra in un immenso cristallo, ma quanto troneggia su di essa è «das leuchtende Kristallhaus» («la splendente casa di cristallo»), la nuova cattedrale<sup>56</sup>. Del vetro Taut sottolinea unilateralmente, rispetto alla pluralità di motivi presente in Scheerbart, la trasparenza: il suo accogliere e restituire luce. Vede nel vetro quel materiale da costruzione che «nella sua essenza splendente, trasparente e rilucente» rappresenta «qualcosa di più di un semplice materiale comune»<sup>57</sup>: l'opacità della materia vi è vinta, trasfigurata. Si fa docile a riflettere simboli “spirituali”. Mentre, però, nel *Glashaus* esposto a Colonia nel '14 – vero monumento al sogno scheerbartiano – il simbolismo della luce e del cristallo intende decisamente il «Sé trasformato»: il principio della trasfigurante interiorità, negli scritti e disegni utopico-rivoluzionari che seguono la *Novemberrevolution* e la formazione dell'*Arbeitsrat für Kunst* esso si converte in «gnosi sociale»<sup>58</sup>. Contenuto del simbolo diviene un' Umanità purificata da ogni involucro<sup>59</sup>. Nuova cattedrale sarà la «Casa del Popolo».

Cercare di questa “umanità” negli scritti di Scheerbart sarebbe inutile. Dato che «la contemplazione dell'obiettiva infinità vi impedisce l'apertura di quella soggettiva», quel che si manifesta è «una sorta di *Entmenschung* [disumanizzazione]»<sup>60</sup>. In Scheerbart non c'è alcuna utopia del vetro, ma piuttosto una vetrificazione del simbolo cosmico-fantastico. Il simbolo vetrificato è impenetrabile alle ragioni dell'umano. Allo sguardo che vi cerca trasparenza, fine del segreto – restituisce angoscia, «terrore»<sup>61</sup>. Esso induce a mantenersi nell'angoscia dinanzi alla grandiosità del Cosmo. Quell'angoscia che, come

della nuova casa non ci si sentirà semplicemente degli inquilini di una fiabesca drusa di cristallo, bensì degli abitanti interni a un organismo, che si spostano da un organo all'altro, in perfetta simbiosi mutualistica con un “gigantesco e fossile grembo materno». In *Frühlicht*, cit., p. 109.

<sup>55</sup> B. TAUT, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik. Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet*, Folkwang, Hagen 1920. Trad. it. *Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di Carlo Maria Cella e Paolo Portoghesi, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 35-72.

<sup>56</sup> Si veda MASSIMO CACCIARI, *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano 1980, p. 127.

<sup>57</sup> B. TAUT, *La corona della città*, cit., p. 49.

<sup>58</sup> Cfr. R. HAAG BLETTER, *The Interpretation of the Glass Dream – Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», marzo 1981, pp. 20-43. Su Taut e Scheerbart si vedano anche i saggi di GUGLIELMO BILANCIONI, *'Lesabéndio' di Paul Scheerbart: spirito fantastico e architettura moderna* in «Il centauro», settembre-dicembre 1983, IX, pp. 175-179 e *Scheerbart & Taut*, in «Eupalino», 1, inverno 1983/84, pp. 48-51.

<sup>59</sup> Cfr. W. PEHNT, *Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten*, cit., p. 155.

<sup>60</sup> «Die Kontemplation der objektiven Unendlichkeit verhindert hier die Eröffnung der subjektiven». S. FRIEDLÄNDER, *Paul Scheerbart – ein Medaillon*, cit., p. 16.

<sup>61</sup> Si veda il breve racconto *Der gläserne Schrecken (Il terrore che viene dal vetro)*, in *GA*, pp. 174-180. Ora in ID., *Gesammelte Werke*, VII: *Erzählungen 2*, Edition Phantasia, Linkenheim 1992, pp. 498-503.

afferma il Vecchio in *Weltglanz. Ein Sonnen-Märchen (Splendore del Mondo. Una fiaba solare)*<sup>62</sup>, impedisce ogni tristezza e può essere chiamata «venerazione». Nel vetro riceve enigmatica e sfuggente forma il *mundus imaginalis* scheerbartiano, la sua angelica inumanità. E anche gli angeli di Scheerbart vengono piuttosto per prendere che per donare. Nell'*Apocalisse architettonica* radiose cattedrali di cristallo sono sottratte alla Terra da dodici arcangeli, «grandi, terribilmente grandi»<sup>63</sup>. Chi abita nel vetro scheerbartiano, non abita nella trasparenza come credeva Benjamin; non ha l'altenberghiano «coraggio delle proprie nudità»<sup>64</sup>; non possiede quella «virtù rivoluzionaria» che consiste nello «smontare» pubblicamente il proprio «privato»<sup>65</sup>. Tale virtù Benjamin la riconosceva in Loos e Altenberg. Se, però, nel caso di Loos si deve piuttosto parlare di una dialettica tra esterno e interno, che nella non corrispondenza tra i due linguaggi, nella non allusività dell'esterno, «lascia aperta, per così dire, la possibilità di un interno»<sup>66</sup> e in quello di Altenberg, invece, di un estremo impoverimento dell'interno che, nel rifiuto di ogni «perfida discrezione», giunge ad «essere specchio delle cose intorno»<sup>67</sup>, ancora diverso è il discorso da fare a proposito di Scheerbart. Qui il vetro, come si è già accennato, non è simbolo tra interno ed esterno, né dà vita ad una dialettica tra essi. Sta, piuttosto, in funzione della loro netta separazione: «quando mi trovo nella mia sala di vetro, non voglio sentire né vedere niente del mondo esterno»<sup>68</sup>. L'interno scheerbartiano non riflette niente al di fuori, assorbe soltanto. Attraverso il vetro, l'esterno si fa – nei suoi “colorati” succhi – ornamento dell'interno.

«Quando la vita domestica sarà giunta al punto che anche le più audaci

<sup>62</sup> Cfr. P. SCHEERBART, *Weltglanz, (Lo splendore del mondo)* in *DH*, p. 368. Ora in *Id.*, *Gesammelte Werke*, VI, cit., pp. 161-185.

<sup>63</sup> Citazione in originale: «so schrecklich groß». P. SCHEERBART, *Das neue Leben. Architektonische Apokalypse (La vita nuova. Apocalisse architettonica)*. Il testo, pubblicato per la prima volta in «Die Gesellschaft» nel 1897 e ripreso in *Immer mutig!* e nella *Stadtkrone* di Taut, è ora in *GA*, pp. 154-163 e, di nuovo, in *Id.*, *Gesammelte Werke*, I, cit., pp. 69-81.

<sup>64</sup> «Muth zu deinen Nacktheiten!». PETER ALTENBERG, *Selbstbiographie*, in *Id.*, *Was der Tag mir zuträgt*, Fischer, Berlin 1901, p. 3. Trad. it. *Id.*, *Autobiografia*, in *Id.*, *Favole della vita*, con un saggio di G. Farese, Adelphi, Milano 1981, p. 99.

<sup>65</sup> Cfr. i saggi di Benjamin su Kraus, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, I/2, hrsg. von H. Schweppenhäuser und R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 334-367, trad. it. *Id.*, *Karl Kraus*, in *Id.*, *Avanguardia e rivoluzione*, cit., pp. 120-133, e sul surrealismo, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, II/1, hrsg. von H. Schweppenhäuser und R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 295-310, trad. it. *Id.*, *Il surrealismo*, in *Id.*, *Avanguardia e rivoluzione*, cit., pp. 11-26.

<sup>66</sup> Di Massimo Cacciari si veda *Dallo Steinhof*, cit., p. 119 e soprattutto *Adolf Loos e il suo angelo*, saggio introduttivo ad ADOLF LOOS, *Das Andere*, tr. it. e riproduzione dell'originale, Electa, Milano 1981.

<sup>67</sup> Cfr. P. ALTENBERG, *Motto*, in *Id.*, *Was der Tag mir zuträgt*, cit.; trad. it. *Id.*, *Motto*, in *Id.*, *Favole della vita*, cit., pp. 97-98. Altenberg è ricordato insieme a Scheerbart (e ad Arthur Holitscher) da Leopold Weber, in un breve articolo apparso su «Der Kunstwart», 1900-1901, XIV, 2, pp. 6-8.

<sup>68</sup> «Wenn ich in meinem Glassaale bin, will ich von der Aussenwelt nichts hören und sehen». *GA*, p. 54. Ora in P. SCHEERBART, *Gesammelte Werke*, IX, cit., p. 482.

fantasie appariranno in essa realizzate, allora, semplicemente, cesseremo di anelare a ciò che è lontano e diverso da noi»<sup>69</sup>. Si tratta di capire se ciò non contrasti con l'esigenza di eliminare la «chiusura degli spazi in cui viviamo» («den Räumen, in denen wir leben, das Geschlossene nehmen»), di cui Scheerbart parla all'inizio di *Glasarchitektur*. Non la contrasta solo se per "apertura" si intende il lasciar penetrare la casa dalla luce del sole e dal chiarore lunare. Si oppone però radicalmente a qualsiasi "apertura" che rappresenti una comunicazione con l'esterno libera da schermi selettivi. A tratti, pare quasi che il sogno dell'architettura di vetro abbia origine dalla fobia per questo contatto con l'imprevisto e i ripetuti inviti a sopprimere le finestre ne sono forse un eloquente indizio. E forse tale eloquenza non trova i suoi toni più incisivi nei termini di una patetica ed estrema difesa della ricchezza dell'intérieur a cui la *Glasarchitektur* sarebbe chiamata, ma in quelli più sottili di una resistenza a mostrare la scena vuota in cui ogni "intimità" si è impoverita. La resistenza ad accogliere l'invito di Friedländer, che definiva Scheerbart «un dionisiaco con un residuo di monacume teologico in corpo» («ein Dionysier mit einem Rest von theologischer Möncherei im Leibe»): «Scopri dunque la lente di cristallo nel tuo centro! Cos'hai da cercare sulla luna e le stelle? Resta più fedele alla terra! Resta più fedele al tuo autentico Sé [...]»<sup>70</sup>. Quel «vuoto» Sé dell'*in-dividuum* che per Friedländer costituisce il punto di indifferenza che apre ad un'infinita creatività – «il fulcro intorno a cui oscilla la bilancia del mondo» (Benjamin), la silenziosa pausa che ne fa percepire ogni musica – nella *Glasarchitektur* scheerbartiana non trova spazio. La «religione del silenzio» che lo potrebbe mostrare è continuamente distratta dalla policroma ricchezza di ornamenti che filtra dall'esterno. Mentre per Friedländer «solo il completo impoverimento dell'Interno in ogni differente esterno», fino allo «svuotarsi da ogni Umano» («sich [...] von allem Menschlichen zu entleeren») realizza «la ricchezza dell'Interno»<sup>71</sup>. Tuttavia anche quanto manifestato dall'architettura di vetro è l'inumano<sup>72</sup> e pure a proposito di Scheerbart si può parlare di una miseria dell'Interno.

<sup>69</sup> «Wenn die Häuslichkeit so ist, daß in ihr auch die kühnsten Phantasien realisiert erscheinen, so hört die Sehnsucht nach dem Anderen einfach auf [...]». *Ibid.*, p. 133. Ora in *Id.*, *Gesammelte Werke*, IX, cit., p. 533.

<sup>70</sup> «So entdecke doch die kristallne Linse in deinem Zentrum! Was hast du auf Mond und Sternen zu suchen? Bleib der Erde viel treuer! Bleib deinem echten Selbst viel treuer [...]». S. FRIEDLÄNDER, *Paul Scheerbart – ein Medaillon*, cit., p. 17.

<sup>71</sup> «Erst die vollendete Verarmung des Inneren an allem unterschiedlich Äußerem vollzieht den Reichtum des Inneren [...]». Cfr. S. FRIEDLÄNDER, *Schöpferische Indifferenz*, München 1918, pp. XXXI-XXXII. La citazione di Benjamin («der Ruhepunkt [...], um den die Weltwaage balanciert») è tratta da W. BENJAMIN, *Der eingetunkte Zauberstab*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, III, cit., p. 412, trad. it. cit., p. 162.

<sup>72</sup> Sull'Inumano si veda di nuovo il citato saggio di Benjamin su Kraus.

Questa però non è quella «cromata miseria» («verchromte Misere») di cui parla Ernst Bloch in un contesto dove le posizioni di Scheerbart e di Taut sono identificate senza molti problemi. Anzitutto Bloch legge la *Glasarhitektur* di Scheerbart-Taut come espressione della pura «Superficie» («Oberfläche»), dell'«eternamente funzionale» («ewig funktionelle») che nella massima trasparenza «non mostra alcun contenuto», nessuna «ornamentale fioritura di un contenuto» («ornamentbildende Blüte»). Così, lamentando il dualismo di «forma funzionale» («Zweckform») ed «esuberanza priva di connessioni» («anschlußlose[n] Überschwan[gs]»), da un lato non vede la tensione simbolico-utopica che negli architetti della *Gläserne Kette* anela a conciliare il costruttivo e l'organico, dall'altro non coglie la differenza tra Scheerbart e quest'ultimi: l'ornamentale solitudine cui si riduce la *Glasarhitektur* scheerbartiana reprimendo, non ex-primendo, ogni interno. Acutamente Bloch percepisce il «levigato vuoto» («geschliffene Leere») dentro il simbolo del vetro tautiano, la «brunita morte» («polierte[n] Tod») che vi viene ammannita come «splendore mattutino» («Morgenglanz»), ma in questo scorge il venir-meno ad un compito: la fusione di tecnica ed espressione, di simbolico-ornamentale e costruttivo nella costruzione organico-astratta. L'utopia della costruzione in vetro ha solo bisogno di «figure che meritino la trasparenza» («Gestalten, die die Durchsichtigkeit verdienen»). Per questo, «solo gli inizi di una nuova società rendono nuovamente possibile un'autentica architettura compenetrata da un *Kunstwollen* costruttivo e ornamentale nel medesimo tempo»<sup>73</sup>. Seppur ad un più alto grado di complessità concettuale, l'enfasi blochiana sul gotico come «entelechia» «di tutta l'arte figurativa» («gotische Entelechie der gesamten bildenden Kunst»)<sup>74</sup> è in qualche modo affine a quella dei membri della *Gläserne Kette*; nel vedere in esso il trionfo di un «organico spumeggiare che va oltre il cristallo» («dieses organischen Überschäumens über den Kristall») Bloch è assai vicino a Finsterlin. E, per una sorta di trasformazione alchemica la cui misura «non è più il sole né la geomantica e l'astrologia, ma l'uomo nel più profondo della sua interiorità»<sup>75</sup>, è dal cristallo che deve esprimersi ogni «metapsichico ornamento». Anche il Sé blochiano è di natura cristallina, ma nel medesimo tempo è abitato da una incredibile ricchezza che anela espressione; è una «selva di cristallo»: «quando il mondo visibile sembra crollare e svuotarsi sempre più nella propria anima, cominciando a diventare non categoriale, le risonanze del mondo invisibile cerca-

<sup>73</sup> «Erst die Anfänge einer anderen Gesellschaft ermöglichen wieder echte Architektur, eine aus eigenem Kunstwollen konstruktiv und ornamental zugleich durchdrungene». ERNST BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977 (*Gesamtausgabe*, Bd. 5), pp. 861-863.

<sup>74</sup> *Id.*, *Geist der Utopie*. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964 (*Gesamtausgabe*, Bd. 1), p. 39.

<sup>75</sup> «Der Mensch, nicht die Sonne, nicht Geomantik und Astronomie, sondern der Mensch in seiner allertiefsten Inwendigkeit [...]». *Ibid.*

no di diventare immagini in esso e per esso: superfici evanescenti, crescendo di pienezza, divenir-selva, flusso e riflusso delle cose nella selva di cristallo dell'Io, profondissima esplosione creatrice, pansoggettivismo nella cosa, dietro la cosa, come cosa stessa [...]»<sup>76</sup>.

È questa utopia gotico-espressionista – il sogno di «un'arte applicata» di ordine superiore» («Kunstgewerbe» höherer Ordnung»), terza via tra la sedia e la statua<sup>77</sup> – a impedire a Bloch, di cogliere come lo spirito della cattedrale gotica, preludio dell'architettura di vetro, in Scheerbart e Taut si differenzi intimamente, come in essi si spezza l'armonia dei momenti che lo compongono e il *Kunstwollen* gotico si scinda nel simbolico-costruttivo del principio del vetro tautiano e nel costruttivo-ornamentale di quello scheerbartiano. Tutta l'ambiguità di un'opera come *Glasarchitektur* sta nell'indecisione circa questi due aspetti. Nello scoglio, che aggira negli scritti architettonici, Scheerbart, però, si imbatte metaforicamente in quelli sul teatro. È nel confronto tra due brevi scritti: *Das Dualistische in der Bühnenkunst (Il dualistico nell'arte scenica)* e *Das Dekorative und das Intime (Il decorativo e l'intimo)*<sup>78</sup>, che viene alla luce la tensione contraddittoria interna al principio del vetro e alla stessa scrittura scheerbartiana. Nel primo scritto, Scheerbart muove dall'affermazione della decisività dei mezzi di rappresentazione di un'arte (*Darstellungsmittel*) per la genesi di *Kunstgesetzen* (leggi artistiche). L'affermazione è piuttosto sorprendente: dal «fantastico» Scheerbart ci si sarebbe forse aspettata una sorta di indifferenza al «mezzo» rispetto al potente apriori dell'idea artistica. Mentre qui egli pare chiaramente allontanarsi dalle nude alternative evocate dall'amico Behne: «Perché tu, europeo, ti devi convincere di questo: non potrai mai avere tutte e due le cose insieme, la tecnica e l'arte»<sup>79</sup>. E vi si allontana, non nei termini del più avvertito dibattito interno al *Werkbund*<sup>80</sup> – quelli di una bellezza in sé della Tecnica che si tratta di aiutare a manifestarsi – ma in quelli, quasi semperiani, di un'Arte che si sviluppa dal proprio materiale. È il «materiale artistico» (*Kunstmaterial*) a dare la direzione, sono le sue possibili modalità tecniche di lavoro a determinare lo stile. E, nel caso della compresenza di materiali eterogenei come «mezzi di rappresentazione», tale determinazione assume pure una forma conflittuale,

<sup>76</sup> «[...] wenn die sichtbare Welt ohnedies schon zu verfallen, sich an eigener Seele zunehmend zu entleeren scheint, unkategoriell zu werden beginnt, so wollen danach in ihr und an ihr die Klänge der unsichtbaren zur Bildhaftigkeit werden: verschwindende Vorderseite, Füllesteigerung, ein Waldwerden, ein Einfluß und Rückfluß der Dinge in den Ichkristallwald, schöpferischer, tiefster Ausbruch, All-Subjektivismus in der Sache, hinter der Sache, als Sache selber [...]». *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>78</sup> Cfr. P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 117-118 e 147-148.

<sup>79</sup> Cit. in L. HILBERSEIMER, *Architettura a Berlino negli anni venti*, cit., p. 77.

<sup>80</sup> Cfr. per questo M. CACCIARI, *Walter Rathenau e il suo ambiente*, De Donato, Bari 1979, p. 39 e sgg.

non soltanto di reciproca integrazione. Questo è il caso della *Bühnenkunst*. I due mezzi di rappresentazione, attori e apparato scenico, difficilmente stanno in rapporto armonico. La ricchezza scenografica gioca a detrimento della efficacia di rappresentazione degli attori. Le “quinte” possono quindi spingersi in primo piano solo in relazione inversamente proporzionale all’insignificanza degli attori – nei cosiddetti «Austattungsstücke» (rappresentazioni decorative, di puro allestimento scenico). Ma qui Scheerbart considera la decoratività – nel suo soffocare il momento puramente rappresentativo – del tutto negativamente. All’ineliminabile ma pericoloso dualismo della *Bühnenkunst* (quello tra i due mezzi di rappresentazione) si deve quindi rispondere con una «semplificazione della scena». «La scena non può mai essere abbastanza semplice» («die Szene [kann] gar nicht einfach genug sein»): al principio ornamentale della scenografia dev’esser dichiarata un’energica guerra<sup>81</sup>. Diverso appare, invece, il discorso di Scheerbart nell’altro scritto. Pur con l’avvertenza che si tratta di «logore parole d’ordine» («abgebrauchten Schlagwörtern»), l’intimo della vecchia arte è qui contrapposto al decorativo della nuova. “Decorativo” significa per Scheerbart attenzione e sottolineatura degli «effetti puramente esteriori» («rein äußerlichen Effekte») della *Bühnenkunst*. Anche le posizioni delle gambe e delle braccia degli attori, in questa direzione, assumono un significato «decorativo». Così la rappresentazione dell’attore pare quasi ritrarsi nel «gestuale»: nel movimento «meccanico» della marionetta o in quello surreale della pantomima. L’innovazione «decorativa» appare così connessa, invece che opposta, alla «semplificazione della scena» e al procedimento di riduzione che segna tutto il teatro scheerbartiano. Un «nuovo sentire», «effetti d’intimità» («intime Wirkungen»)<sup>82</sup> sono attesi, quindi, solo dal «decorativo»: quel principio della pura esteriorità che finora è stato troppo «sottovalutato» in tutte le arti. Paradossalmente, però, il «decorativo» tende qui ad identificarsi con il «tecnico», con il momento dell’innovazione tecnica: «qualcosa di nuovo» sulla scena non la possono portare i poeti, ma i tecnici<sup>83</sup>.

### La «ventilata utopia» di Lesabéndio: l’altra trasparenza

Questa conversione, non priva di attriti e resistenze, del decorativo nel tecnico che combatte ogni “vecchio” interno semplificando e riducendolo al massimo (impoverendolo) accade nel *Lesabéndio*: nel carattere sobrio e quasi scarno della sua prosa.

<sup>81</sup> P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 117-118.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 144-146.



«Il romanzo *Lesabéndio* – scrive Benjamin – è il frutto di una vita spirituale di grande purezza e riflessione e la coscienza dell'esser legato ad alcuni elementi del 'reale' e dell' 'esterno' gli ha conferito quella purezza che noi chiamiamo stile»<sup>84</sup>. La scrittura scheerbartiana sembra giungere a questo "stile" attraverso due fondamentali disposizioni interiori. Ascesi da ogni tensione simbolica della parola e povertà della sintassi: riduzione del testo ad un ordito lineare che nella iteratività delle figure sintagmatiche sembra aspirare alla pura e impersonale forma della narrazione. Quasi ad una narratività posata, senza enfasi, sul piedistallo della scrittura per la rinuncia di essa a qualsiasi superiore dignità. Come in ogni prosa che conosca la cura discreta del proprio linguaggio, il respiro di questa scrittura è certamente la frase. Ma di per sé la frase qui non parla, resta opaca. Acquista trasparenza solo nel suo contenuto piegarsi al ritmo della struttura narrativa. Il ritmo rappresenta, così, il vero *principio del vetro* di questa struttura, mentre la frase ne costituisce l'armatura in ferro. Non si deve però intendere il ritmo come l'ultima parola del racconto: la sua cristallina trasparenza non scioglie la frase – la incatena. Il suo trasparire è funzionale alla manifestazione di una forma, di uno "schema"<sup>85</sup>.

Il significato di tale "legge" è enunciato da Benjamin: «La vera spiegazione (*Deutung*) afferra l'estrema superficie delle cose, la loro più pura materialità (*Sinnlichkeit*); spiegazione (*Deutung*) è superamento del senso»<sup>86</sup>. *Deutung*, non può essere, allora, resa qui con "interpretazione", va piuttosto intesa come un portare la cosa nella chiarezza, mostrarla. *Spiegare*, intende qui il gesto dell'aprire l'involucro della cosa non per penetrarne l'essenza, il nocciolo, ma per mostrarne l'assenza. Il gesto del *Deuten* si risolve, quindi, nel mettere in evidenza il rovescio dell'involucro, il suo "interno": l'altra parte delle cose. *L'altra parte* di Scheerbart, perciò, risulta diametralmente opposta a quella di Kubin. In Kubin *l'altra parte* significa il volto notturno, spettrale delle cose. Se in entrambi questa dimensione si apre ad una percezione che assomiglia a quella onirica, il sogno di Kubin è sempre incubo, rivelarsi dell'angoscioso *Doppelsinnige* della vita. «Quel che tu dici del *Doppelsinnige* della vita – scriveva Scheerbart a Kubin il 22 agosto 1909 – non lo capisco; non è certo motivo di pessimismo. Al contrario. È grandioso che tutto abbia sempre ancora *un altro lato* [*eine andere Seite*]<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> «Der Roman *Lesabéndio* ist die Frucht eines geistigen Lebens von großer Reinheit und Besinnung und das Bewußtsein der Gebundenheit an irgendwelche Elemente des 'Wirklichen' und des 'Außen' hat ihm jene Reinheit gewonnen, die wir Stil nennen». W. BENJAMIN, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, in Id., *Gesammelte Schriften*, II/2, cit., pp. 618-620: 618.

<sup>85</sup> Sui rapporti tra *rythmós*, *rysmós* e *schēma* si veda il celebre saggio di F. Benveniste in *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971 (ed. or. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966).

<sup>86</sup> «Die wahre Deutung erfährt die äußerste Oberfläche der Dinge, ihre reinste Sinnlichkeit; Deutung ist Überwindung des Sinnes». W. BENJAMIN, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, cit., p. 618.

<sup>87</sup> «Was du vom Doppelsinnigen des Lebens sagst, verstehe ich nicht – Grund zum Pessimismus

Si comprende, a questo punto, perché Scheerbart rimanesse «amaramente deluso» dai quattordici disegni fatti da Kubin per la prima edizione del *Lesabéndio*. Non si riconosceva affatto in quel tono spaventevole e spettrale con cui Kubin rappresentava la vita su Pallas, in quell'ansia che «svelava» nelle figure dei pallasiani. Pallas non va, infatti, inteso come un luogo utopico nel senso rigorosamente moderno<sup>88</sup> del termine: non prefigura l'Altro Stato, ma *l'altra parte* secondo Scheerbart. Con la loro comica elasticità i pallasiani additano un'altra possibilità di esistenza: un'esistenza «porosa», capace di accogliere maternamente – nei pori che si spalancano come fauci – il morente. Il corpo estremamente flessibile del pallasiano non ha alcun significato metafisico; è semplicemente e allegramente inumano e se partecipa della stessa inumanità della marionetta, come questa (di cui, forse, è solo l'altro lato) lascia intuire un possibile oltre-umano. Tutto ciò si rivela alla luce del solare humour che pervade il romanzo. È in esso che la «regione dell'arte viene oltrepassata»<sup>89</sup> e l'opera trasformata in una «testimonianza spirituale» («geistige[s] Zeugnis»)<sup>90</sup>. Distrae tanto poco dalla «rigorosa legge» («strenge[n] Gesetz») cui il ritmo dell'opera deve obbedire, da rappresentare piuttosto quanto realizza il principio della sua trasparenza.

Che Pallas non significhi Utopia di uno stato perfetto è testimoniato, tra l'altro, dall'assenza di enfasi con cui nel romanzo è presentata la «tecnica». Nulla su Pallas può essere annientato: la tecnica non distrugge o soggioga, ma sollecita la natura. È, perciò, assente dal romanzo il mito di una virtù onnirisolutiva della tecnica: questa non esorbita mai dall'esser funzione, sta nel limite. In questo senso Benjamin ha potuto parlare delle «ventilate utopie» («den gut ventilierten Utopien») di Scheerbart<sup>91</sup>. Ma proprio la mancanza di enfasi con cui viene presentata fa della tecnica una figura-chiave del *Lesabéndio*. Anzitutto sul piano formale: nella stretta corrispondenza che si stabilisce tra la «costruzione narrativa» («erzählenden Aufba[u]») e l'«edificazione della Torre» («Erbauung des Turmes»)<sup>92</sup>. In tale corrispondenza l'arte è metaforicamente svalutata. Come sul

ist es doch nicht. Im Gegenteil, es ist famos, daß Alles immer wieder noch *eine andere Seite* hat». Cit. in E. HARKE, *Nachwort a DH*, p. 727. NdR: Questa lettera di Scheerbart a Kubin del 22 agosto del 1909, non presente nella silloge epistolare PAUL SCHEERBART, *70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen. 1889-1915*, hrsg. von Mechtild Rausch, Argon, Berlin (o.J.), è a giudizio di Brunn, (CLEMENS BRUNN, *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, 2. durchgesehene und aktualisierte Auflage, Igel, Hamburg 2010, 2000<sup>1</sup> p. 285) conservata soltanto nella versione stenografica di Else Harke.

<sup>88</sup> Per questo rimandiamo al saggio di M. CACCIARI, *Progetto*, in «Laboratorio Politico», marzo-aprile 1981, I, n. 2.

<sup>89</sup> Citazione in originale: «[...] dieser Humor [...] [übersteigt] die Region der Kunst». W. BENJAMIN, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, cit., p. 619.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>91</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Der Surrealismus*, cit., p. 303. Trad. it. cit., p. 18.

<sup>92</sup> *Id.*, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, cit., p. 619.

piano narrativo ci si trattiene da qualsiasi indugio «descrittivo» o da qualsiasi «ritardante» considerazione esterna per «tener d'occhio» la costruzione della Torre, così quest'ultima procede resistendo ad ogni «seducente» ornamento.

Ciò è espresso dalla dolorosa ma necessaria dialettica tra la figura di Lesabéndio da una parte e quelle di Peka, Labu, Manesi, Sofanti dall'altra. La resistenza all'estetico-ornamentale che vince in questa dialettica non conduce certamente ad affermare un'intrinseca bellezza dell'*Ingenieurstil*, né ha di mira una sintesi immanente di arte e tecnica risultante progressivamente dallo sviluppo della costruzione stessa<sup>93</sup>. L'estetico è piuttosto "sospeso" dalle necessità costruttive e la *tecnicità*, che motiva tale sospensione, si risolve senza residui in esse. «In questo – osserva Benjamin – il superamento spirituale del tecnico ha raggiunto il suo culmine: nel fatto che la sobrietà e la secchezza del procedimento tecnico sono divenute simbolo di una reale Idea»<sup>94</sup>. Come indica il finale "assorbimento" di Peka e Manesi da parte di Lesabéndio, il principio dell'ornamento – l'espressivo – "vive" solo se accolto (introflesso) in un "interno" che conosca unicamente un'estrema concentrazione. La concentrazione su un unico progetto, estremamente semplice ma grandioso: quello di ricongiungere attraverso la Torre il corpo del pianeta Pallas alla sua testa. È nella devozione a questa idea – un'idea che richiederà, per realizzarsi, la finale dissoluzione di Lesabéndio nell'integro corpo dell'astro – che il lavoro tecnico appare come «la più chiara espressione di quella casta e rigorosa spiegazione degli eventi che è aderente alla loro più estrema, più pura superficie»<sup>95</sup>. Quanto meno l'idea si riflette e trova parola nella costruzione che origina, tanto più giunge alla trasparenza del simbolo. Quanto più il principio costruttivo della Torre risponde a criteri di economicità interna, tanto più riesce a proiettarsi oltre di sé, oltre la sua immanente ragione: la Torre si fa ponte tra le due parti del corpo astrale realizzando «la grande unione tra il sopra e il sotto». Così è anche per la forma della narrazione: soltanto per l'essersi spogliata «delle scorie della sentimentalità» («des scories de la sentimentalité») essa riesce a testimoniare un sentimento di grande potenza. E ciò è avvertibile non solo nel fatto che Scheerbart fa degli astri i «portavoce della creazione» («les porte-paroles de la création»)<sup>96</sup>, ma

<sup>93</sup> Per questa alternativa si vedano i differenti commenti alla Tour Eiffel nei saggi di Joseph August Lux e di Peter Behrens contenuti in AA.VV., *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Feltrinelli, Milano 1979. Su Behrens vedi il bel saggio di G. BILANCIONI, *Il primo Behrens*, Sansoni, Firenze 1981.

<sup>94</sup> «Dabei hat die geistige Überwindung des Technischen ihren Gipfel erreicht, da die Nüchternheit und Sprödigkeit des technischen Vorgangs zum Symbol einer wirklichen Idee geworden ist». W. BENJAMIN, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, cit., p. 619.

<sup>95</sup> «Die Arbeit der Technik ist der deutlichste Ausdruck jener keuschen und strengen Deutung der Geschehnisse, die an ihre äußerste, reinste Oberfläche angeschlossen ist». *Ibid.*

<sup>96</sup> W. BENJAMIN, *Sur Scheerbart*, in ID., *Gesammelte Werke*, II/2, cit., p. 632. Il testo, in francese, risale agli ultimi anni trenta, ed oltre a tematiche nuove – come il parallelo Scheerbart-Fourier

nella primigenia freschezza con cui riesce a rappresentare, nella parte finale del romanzo, sentimenti antichissimi. Parole come congedo, solitudine, dolore e morte sembrano qui pronunciate per la prima volta; con lo stupore di inattese scoperte.

Se c'è un'utopia in questo romanzo, questa è allora quell'«unico, semplice ma grandioso progetto»: l'assoluta concentrazione che richiede, capace di vincere ogni stanchezza. La concentrazione come modo d'esistenza e il progetto che, compendosi, trapassa in altro; il sobrio costruttivo che, senza residui, si risolve nel simbolico sono l'autentico non-luogo *testimoniato* dall'opera. *Il vero politico*: è il titolo di un ampio saggio che Benjamin dedicò al *Lesabéndio*; parte di uno scritto sulla "politica", il saggio è andato perduto. Al di là dell'effettivo contenuto del testo benjaminiano, le uniche parole a noi note indicano forse questo: «vero politico» è *Lesabéndio* perché accetta di scomparire nel suo progetto, accetta di non durare.

La conclusiva, ebbra ridda degli astri che inanellano il Sole è bella della bellezza del sogno (e funzione determinante hanno i sogni dei pallasiani nell'architettura del romanzo). Dei sogni essa condivide, però, l'esistenza vaporosa ed evanescente. Come la percezione del lettore si ridesta, non a nuova vita ma a quella abituale, quanto resta non è la finale ebbrezza, ma l'immagine della costruzione e il racconto che vi aderisce come una diafana pelle. La luminosa vita del simbolo astrale è stata risucchiata dall'evaporato sogno. Non far durare l'immagine dell'ebbrezza come fosse quella surrogata dall'alcool è la grandezza dello stile di Scheerbart. Quanto resta, è un simbolo vuoto (forse il Vuoto da cui sorge ogni simbolo?). O una costruzione "profana" che lascia scorgere il vuoto dietro la propria forma. È in Mies van der Rohe che si debbono allora cercare le parole per descrivere un tale "resto":

«Solo i grattacieli in costruzione mostrano ardite idee costruttive e l'effetto di questi scheletri d'acciaio che si stagliano contro il cielo è sconvolgente. Con il rivestimento delle facciate tale effetto scompare completamente, l'idea costruttiva che sta alla base della creazione artistica è annientata e soffocata per lo più da un caos di forme prive di senso e banali. Nel migliore dei casi, oggi, risultano esclusivamente le dimensioni grandiose, eppure queste costruzioni avrebbero potuto essere qualcosa di più di una semplice manifestazione delle nostre possibilità tecniche.»<sup>97</sup>

– testimonia la fedeltà benjaminiana a questo autore e in particolare al *Lesabéndio*, nella ripresa quasi letterale di motivi contenuti nel primo scritto citato, databile tra il 1917 e il 1919.

<sup>97</sup> Cit. in L. HILBERSHEIMER, *Architettura a Berlino negli anni venti*, cit., p. 93.



## Danze di luce: *Kometentanz* di Paul Scheerbart

Cristina Grazioli

– *in jene Welt – in die andere will ich hinein*  
*in quel mondo, nell'altro io voglio entrare*  
(*Tarub*<sup>1</sup>)

### *Un teatro che esca da sé*

Vi è un centro iridescente verso il quale sembrano convergere da un lato alcuni motivi insiti delle opere che segnano “le origini della fantascienza” e dall’altro tematiche proprie di tutto un versante della teatralità primonovecentesca: è l’aspirazione a “staccarsi da terra”, al superamento delle leggi della fisica, della natura e della quotidianità. Il motivo viene declinato secondo molteplici paradigmi, ma sbalza in modo particolarmente vistoso nell’ambito delle diverse correnti che animano l’Espressionismo. Esso ha inoltre implicazioni singolari quando assunto nel contesto della scenicità: si incorre infatti nell’apparente paradosso di voler esprimere la dimensione dell’immateriale e dell’immaginario attraverso i mezzi necessariamente materiali e concreti della scena. Da questa sfida nascono le pronunce di rinnovamento che avranno un gran peso per le arti performative lungo tutto il Novecento, e per certi aspetti fino ai nostri giorni.

Legato a questo plesso di questioni si scorge anche un altro problema, di ordine diverso: l’inadeguatezza dei mezzi scenici dell’epoca a tradurre l’audacia delle soluzioni proposte dall’Avanguardia; nel nostro caso specifico, a realizzare le arditezze “fantastiche” delle visioni di Paul Scheerbart<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> PAUL SCHEERBART, *Tarub. Bagdads berühmte Köchin. Ein arabischer Kulturroman*, Verlag für deutsches Schrifttum, Berlin 1897, ora in ID., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Edition Phantasia, Linkenheim-Bellheim 1986-1996, IV: *Romane 4*, Edition Phantasia, Linkenheim 1987, pp. 9-293: 240.

<sup>2</sup> Paul Scheerbart è un autore trascurato, se non ignorato dagli storici del teatro (almeno nel nostro

Si tratta di “visioni” nella molteplice accezione del termine: invenzioni nelle quali il primato è accordato alla visualità e squarci che si spalancano di fronte alla vista interiore (secondo la felice sintesi di Edschmid, gli Espressionisti «non vedevano, guardavano. Non fotografavano. Avevano visioni»<sup>3</sup>).

Non è un caso che Scheerbart venga riconosciuto dagli Espressionisti come il loro annunciatore («il primo espressionista»). In particolare è la voce di Lothar Schreyer a inscrivere il nome di Scheerbart entro il percorso della direttrice mistica e visionaria del movimento<sup>4</sup>:

Deutlich ist, daß weder mit einer naturalistischen Bühnenkunst, auch wenn sie sich romantisch gebärdet, noch auf der Stilbühne diese Pantomime gespielt werden kann. In ihr sind leibhaftig nicht nur die Menschen, sondern die kosmischen Gestalten von der Bewegung ergriffen. Hier gibt es keine “Szenerie”, die einen mehr oder weniger passenden Hintergrund für das Spiel bietet. Der Hintergrund wird hier Vordergrund. Himmel und Erde sind in Bewegung zueinander. Die Gestalten des Himmels, die am Himmel sichtbar sind, kommen herab. Die Gestalten auf der Erde wollen empor. Das zwingt zur expressionistischen Bühnengestalt, die auch die “Gegenstände” der Bühne, die hier maskierte Wesen sind, bewegt, wie sie die Menschen bewegt. So durchbricht die astrale Pantomime den irdischen Raum, schafft einen imaginären Raum, der die Einheit des Lebens als eine geistige Wirklichkeit offenbart, ironisch und verzeihend lächelnd über die Hinfälligkeit aller Geschöpfe des Kosmos, die meinen, in ihrer Geschöpflichkeit die geistige Wirklichkeit vollenden zu können. Aber in der Gestalt dürfen sie die geistige Wirklichkeit verkünden. Das ist expressionistische Sicht.

È chiaro che questa pantomima non può essere rappresentata né con un’arte scenica naturalistica, anche se si atteggia romanticamente, né su di una scena stilizzata. In essa vengono concretamente afferrati dal movimento non solo gli uomini, ma anche le figure cosmiche. Qui non vi è una “scenografia”, che offra uno sfondo più o meno in tono con la rappresentazione. Lo sfondo qui diventa primo piano. Cielo e terra sono in movimento l’uno verso l’altro. Le figure celesti, visibili nel cielo, scendono. Le figure terrene vogliono salire. Questo porta necessariamente alla creazione scenica espressionista che, così come

paese). Tra le rare eccezioni, Francesco Bartoli. Venni a conoscenza di *Kometentanz* all’epoca della mia tesi di laurea su Oskar Schlemmer, guidata da Umberto Artioli. Fu Bartoli ad appassionarsi al testo e Artioli a propormi di lavorarci. Cosa che portò anni dopo alla pubblicazione di *Drammi dell’espressionismo*. Studiare questi testi con la guida dei due maestri amici fu un privilegio per il quale ancor oggi esprimo loro (ai loro spiriti) la mia immensa gratitudine.

<sup>3</sup> «Sie sahen nicht./ Sie schauten./ Sie photographierten nicht./ Sie hatten Gesichte». KASIMIR EDSCHMID, *Expressionismus in der Dichtung*, in «Die Neue Rundschau», 1918, Jg. XXIX, Bd. I, pp. 359-374; 359 ripubblicato in THOMAS ANZ, MICHAEL STARK (Hrsg.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler 1982, pp. 42-55: 46; trad. it. *L’Espressionismo letterario*, in PAOLO CHIARINI, *Caos e geometria. Per un registro delle poetiche espressioniste*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 177-192: 182).

<sup>4</sup> Rinvio ai materiali su Schreyer in CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *Drammi dell’espressionismo*, con un saggio di Francesco Bartoli, Costa & Nolan, Genova 1996.

muove i personaggi umani, mette in movimento anche gli “oggetti” della scena, qui esseri mascherati. Così la pantomima astrale irrompe nello spazio terreno, crea uno spazio immaginario dove si manifesta l’unità della vita come realtà spirituale. E lo fa con un riso ironico sulla caducità di tutte le creature del cosmo, che credono di poter esaurire la realtà spirituale nella loro creaturalità; un riso intriso di perdono. Ma è nella forma che tali creature possono annunciare la realtà spirituale. Questa è la visione espressionista<sup>5</sup>.

Se il testo tramandato da Schreyer è il *Kometentanz*, va ricordato che il progetto teatrale di Scheerbart si articola secondo percorsi molteplici<sup>6</sup>, dei quali si deve tenere conto per avvicinarsi alla sua poetica, frutto della temperie che la produce e allo stesso tempo proiezione verso il futuro. La spinta utopica è infatti singolarmente accompagnata da una notevole sapienza in materia di prassi scenica. Nell’introduzione alla *Revolutionäre Theaterbibliothek (Biblioteca teatrale rivoluzionaria)* (una collana ideata dallo stesso Autore che raccoglie testi scritti tra 1901 e 1903), Scheerbart mostra di essere consapevole della distanza che separa la sua concezione scenica e drammaturgica dal teatro allora dominante; propone quindi delle forme “di passaggio” e anche nelle tematiche procede per piccoli passi, consapevole della difficoltà di tradurre scenicamente le sue idee innovative. I suoi testi non vanno dunque letti in quanto mera letteratura teatrale, ma come opere destinate al palcoscenico.

Lo testimonia la sua interessantissima produzione saggistica, dove spesso correda di dettagliate indicazioni proposte futuribili; ci limiteremo qui a richiamare i motivi che sembrano funzionali alla concezione di un teatro visionario, alimentato dalla forza proliferante degli elementi fantastici. In questo senso agisce l’auspicio ad una scena semplificata, spogliata del *décor* della tradizione ottocentesca ma anche della minuzia descrittiva del contemporaneo teatro di istanza naturalista, una *Einfache Bühne (Scena semplice)*, come si legge nel titolo di un appello del 1898 rivolto a drammaturghi che vogliano collaborare al suo progetto, dove «tre semplici pareti bianche o colorate in modo essenziale sono abbondantemente sufficienti come scenografia»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> LOTHAR SCHREYER, *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, J.P. Toth Verlag, Hamburg 1948, pp. 47-48; il passo è tradotto in *Drammi dell’espressionismo*, cit., pp. 270-271. A proposito delle presenze sceniche scrive nel 1920 il regista Viertel: «Die Dinge sind Lebewesen, sind handelnde Personen, gehören auf den Theaterzettel, die Flöte Hamlets genauso wie die Heide in Stramm’s ‘Heidebraut’ [...]». «Le cose sono esseri viventi, personaggi che agiscono, appartengono alla lista dei personaggi, il flauto di Amleto così come la brughiera nella *Sposa della brughiera* di Stramm [...]», affermando poi che nessun oggetto che non sia nel programma deve aver spazio sulla scena; Berthold Viertel, *Vom Regisseur aus gesehen*, in *Die Neue Bühne. Eine Forderung*, hrsg. von Hugo Zehder, Kaemmerer, Dresden 1920, p. 50. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono della sottoscritta.

<sup>6</sup> P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, 2 Bde, hrsg. von Mechthild Rausch, edition text + kritik, München 1977; dei 47 testi teatrali noti, composti fino al 1910, ne rimangono 37.

<sup>7</sup> ID., *Offener Brief zur Gründung der einfachen Bühne* (1898), in ID., *Gesammelte Arbeiten für das*



In *Glastheater* (*Teatro di vetro*, 1910), evidentemente sul solco del percorso che lo porterà di lì a poco al suo più celebre saggio sull'architettura (*Glasarchitektur*, 1914) (*Architettura di vetro*), immagina un «teatro d'ombre con lastre di vetro trasparente e opaco. Su queste lastre, che possono mostrare ogni colore, si proiettano ombre di vetri colorati. Si avrà immediatamente un teatro d'ombre cromatico»<sup>8</sup>. In un breve saggio sul teatro d'ombre, lamenta la situazione impoverita di questo genere e auspica che i drammaturghi contemporanei compongano per tale specifica forma teatrale<sup>9</sup>. *Das abgekürzte Verfahren* (*Il dramma sintetico*) e *Das Automobiltheater* (*Il teatro automobilistico*) rivelano consonanze con le arditezze del teatro futurista (sintesi di drammi, teatri trasformabili e itineranti); e ancora interventi sulla scenografia, sugli attori, sui titoli dei drammi...<sup>10</sup>

In questi scritti, che dimostrano una notevole conoscenza della prassi scenica e la volontà di rinnovarla, l'attenzione è sempre rivolta ad un teatro che aspira a liberarsi della materia, percorrendo la via di un avanguardistico dispiegamento delle potenzialità scenotecniche. Vi si potrebbe persino intravedere ciò che accade ai nostri giorni, dove l'elevata tecnologia consente una scena smaterializzata ed essenziale (pensiamo in particolare alle potenzialità della luce in tutte le sue forme).

Una scenotecnica avanzata<sup>11</sup> avrebbe richiesto infatti *Kometentanz* (la pantomima era stata scelta da Mahler per una messinscena a Vienna e doveva essere musicata da Strauss, ma il progetto non ebbe buon esito per motivi finanziari); non è un caso che Schreyer dichiarò di non avere avuto i mezzi per poterlo allestire<sup>12</sup>. Interessante per noi è il fatto che la scenotecnica investa direttamente le presenze sceniche, mettendo in atto una metamorfosi del corpo che sembra rispondere all'aspirazione alla dimensione celeste, tema della pantomima, originando così figure fantastiche.

Nella gran parte dei testi teatrali di Scheerbart le indicazioni di luogo descrivono ambientazioni astrali, luoghi utopici, subumani o sovrumani («sottoterra», «un grande palazzo stellare nello scuro sole centrale», «una scena bianca», «un antico giardino delle meraviglie d'estate», «in un prossimo futuro sulle tavole di un teatro blu»<sup>13</sup>, per citarne solo alcune).

*Theater*, II: *Regierungsfreundliche Schauspiele*, cit., pp. 111-112.

<sup>8</sup> Id., *Glastheater*, *ibid.*, pp. 139-140.

<sup>9</sup> Id., *Schattenspiele*, *ibid.*, pp. 133-135.

<sup>10</sup> Id., *Das abgekürzte Verfahren*, *ibid.*, p. 113, *Automobiltheater*, *ibid.*, p. 141; *Die Reform der Dramentitel*, *ibid.*, p. 130, *Das technische im Theater*, *ibid.*, pp. 144-146, *Alte Schauspieler, Shakespeare und die Bierrede*, *ibid.*, p. 149.

<sup>11</sup> Non è inutile ricordare che Scheerbart pubblica anche in riviste tecniche di ingegneria.

<sup>12</sup> «Der Pantomime Scheerbarts die bühnenkünstlerische Gestalt zu geben, war uns nicht vergönnt». «Non ci fu dato di dare forma scenica alla pantomima di Scheerbart», L. SCHREYER, *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, cit., p. 48. Nel 1984 è stato messo in scena ai Berliner Festwochen e recentemente con tecnologie digitali a Jena (2014).

<sup>13</sup> Citazioni in originale: «unter der Erde»; «im großen Sternpalast auf der dunklen Centralsonne»;

Tutta la produzione dell'Autore è attraversata dallo sguardo ad un universo sconfinato che si dispiega tramite la fantasia, in un regno dove tutto è possibile e dove tutto è *Spiel*, gioco, ma anche dramma, teatro. Nel 1911 pubblica in «Der Sturm» *Die Perseiden und die Leoniden. Eine Kulturhistorische Novелlette (Le Perseidi e le Leonidi. Una novella storico-culturale)*. Ma basta scorrere l'indice della sua opera per ritrovarne esempi innumerevoli (*Die Asteroiden Bewohner, Astrale Novелletten, Die Neue Oberwelt. Eine Venus-Novелlette*) (*Gli abitanti di asteroidi, Le novелlette astrali, Il Nuovo Mondo di sopra. Una novелletta venusiana*). *Das Kosmische Theater*, per Mechthild Rausch da considerarsi una «erweiterte Theater-glosse» («glossa teatrale estesa»), presenta una situazione di tipo metateatrale dove vengono continuamente ribaditi i nessi tra le cose più piccole e il cosmo (una sferica forma di formaggio diviene il corrispettivo del cosmo...)¹⁴.

L'aspirazione a superare la gravità terrena si declina nell'idea di teatro “rivoluzionario”, cioè capace di scompaginare le leggi che regolano la quotidianità materiale; ma nel contesto cosmico scheerbartiano, verrebbe da leggere l'aggettivo anche con riferimento al moto di rivoluzione della terra e dei pianeti. Nel “romanzo arabo” *Tarub* scrive: «non posso più sopportare [...] la corporeità. Devo anelare a qualcosa di spirituale, che non è di questo mondo. Soprattutto ora desidero l'irraggiungibile: in quel mondo – nell'altro voglio entrare»¹⁵. Innumerevoli le varianti nelle quali il tema ritorna entro l'opera scheerbartiana¹⁶.

## Movimenti cosmici

In *Danza delle comete* Scheerbart mette in scena il magico ricongiungersi della terra con il cielo. Composta tra 1899 e 1900 e pubblicata nel 1902¹⁷, la «Pantomima astrale in due atti» («Astrale Pantomime in zwei Aufzügen») occupa un

«Weiße Bühne»; «in einem alten Wundergarten zur Sommerszeit»; «in der nächsten Zukunft auf den Brettern der »blauen« Bühne». P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, I, cit., pp. 9, 77, 148, 179, 118.

¹⁴ Id., *Das kosmische Theater*, in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 151-163.

¹⁵ «[...] ich kann das Plumpe, das Rohe, das Körperliche nicht mehr ausstehen. Ich muß nach einem Geistigen streben, das nicht von dieser Welt ist. Ich will überall jetzt das Unerreichbare haben – in jene Welt – in die andere will ich hinein». Id., *Tarub*, cit., p. 240.

¹⁶ Citiamo almeno *Il mondo altro. Un salmo per visionari*, Id., *Die andere Welt. Ein Phantastenpsalm*, in Id., *Gesammelte Werke*, IX: *Gedichte. Zeichnungen. Theoretische Schriften I*, hrsg. von Uli Kohnle, Edition Phantasia, Bellheim 1994, cit., p. 64. Al 1909 data *Die andere Seite* di Alfred Kubin. Sulla diversa valenza di tale “alterità” cfr. FABRIZIO DESIDERI, *Introduzione* a P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, trad. e cura di Fabrizio Desideri, con 14 disegni di Alfred Kubin, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. IX-XXXIV (una nuova edizione arricchita da quattro scritti di Walter Benjamin è stata pubblicata da Castelvecchi nel 2014). NdR: vedi *infra*.

¹⁷ Dapprima nella rivista «Die Insel» poi nel 1903 per Insel Verlag.

posto singolare nella produzione teatrale di Scheerbart. Se il genere è antico<sup>18</sup>, l'assenza di parole e la partitura di movimento, immagini e suoni vanno lette nel contesto della sperimentazione di primo Novecento, cioè in programmatica opposizione alla tradizione testocentrica. La connotazione cosmico-universale si pone contro la direttrice realistica: si pensi solo, ad emblematico titolo d'esempio, a *Der gelbe Klang (Il suono giallo)* di Kandinskij e a tutta la sperimentazione su luce colorata e suono (anch'essa spesso troppo audace rispetto alle concrete possibilità di realizzazione scenica e scenotecnica).

Non stupisce l'attenzione a generi alternativi al teatro di parola tradizionale: tutti i movimenti di rinnovamento della scena guardano al territorio della danza, della pantomima, del cabaret, del circo, delle ombre e delle figure in genere come serbatoio al quale attingere nuova linfa per la scenicità; non è un caso che pochi testi di Scheerbart andati in scena vengano rappresentati, oltre che presso il Verein für Kunst di Herwarth Walden, al Figaro-Theater e dalla compagnia dell'Überbrettl di Wolzogen<sup>19</sup>. E nemmeno stupisce che Scheerbart per una serie di altri testi pensi alle marionette<sup>20</sup>.

Bipartito nella struttura drammaturgica, il testo presenta coppie di polarità in ogni elemento, così che l'incontro/scontro tra terreno e celeste pervade e impronta tutto l'andamento scenico. La contrapposizione terra/cielo, assimilabile a quella reale/fantastico, si dà quindi come presenza tematica incarnata dalla struttura. Ogni minimo dettaglio rinvia a questo schema: microelementi (dettagli dei costumi o delle capigliature, oggetti e materiali) rispondono alla macrostruttura (la simmetria ribadita dai numeri degli atti e delle scene). L'aspirazione al celeste ha dunque l'impeto di un movimento "panico" e totalizzante. Questo tratto, di matrice romantica, dal punto di vista drammaturgico porta ad una estrema coesione (tratto degno di nota in un panorama già aperto alle avanguardie, dove vige piuttosto il frammento).

Il soggetto della pantomima presenta un re annoiato che vorrebbe ricongiungersi al cosmo, aspirando a condividere con astri e pianeti la sfera del celeste; i mezzi che segnano i tentativi di superamento della banalità del quotidiano sono la danza e la musica. Così allo strepito dissonante dei musicisti terreni fa da controcanto la musica delle sfere celesti, ai goffi balli della corte, la danza luminosa degli astri. Ogni cosa che dimora nel basso ha la sua corrispondenza aurea nella dimensione superiore. I due emisferi sono messi in frizione (ora in dialogo, ora in confronto dispettoso) tramite un'azione giocosa e ironica (tratto

<sup>18</sup> Il diffondersi del genere nei diversi paesi europei si ascrive al XVIII secolo, ma le origini risalgono almeno al teatro latino.

<sup>19</sup> Su questi fenomeni "rivitalizzanti" delle arti dello spettacolo cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco di primo '900*, Esedra, Padova 1999, pp. 205-293.

<sup>20</sup> MECHTILD RAUSCH, *Zu den Texten*, in P. SCHEERBART, *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 167-171: 170-171.

questo che distingue Scheerbart dai suoi ammiratori espressionisti, stringendo i nessi con le pronunce romantiche). Le stelle e la luna si prendono gioco degli umani, ma infine li sollevano lievemente dalle loro miserie.

I personaggi, come sarà nei drammi espressionisti, non sono connotati individualmente bensì presentano tratti universali: Tre grandi Comete, Sette Stelle minori, la Luna piena, il Re, la Prima Sposa del Re, la Seconda Sposa del Re, la Cameriera appassionata, il Boia, il Buffone, il Mago, i Pianeti, le Donne dell'ha-rem, l'Aiutante del Boia, i Musicisti, i Cortigiani, i Servitori.

Entro la rigorosa struttura simmetrica si dispiegano gli elementi fantastici, quasi sempre frutto della commistione tra specie diverse. Gli ingredienti (umani, astri, pianeti, oggetti), ora si fondono, ora si scontrano secondo combinazioni sempre nuove, come un tema viene variato all'interno di una composizione musicale.

I numeri sono segno ulteriore delle corrispondenze: 14 scene in ogni atto, perfettamente speculari come lo sono i due mondi che si confrontano; il 7, numero dello Spirito e delle corrispondenze (con il numero dei pianeti e con le note musicali, per limitarci solo a quanto direttamente implicato dal testo), raddoppiato nel numero delle scene, ritorna reiteratamente: sette le Stelle minori, sette le Signore in costume da *Pierrot Lunaire*<sup>21</sup>, che danzano con sette Signore in blu nella *Gavotte della luna*, per esempio. A ribadire l'organicità dell'opera di Scheerbart, anche *Münchhausen und Clarissa* (*Münchhausen e Clarissa*), un romanzo che si può definire "teatrale" per struttura e svolgimento, ripropone il motivo degli astri, dei pianeti, del tempo e della luce. Oltre a prologo ed epilogo, le "scene" corrispondono ai sette giorni della settimana, connotate da una luce sempre diversa<sup>22</sup>.

Il primo atto di *Kometentanz* si apre con il canto dell'usignolo, che lascia spazio alla musica delle sfere celesti: «*Si sentono molte voci d'uccelli, soprattutto usignoli: dapprima sommesse, poi sempre più sonore e impetuose. [...] La musica delle sfere celesti risuona sommessa. Si sentono ancora gli usignoli, ma non più così sonori come all'inizio*». Speculare l'ultima scena del II atto: «*la musica delle sfere celesti risuona sempre più sommessa, come da lontanissima distanza. E anche la voce dell'usignolo risuona anch'essa come da lontanissima distanza*»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Nel 1892 Scheerbart pubblicò la traduzione di Hartleben del *Pierrot Lunaire* di Giraud (nel da lui fondato *Verlag Deutscher Phantasten – Edizioni dei tedeschi visionari*), musicata poi da Schönberg.

<sup>22</sup> P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman*, Oesterheld & Co., Berlin 1906.  
<sup>23</sup> ID., *La danza delle Comete. Pantomima astrale in due atti*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., pp. 81-107: 83; ed. originale *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzügen*, in «Die Insel», 1901-1902, II Quart., 3, ora in ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 7-35: 7; 34-35; infine anche in ID., *Gesammelte Werke*, VIII: *Theaterstücke*, Edition Phantasia, Linkenheim, 1988, pp. 9-52. Citazione in originale: «Viele Vogelstimmen – besonders Nachtigallen – sind zu hören – erst leiser – und dann immer lauter und heftiger [...]. Die Sphärenmusik springt plötzlich in ein hastiges wirbelndes Tempo hinein, klingt aber dabei immer leiser – immer leiser». «Und die

Il motivo astrale connota personaggi, costumi, drammaturgia e configura lo spazio: il sipario si alza lentamente su di un cielo notturno con innumerevoli stelle tremolanti: ad esso fa eco visivamente il pavimento bianco disseminato di stelle nere dentellate, che si inoltra verso il fondale, schiarendo progressivamente.

La simmetria della composizione investe i singoli elementi, i colori, le forme, i movimenti, i suoni, che incarnano tutti il tema della corrispondenza tra cielo e terra.

Una pantomima astrale che è allegoria cosmica; non sono solo gli elementi astrali a “risuonare” armonia: fiori e piante, mondo vegetale e animale, lo scarso arredo scenico e gli oggetti (come le sedie a forma di funghi), tutto sembra germinare dalla stessa origine.

Gli oggetti di scena non sono decorativi bensì intessuti del motivo drammaturgico portante, la relazione tra i due mondi: si pensi agli strumenti astronomici e astrologici, segno del tentativo dell’Uomo di afferrare i misteri del cosmo. O alle magiche piume di pavone (delle quali il Re cerca di impossessarsi) “raddoppiate” nella sfera terrena dal piumino per spolverare della Cameriera. Questa porta un vestito azzurro con argentei falci lunari, sulle spalle due lune piene anch’esse argentate; a loro volta le falci e le lune piene mostrano piccole maschere; sul capo una corona di piume bianche, sul dorso mezzelune come ali.

Gli umani incarnano categorie differenti che è possibile leggere secondo una gerarchia che pone nel punto di maggior vicinanza al “celeste” il Poeta, il Buffone, il Mago; non a caso, si tratta dei personaggi a rischio nella sfera del mondano (rischiano di essere decapitati).

Nel *pas de trois* della settima scena al Buffone riesce quel che non era riuscito agli altri umani, sedurre le stelle: «dopo una selvaggia danza clownesca» la stella dorata e quella argentata si avvicinano al buffone. E i tre iniziano a danzare; «ma il *pas de trois* finisce istantaneamente quando i tre sono proprio sullo sfondo, poiché le due stelle stringono tra loro il Buffone e si librano con lui nel cielo»<sup>24</sup>.

Così come il regno vegetale e quello astrale dispiegano tutte le loro varietà, gli umani incarnano molteplici etnie e culture<sup>25</sup>, sintetizzate nei dettagli dei costumi e nella varietà delle danze (tutti però costellati – e unificati – da forme

Sphärenmusik klingt ganz leise wie aus weiter weiter Ferne./Und die Stimme der Nachtigall tönt auch wie aus weiter weiter Ferne».

<sup>24</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 100. Citazione in originale: «Nach einem wilden Clownstanz [...] kommt der goldene und der silberne Stern in die Nähe der lustigen Person.[...] Das Pas de trois findet aber, als die Drei gerade im Hintergrunde sind, einen unvermittelten Abschluss dadurch, dass die beiden Sterne die lustige Person zwischen sich einklemmen und mit ihr in den Himmel schweben». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 27.

<sup>25</sup> Benjamin parla di “esperanto astrale” per le figure di Scheerbart.

astrali). La storia si svolge «naturalmente nel più remoto futuro»<sup>26</sup> (Scheerbart prevede dettagli di epoche diverse).

La dimensione cosmica e universale viene esibita dalla presenza di un globo, trattato con devozione dai personaggi: un globo celeste che diventa globo terrestre. La cameriera vi salta sopra e afferra verso l'alto con le mani, radiosa gira su se stessa «come volesse afferrare le stelle del cielo»<sup>27</sup>; il suo piumino verde diventa la bacchetta di un direttore d'orchestra. In un altro momento assistiamo ad un girotondo intorno al globo, dove con la danza si «mima» l'aspetto dei pianeti (come a formare l'anello di Saturno).

Si tratta forse del testo teatrale di Scheerbart più complesso dal punto di vista scenico. Ma non sembri una contraddizione rispetto al suo invocare una «scena semplice»: tutti gli elementi, articolati secondo percorsi plurimi, si aggregano idealmente intorno al motivo centrale sopra citato. Scheerbart crea un mondo animato da dualità ma perfettamente conchiuso, regolato da leggi di corrispondenza tra micro e macrocosmo.

La danza, mezzo di comunicazione del basso con l'alto, momento di confronto dell'umano con l'astrale, spesso fallisce o sfocia in situazioni buffonesche. L'aspirazione all'alto è sempre incrinata: sbavature come la caduta di oggetti imprevisti, personaggi che guastano la festa, mutamenti d'umore e subitanei arresti in danze grottesche. Come quando le spose del re tentano di costringere a forza i danzatori celesti (gli astri) a danzare con loro e si bruciano le dita.

Scrivendo Francesco Bartoli:

Pellegrino degli spazi infiniti, che ha nelle comete e nei corpi erranti il proprio emblema, l'attore scheerbartiano è un travestito e un funambolo, un trickster sbeffeggiante che irride l'umano; un distruttore che si occulta nella maschera inorganica per ripristinare col massimo artificio, vale a dire con una tecnica anch'essa liberata dalle superfetazioni utilitaristiche, la pienezza organica dell'universo<sup>28</sup>.

## Trasparenza e iridescenza della Luce

Su tutto domina l'elemento, letteralmente “trasfigurante”, della Luce, evidente segno del regno superiore, che puntella, tematicamente e concretamente, tutto lo svolgimento drammaturgico, stringendo continue alleanze con sonorità e gestualità. Le luci pervadono il testo e danno forma alle figure, orchestrano

<sup>26</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 86. Citazione in originale: «natürlich in fernster Zukunft», ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p.11.

<sup>27</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 85. Citazione in originale: «als wollte sie die Sterne des Himmels zu sich herunter ziehen». *Ibid.*, p.10.

<sup>28</sup> F. BARTOLI, *Una drammaturgia della salvezza*, in *Drammi dell'espressionismo*, cit., p. 40.

chiari e scuri del palcoscenico, costellano i costumi e scandiscono il ritmo visivo.

Oltre ai numerosi momenti nei quali i personaggi portano strumenti di illuminazione (come i Lantermoni portati dai servitori con berretti bianchi a stella), la luce pervade e orchestra il dinamismo d'insieme. Per esempio nella *polonaise* delle Leonidi (I, 7) le Donne dell'harem (che hanno sul capo «code di comete fatte di piume») tengono nella mano destra «specchi della grandezza di un viso» e producono «un lieve scintillio come stelle cadenti dallo sciame delle Leonidi»<sup>29</sup>; uno sciame di stelle cadenti accompagnato da suoni di sfere sibilanti spaventa tutti terribilmente.

Poco oltre (I, 13) il Mago traccia spirali in aria con piume di pavone; tutte le stelle del cielo cadono giù uguali, verticalmente, una pioggia di luce che insieme allo stridere dei suoni introduce un movimento ascendente: «Tutti gli uomini e le donne oscillano avanti e indietro al cadere delle stelle e con movimenti delle braccia rendono visibile la loro sensazione di venire sollevati in cielo insieme all'intero pavimento e ai cespugli che lo fiancheggiano»<sup>30</sup>.

Nell'ultima scena del I atto (*Le stelle del cielo*), nuvole di vapore variopinto rendono invisibili il re e la corte. «Grandi stelle cosmiche rotonde, sfere alte da uno a cinque metri, passano lentamente attraverso le nuvole»; alla rimarchevole dimensione di queste presenze corrisponde un moto impetuoso della musica delle sfere. Appare in alto al centro una grande maschera di Luna piena che ride, assolutamente immobile. «Comete a coda saltellano a destra e a sinistra accanto alla Luna piena, muovendosi su e giù come marionette. Mentre la musica delle sfere infuria a gran velocità, si chiude lentamente il sipario». Un turbinio di timpano arresta i suoni<sup>31</sup>.

Secondo la consueta simmetria, all'apertura del II atto la scena è uguale alla fine del primo. Un movimento uguale e contrario mostra le stelle che scendono verticalmente e il pavimento che si innalza verso l'alto. Successivamente la musica delle sfere si trasforma in melodia di danza, le comete danzano. Sono

Menschen [...], deren Kopf unsichtbar ist. Die Füße und die menschlichen Gliedmassen sind ebenfalls unsichtbar. Ein Strahlenbündel schießt an Stelle des Kopfes wie ein elektrischer Scheinwerfer in die Höhe; kleinere

<sup>29</sup> P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 88. Citazioni in originale: «Kometenschweife aus Federn»; «mit kopfgroßen Spiegeln»; «Sternschnuppen aus dem Leonidenschwarm». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 14.

<sup>30</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 93. Citazione in originale: «Alle Männer und Frauen schwanken beim Fallen der Sterne hin und her und zeigen durch Armbewegungen an, dass sie die Empfindung haben, mit dem ganzen Fliesenboden und den nebenstehenden Gebüsch in den Himmel gehoben zu werden». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 20.

<sup>31</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 94. Citazione in originale: «Schweifkometen hüpfen rechts und links neben dem Vollmonde wie Hampelmänner auf und nieder./ Während die Sphärenmusik sehr rasch dahinstürzt, werden die Gardinen langsam zugezogen». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 20.

Strahlenbündel springen hinten zwischen den menschlichen Schultern hervor. Der menschliche Körper wird von grätenartigen glitzernden steifen Zweigen umhüllt. Die Strahlenbündel auf dem Kopfe und zwischen den Schultern lassen sich leicht bewegen, und die glitzernden Zweige lassen sich leicht knicken und wie Spinnenbeine handhaben – sie glitzern beim Geknicktwerden wie durchsichtiges Email in unzähligen bunten Farben.

Sämtliche Strahlenbündel stehen beim Tanze der Kometen immer wieder unter anderen Winkeln zu einander und verharren so öfters für ein paar Sekunden – wodurch etwas Zuckendes in dem Tanze zum Ausdruck gelangt.

[Sono] rappresentate da uomini [...] la cui testa è invisibile. Anche piedi e arti umani sono invisibili. Un fascio di raggi al posto della testa si lancia in aria come un proiettore elettrico; fasci di raggi più piccoli saltano fuori da dietro, tra le spalle. Il corpo umano viene avvolto da rami rigidi e scintillanti a forma di spina di pesce. I fasci di raggi sulla testa e tra le spalle si muovono leggermente, e i rami scintillanti si lasciano flettere lievemente e maneggiare come zampe di ragno: nel momento in cui vengono piegate scintillano come smalto trasparente in innumerevoli colori variopinti. Tutti i fasci di luce durante la danza delle comete formano uno con l'altro sempre nuovi angoli e a più riprese rimangono fermi per un paio di secondi; il che conferisce alla danza un carattere convulso<sup>32</sup>.

Il re segue lo svolgimento della danza con la parte superiore del corpo molto chinata in avanti «La musica delle sfere celesti si fa splendente»<sup>33</sup>.

È un passaggio importante: la luce trasfigura i corpi, che nella mescolazione di specie presentano tratti organici. Il tempo si fa spazio, visione di luce (la musica si fa splendente).

In *Das Dualistische in der Bühnenkunst (Il dualismo nell'arte scenica)* Scheerbart scrive che il materiale impiegato da ogni arte ne determina necessariamente gli esiti: sulla scena il materiale è l'attore e si dovrà trovare una soluzione che eviti il "dualismo" della sua compresenza con la scenografia (che ha una diversa qualità materiale): gli attori trasfigurati del *Kometentanz* sembrano implicitamente additare una soluzione a tale dualismo<sup>34</sup>.

La trasparenza risponde al desiderio di distruzione di ogni barriera, nello spirito di un "abbraccio cosmico" che nulla esclude del vivente. Il motivo è basilare nel fortunato *Architettura di vetro*: il materiale trasparente viene esaltato come il mezzo più idoneo per le costruzioni del futuro, in un utopico scenario di distruzione dell'opacità della materia e di riedificazione entro un regno di luce. Il tema si ritrova in percorsi di estremo interesse: da Majakovskij a Chareau, da

<sup>32</sup> Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 96. Citazione in originale: Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 22.

<sup>33</sup> Id., *La danza delle Comete*, cit., p. 96. Citazione in originale: «Die Sphärenmusik wird glänzend». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 22.

<sup>34</sup> Id., *Das Dualistische in der Bühnenkunst*, in «Der neue Weg», 1909, XXXVIII, ripubblicato in Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp. 117-118.



Itten a Moholy-Nagy. Nel 1919 l'architetto Bruno Taut dedica allo "spirito di Scheerbart" il «dramma architettonico» *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik (Il costruttore del mondo. Dramma d'architettura per musica sinfonica)*, che prevede uno spazio scenico dinamico, generatore di suoni, luci e colori<sup>35</sup>.

Nel già citato *Glastheater* il vetro sarebbe l'elemento portante di un teatro rinnovato. Nel contesto della riflessione teatrale, la trasparenza indica anche la messa in discussione della presenza umana in quanto risibile materialità: la luce dissolve le presenze. Tale esaltazione del materiale cristallino apre su due direzioni. La prima è quella "mistico-spirituale", che ritroviamo nella prima fase del Bauhaus, fortemente radicata nell'Espressionismo: si pensi alla *Torre del Fuoco* di Itten (1920), alle considerazioni sui colori di Klee, al misticismo di Schreyer (tutti artisti convocati da Gropius quando apre la celebre scuola a Weimar nel 1919). Nella stessa *Danza delle comete* l'universo sembra trovare il suo senso in una disposizione armonica delle cromie mostrandosi nell'intero spettro dei colori (fin dall'inizio «meteore azzurre verdi rosse» scorrono come fiocchi di neve<sup>36</sup>).

Scriva Francesco Bartoli nel raffinatissimo saggio che accompagna l'edizione italiana di *Kometentanz*:

Alla maschera e al costume egli demanda il compito di disimpetriare l'attore, alla danza quello di riportarlo al gorgo primitivo del dionisiaco, al teatro la funzione di inscenare i misteri della Creazione. Il mirabile *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer nascerà di lì a poco da premesse simili, anche se l'accento finirà per cadere sull'umanizzazione dell'astrale, invertendo il percorso mistico e ultraplatonico di *Kometentanz*<sup>37</sup>.

Credo vi sia qui un'indicazione importante circa lo scarto tra la poetica di Scheerbart (pur nell'innegabile consonanza) e quelle dei movimenti successivi:

<sup>35</sup> BRUNO TAUT, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbarts gewidmet*, Folkwang, Hagen 1920, trad. it. *Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di Carlo Maria Cella e Paolo Portoghesi, Franco Angeli, Milano 1998 pp. 35-72. Su questi temi si veda l'importante introduzione di Fabrizio Desideri a P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, cit. Nell'esile bibliografia in lingua italiana su questi autori segnaliamo anche B. TAUT, *La corona della città (Die Stadtkrone)*, con i contributi di Paul Scheerbart, Erich Baron e Adolf Behne, introduzione di Ludovico Quaroni, Mazzotta, Milano 1973. Il motivo dell'edificazione richiama l'innalzarsi verso l'alto della cattedrale medioevale (immagine che sarà scelta da Gropius nel momento della fondazione del Bauhaus). Anche in Kandinsky compare un'immagine che gravita entro lo stesso universo, il "muro che crolla", simbolo dello spalancarsi di un altro mondo, cfr. FRANCESCO BARTOLI, *Kandinsky tra apocalisse e astrazione*, in UMBERTO ARTIOLI, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Shakespeare & Company, Milano 1984, p. 259.

<sup>36</sup> P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 84. Citazione in originale: «hellblaue grüne und rote Meteore». Id., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 8.

<sup>37</sup> F. BARTOLI, *Una drammaturgia della salvezza*, cit., p. 40.

una distanza che ospita una felice utopia, nella quale ravvisiamo una declinazione della dimensione “fantascientifica”.

Ma un'altra direttrice si prefigura nell'esaltazione delle strutture trasparenti: quella tecnologica, dove la smaterializzazione approda ad una concezione di arte astratta e il senso si esaurisce nel codice stesso del linguaggio artistico, sottoposto ad un processo di meccanizzazione estrema, fino ad escludere l'Umano dal congegno.

L'ingente dispiego di mezzi nella pantomima astrale sembra aprire a questa direttrice, se non fosse che la materia è profondamente animata dallo spirito: Scheerbart insomma sembra coniugare misticismo e tecnologia futuribile, la fantasia irradiante luce e il progresso scientifico<sup>38</sup>.

Si pensi alla dimensione di contemplazione estatica che domina le ultime scene del II atto.

Le comete hanno rapito il Re, il Boia e la Cameriera, li portano verso lo sfondo e poi verso l'alto nello spazio stellare: «Il re non sta in sé dalla gioia, saluta la corte con la corona di smeraldi agitandola come fosse un berretto, fa marameo e mostra la lingua a coloro che sono rimasti indietro»<sup>39</sup>. Nuvole fumano dal pavimento e fiamme divampano, la scena sprofonda negli abissi tra tuoni e lampi, mentre davanti, non lontano dalle lampade, si erge lentamente un alto muro. Appaiono i pianeti enormi e variopinti: re e cameriera arrestano in rapita contemplazione, volgendo le spalle al pubblico.

Nella scena seguente *Die Verrückten (I folli)* (13) si dispiega una vera apoteosi tecnologica – memore degli antichi fasti barocchi: la musica infuria al ritmo più selvaggio; nuovi pianeti escono dal mondo delle stelle fisse; essi

[...] haben nicht mehr Kugelgestalt; sie haben die Gestalt riesiger Diamanten und vielkantiger phosphoreszierender Krystallkörper – einige bestehen aus unförmlichen Schlauchgebilden, die wie Seifenblasen schillern und an Polypen erinnern, andere ähneln erstarrten Flammen – die meisten sind sehr farbenprächtig und formenreich. Aus Sonnen, die riesigen Schaumkronen gleichen, schlagen bunte Lichter wie Scheinwerfer heraus und durchglänzen die neue Sternenwelt.

non hanno più forma sferica ma di enormi diamanti e di corpi cristallini poligonali fosforescenti, alcuni informi corpi a tubo, cangianti come bolle di sapone e che ricordano polipi, altri ricordano fiamme raggelate, sgargianti e multiformi. Eruttate da soli, simili a enormi corone di schiuma, luci colorate come riflettori divampano e riempiono di luce il nuovo mondo delle stelle<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Si cfr. in merito F. DESIDERI, *Introduzione* in P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, cit., e *infra*.

<sup>39</sup> P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 103. Citazione in originale: «Der König wird gleich ganz ausgelassen vor Freude, grüsst seinen Hof mit der Smaragdkrone, als wärs eine Mütze, schneidet seinem Hof eine lange Nase und zeigt den Zurückgebliebenen seine Zunge und lacht aus vollem Halse». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 31.

<sup>40</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., pp. 105-106. ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., pp.

L'entusiasmo dei "rapiti" ha superato ogni misura, sembrano sempre più folli, fino ad azzuffarsi tra loro.

La proliferazione di forme fantastiche prosegue nell'ultima scena (II, 14, *Die Sterne des Himmels*) (*Le Stelle del cielo*): «escono dal mondo delle Stelle fisse nuovi pianeti come ombre, aeriformi figure luminose che si confondono. [...] Divampano lampi colorati. Si sprigiona una miriade tremolante e magica di giochi di luce di dimensioni gigantesche. Comete che assomigliano a spade infuocate girano vorticosamente attraverso il caotico regno dei mondi. Infocate meteore a nastro serpeggiano ovunque come anguille di fuoco»<sup>41</sup>. I pianeti in movimento vengono illuminati in modo cangiante da code di comete di tutti possibili colori.

Riappaiono le tre Comete (hanno luci in testa proiettate verticalmente) con i personaggi tra le braccia; li portano verso l'alto, questi guardano da tutte le parti, la musica si fa sommessa e dolce. La luna sale, e quando è sulla sommità cala il sipario.

La musica delle sfere suona sommessa e risuona da lontanissima distanza la voce dell'usignolo.

Il tema della metamorfosi investe tutto l'accadimento drammaturgico, che si sarebbe tradotto in una iperbolica successione di effetti scenici. Una declinazione singolare, caleidoscopica ed euforica, dell'anelito estatico al superamento di sé che sarà proprio di una parte significativa dell'Espressionismo<sup>42</sup>.

Scrive Bartoli:

il nocciolo dell'azione è infatti la "macchina" fantastica del cielo, l'incantato congegno del mondo issato sul palcoscenico nudo, con globi, stelle e pianeti rotanti. Il sogno si fa *Mysterium* della creazione. L'evento teofanico assume il volto della suprema baccante celeste, la Luna. Non una falce, come in Blok, ma una luna tonda, dai riccioli viola inebrianti come il vino, pronuba di nozze e bacchanali, vessillifera delle stelle. Quando compare, strepitano le sfere, la comunità entra in convulsione, si esibiscono le maschere meravigliose delle

32-33.

<sup>41</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 106. Citazione in originale: «Abermals kommen neue Wandelsterne aus der Fixsternwelt heraus — gasartige Lichtgestalten, die durcheinander gehen — wie Schatten. Immerzu flackern bunte Blitze auf. Es entwickelt sich eine berauschte zitternde Fülle ungeheurer Lichtspiele./ Kometen, die Flammenschwertern gleichen, sausen durch das chaotische Weltenreich». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, II, cit., p. 34.

<sup>42</sup> Nel romanzo *Lesabendio* (1913), opera più nota, l'Autore narra le vicende di una comunità di "pallasiani" e in altre opere fantastiche di esseri umani in corso di trasformazione. Sul motivo della metamorfosi cfr. CLEMENS BRUNN, *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, Igel, Hamburg 2010 (da tesi dottorale del 1999), in particolare il cap. 2. In questo progetto di trasformazione spirituale dell'Uomo anche il linguaggio è chiamato a rinnovarsi. Significativo che Scheerbart compaia nel bellissimo dizionario delle lingue immaginarie curato da Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti (*Aga Magéra Difūra, Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 1994). A tal proposito si deve notare la forma semplificata scelta da Scheerbart: scettico nei confronti del linguaggio, l'Autore lo considera un intralcio al libero dispiegarsi del fantastico.

tre Comete con la testa di luce. [...] Ride soffia, raglia, sconvolge. [...] Inno alla metamorfosi, lo scenario di Scheerbart induce la visione di un universo partoriente;

la natura di questa genesi è «pneumatica e irraggiante»<sup>43</sup>.

## Una danza celeste

Danza e musica sono i linguaggi che accompagnano l'anelito alla trasfigurazione e al ricongiungimento con il cosmo.

All'interno di ogni danza (*assoli, pas de deux, pas de trois, gavotte, polonaise, girotondo, valzer, minuetto*) si ritrovano le medesime costanti che nei costumi, nella luce, nella musica, volte sempre ad evocare il rapporto tra celeste e terrestre. Il movimento del corpo agisce come un caleidoscopio generatore di forme, luci, suoni e colori.

Seppure la nostra analisi non segua la prospettiva del contesto di rinnovamento della danza primonovecentesco (percorso che meriterebbe un'indagine specifica), non si può evitare di ricordarne i nessi. Certamente Scheerbart può essere inserito in tale orizzonte: si prenda ad esempio *Die Freundschafts-Pantomime (La Pantomima dell'amicizia)*, dove le donne dell'Harem danzano con grande eccitazione gesticolando in modo molto marcato e coinvolgono tutte le altre donne in una danza che consiste principalmente in movimenti delle braccia e delle dita, ai quali si aggiungono «movimenti artistici di tutto il corpo», dove solo i piedi rimangono «intenzionalmente piuttosto immobili» «spostandosi occasionalmente di qualche passo per mutare prospettiva»<sup>44</sup>. Nella *Verzweiflungs-Pantomime (Pantomima della disperazione)* – dove lo sconforto è dovuto al fatto che nella scena precedente le donne volevano costringere gli astri a danzare con loro, ma cercando di toccarli si bruciano le dita... – le danzatrici cambiano posizione in modo frenetico, «i corpi e le membra si contorcono avanti e indietro dando origine ad una consonanza di movimenti e giungendo ad una rappresentazione comune della percezione del dolore; i volti qui devono agire in modo molto efficace»<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> F. BARTOLI, *Una drammaturgia della salvezza*, cit., p. 41.

<sup>44</sup> P. SCHEERBART, *La danza delle Comete*, cit., p. 99. Citazione in originale: «Kunstvolle Bewegungen des ganzen Körpers [...]. Beine und Füße bleiben aber absichtlich ziemlich unbeweglich und machen nur gelegentlich ein paar Schritte, um den Standpunkt zu verändern». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater, II*, cit., pp. 25-26.

<sup>45</sup> ID., *La danza delle Comete*, cit., p. 99. Citazione in originale: «Die Körper und Gliedmassen werden derartig hin- und hergewunden, dass ein Zusammenklang der Bewegungen stattfindet und eine allgemeine Schmerzempfindung zur Darstellung gelangt; die Gesichter müssen dabei sehr wirkungsvoll mitspielen». ID., *Gesammelte Arbeiten für das Theater, II*, cit., p. 26. Pur semplicemente sulla base di associazioni, vengono in mente per esempio alcune danze "grottesche"

È noto come un importante versante del teatro primonovecentesco (soprattutto tedesco) non prescinda dalla lettura nietzschiana della *Nascita della tragedia dallo spirito della Musica*, nella esaltazione del ritmo di danza come momento originario e autentico dell'evento spettacolare. In tale contesto, nella declinazione espressionista il qualificativo "estatico" è un lemma chiave. Si pensi al testo, seppur più tardo, di Felix Emmel, *Das ekstatische Theater (Il teatro estatico)*<sup>46</sup>. Le radici, come ha dimostrato Umberto Artioli, sono da ricercare nella teoresi di Georg Fuchs. Basti pensare al saggio *Der Tanz (La danza)* (1906)<sup>47</sup>, dedicato al fenomeno di Madeleine G., dove il movimento del corpo è l'espressione più immediata della dimensione più autentica, usualmente inibita dalle convezioni sociali e liberata in condizioni alterate della coscienza.

Una danza estatica è quella dei momenti culminanti della nostra pantomima<sup>48</sup>.

Scheerbart si muove certamente sulla scorta delle grandi tradizioni di miti d'origine, in particolare quello dell'origine della musica dal movimento delle sfere corrispondenti ai pianeti<sup>49</sup>, parte di un universo armonico e costruito su rapporti numerici<sup>50</sup>; tuttavia l'Autore utilizza il patrimonio della tradizione del pensiero antico per additare una dimensione avveniristica.

Vale la pena richiamare un autore cronologicamente a lui più prossimo, Gustav Theodor Fechner. Il concepire le stelle come esseri viventi e dotate di una loro gerarchia è infatti un'idea che Scheerbart ritrova nel fondatore della "psicofisica"<sup>51</sup>, la disciplina che nel primo Ottocento inizia ad indagare la relazione tra stati fisici e stati mentali. Fechner ha sostenuto in diverse opere che sole, stelle

create negli anni '10 da Valeska Gert (non a caso rappresentate nella Berlino dei Cabaret d'inizio Novecento).

<sup>46</sup> FELIX EMMEL, *Das ekstatische Theater*, Kampmann und Schnabel, Prien 1924.

<sup>47</sup> GEORG FUCHS, *Der Tanz*, Strecker und Schröder, Stuttgart 1906, traduzione dell'autrice, *La danza*, in *Il sublime e il grottesco. Metamorfosi della Marionetta nel teatro tedesco dal Simbolismo all'Espressionismo*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1992-1993, coordinatore Umberto Artioli, v. II, Appendice, pp. 395-442.

<sup>48</sup> In tale contesto interessante anche *Die Neue Tänzerin. Tragische Pantomime*, in P. SCHEERBART, *Gesammelte Werke*, VI: *Erzählungen 1*, Edition Phantasia, Linkenheim 1990, pp. 21-30.

<sup>49</sup> Rispetto ai "miti" d'origine della danza si pensi almeno allo scritto (metà II sec.) di Luciano, *La danza*: «La danza nacque contemporaneamente alla prima origine dell'Universo e apparve insieme all'antico Eros; per esempio il movimento circolare degli astri, l'intreccio dei pianeti con le stelle fisse e la loro regolata armonia sono la prova dell'esistenza primigenia della danza», LUCIANO, *La danza*, a cura di Simone Beta, trad. it. di Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, p. 59.

<sup>50</sup> Le formulazioni più note sono PLATONE, *Repubblica*, Libro X, e CICERONE, *De re publica (Somnium Scipionis)*.

<sup>51</sup> Cfr. l'esauriente volume di ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science-Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996, in particolare pp. 352-355; qui si segnala anche una lettera di Scheerbart a Kubin nella quale esplicita il riferimento (23 settembre 1906), cfr. *ibid.*, p. 352 nota 137.

e pianeti sono Angeli; secondo l'autore inoltre i pianeti hanno la proprietà di esprimersi tramite colori e luci, proprio come le creature di Scheerbart<sup>52</sup>.

Il pensiero di Fechner si muove tra filosofia romantica della Natura e moderne tendenze sperimentali della psicologia. Nel *Büchlein vom Leben nach dem Tode* (*Libretto della vita dopo la morte*)<sup>53</sup> la relazione tra spirito e materia appare come la dimensione più autentica della nostra sfera esistenziale. Per Fechner esiste un terzo stadio della vita, la morte, che non la nega bensì ne garantisce il legame con il Divino. Non è senza importanza che la riflessione di Fechner scelga come riferimento primario il mondo della Natura, e in particolare il mondo vegetale: l'albero della vita si innalza con le sue arborescenze verso il celeste e affonda le radici nel terreno. Tutto il pensiero di questo visionario, ma per certi versi così attuale, romantico tedesco è pervaso dall'aspirazione ad un respiro cosmico che renda compresenti creature e stadi della vita. Dopo la morte le anime dei defunti abitano i nostri stessi spazi: l'universo di Fechner è regolato da leggi di continuità e di armonia, pervaso dallo stesso spirito e dallo stesso impeto totalizzante che oltre mezzo secolo dopo animerà *La Danza delle Comete*.

Alla fine di questo percorso portiamo l'attenzione su due punti, possibili aperture per futuri approfondimenti: il primo è il fatto che Scheerbart viene spesso genericamente associato ad Alfred Jarry<sup>54</sup> (ad ora, senza riferimenti precisi che ne testimonino i contatti). D'altronde Jarry è attento lettore di Fechner, alias Dr. Mises. Brunella Eruli ha dedicato molte belle pagine all'influenza di Fechner nei processi di composizione di Jarry, mettendo in evidenza soprattutto il motivo della sfera e della sua valenza cosmica<sup>55</sup> (tra gli archetipi della celebre *gidouille* ubuesca e della spirale patafisica).

La nostra ipotesi è che Fechner costituisca il riferimento comune dei due autori *fin de siècle* e che le assonanze tra Jarry e Scheerbart, forse non giustificabili da contatti diretti, dimorino negli scritti del filosofo romantico.

Innegabile comunque l'affinità di spirito che emana dalle pagine del *Dottor Faustroll* e da numerosi scritti di Scheerbart (ma si pensi anche alla vicinanza delle ricerche sul versante di "macchine" come il *Perpetuum mobile* da parte di Scheerbart e come *La macchina per esplorare il tempo*, *La Machine à explorer le temps*, per Jarry).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>53</sup> DR. MISES [GUSTAV THEODOR FECHNER], *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*, C.F. Grimmsche Buchhandlung, Dresden 1836; trad. it. GUSTAV THEODOR FECHNER, *Il libretto della vita dopo la morte*, a cura di Giampiero Moretti, trad. di Emma Sola, Adelphi, Milano 2014.

<sup>54</sup> Si veda anche un'edizione divulgativa come *The Big Book of Science fiction* (ed. by Ann and Jeff Vandermeer, Vintage Crime-Black Lizard-Penguin, Toronto 2016) dove Scheerbart e Jarry vengono avvicinati (*ibid.*, pp. 25-36).

<sup>55</sup> Cfr., tra gli altri, BRUNELLA ERULI, *Dans la sphère d'Ubu*, in *Centenaire d'Ubu Roi*, L'Etoile-Absinthe, tournée 77-78, 1998, pp. 185-196.

Il secondo e conclusivo momento di questa riflessione riguarda uno scritto di Fechner che consente una più puntuale relazione con il *Kometentanz*. Il tema della danza celeste compare infatti nello scritto *Über den Tanz* (*Sulla danza*, 1824). La danza è per Fechner «la prima delle arti, non solo sulla terra, ma nel mondo». L'Autore immagina che al momento della creazione qualcuno abbia soffiato con il corno di Oberon sull'universo, così da farlo ruotare «in cerchi eterni». Tutti i pianeti danzano intorno al sole, la terra danza un *pas de deux* con la luna, da cui origina il valzer, «danza celeste»<sup>56</sup>. Ogni parte del nostro corpo è fatta per danzare, e chi non segua l'istinto alla danza è destinato ad ammalarsi o a morire. A partire dall'osservazione di una trottola, Fechner, come in altre sue riflessioni, chiama in causa la sfera, la forma più perfetta per danzare, dato che possiede un numero infinito di gambe: la sua intera superficie non è composta che da gambe, visto che ogni punto fa da fulcro attorno a cui ruotare; «noi, esseri imperfetti, non abbiamo in comune con questa forma [...] [divina] che due punti grazie ai quali dobbiamo imitare le orbite circolari dei corpi celesti»; le gambe sono gli organi più nobili di tutto il corpo<sup>57</sup>. E come in uno spillo la testa non esiste che in funzione della punta, così nell'uomo la testa non ha valore che in funzione dei piedi, impedendo loro con il suo peso di volarsene via da terra, dove hanno bisogno di appoggiarsi per danzare. La danza porta all'abbandono dei disagi fisici; chi viene preso dal giro di valzer prosegue senza curarsi di esserne stremato, di sporcarsi, sudare, sgualcirsi i vestiti. «Si ha ragione nel vedere nella danza uno slancio verso il celeste, verso il divino, un tendere verso la natura degli Angeli: crediamo di avere le ali, ci lanciamo verso le altezze del cielo; ma non si tratta che di un salto, dal momento che il peso del nostro corpo terrestre ci riporta indietro»<sup>58</sup>. La danza starebbe all'origine della stessa musica: «i suoni stessi, nel loro fondamento, non sono che una danza delle più piccole particelle, che formano a loro volta delle figure sonore aggraziate come quelle di cui sono capaci i nostri migliori ballerini; sicché si può dire che un musicista è

<sup>56</sup> Citazioni in originale: «Der Tanz ist die erste Kunst, nicht bloß auf der Erde, sondern überhaupt auf der Welt»; «in ewigen Kreisen»; «ei[n] himmlische[r] Tanz». DR. MISES [GUSTAV THEODOR FECHNER], *Über den Tanz*, in ID., *Stapelia Mixta*, Leopold Voß, Leipzig 1824, pp. 1-16: 1 (trad. nostra); una versione del saggio (ma senza indicazione della fonte) si può leggere in trad. it. in GUSTAV FECHNER, STEPHANE MALLARMÉ, PAUL VALÉRY, WALTER FRIEDRICH OTTO, *Filosofia della danza*, a cura di Barbara D'Elia, Il Melangolo, Genova 1992, pp. 33-49.

<sup>57</sup> «Wir unvollkommene Wesen haben nur erst diese zwei Punkte mit dieser Gestalt, die ein alter Weiser die göttliche nannte, gemein; mittelst derer wir die kreisförmigen himmlischen Bahnen nachahmen sollen; aber diese Organe sind auch die edelsten unsers ganzen Körpers [...]». DR. MISES [GUSTAV THEODOR FECHNER], *Über den Tanz*, in ID., *Stapelia Mixta*, cit., pp. 3-4.

<sup>58</sup> «Mit Recht läßt sich aber auch in der That der Tanz als ein Aufflug nach dem Himmlischen, Göttlichen betrachten, als ein Streben zur Engelsnatur; wir glauben, Flügel zu haben, wollen uns in die Höhe schwingen; aber es wird nur ein Hopfen, weil uns die Last unsers irdischen Körpers wieder zurückdrückt». *Ibid.*, p. 6.

in fondo un maestro di danza di particelle, che introduce una regola e un ordine armonico nei loro movimenti disordinati»<sup>59</sup>.

Fechner cita tra l'altro il *Magnetismo animale* di Passavant, dove si dice che delle giovinette «paralizzate e immobili nella vita quotidiana, erano in grado di volteggiare senza affaticarsi, quando si trattava di danzare». Descrive quindi una ragazza timida, schiva, che cammina trotterellando, a piccoli passi: «ora guardate di nuovo quest'automa al ballo: solo la danza può infonderle la vita e l'anima: i suoi piedi la strappano da terra e la sollevano, alle prime note cominciano a battere impazientemente il tempo colpendo il suolo [...] avverte di essere entrata in un mondo superiore, di una nobiltà più elevata. E il ballo è quel mondo?»<sup>60</sup>. Chi danza subisce una sorta di trasfigurazione: Angelo e dea divengono per lei termini comuni; «tutti, uomini e donne, si spogliano del vecchio Adamo per diventare un essere del tutto nuovo e trasfigurato nel cielo della sala da ballo»<sup>61</sup>. In queste pagine sembra di intravedere un serbatoio comune che porterà da un lato Fuchs e gli espressionisti al pensiero (e a fenomeni) gravitanti intorno all'idea della danza "estatica", dall'altro Scheerbart alle sue caleidoscopiche visioni di danza e di luce capaci di trasfigurare gli umani conducendoli in un "altro" mondo.

<sup>59</sup>«[...] die Töne selbst nur in einem Tanze der kleinsten Körpertheilchen bestehen, die dabei so zierliche Touren (Klangfiguren) bilden, als unsere größten Tanzkünstler nur immer herauszubringen vermögen, so daß ein Tonkünstler eigentlich nur für einen Tanzmeister der Körpertheile zu achten, der in ihr sonst ungeordnetes Hüpfen Regel und harmonische Ordnung bringt». *Ibid.*, p. 5.

<sup>60</sup> «[...] sieh dieses mechanische Kunstwerk auf dem Balle wieder; nur der Tanz ist's, der ihm Leben, der ihm Seele einzuflößen vermag: ihr Fuß reißt sie jetzt von selbst mit fort, und fängt schon beim ersten Tone an ungeduldig nach dem Takt den Boden zu schlagen [...]. [S]ie [fühlt] sich einer höhern adlichen Sphäre angehörig [...]». *Ibid.*, pp.10-11.

<sup>61</sup> «[...] zieht nicht jeder und jede den alten Adam ganz und gar aus und wandelt in einem neuen Leben mit einem neuen und verklärten Leibe im Himmel des Ballsaals?». *Ibid.*, p.11.





Fig. 1: Frontespizio di Paul Scheerbart, *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzügen*, Leipzig, Insel 1903. Digital Collection: europeanlibraries, Internet Archives. Source [http://books.google.com/books?id=1w0QAAAAYAAJ&hl=&source=gbs\\_api](http://books.google.com/books?id=1w0QAAAAYAAJ&hl=&source=gbs_api)



Fig. 2: Secondo atto di Paul Scheerbart, *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzügen*, Leipzig, Insel 1903. Digital Collection: europeanlibraries, Internet Archives. Source [http://books.google.com/books?id=1w0QAAAAYAAJ&hl=&source=gbs\\_api](http://books.google.com/books?id=1w0QAAAAYAAJ&hl=&source=gbs_api)

## Paul Scheerbart, Münchhausen e un'altra vita possibile

Stefano Beretta

Così come vengono ripозionate nel sintagma aggettivale esteso su inedite prospettive semantiche con cui Alessandro Fambrini dischiude un capitolo della sua analisi dell'opera di Kurd Laßwitz, le «[f]antasie scientifiche»<sup>1</sup> del più significativo tra gli autori tedeschi di un genere *in fieri* assettano il tripudio positivista per prepararlo ad accogliere nuove declinazioni poetologiche. Nel solco della diluizione dello scientismo tardoottocentesco in schemi compositivi orientati verso la peculiare sintesi critica operata da Laßwitz, la scrittura di Paul Scheerbart si segnala per l'originalità della riconversione degli elementi propri dell'utopia laßwitziana nel lungo esercizio di traduzione dell'inflessione visionaria in una serie di testi che sembrano riflettere l'impressionismo esperienziale sulla superficie cangiante della «*Science Fiction*, che ancora non si chiamava così»<sup>2</sup>. Nel contesto della feconda produzione di Scheerbart l'apertura sugli orizzonti del futuribile, tanto rilevante in Laßwitz, si carica di accenti compresi tra l'incendere simbolista, con il corredo di incursioni nei territori dei linguaggi avanguardisti, e la tendenza alla satira universale, un ampio bacino di suggestioni in cui

<sup>1</sup> ALESSANDRO FAMBRINI, *Fantasie scientifiche e bolle di sapone. Kurd Laßwitz, ovvero l'apoteosi della scienza segna il suo stesso tramonto*, «La Torre di Babele», 2014, pp. 113-128: 113. Per un inquadramento della scrittura di Laßwitz in una funzione fondativa della fantascienza tedesca, cui la prosa visionaria di Paul Scheerbart risulterà debitrice, si veda ID., *Visione della scienza e funzione dell'arte nei futuri possibili del Fin de Siècle. Kurd Laßwitz e Paul Scheerbart*, in *Arte e scienza: miscellanea in onore di Aldo Venturelli. Kunst und Wissenschaft: Festschrift zu Ehren von Aldo Venturelli*, hrsg. von Luca Renzi, Steiner, Stuttgart 2018, pp. 190-198. L'inclinazione atomistica di Laßwitz, che si potrà riscontrare anche nell'ossessione di Scheerbart per la descrizione di una pluralità di coscienze osservanti, è indagata da FRANCESCA PUCCINI, *La 'Geschichte der Atomistik' di Kurd Laßwitz e la ricezione del materialismo di Bruno nella scienza tedesca del XIX secolo*, «Bruniana & Campanelliana», 2002, VIII, pp. 75-106.

<sup>2</sup> «Science Fiction, die sich noch nicht so hieß». HENNING FRANKE, *Bilder aus der Zukunft und Unterhaltungsschriften à la Verne. Science Fiction, die noch nicht so hieß. Das Genre vor 1945*, in *Lexikon der deutschsprachigen Science Fiction-Literatur seit 1900. Mit einem Blick auf Osteuropa*, hrsg. von Christoph F. Lorenz, Peter Lang, Frankfurt am Main 2017, pp. 45-97: 45.

il credo tecnologico si stempera nel pacifismo e nella riconduzione dell'angusto spazio terrestre al rispecchiamento in un più elevato ordine cosmico, con la ridefinizione dei valori estetici e morali della civiltà contemporanea marcata da un radicalismo raramente riscontrabile in misura analoga presso altri scrittori dell'ultimo Ottocento e della *Jahrhundertwende*.

In un simile contesto, le intonazioni irrazionaliste, pur presenti e per certi aspetti determinanti, vengono costantemente bilanciate da una sorta di ossessione ontologica che pervade l'intera opera di Scheerbart, come a volerne rimarcare di continuo l'origine dal pensiero schopenhaueriano, un tratto più volte sottolineato dall'autore, pure incline a rivestirlo della sua singolare *verve* umoristica. Della filosofia di Schopenhauer Scheerbart, diversamente da molti suoi contemporanei, tra cui Thomas Mann, non enfatizza i lati più pessimistici – il pensiero va in particolare all'interpretazione manniana di Schopenhauer filtrata attraverso la lettura di Thomas Buddenbrook – che invece discioglie nel flusso della ricerca di una particolare coazione della parola poetica e della progettazione estetica; in questa luce a interessare la scrittura scheerbartiana sono soprattutto i potenti richiami alla visione del mondo debitrice delle tradizioni di matrice orientale, in special modo vedica e buddhista, che risuonano in vari passi del pensatore di Danzica<sup>3</sup>.

Anche da questo rapporto che lo lega a tal punto al suo concittadino da alimentare una leggenda secondo cui sarebbe venuto alla luce in una casa abitata in precedenza da Schopenhauer, Scheerbart trae la linfa per le sue composizioni più orientate all'esplorazione di modalità espressive nelle quali la lingua poetica prova a definire inediti orizzonti biologici. Se dalla curiosa coerenza mostrata dall'autore nelle pose irriverenti, prodighe di inserti satirici, con cui attraversa i vari generi letterari risulta arduo estrarre un indirizzo univoco, proprio nel disegno di nuove forme di esistenza come manifestazioni di altrettanto nuove strutture gnoseologiche risiede la cifra dell'arte scheerbartiana. Il fantastico di Scheerbart si carica di implicazioni che nel corso del Novecento si sarebbero qualificate come fantascientifiche in primo luogo grazie all'insistenza sulla equiparazione della sensibilità moderna alla necessità di tradurre in parola una visione poliedrica della materia, quasi una riscrittura per immagini delle co-

<sup>3</sup> Come ad esempio si può leggere nell'autobiografia del 1904: «Der Orient war eben den Göttern und Ungeheuern näher als den 'Menschen'. Und mir ging's ebenso. Und deshalb war's mir höchst peinlich, daß ich am 8. Januar post Christum natum in meiner sogenannten Vaterstadt Danzig geboren wurde – als Landsmann des trübsinnigen Schopenhauer». PAUL SCHEERBART, *Autobiographie*, in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Edition Phantasia, Linkenheim-Bellheim 1986-1996, X/1: *Theoretische Schriften 2*, hrsg. von Uli Kohnle, Edition Phantasia, Bellheim 1995, p. 328 e sg. («L'Oriente appunto era più vicino agli dei e ai mostri che agli "uomini". Ed è stato così anche per me. E perciò per me è stato assai penoso essere venuto al mondo l'8 gennaio post Christum natum nella mia cosiddetta città paterna, Danzica – quale concittadino del malinconico Schopenhauer»).

eve scoperte nel campo della biologia e delle innovazioni tecnologiche della *Jahrhundertwende*.<sup>4</sup>

Questa tensione estetica conduce Scheerbart a percorrere vie diverse rispetto a quelle battute dall'utopismo di Laßwitz e dalla sua declinazione narrativa, attenta a salvaguardare la missione etica dell'arte<sup>5</sup> che invece nell'*opus* scheerbartiano si muove sullo sfondo di un'inchiesta ontologica, cui le innovazioni tecnologiche conferiscono maggiore attendibilità in quanto contribuiscono ad affrancarla dal retaggio dell'esperienza sensoriale. Stretta verso la necessità etica nella grande costruzione del *Lesabéndio*<sup>6</sup>, dove il sacrificio dell'esistenza individuale a favore del bene collettivo si estenua nella costruzione del testo forse meno scheerbartiano di Scheerbart, questa ricerca si può annotare nella maggior parte delle opere dell'autore. Si tratta di una sorta di fissazione biologica da leggere talora in controluce, come nelle pagine di *Glasarchitektur* in cui la scrittura si cala nella dimensione dell'attualità estetica, con l'intenzione di forgiarla secondo principi consonanti con alcune rivendicazioni avanguardistiche. Più spesso, tuttavia, la sensazione che Scheerbart si mostri costantemente avvertito di un'impermanenza che dalla condizione umana sale fino a cingere la manifestazione universale si evidenzia come una costante del suo lavoro letterario, e si accompagna alla sospensione della realtà fisica e alla levitazione verso livelli di esistenza/coscienza tanto più elevati quanto più svincolati dalla banalità tridimensionale.

In tale senso, la ponderosa produzione scheerbartiana forse più recondita, ma non meno importante per la riprova delle qualità di una personalità autoriale di spicco nel panorama del proprio tempo, offre un'ampia gamma di spunti per l'opportuno apprezzamento dei modi e del significato di questa indagine. Dove la parola non si obbliga a rincorrere l'orizzonte della coerenza dell'intreccio, o ancora dove non si deve curare della sua traducibilità performativa, Scheerbart svolge un discorso poetico caratteristico, quasi un anelito a un linguaggio multimediale, a un *Gesamtkunstwerk* ben individuato eppure continua-

<sup>4</sup> Sulle relazioni tra il fantastico scheerbartiano e le posizioni della scienza del suo tempo si veda MÜZZEYEN EGE, *Das Phantastische im Spannungsfeld von Literatur und Naturwissenschaft im 20. Jahrhundert. Die Pluralität der Welten bei Paul Scheerbart, Carlos Castaneda und Robert Anton Wilson*, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, Berlin 2004, pp. 29-86.

<sup>5</sup> Cfr. A. FAMBRINI, *Visione della scienza*, cit., p. 195 e sgg.

<sup>6</sup> Si veda soprattutto il conclusivo passaggio di *Lesabéndio* alla forma astrale, che consente alla comunità di Pallas di congiungersi con la nube luminosa incombente sul pianeta. Qui la rinuncia all'individualità appare piuttosto l'esito di una lunga battaglia con cui i pallasiani vogliono celebrare la potenza della loro sapienza tecnologica (cfr. P. SCHEERBART, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, in Id., *Gesammelte Werke, V: Romane 5*, Edition Phantasia, Linkenheim 1988, pp. 537-546). Rileva anche di recente il carattere utopistico del più famoso romanzo scheerbartiano FABRIZIO DESIDERI, *Il Lesabéndio di Paul Scheerbart*, in P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, Castelvechi, Roma 2014, pp. 4-22, qui ristampato, *infra*.

mente scomposto in particelle elementari, che a loro volta si aprono a ulteriori possibilità di riconversione estetica<sup>7</sup>. A vedere meglio, l'aspetto più intimo della poetica dell'autore, la cui inclusione nel novero dei grandi visionari del primo Novecento è senza dubbio legittima<sup>8</sup>, si palesa proprio nell'attitudine a superare i codici delle provocazioni approntate dalle avanguardie, per un verso mostrandone con irriverenza la caducità e per l'altro estendendo questa consapevolezza anche alla coerenza solo apparente della realtà biologica<sup>9</sup>.

L'episodio di *Immer mutig!* (*Sempre coraggioso!*), romanzo in cui si snoda la peregrinazione di un io narrante dentro a continui strappi spazio-temporali, nel quale il faraone Ramsete espone le proprie convinzioni estetiche, rappresenta uno dei punti della scrittura scheerbartiana più adatti a concentrare il senso di questa attenzione a esperire la compresenza nel mondo materiale di livelli differenti, in singolare accordo con i principi della nascente quantistica:

Der radikale Scepticismus, der die Grundlage aller Philosopheme ist, bedeutet durchaus nicht die grosse Lehre von der grossen Leere der Welt – vielmehr das Gegenteil. Wenn die Welt, wie sie den menschlichen Sinnesorganen erscheint, nur eine einzige Seite des Daseins der Betrachtung darbietet, so wird das Dasein wohl noch mehr Seiten haben – und wir irren wohl nicht, wenn wir sagen: noch unendlich viele Seiten!

Il radicale scetticismo che è il fondamento di tutti i filosofemi non significa affatto la grande dottrina del grande vuoto del mondo – piuttosto il contrario. Se il mondo come appare agli organi di senso umani rappresenta solo un unico lato dell'esistenza, allora l'esistenza avrà pure tanti più lati – e noi certo non sbagliamo se diciamo: infinitamente tanti lati!<sup>10</sup>

A voler rimanere dentro il perimetro della letteratura fantastica tedesca affacciata su scenari fantascientifici, in quella disposizione profilata da Roland Innerhofer come «sviluppo unilineare e necessario dall'inferiore al superiore e al prezioso [...] trasferito dalla biologia alla storia della cultura»<sup>11</sup>, qui si so-

<sup>7</sup> Non pare azzardata in questo senso la proposta di interpretazione contenuta nel titolo di MICKY REMANN, *Paul Scheerbart. Prä-psychedelisches Perpetuum Mobile der architektur-literarischen Avangarde*, <<https://scheerbart.de/index1/videos>> (15 dicembre 2018).

<sup>8</sup> Suona eloquente l'assimilazione di Scheerbart alla grafica e alla progettazione nel segno del fantastico primonovecentesco così come ha indicato la mostra berlinese «Visionäre der Moderne. Paul Scheerbart, Bruno Taut, Paul Goeßler» aperta alla Berlinische Galerie tra il 15 aprile e il 31 ottobre 2016.

<sup>9</sup> Sui rapporti tra Scheerbart e le avanguardie berlinesi mi permetto di rimandare a STEFANO BERETTA, *Un'altra arte per un altro mondo: il Münchhausen di Paul Scheerbart*, in P. SCHEERBART, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2003, pp. 7-31.

<sup>10</sup> P. SCHEERBART, *Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferderoman mit 83 merkwürdigen Geschichten*, in ID., *Gesammelte Werke, I: Romane 1*, Edition Phantasia, Linkenheim, 1986, p. 110 e sg.

<sup>11</sup> «[...] unilineare und notwendige Entwicklung vom Niederen zum Höheren und Wertvolleren [...] von der Biologie auf die Kulturgeschichte übertragen». ROLAND INNERHOFER, *Deutschsprachige*

stanza la differenza di Scheerbart rispetto al «sistema normativo»<sup>12</sup> messo a punto da Laßwitz: nell'apertura verso orizzonti biologici nei quali nuove idee di esistenza prendono forma trasponendo negli spazi siderali la vita sul pianeta Terra, sia nella proiezione speculativa sia nell'esperimento biologico nelle sfere ultraterrene, il tratto di Scheerbart assume la sua carica più sinceramente rivoluzionaria, grazie alla quale oltrepassa in pari tempo l'anelito avanguardista e il portato utilitaristico delle più radicali innovazioni tecnologiche. Tutto pare giocarsi sulla linea di un'esigenza semplice e concreta, come risuona nelle parole del redivivo barone Münchhausen, che nel marzo del 1908 racconta ai suoi amici eschimesi un'avventura di vent'anni prima, vissuta in Nuova Guinea grazie alle arti mistiche dello sciamano Mikosai, e ne riassume così l'antefatto: «La vita sulla terra mi era venuta cordialmente a noia, e avrei dato chissà cosa per poter vivere su un altro pianeta»<sup>13</sup>.

In questa luce proprio la figura di Münchhausen appare depositaria di una marcata rilevanza all'interno dell'opera di Scheerbart. L'insofferenza nei confronti delle convenzioni biologiche e la ricerca dei modi più indicati al loro superamento si offre senza dubbio quale motore della scrittura scheerbartiana già dalle prime realizzazioni dell'autore, ad esempio dal richiamo escapistico più volte reiterato nel «salmo da fantasticatori» *Die andre Welt*, del 1893, «Laß die Erde! Laß die Erde!» («Lascia la terra! Lascia la terra!»), addirittura trasformato nel verso conclusivo in «Haß die Erde! Haß die Erde!» («Odia la terra! Odia la terra!»)<sup>14</sup>. Non vanno tuttavia sottovalutate altre direzioni seguite da Scheerbart: quasi come a bilanciare questo desiderio di fuga dalle costrizioni della gravità si mostra nelle pagine scheerbartiane la passione politica, perlopiù incanalata in una vena anarchica e pacifista, e insieme si snoda il ragionamento intorno alle acquisizioni più recenti del sapere scientifico e delle relative modernizzazioni tecnologiche. Amalgamate in un discorso complesso da uno spirito mai incline al compromesso intellettuale, simili tendenze in Scheerbart sono sempre disposte sul tessuto di una gnoseologia sinceramente critica, dove anche il gesto irriverente e la satira di costume non risultano mai sganciati dalla riflessione filosofica.

In uno dei diversi interventi ospitati sulle pagine di «Die Gegenwart», specialmente nel corso del 1911, si può leggere una sintesi della posizione di Scheerbart nel proprio tempo:

*Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996, p. 23.

<sup>12</sup> A. FAMBRINI, *Visione della scienza*, cit., p. 198.

<sup>13</sup> «Mir kam das Leben auf der Erde herzlich langweilig vor, und ich hätte viel dafür gegeben, wenn es mir möglich gewesen wäre, auf einem anderen Sterne zu leben». P. SCHEERBART, *Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier*, in ID., *Gesammelte Werke*, VI: *Erzählungen 1*, Edition Phantasia, Linkenheim 1990, p. 440.

<sup>14</sup> ID., *Die andre Welt. Ein Phantastenpsalm*, in ID., *Gesammelte Werke*, IX, cit., p. 64.

Andrerseits hat ja Kant sehr schön Raum und Zeit als grundlegende Formen unsrer Erscheinungswelt hingestellt – ohne diese Formen können wir gar nicht denken. Sehr richtig! Für andre Planetenbewohner kanns ganz andre Formen geben – Raum b.c.d. etc. Und auch Zeit b.c.d. etc. kanns geben. Wir vermögen uns derartiges absolut nicht vorzustellen. Aber die Möglichkeiten müssen wir zugeben [...] Nun kann ich sehr viele feine Schlüsse aus diesem Bankrott der Realitäten ziehen. Eines aber sollte sich doch jeder Philosoph abgewöhnen: Aus diesem Bankrott wieder raus – und in das ganze große unendliche Universum wieder hineinzulangen.

D'altra parte Kant ha posto molto bene lo spazio e il tempo come forme basilari del nostro mondo fenomenico – senza queste forme noi non possiamo pensare. Giustissimo! Per gli abitanti di altri pianeti possono esistere forme del tutto diverse – spazio b.c.d. ecc. E anche tempo b.c.d. ecc. Noi non siamo assolutamente in grado di immaginare una cosa simile. Ma le possibilità le dobbiamo ammettere [...] Ora, io posso trarre molte sottili conclusioni da questa bancarotta delle realtà. Ma a una cosa dovrebbero rinunciare tutti i filosofi: fuori da questa bancarotta – e dentro al grande universo infinito.<sup>15</sup>

La confutazione dei fondamenti della deontologia kantiana si coniuga qui con la critica della visione geocentrica; ma per Scheerbart questo non è ancora sufficiente a garantire una autentica libertà all'immaginazione, che invece, senza abdicare alla propria facoltà mitopoietica, è chiamata a ricostruire su nuovi fondamenti la misurazione di esperienze svincolate dall'abitudine. Il «grande universo infinito» in cui si deve tuffare la filosofia contemporanea viene tuttavia percorso dalla poetica scheerbartiana a profondità maggiori rispetto alle tendenze irrazionaliste del tempo. La moderna epopea del barone Münchhausen, compendiata nel «romanzo berlinese» *Münchhausen und Clarissa (Münchhausen e Clarissa)* del 1906, e nel «breviario» *Das große Licht (La grande luce)* del 1912, se trae spunto dall'intenzione di saldare la dimensione fantastica con quella metastorica, ripresentando la figura del protagonista redivivo nel presente, nulla concede alle inclinazioni occultistiche in voga nel periodo. Scheerbart annoda invece la tradizione di Münchhausen con la cultura del primo Novecento riscrivendola sulla superficie del fantastico giocato nell'ambientazione berlinese e al tempo stesso proiettandola oltre l'atmosfera terrestre e dunque al di là dei limiti dell'individualità<sup>16</sup>.

Quella disposizione d'animo che fa esclamare con entusiasmo alla contessina Clarissa Rabenstein, la compagna d'avventure del barone «l'Europa rimo-

<sup>15</sup> Id., *Das Universum und die menschliche Philosophie*, in Id., *Gesammelte Werke*, X/2: *Theoretische Schriften* 2, hrsg. von Uli Kohnle, Edition Phantasia, Bellheim 1996, p. 600 e sg.

<sup>16</sup> Già nel 1895, in uno scritto pubblicato in «Die Gegenwart», l'organo del prismatico naturalismo monacense, Scheerbart illustra il proprio distacco dall'individualismo con una sentenza di sapore freudiano: «Wir können uns unser selbständiges Denken gar nicht denken». Id., *Das Ende des Individualismus. Eine kosmopsychologische Betrachtung*, in Id., *Gesammelte Werke*, X/1, cit., p. 255; («Noi non possiamo affatto pensare il nostro pensiero autonomo»).

dermata dal vecchio Münchhausen»<sup>17</sup> viene sempre ricondotta nell'alveo della critica estetologica cara all'autore fin dai suoi esordi. Immesso in questo senso dentro alla descrizione da parte del barone delle fantastiche innovazioni tecnologiche che in quei primi anni del Novecento si stanno diffondendo in Australia, ma per colpa del pregiudizio secondo cui «[q]ui in Europa [...] alla fine del secolo diciannovesimo e all'inizio del ventesimo la tecnica è stata percepita come nemica dell'arte»<sup>18</sup> non sono ancora state recepite nel vecchio mondo, il fantastico scheerbartiano trova nella materia münchhauseniana la possibilità di suggerire nuovi canoni estetici. D'altro canto questa particolare figurazione, che pure emerge dal coacervo della letteratura fantastica tedesca di inizio secolo, offre a Scheerbart l'occasione per raccordare l'aurorale fantascienza tedesca e le sue proiezioni utopiche con tematiche che ricoprono un ambito più vasto, come appunto la coniugazione di inediti valori estetici e di una visione dell'arte che muove da un'etica anarchista cui l'autore non rinuncia mai. In Scheerbart le forme di esistenza extraterrestri si mostrano divise in due grandi raggruppamenti: alle personificazioni degli astri, da cui si origina una tendenza alla rappresentazione scenica di una tale fenomenologia ricca di spunti teatrali, come avviene ad esempio nella «pantomima astrale» *Kometentanz (Danza delle comete)*<sup>19</sup>, si accompagnano le esplorazioni narrative delle civiltà di altri mondi, in genere molto più sviluppate dell'umanità. Gli abitanti di Pallas, il pianeta di Lesabéndio, o i seleniti che nel romanzo *Die große Revolution (La grande rivoluzione)* guardano alla terra con un misto di compassione e di irritazione<sup>20</sup> tracciano l'orizzonte di una ontologia del moderno, affine per molti versi alla futura elaborazione jungghiana della lezione di Freud, e in cui la critica della civiltà balena già con tratti di ridiscussione antropologica<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> «Europa wird umgekrempelt vom alten Münchhausen». ID., *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman*, in ID., *Gesammelte Werke*, IV: *Romane 4*, Edition Phantasia, Linkenheim, 1987, p. 502.

<sup>18</sup> «Hier in Europa empfand man die Technik am Ende des neunzehnten und am Anfange des zwanzigsten Jahrhunderts [...] als kunstfeindlich». *Ibid.*, p. 500.

<sup>19</sup> Cfr. CRISTINA GRAZIOLI, *Prefazione a Drammi dell'Espressionismo*, a cura di Cristina Grazioli, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 5 e sgg.

<sup>20</sup> Per gli esseri che popolano la luna, la terra con gli umani sempre in guerra tra loro «gehört zu den ganz abnormen Sternen, die vielleicht in der Welt nur den Beweis erbringen sollen, dass die grosse Welt auch im Stande ist, die grössten Dummheiten zu machen – daher das schnelle Absterben der irdischen Kreatur!» P. SCHEERBART, *Die große Revolution. Ein Mondroman*, in ID., *Gesammelte Werke*, II: *Romane 2*, Edition Phantasia, Linkenheim 1986, p. 417 e sg.; («[...] appartiene a quegli astri abnormi che forse devono soltanto mostrare al mondo la prova che anche il grande mondo è in grado di fare grandissime sciocchezze – di qui la rapida estinzione delle creature terrestri!»).

<sup>21</sup> Al proposito Roland Innerhofer riassume la principale caratteristica dell'arte di Scheerbart nel tentativo di uscire dallo schema di un «evolutionistischer Determinismus, der sich häufig mit sozialdarwinistischen Vorstellungen verband». R. INNERHOFER, *Deutschsprachige Science Fiction 1870-1914*, cit., p. 23; («determinismo evolutivistico che spesso si legava a concezioni



Figura tra le più indicate a seguire gli sviluppi dell'antropologia letteraria fin dentro il discorso interculturale, Münchhausen rappresenta sin dall'affaccio alla ribalta poetica un carattere esemplare per l'incrocio tra personaggio storico e adattamento narrativo di una vitalità iperbolica<sup>22</sup>. Münchhausen nasce già in transito, partorito sul suolo inglese dalla penna di Rudolf Erich Raspe e riportato in Germania dalla traduzione/rielaborazione licenziata nel 1788 da Gottfried August Bürger; il Münchhausen di Bürger conduce il razionalismo pre-illuministico allo snodo decisivo della poetica stürmeriana, acuendo l'attrito tra *Gefühl* (sentimento) e *Genie*, tra sentimento ed eccezionalità individuale, ma nella riscrittura bürgeriana gioca anche l'altro versante della poetica dell'autore, più intimamente connesso alla sensibilità stürmeriana, e avvertibile soprattutto nella ballata *Lenore*, dove viene tessuto il destino tragico che attende la fanciulla a coronamento di una passione amorosa empia e morbosa, che la spinge a evocare lo spirito del promesso sposo morto in guerra per seguirlo alla fine nella tomba. In *Lenore* la vita si tuffa letteralmente nella sua fine, e la ballata si chiude con l'inversione dell'ordine biologico naturale, laddove il «cuore di Lenore, tremante, / combatteva tra morte e vita»<sup>23</sup>. Anche il barone di Bürger – e questa qualità si apprezza particolarmente nella rilettura filmica di Terry Gilliam – gareggia ripetutamente con la morte, si spinge sempre fino a un passo dalla conclusione della propria traiettoria biologica, e puntualmente devia verso la prosecuzione biografica, salvando in questo modo le ragioni del racconto e ribaltando la prospettiva da cui i lettori valutano l'attendibilità dei resoconti del barone – «così a causa della loro incredulità li devo compatire e li prego per favore di allontanarsi»<sup>24</sup>, asserisce Münchhausen scongiurando le critiche dei suoi possibili detrattori.

La fuga di questo primo Münchhausen dall'ordinario si estende ad ambientazioni esotiche, memori di figurazioni utopiche di sapore robinsoniano (ma nell'ambito della letteratura in lingua tedesca occorre ricordare anche l'esempio della *Insel Felsenburg* di Schnabel), fuggevolmente carezzate e subito abbandonate per riconcentrare la narrazione sulle qualità eccezionali del protagonista. In una siffatta luce si pone anche una digressione extraterrestre di Münchhausen: dopo sei settimane di navigazione tra le nuvole, il barone sbarca

socialdarwinistiche»).

<sup>22</sup> Per una ricostruzione della genesi letteraria del personaggio e delle sue peregrinazioni tra i vari contesti nazionali si veda *Le meravigliose avventure del barone di Münchhausen' tra Inghilterra, Germania e Russia*, a cura di Marialuisa Ferrazzi e Adalgisa Mingati, Padova University Press, Padova 2013.

<sup>23</sup> «Lenorens Herz, mit Beben, / Rang zwischen Tod und Leben». GOTTFRIED AUGUST BÜRGER, *Lenore*, in Id., *Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar 1973, p. 68.

<sup>24</sup> «[...] so muß ich sie wegen ihrer Ungläubigkeit herzlich bemitleiden und sie bitten, sich lieber zu entfernen». G.A. BÜRGER, *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, in Id., *Werke in einem Band*, cit., p. 255.

sulla luna, popolata da umanoidi giganteschi. Come accadrà anche per le civiltà raffigurate da Scheerbart, qui non c'è spazio per l'eros<sup>25</sup>; gli umanoidi della luna nascono dalla cottura del guscio di enormi noci, possono separare la testa dal corpo e lasciare che questo vaghi sul suolo lunare, hanno occhi trasferibili. Non hanno organi interni, né pudenda da coprire, e i loro corpi di energia non conoscono il disfacimento: «Il loro spirito, ancor prima che vengano al mondo, è destinato dalla natura a una particolare missione [...] Quando le persone sulla luna diventano vecchie non muoiono, ma si dissolvono nell'aria e si dileguano come fumo»<sup>26</sup>.

Tutte queste caratteristiche saranno riscontrabili, con gli adattamenti richiesti dall'inserimento nel discorso letterario della *Moderne*, nella trama delle narrazioni oltremondane di Scheerbart, fino a venire inserite nelle diverse elaborazioni di un motivo a lui molto caro, l'assegnazione agli stessi corpi celesti di una identità personale e quindi di una sensibilità esperienziale. A Melbourne, tra i grandiosi allestimenti dell'esposizione universale divulgati dal barone di Scheerbart nell'Europa dell'alba del XX secolo, il professore che conduce Münchhausen in uno spettacolare viaggio attraverso il sistema solare definisce chiaramente il punto di osservazione dal quale una civiltà evoluta deve guardare ai grandi fenomeni universali:

Dass die Sonne und die Planeten nicht so entstanden sind, wie die Europäer nach Kant und Laplace annehmen, das braucht wohl nicht erst lange erörtert zu werden. Organisch gebildete Weltkörper entstehen nicht nach simplen materialistischen Theorien. Es ist aber doch so natürlich, anzunehmen, dass die höher entwickelten Sterne auf die noch nicht so hoch entwickelten eine grosse Anziehungskraft ausüben [...] Für derartige grosse kosmische Verbindungen einen Zeitpunkt angeben zu wollen – ist ein kindisches Unterfangen. Das ist

<sup>25</sup> In Scheerbart agisce fin dalle prove giovanili una forte avversione nei riguardi dell'erotismo, che si riflette ad esempio nella facoltà che l'autore assegna agli abitanti dei mondi extraterrestri di procreare senza l'atto sessuale. Già in *Ich liebe dich! (Ti amo!)* del 1897, prodigo di riferimenti autobiografici, compare un riassunto di questa posizione, commisurata alle esperienze erotiche dell'io narrante e carica di implicazioni estetiche: «Anfänglich reizte mich die Gefahr. Ich wollte noch einmal die Erotik so ganz durchkosten [...] Das war sehr waghalsig. Hat uns die erotische Bestie erst gepackt, so steht man bald am Ende aller Kunst. Die ganze Welt kommt einem öd' und schal vor». P. SCHEERBART, *Ich liebe dich!. Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos*, in Id., *Gesammelte Werke, I: Romane 1*, Edition Phantasia, Linkenheim, 1986, p. 439 («All'inizio il pericolo mi seduceva. Volevo provare l'erotismo fino in fondo [...] È stato molto avventato. Una volta che ci prende la bestia erotica non c'è via di scampo. Il mondo intero appare desolato e insipido»). Sul ruolo dell'antierotismo nel fantastico scheerbartiano si veda CLEMENS BRUNN, *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, Igel Verlag, Hamburg 2010, pp. 303-320.

<sup>26</sup> «Ihr Geist ist immer schon, ehe sie in die Welt kommen, von der Natur zu einer besonderen Bestimmung gebildet [...] Wenn die Leute im Monde alt werden, so sterben sie nicht, sondern lösen sich in Luft auf und verfliegen wie Rauch». G.A. BÜRGER, *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande*, cit., p. 301.

ja ebenso naiv, als wenn man fragen wollte, wann und wo die grossen Sterne unsres Sonnensystems entstanden sind.

Che il sole e i pianeti non si sono formati come gli europei ritengono da Kant e Laplace in avanti non è cosa da doversi ancora discutere. I corpi celesti organicamente plasmati non si formano secondo sciocche teorie materialistiche. Ma andiamo, è così naturale supporre che le stelle maggiormente sviluppate esercitino una grande forza d'attrazione sulle stelle ancora poco evolute [...] Voler stabilire il momento di queste grandi congiunzioni cosmiche – è un capriccio infantile. E altrettanto ingenuo sarebbe chiedersi quando e dove si sono formati i grandi pianeti del nostro sistema solare.<sup>27</sup>

Il barone che si materializza nel 1905 sulle rive del Wannsee, evocato attraverso un ritratto dalla contessina Clarissa Rabenstein, sua entusiasta ammiratrice, si ripresenta come il riaffioramento di un'entelechia trasferita dalla sua origine settecentesca nella capitale guglielmina, nel cuore della stagione in cui si stanno preparando le agitazioni avanguardistiche che lo stesso Scheerbart contribuirà ad alimentare, osservandole però da una distanza tale da offrire alla scena espressionista un apporto misurato e ricco di implicazioni ironiche. Si tratta di un ritorno appena striato da inquietudini che alludono alla *Schauerromantik*, specialmente dove si accenna all'innaturale estensione dell'esistenza del barone, sempre fedele ad acconciatura e abbigliamento fridericiani, fin dentro il Novecento. Ma il fantastico scheerbartiano non indugia a lungo su simili suggestioni: la passione del barone per la tecnica, che ne fa un portavoce delle convinzioni del suo nuovo autore, lo ricomprende nel perimetro di una rivoluzione estetica permanente, il segno di anni in cui una ridda di risoluzioni di segni differenti attraversa il *milieu* artistico berlinese. Münchhausen disegna allora continue rifrazioni dimensionali, dove la sorpresa per la sua riapparizione viene relegata a un piano subordinato rispetto alla perorazione di un radicale rivoluzionamento delle concezioni artistiche. L'invito rivolto da Münchhausen agli scultori europei a indirizzare la percezione «[a]lla grandiosa vita che si sviluppa lontano, in altri sistemi galattici»<sup>28</sup> si combina quasi per forza con l'insofferenza di fronte all'abitudine di limitare l'esperienza alla vieta consuetudine terrestre e alle sue convenzioni fisiologiche, «dal momento che è sufficientemente noto l'aspetto ridicolo e fastidioso dell'origine terrestre delle specie»<sup>29</sup>.

La fantascienza scheerbartiana così come si fa leggere nelle *Münchhausiadi* berlinesi si tinge allora di un richiamo libertario più chiaro a confronto dell'utopia sociale extraterrestre di *Lesabéndio*. L'imperativo categorico che risuona

<sup>27</sup> P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa*, cit., p. 599.

<sup>28</sup> «[...] auf das kolossale Leben, das sich weitab in anderen Milchstrassensystemen entwickelt». *Ibid.*, p. 523.

<sup>29</sup> «[...] da ja das Lächerliche und Unbequeme der tellurischen Artentstehung zur Genüge bekannt ist». *Ibid.*, p. 524.

nel più noto tra i romanzi di Scheerbart e indica ai pallasiani la necessità di «subordinare i nostri pensieri a un pensiero più grande – o al pensiero di uno più grande»<sup>30</sup> non è pensabile nella pluralizzazione estetica dei mondi e delle esistenze percorsa da Münchhausen. Già Walter Benjamin, in un appunto databile intorno al 1922/23 e steso dopo la lettura di *Münchhausen und Clarissa*, si avvede dell'originale tratto intimista dell'opera e la raffronta con *Lesabéndio*, ravvisando la più cospicua incisività estetica della saga berlinese: «L'ambiente della Stube da cui qui tutto si sviluppa colloca le cose forse più appassionatamente nello spazio che il *Lesabéndio*. Geniale è l'insistente sottolineatura dell'ozioso nella rappresentazione contemplativa»<sup>31</sup>. Proprio il carattere geniale della «rappresentazione contemplativa» che cattura l'attenzione di Benjamin consente a Scheerbart di far confluire nella sua narrazione münchhauseniana direzioni in apparenza disperate, quali la crociata antinaturalista e l'esaltazione delle innovazioni tecnologiche, in una sorta di traduzione letteraria dell'idea del *perpetuum mobile*, l'utopia dell'invenzione di una fonte inesauribile di energia cui l'autore dedica appassionati studi: il barone scheerbartiano, come esordisce nel romanzo, imprigionato nel ritratto ammirato da Clarissa, «a cavallo di una palla – lassù in alto, per aria – con il codino al vento»<sup>32</sup>, se pure mantiene il sostanziale disincanto di fronte alle vicende del pianeta cantato nel già citato «salmo fantastico» *Die andre Welt (L'altro mondo)* costruisce e fa progredire il suo racconto nel segno di una incessante oscillazione tra il livello terrestre e smisurate profondità cosmiche, tra il suo personaggio immemore delle regole della specie, icona di un passato ormai consegnato alla storia, e l'utopia di una rivoluzione antropologica alla quale affidare il compito di inscrivere il futuro del nostro mondo in un disegno universale. Il fantastico di Scheerbart segue il filo tessuto da una ridda di immagini che sorgono e si dissolvono creando nel lettore l'illusione di una propulsione fotonica compressa nei margini della pagina, in cui sembrano concatenarsi figurazioni simboliche simili a frattali<sup>33</sup>. La teoria estetica del barone si allaccia alle ragioni e ai modi della composizione e al pari

<sup>30</sup> «[...] unsere Gedanken einem größeren Gedanken – oder dem Gedanken eines Größeren zu unterordnen». P. SCHEERBART, *Lesabéndio*, cit., p. 387.

<sup>31</sup> «Die Umwelt der 'Stube' aus der hier alles erwächst stellt die Dinge vielleicht noch seelenhafter in den Raum als der *Lesabéndio*. Genial ist die nachdrückliche Betonung des Mühevollen in der kontemplativen Repräsentation». WALTER BENJAMIN, *Zu (Scheerbart): «Münchhausen und Clarissa»*, in Id., *Gesammelte Schriften*, VI, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, p. 147.

<sup>32</sup> «[...] wie er auf einer Kugel ritt – hoch oben in der Luft – mit fliegendem Zopf!» P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa*, cit., p. 468.

<sup>33</sup> Sulla particolare superficialità estetica della scrittura di Scheerbart si vedano SARA BARNI, *'Münchhausen und Clarissa': un romanzo berlinese di Paul Scheerbart*, «Studi dell'Istituto Linguistico. Università degli Studi di Firenze», 1983, VI, pp. 275-296, e GABRIELLA PELLONI, *Il Münchhausen di Paul Scheerbart tra utopia e parodia*, in *Le meravigliose avventure del barone di Münchhausen*, cit., pp. 127-144.

della sua esistenza, sottratta alla logica, e collega in questo modo le direzioni contrastanti della narrazione sullo sfondo del riferimento all'ambientazione naturale perennemente ridiscussa e modificata dall'intenzione artistica.

Il paradigma di una tale concezione si può rinvenire nella presentazione delle modalità compositive adottate a detta del barone dai pittori di Melbourne:

Der australiatische Maler glaubt, dass er hinter das Wesentliche der Natur viel schneller kommt, wenn er die einzelnen Stücke der Natur von einander trennt und sie nachher wieder in anderer Art zusammenbringt. Schaffen heisst für den Australiaten: Neues schaffen! und Neues schaffen kann er nach seiner Meinung nur, wenn er die vorhandenen Naturbilder zerlegt – und mit den zerlegten Stücken neue – ganz neue – Bilder schafft. Schaffen ist eben »komponieren«.

Il pittore australiano crede di poter penetrare molto più efficacemente nell'essenza della natura separandone l'uno dall'altro i singoli frammenti per poi ricomporli in un diverso disegno. Creare per l'australiano vuol dire creare il nuovo! E a creare il nuovo, a suo parere, ci riesce solo se smonta le immagini della natura sensibile – e con i frammenti smontati crea – immagini nuove – nuovissime. Creare è appunto "comporre".<sup>34</sup>

Il *Münchhausen* di Scheerbart viene concepito nel clima di quella sfaccettata, plurale pre-avanguardia che si può ragionevolmente etichettare come *Berliner Moderne*. Nella fase di preparazione alle imminenti esplosioni di attivismo agnostico Arno Holz prova a dare forma concreta alle rivendicazioni di un'intelligenza che sta esplorando dimensioni estetiche non comprimibili nelle teorie naturalistiche mediante la formula «Kunst = Natur – x»<sup>35</sup>: dentro a un interesse diffuso per le costruzioni intellettuali in cui la visione scientifica del mondo dilata la propria matrice positivista, si affida all'elaborazione estetica e la dirige verso le ibridazioni su cui si fonderanno i differenti discorsi delle avanguardie, Scheerbart, che con gli autori di quella scena ha stretta familiarità<sup>36</sup>, scava le profondità della sottrazione vaticinata da Holz fino a scoprire la vena della sua personale declinazione della letteratura fantastica. Come ha visto bene Benjamin, è giusto nel riaffiorare di *Münchhausen* che Scheerbart svolge più compiutamente la riconversione letteraria della visione come unica garanzia per approntare una semantica eidetica, nel tentativo di fissare l'impressione pur nella certezza dell'impermanenza delle cose. Il barone lanciato dallo sciamano Mikosai in un *overdrive* interstellare sperimenta la trasformazione del proprio essere in pura intelligenza: per l'intensità dell'esperienza di quegli spazi, riferi-

<sup>34</sup> P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa*, cit., p. 584.

<sup>35</sup> ARNO HOLZ, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Wilhelm Issleib, Berlin 1891, p. 113. («arte = natura – x»).

<sup>36</sup> Sui rapporti tra Scheerbart e i protagonisti della *Berliner Moderne* si veda MECHTHILD RAUSCH, *Nachwort* a P. SCHEERBART, *70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen 1883-1915*, a cura di Mechthild Rausch, Argon, Berlin 1991, pp. 611-637.

sce Münchhausen, «mi sarei messo a urlare. Ma non riesco a urlare. Riesco ancora soltanto a pensare»<sup>37</sup>. Il viaggiatore cosmico non si può arrestare in un punto particolare, è destinato a fare ritorno alla condizione che gli impone il ruolo di narratore nella cornice letteraria, e Mikosai sembra dar voce alle attese del folto pubblico degli ascoltatori di Münchhausen quando prende atto con una gran risata «che neppure il barone era riuscito a sopportare la nuova vita»<sup>38</sup>.

Differenziandosi anche in questo dal filone del fantastico laßwitziano, dove sono più avvertibili le tracce del panteismo emanazionistico di Gustav Theodor Fechner<sup>39</sup>, Scheerbart, pur senza mai dar conto nei dettagli delle sue letture, si appassiona alle teorie di Ernst Haeckel, accogliendone l'assunto determinante: dentro all'involucro della sostanza universale l'infinita estensione della materia, concepita da Haeckel alla stregua di una rilettura moderna del piano aristotelico degli *universalia in rebus*, non è possibile senza il motore dell'energia del pensiero. L'evoluzionismo pacifista che ispira la più nota tra le opere di Haeckel, *Die Welträthsel (Gli enigmi dell'universo)*, si apre alla trattazione della questione dell'immortalità psichica, cogliendola, e in questo avversando l'imperante pensiero tanatistico, nella familiarità della coscienza con le forme biologiche e geometriche in cui si estende l'esperienza individuale<sup>40</sup>.

Il barone che si affaccia sul palcoscenico del Novecento all'età di centoottant'anni media al vecchio mondo europeo un'estetica innervata da una volontà di potenza tecnica che pare già presaga delle riflessioni di Heidegger e Ernst Jünger. Il Münchhausen scheerbartiano, nell'illustrare le conquiste tecnico-scientifiche di un altro mondo, assume, anticipandone le ripercussioni di natura estetica, quel medesimo punto di osservazione post-umanistico; nella grandiosa struttura del «perpetuum mobile universale»<sup>41</sup>, come Haeckel sunteggia la manifestazione cosmica e con questo proietta su Scheerbart la sua decisiva influenza, la tensione gnoseologica così spesso invocata dal barone percorre il pensiero della filogenesi che unisce le forme di vita oltre la differenziazione cronologica. Nel richiamare alla mente i principi ispiratori della «parte filosofica

<sup>37</sup> «[...] ich hätte aufschreien können. Ich konnte aber nicht aufschreien. Ich konnte nur immerzu denken». P. SCHEERBART, *Das große Licht*, cit., p. 444.

<sup>38</sup> «[...] daß der Baron das neue Leben auch nicht aushalten konnte». *Ibid.*

<sup>39</sup> Si veda in merito A. FAMBRINI, «La scienza nella salsa piccante della fantasia». *Kurd Laßwitz e la narrativa fantastico-scientifica di fine Ottocento*, in KURD LASSWITZ, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di Alessandro Fambrini, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2015, pp. 7-40, in particolare p. 23 e sgg.

<sup>40</sup> Cfr. ERNST HAECKEL, *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*, Emil Strauß, Bonn 1899, pp. 195-240. Da ultimo getta nuova luce sui rapporti tra le arti e gli studi biologici dell'epoca in questione MARTINA KING, *Im Labor der Abstraktion. Mikrobiologismen in der literarischen und bildkünstlerischen Moderne um und nach 1900*, «KulturPoetik», 2017, XVII, pp. 42-61.

<sup>41</sup> «allumfassendes Perpetuum mobile». E. HAECKEL, *Die Welträthsel*, cit., p. 258.

della letteratura di Melbourne»<sup>42</sup>. Münchhausen svela l'essenza della sua missione estetica e vede rispecchiato il proprio destino individuale di eterno viandante cosmico nell'ordine superiore delle cose: «da tutte le parti ci si richiama al significato della teoria gnoseologica, e ci insegna che ciò che eravamo abituati a vedere come realtà ha solo un'esistenza apparente – e che a questa esistenza apparente ne seguono innumerevoli altre nella grande vita dell'universo»<sup>43</sup>.

Tuttavia anche il magistero di Haeckel conosce in Scheerbart un'elaborazione significativa, che ne piega i contenuti universalistici alle esigenze della affabulazione: se il barone pare accogliere l'invito di Haeckel a guardare all'esistenza come a un'infinita onda di trasformazione, lo forgia nell'officina del ruolo di narratore delle proprie esperienze con lo strumentario dell'autobiografia fantastica.

Diversamente dalle ambientazioni extraterrestri di *Lesabéndio* e dalla fantasmagoria metempsychotica del «romanzo di anime» *Liwûna und Kaidôh*, pure ambientato in scenari siderali, – tra i quali Scheerbart gioca la sua *pièce* più ammantata di spunti vedico-buddisti, con i due esseri spirituali che rincorrendosi in svariate forme ammettono che «noi aneliamo alla grande trasformazione. Nell'abitudine non ci concepiamo. Non è tuttavia un passaggio facile»<sup>44</sup> – il racconto del barone riferisce della sua esperienza transcontinentale, solo inframezzata da trascendenze transitorie. Münchhausen è un viaggiatore cosmico che sceglie il pianeta terra, e Berlino nella fattispecie, come base operativa. È da qui che il barone diffonde il credo degli artisti di Melbourne, osservata in una prospettiva in cui la distanza dall'Europa si amplia a dismisure siderali, come se già si stesse parlando di un altro pianeta. Presso i creativi australi «si prendono le distanze dalle forme organiche conosciute sulla faccia della terra, cercando attraverso il perfezionamento e la trasformazione delle strutture animali e umane già note di generare nuovi esseri che in modo arbitrario – in apparenza arbitrario – uniscono tutte le forme create»<sup>45</sup>. Se si volesse ricondurre questa metamorfosi estetica affacciata su scenari cosmici alle sue origini speculative, non sarebbe difficile riconoscere dentro a una tale costruzione dualistica l'in-

<sup>42</sup> «philosophischen Teile der Melbourne-Literatur». P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa*, cit., p. 574.

<sup>43</sup> «[...] dann wird überall auf die Bedeutung der Erkenntnistheorie hingewiesen, die uns lehrt, dass das, was wir als Wirklichkeit anzusehen gewohnt waren, nur eine Scheinexistenz hat – und dass dieser *einen* Scheinexistenz noch unzählige andere im grossen Weltleben folgen». *Ibid.*, p. 575.

<sup>44</sup> «[...] wir sehnen uns nach der großen Überführung. Für gewöhnlich verstehen wir uns nicht. Es ist jedoch kein einfaches Hinübergehen». *Id.*, *Liwûna und Kaidôh. Ein Seelenroman*, in *Id.*, *Gesammelte Werke*, II, cit., p. 21.

<sup>45</sup> «[...] geht man von den auf der Erdrinde bekannten tierischen und menschlichen Gliedmassen neue Wesen zu erzeugen, die in willkürlicher – scheinbar willkürlicher – Art alle möglichen Formengebilde vereinigen». *Id.*, *Münchhausen und Clarissa*, cit., p. 498.

flusso del pensiero di Schopenhauer. Münchhausen supera le leggi biologiche per volontà e si spinge fuori della terra come rappresentazione, impersonificando la figurazione che di Scheerbart dipingerà Johannes Baader nell'occasione del fantastico funerale dada dell'amico, ormai evoluto in una «anima elettronica che nuota molto oltre Nettuno»<sup>46</sup>. Si inscena nel breve ciclo münchhauseniano di Scheerbart un'utopia singolarmente duale, giocata tra un'attrazione terrestre solo relativizzata dall'impulso all'innovazione estetica e una trascendenza episodica, risolta in carrellate siderali intorno al *principium individuationis*; «una volta che ci si vede davanti la scena su scala cosmica – così come la vedrebbe un gigante alto mille miglia – solo allora ci si accorge di quanto sia strano l'astro sul quale si vive quella che chiamiamo vita»<sup>47</sup>, come a sostenere che il «Wille zum Leben» attraverso cui scorre il nostro legame con il pianeta che ci ospita è mosso in realtà da quella auto-limitazione nello spazio e nel tempo constatata dal filosofo concittadino di Scheerbart. E ancora aperto sull'iconicità riflessa dalla nozione schopenhaueriana di volontà risuona il controcanto della rappresentazione di questa conoscenza circoscritta al sensorio:

Der Mensch weiss von der grossen Welt nur durch Vermittlung seiner Augen und Ohren etwas scheinbar Gegenständliches [...] in diesen Sinneneindruckskreisen bewegt sich unser ganzes Leben, das den von der Erkenntnistheorie nicht berührten Menschen so kompakt und fest erscheint. Der von der Erkenntnistheorie nicht berührte Mensch kann natürlich auch fürderhin seine naive Freude haben an dem, was ihm seine sogenannten fünf Sinne doch nur einen ganz kleinen Teil der Weltengrossartigkeit enthüllen, für den Menschen wird der Mensch als Darstellungsobjekt der Plastik ebenfalls nur einen verschwindend kleinen Faktor darstellen – und er wird wie die Bildhauer Melbournes über die Menschendarstellung hinauskommen wollen.

L'uomo ha una conoscenza oggettiva del gran mondo solo grazie alla mediazione degli occhi e degli orecchi – in queste cerchie di impressioni sensoriali si muove ormai l'intera nostra vita, che all'uomo non toccato dalla gnoseologia appare tanto compatta e solida. L'uomo non toccato dalla gnoseologia naturalmente può anche rinvenire una gioia innocente in ciò che i suoi cosiddetti cinque sensi gli trasmettono direttamente, ma l'uomo che a tale proposito sa che i suoi cosiddetti cinque sensi disvelano soltanto una piccolissima parte della conoscenza del mondo, per quell'uomo l'uomo in quanto oggetto della rappresentazione dell'arte plastica rappresenterà parimenti soltanto un

<sup>46</sup> «weit hinter dem Neptun schwimmende Elektronenseele». *Unbekannte Beiträge von Johannes Baader, dem Oberdada aus der dadaistischen Zeit*, «Sprache in technischen Zeitalter», 1976, LVIII, p. 176 e sgg.

<sup>47</sup> «[...] sieht man die Geschichte erst mal in grossen kosmischen Dimensionen vor sich», avverte Münchhausen, «so wie ein tausend Meilen langer Riese sehen würde – so merkt man erst, auf welchem seltsamen Sterne man sein sogenanntes Leben lebt». P. SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa*, cit., p. 512 e sg.



fattore infinitesimale – e come gli scultori di Melbourne vorrà oltrepassare la rappresentazione dell'uomo.<sup>48</sup>

Se una tale certezza determina per un verso la massima concentrazione della aprioristica kantiana, la scelta di incaricare Münchhausen di rendere esperibili anche alla primitiva umanità europea forme universali sagomate da riproduzioni artistiche, tenendo conto dell'insistente richiamo alla riflessione epistemologica, sviluppa, saldando la *Berliner Moderne* ai linguaggi delle avanguardie, la ricezione del ragionamento schopenhaueriano intorno alla forma quale massima oggettivazione della parvenza illusoria. «L'uomo può sì fare ciò che vuole, ma non può volere ciò che vuole»<sup>49</sup>, afferma Schopenhauer; la fantascienza di Scheerbart, come la possiamo chiamare oggi, rincorre le varie sfaccettature di questa dicotomia, riscontrabile anche nella illogica, lunghissima vita del barone Münchhausen, sottratta alla trascendenza e consegnata alla scrittura poetica, le cui ragioni prefigurano ma insieme scongiurano l'ingresso in una differente dimensione. Echeggia allora nelle moderne avventure del barone la domanda che Scheerbart in una missiva del 22 dicembre 1901 rivolge da Rügen al suo mentore Max Bruns: «Lei sa anche che il nirvana nell'immaginazione di Gautama è una condizione di questa vita terrena?»<sup>50</sup>

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 515 e sg.

<sup>49</sup> «Der Mensch kann wohl thun, was er will, aber er kann nicht wollen, was er will». ARTHUR SCHOPENHAUER, *Über die Freiheit des menschlichen Willens*, in ID., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, VI, Diogenes Verlag, Zürich 1977, p. 81.

<sup>50</sup> «Wissen Sie auch, daß Nirwâna in der Vorstellung Gautama's ein Zustand in diesem irdischen Leben ist?» P. SCHEERBART, *70 Trillionen Weltgrüße*, cit., p. 204.

### **III. Cinema tedesco e fantascienza**



## ***Metropolis* e l'anacronismo delle immagini**

*Antonio Costa*

Dato il contesto in cui mi trovo oggi a parlare di *Metropolis* di Fritz Lang, adotterò un punto di vista parzialmente diverso da quello adottato in due miei precedenti articoli sul film di Lang, anche se da quelli riprenderò alcuni spunti: si tratta di un saggio per il catalogo di una mostra dedicata all'architetto futurista Antonio Sant'Elia e di un articolo per una raccolta di saggi in omaggio a Paolo Bertetto, il maggior studioso italiano dell'opera di Lang<sup>1</sup>.

Affronterò oggi il problema delle fonti di *Metropolis*. Ma non lo farò secondo la prospettiva della critica letteraria. Il mio professore d'italiano al liceo amava ripetere questa frase di Benedetto Croce: «'studiare un'opera letteraria nelle sue fonti' è una vera e propria contraddizione in termini. Quando l'opera c'è, non si risolve nelle fonti; e, quando si risolve, vuol dire che non c'è»<sup>2</sup>.

L'adozione di questa prospettiva (il problema delle fonti) ha lo scopo di portarmi verso la questione dell'anacronismo delle immagini, annunciato nel titolo. Si tratta di una questione diventata di attualità in seguito alla traduzione italiana di *Devant le temps (Storia dell'arte e anacronismo delle immagini)*, il libro di Georges Didi-Huberman sull'anacronismo delle immagini (2007)<sup>3</sup> e alla pubblicazione del saggio di Alexander Nagel, storico dell'arte della New York University, sulla questione dell'anacronismo delle immagini nell'arte del '900<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ANTONIO COSTA, *'Metropolis', L'effetto Schüfftan e il «salto di scala»*, in MARCO DE MICHELIS (a cura di), *La città nuova. Oltre Sant'Elia*, Silvana, Milano 2013, pp. 55-65.; ID., *Sei glosse in margine all'edizione restaurata di 'Metropolis' (2010)*, in ENRICO CAROCCI, GIORGIO DE VINCENTI (a cura di), *I pensieri dell'immagine*, numero monografico di «Imago», 2015, n. 11, Bulzoni, Roma 2016, pp. 181-190.

<sup>2</sup> BENEDETTO CROCE, *Prefazione a una miscellanea di «fonti» letterarie*, in ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, («Saggi filosofici, I»), Laterza, Bari 1910, pp. 489-492: 489.

<sup>3</sup> GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 (ed. or. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000).

<sup>4</sup> ALEXANDER NAGEL, *Medieval Modern. Art out of the Time*, Thames & Hudson, London 2012.

Inoltre, si è riaperto il dibattito critico intorno al film di Lang dopo la distribuzione, a partire dal 2010, della copia restaurata del film, in seguito al ritrovamento di una copia in 16 mm pressoché integrale presso la Filmoteca di Buenos Aires.

Ritengo utile, prima di procedere di dare conto delle sinossi del film in circolazione prima del restauro del 2010. A questo scopo trascrivo di seguito la sinossi da uno dei più diffusi e apprezzati dizionari di cinema:

In una megalopoli del XXI secolo dominata dal dittatore Fredersen (Alfred Abel), gli operai che vivono in stato di semischiavitù, ripongono la loro fiducia nella mite Maria (Brigitte Helm) di cui si innamora Freder (Gustav Fröhlich), figlio del dittatore. Per rompere l'unità degli operai, Fredersen impone all'inventore-mago Rotwang (Klein Rogge) di costruire un robot, sosia di Maria, che semina discordia, ma questo incita gli operai alla rivolta e alla distruzione. Toccherà alla vera Maria e a Freder riconciliare le parti, ponendo le basi per un nuovo ordine sociale<sup>5</sup>.

### **Le fonti di *Metropolis***

Alla questione delle fonti di *Metropolis* ha dedicato un pregevole articolo Jean-Loup Bourget, critico e storico del cinema, uno dei pochi che ha tratto ispirazione dal metodo iconologico nei suoi studi cinematografici<sup>6</sup>.

Bourget esamina le fonti letterarie, cinematografiche e architettoniche. Io mi soffermerò su quelle architettoniche, non prima di aver ricordato sia pure sommariamente quelle letterarie e cinematografiche.

Per quanto riguarda le fonti letterarie, Bourget, prima di affrontare la questione, prende le distanze dalla ben nota tesi di Buñuel secondo il quale *Metropolis* è costituito da due film, due fratelli siamesi uniti per il ventre ma assolutamente divergenti. Da una parte il romanzo di Thea von Harbou<sup>7</sup> caratterizzato da un «vioto romanticismo» e dall'altra il film, l'equivalente cinematografico di una cattedrale collettiva che fa sognare il più meraviglioso libro di immagini, una travolgente sinfonia del movimento<sup>8</sup>. Bourget rifiuta questa impostazione e

<sup>5</sup> PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008, p. 1807.

<sup>6</sup> JEAN-LOUP BOURGET, *Métropolis, monument du cinéma. Tour de Babel ou cathédral?*, in Laurent Aknin, (éd.), *Metropolis: un film de Fritz Lang* [découpage plan par plan rédigé par Laurent Aknin], in «L'Avant-Scène du Cinéma», septembre 2011, n. 585, pp.6-11; trad. it. parziale in A. CAVAZZA (a cura di), *Metropolis. Un film di Fritz Lang*, volume annesso al dvd *Metropolis*. Versione integrale restaurata, Cineteca di Bologna, Bologna 2015, pp. 27-33.

<sup>7</sup> THEA VON HARBOU, *Metropolis*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1993 (ed. or. *Metropolis*, August Scherl, Berlin 1926).

<sup>8</sup> LOUIS BUÑUEL, *Scritti letterari e cinematografici*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 140-142 (ed. or. *Obra literaria*, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza 1982).

sostiene in modo perentorio che in *Metropolis* forma e contenuto si intrecciano inestricabilmente.

Queste sono comunque le fonti letterarie citate da Bourget: *RUR* di Karel Čapek pubblicato nel 1920 e messo in scena nel 1921 (è in questo testo che compare il termine robot)<sup>9</sup>; *Eva futura* (1886) di Villiers de l'Isle Adam nel quale un essere artificiale è costruito dall'inventore americano Edison, uno dei padri del cinema<sup>10</sup>. Altre fonti citate: *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley; la leggenda praghese del Golem che diventa un romanzo, *Il Golem* (1915) di Gustav Meyrink<sup>11</sup>, e un film *Il Golem* (1920) di Paul Wegener; il mito di Pigmalione e Galatea, ovvero la metamorfosi di una statua di marmo in donna in carne ed ossa.

Vengono inoltre citati i romanzi di Herbert George Wells, e in particolare, *La macchina del tempo* (1895) e *Il risveglio del dormiente* (1897)<sup>12</sup>: da notare che Wells stroncò il film di Lang, in un memorabile articolo apparso sul New York Times<sup>13</sup>, definendolo un'opera stupida e sentimentale in cui la rappresentazione del futuro, lontano dall'essere profetica, è rimasta ancorata alla fine del XIX secolo. Il riferimento alla fine dell'Ottocento non va preso come una generica accusa di passatismo, ma vuole essere nelle intenzioni di Wells un riferimento preciso al suo romanzo *Il risveglio del dormiente*, nel quale egli aveva preconizzato, per la Londra del 2100, una società organizzata verticalmente. Più che una (non tanto) velata accusa di plagio, la contestazione di Wells riguarda l'incongruenza di una siffatta ipotesi relativa all'organizzazione della società e del lavoro.

Secondo Michele Mari, la stroncatura di *Metropolis* si spiegherebbe con il fatto che Wells, dopo l'exploit dei suoi celebri romanzi fantascientifici e fantastici, si era progressivamente allontanato da questo genere, preferendo i modi del romanzo sociale, con una particolare attenzione al femminismo, della satira e della commedia, e perfino del romanzo psicologico e di carattere<sup>14</sup>.

Ma le fonti più esplicitamente esibite in *Metropolis* riguardano la Bibbia: la costruzione delle Torre di Babele e l'Apocalisse di San Giovanni: la falsa Maria «appare come l'incarnazione della meretrice di Babilonia seduta su una bestia dalle sette teste e dalle dieci corna»<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> KAREL ČAPEK, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Marsilio, Venezia 2015.

<sup>10</sup> AUGUSTE VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Eva futura*, Bompiani, Milano 1992 (ed. or. *L'Ève future*, Paris 1886).

<sup>11</sup> MARY SHELLEY, *Frankenstein* (1818), Einaudi, Torino 2016 (ed. or. *Frankenstein*, London 1818), GUSTAV MEYRINK, *Il Golem* (1915), Bompiani, Milano 1988 (ed. or. *Der Golem*, Leipzig 1915).

<sup>12</sup> H.G. WELLS, *La macchina del tempo*, Einaudi, Torino 2017 (ed. or. *The Time Machine*, London 1895), ID., *Il risveglio del dormiente*, Ugo Mursia Editore, 2005 (ed. or. *The Sleeper Awakes*, London, 1910).

<sup>13</sup> H.G. WELLS, *Mr Wells Reviews a Current Film*, in «The New York Times Magazine», 17/04/1927, riprodotto in *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, ed. by Michael Minden e Holger Bachmann, Camden House, Rochester, N.Y. 2000, pp. 94-99.

<sup>14</sup> M. MARI, *Introduzione*, in H.G. WELLS, *La macchina del tempo*, cit., p. XVII.

<sup>15</sup> J.-P. BOURGET, *Métropolis, monument du cinéma*, cit., p. 9.

Bourget conclude la sua rassegna di fonti letterarie ricordando che subito dopo l'uscita berlinese un critico tedesco, Roland Schacht, aveva richiamato l'attenzione su *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, che Thea von Harbou e Lang potrebbero aver recepito tramite la versione cinematografica della Universal realizzata nel 1923 da Wallace Worsley<sup>16</sup>. Si tratta di uno spunto tornato di grandissimo interesse dopo la versione restaurata del 2010 che all'epoca, a causa delle profonde manipolazioni realizzate dalla versione Paramount adottata poi anche dall'Ufa, era risultato alquanto appannato, fino al punto di sembrare non pertinente.

Poche parole sulle fonti cinematografiche.

Naturalmente il Moloch di *Cabiria* (1914) di Pastrone, citato pressoché alla lettera. Più interessante il riferimento ai *Dieci comandamenti* (*The Ten Commandments*, 1923) di Cecil B. De Mille e alla tendenza di attualizzare la narrazione biblica con riferimenti al presente. Bourget non cita *Intolerance* di Griffith e invece sarebbe quanto mai opportuno farlo, perché la gestione del tempo attuata da Griffith attraverso il montaggio di sequenze temporali dislocate nel tempo e nello spazio ha sicuramente qualche affinità con la teoria dell'anacronismo del tempo storico enunciata da Didi-Huberman il quale non a caso cita ripetutamente il montaggio cinematografico e la teoria dell'immagine-tempo di Gilles Deleuze<sup>17</sup>.

Veniamo alla questione delle fonti architettoniche. E qui Bourget compie una serie di errori e omissioni: primo non cita il manifesto di fondazione del Bauhaus di Weimar, né nella versione più arcaica, decisamente regressiva riprodotta da Alexander Nagel, né in quella progressista effettivamente utilizzata nel frontespizio del manifesto del Bauhaus di Weimar (1919)<sup>18</sup>.

Inoltre, almeno nella versione italiana dell'articolo pubblicata nel volume che accompagna l'edizione in dvd del film a cura della Cineteca di Bologna, viene riprodotto come disegno preparatorio di Boris Bilinsky (1900-1948) un poster che il grafico di origine russa ha realizzato per la distribuzione francese del film; fotomontaggio realizzato con immagini del film. Nella versione italiana<sup>19</sup> Bourget lo cita come disegno preparatorio della città di *Metropolis*, in realtà si tratta di una lettura ultramodernista del film (sono rigorosamente omessi tutti i riferimenti «gotici», come a dire che *Metropolis* viene depurata di ogni anacronismo).

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> GILLES DELEUZE, *Cinema 2: l'immagine-tempo* (1985), Ubulibri, Milano 1989 (ed. or. *L'Image-temps. Cinéma 2*, Éditions de Minuit, Paris 1985).

<sup>18</sup> A. NAGEL, *Medieval Modern. Art out of the Time*, cit., pp. 241-247.

<sup>19</sup> Vedi nota 4.

## Anacronismo delle immagini

L'anacronismo, individuato giustamente come il principio strutturale che regola la convivenza tra medievalismo e modern style nella xilografia di Feininger che illustrava il manifesto di fondazione del Bauhaus<sup>20</sup>, è parimenti il principio strutturale di *Metropolis*. Nel film di Lang convivono l'Essere-Macchina Maria e l'Essere-Macchina Hel, la statuaria classicheggiante del monumento a Hel e la statuaria medievale dei sette peccati capitali, la danza dionisiaca della falsa Maria sulla piattaforma di Yoshiwara e la *danse macabre* dello scheletro con la falce, personificazione della morte; l'architettura futurista dell'agglomerato urbano e l'architettura gotica del duomo, i grattacieli e la casa medievale di Rotwang. E su quest'ultima vorrei fare un approfondimento, in quanto è un particolare che permette di chiarire la questione dell'anacronismo. Come nota Enno Patalas, che è uno dei maggiori esperti di Lang, negli anni Venti il fatto di assumere tratti del passato in uno scenario futuro, di evocare come opportunità futuribili il medioevo e l'antichità fu duramente criticato mentre oggi sta alla base del revival conosciuto in anni recenti dal film di Lang (fig. 1)<sup>21</sup>.



Fig. 1: Fotogramma tratto dal documentario *Il caso Metropolis* (2003) di Enno Patalas.

<sup>20</sup> A. NAGEL, *Medieval Modern. Art out of the Time*, cit., pp. 241-247.

<sup>21</sup> La citazione è tratta dal bel documentario di ENNO PATALAS, *Il caso Metropolis (Der Fall*



Probabilmente nessun genere letterario e cinematografico si presta meglio della fantascienza ad una applicazione della teoria dell'anacronismo delle immagini. Il genere fantascientifico si basa su una manipolazione del tempo, facendo largo uso di elementi presi dai più diversi contesti. Il cinema di fantascienza, chiamato anche di anticipazione, si basa su ipotesi di sviluppo della società a partire dai dati attuali. Nella dimensione del possibile storico, la manipolazione del tempo e dei contrassegni che lo definiscono sono all'ordine del giorno. Ogni residuo del tempo presente o passato, inserito nella messa in scena del futuro, fa sì che le immagini ci appaiano come oggetti impuri, complessi, sovradeterminati, ovvero oggetti policronici, eterocronici, anacronistici<sup>22</sup>.

La casa di Rotwang, collocato nel cuore della metropoli futurista, all'ombra dei grattacieli, ha queste caratteristiche. Paolo Bertetto a proposito di questa costruzione parla di refuso:

La sua configurazione visiva fa pensare a una sorta di residuo del medioevo germanico, una sorta di refuso che la pianificazione urbanistica di Metropolis non ha cancellato e che attesta subito l'anomalia del personaggio<sup>23</sup>.

Con le sue forme irregolari e stilizzate la casa di Rotwang evoca l'iconografia del Caligari e ancor più le casupole della città medioevale in cui si svolge l'azione di *Il Golem*. Ma la sua "storia" non finisce qui perché la ritroveremo in *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) prodotto da Walt Disney: si tratta della casupola dei sette nani, in cui si rifugia la protagonista, che secondo Robin Allan fu probabilmente ispirata alla casa di Rotwang in *Metropolis*, film che rientrava tra quelli che Disney consigliava di vedere ai suoi disegnatori<sup>24</sup>.

Il senso di questa migrazione non è poi molto diverso da quello dei moduli in cemento pre-compresso con motivi ornamentali di origine Maya, adottati da F. L. Wright nella Ennis-Brown House a Los Angeles (1924) e ripresi nella piramide della Tyrell Corporation in *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott.

*Metropolis*, 2003).

<sup>22</sup> L'aggettivazione qui adottata è ripresa dalla trattazione che dell'anacronismo fa G. DIDI HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit., p. 24. Cfr. anche ANTONIO SOMAINI, *Montaggio e anacronismo*, in RAOUL KIRCHMAYR, LAURA ODELLO (a cura di), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, in «Aut aut», ottobre-dicembre 2000, 348, pp. 84-100.

<sup>23</sup> PAOLO BERTETTO, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino 2007<sup>2</sup>, p. 97.

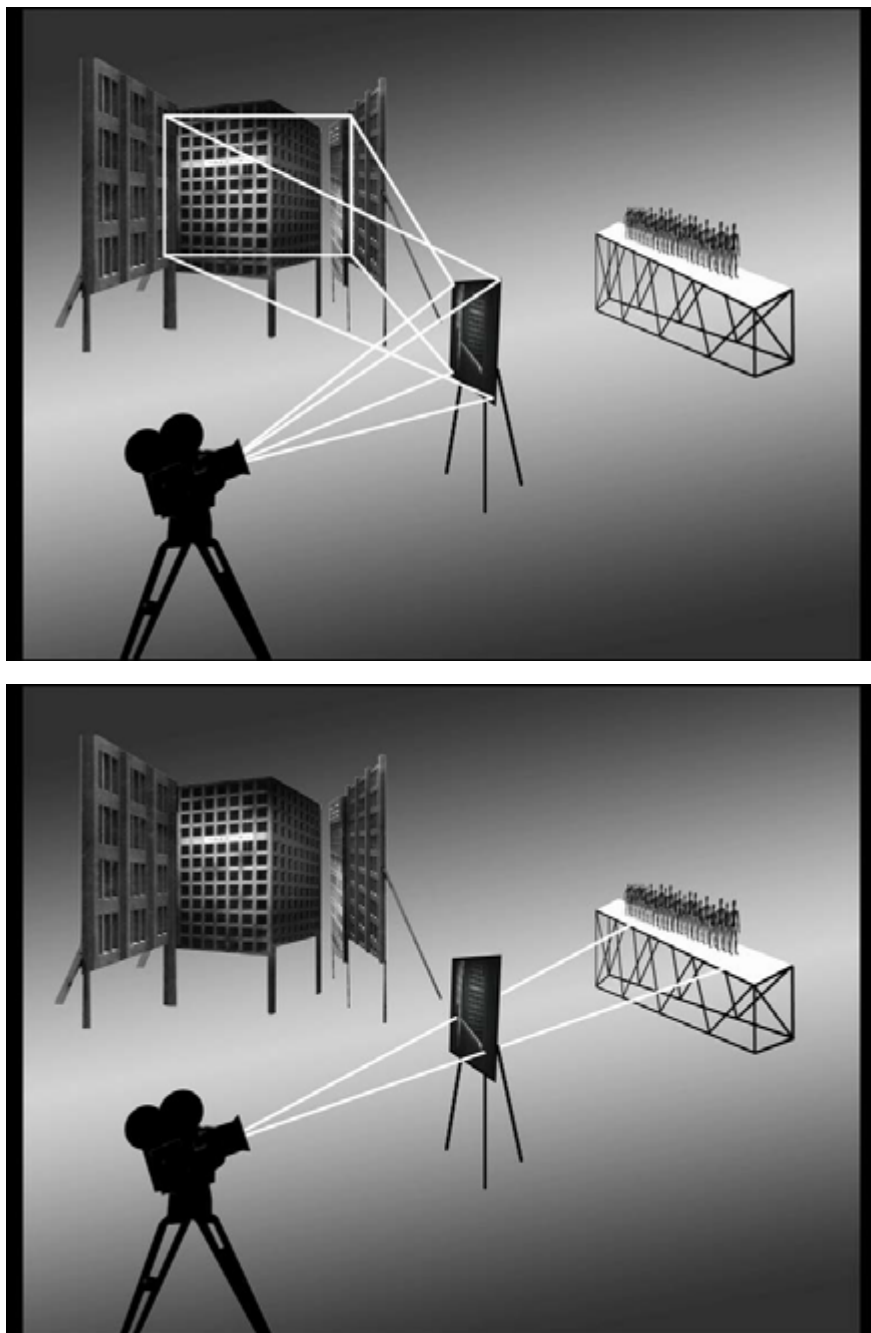
<sup>24</sup> Cfr. ROBIN ALLAN, *Walt Disney and Europe*, John Libbet and Company Ltd, London 1999, p. 45; vedi anche B. GIRVEAU, *La nostalgie bâtiesseuses. Architecture et décor chez Disney*, in *Il était une fois Walt Disney: aux sources de l'art des studios Disney*, catalogo della mostra tenuta presso le Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 septembre 2006-15 janvier 2007, Réunion des musées nationaux, Paris 2006, pp. 208-209.

## Anacronismo e montaggio

Tra le numerose innovazioni tecniche introdotte dal film di Lang, un particolare rilievo assumono gli effetti speciali elaborati da Eugen Schüfftan. Uno in particolare, che va ora sotto il suo nome (effetto Schüfftan): esso consente di ottenere, tramite l'impiego di uno specchio, inquadrature in cui si combinano immagini di soggetti reali ripresi a grandezza naturale e immagini riflesse di modellini scenografici collocate dietro la cinepresa. Una verifica dell'uso sistematico dell'effetto Schüfftan nell'attuale versione del film ci consente di dare alla profezia di Buñuel sulla realizzazione dei più arditi sogni dell'architettura un significato più preciso e puntuale. Per fare questo ci può essere utile ripartire proprio dal manifesto di Sant'Elia, il testo dotato di una tensione verso una dimensione utopica dell'architettura che non ha uguali, forse, se non nelle realizzazioni del film di Lang. In nessun altro spazio se non nella virtualità dello spazio filmico è possibile realizzare quella smaterializzazione dell'architettura che Sant'Elia profetizzava nel suo manifesto, quando annunciava l'avvento dell' «architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza». Un'architettura che non per questo è «un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione». *Metropolis* può essere visto come la realizzazione nella virtualità dello spazio filmico di quest'architettura. Per chiarire cosa si debba intendere per spazio filmico, mi riferirò rapidamente alla tripartizione dello spazio enunciata da Eric Rohmer nel suo saggio sul *Faust* di Murnau: *spazio pittorico*, che coincide con l'immagine proiettata sullo schermo; *spazio architettonico* che coincide con lo spazio profilmico, allestito davanti alla cinepresa e, infine, *spazio filmico*, cioè lo spazio virtuale prodotto nella mente dello spettatore sulla base degli elementi che il film gli fornisce<sup>25</sup>.

L'effetto Schüfftan consente di combinare nella stessa inquadratura un'esperienza ottica (l'immagine riflessa nello specchio) e una scenografica (il modello tridimensionale effettivamente messo a punto). Non solo: esso consente di intarsiare all'interno dell'immagine virtuale dello specchio un prelievo di realtà profilmica normalmente registrata dalla cinepresa attraverso l'apposito raschiamento dell'argenteratura: basti pensare alle varie inquadrature degli agglomerati urbani con i flussi di folla che attraversano le passerelle aeree di *Metropolis* (figg. 2-4).

<sup>25</sup> ERIC ROHMER, *L'organizzazione dello spazio nel 'Faust' di Murnau*, ed. it. a cura di A. Costa, Marsilio, Venezia 1986 (ed. or. *L'Organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau*, Union générale d'éditions, Paris 1977).



Figg. 2-3: L'effetto Schufftan illustrato nel documentario *Il caso Metropolis* (2003) di Enno Patalas.



Fig. 4: L'effetto Schufftan illustrato nel documentario *Il caso Metropolis* (2003) di Enno Patalas.

L'effetto Schufftan consente di realizzare sul piano visivo qualcosa di analogo a quello che sul piano sonoro si realizza con il missaggio o, se volete, con il doppiaggio. Assai più che nel montaggio nell'accezione corrente del termine, l'effetto Schufftan consente di assemblare in una stessa immagine frammenti di immagini dislocate non solo in spazi, ma anche in tempi diversi. Nell'effetto Schufftan convivono il reale e il virtuale, il naturale e l'artificiale, il qui e ora della ripresa in diretta e l'altrove del pannello scenografico a suo tempo congelato, fissato ed ora riflesso nello specchio.

Questo procedimento realizza, sul piano dello spazio filmico, un singolare «salto di scala», per usare il titolo di un recente volume di Ruggero Pierantoni<sup>26</sup>. Ne risulta una sintesi espressiva di grande efficacia: la sproporzione tra la dimensione degli edifici e quella dei passanti costituisce la forma simbolica dell'intero impianto spaziale del film. Inoltre questo spazio dato come abitabile e percorribile ha al tempo stesso, grazie all'effetto dell'immagine speculare, i tratti della fantasmagoria. Forse mai, prima di *Metropolis*, si erano visti realizzati, sia

<sup>26</sup> RUGGERO PIERANTONI, *Salto di scala. Grandezze, misure, biografie delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

pure nell'artificio di un effetto speciale e nella virtualità dello spazio filmico, i principi di un'architettura che voleva lasciarsi alle spalle «tradizione, stile, estetica, proporzione», un'architettura che, secondo la definizione di Sant'Elia, «abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna»; un'architettura letteralmente smisurata, che nel suo sviluppo in verticale faceva della rottura del canone di proporzionalità il suo principio compositivo.

Nella sincronia della struttura stratificata di *Metropolis* la natura anacronistica delle immagini si afferma in maniera perentoria, con un'evidenza che probabilmente non ha uguali nell'iconografia del secolo scorso: e la versione integrale del capolavoro di Lang rende ormai impossibile il disconoscimento di questo dato.

La sequenza più importante della versione integrale di *Metropolis* è, senza dubbio, quella in cui Joh Fredersen fa visita all'inventore Rotwang e scopre il monumento a Hel. Già il precedente restauro di Patalas ci aveva permesso di conoscere il groviglio di sentimenti opposti che lega Fredersen e Rotwang. Ora, grazie alla sequenza originaria, acquista consistenza plastica la ragione che spinge l'inventore a costruire un automa donna. Tra i due si frappone il simulacro di Hel, dapprima amata da Rotwang e poi diventata moglie di Fredersen e madre di Freder. Il personaggio di Rotwang non può più essere definito semplicisticamente, come nelle vecchie sinossi del film, lo scienziato al servizio del capitalista: Rotwang è un uomo posseduto dall'ossessione amorosa. Il personaggio ci rinvia a *L'Eva futura* (1886) di Villiers de L'Isle-Adam e, ancor più, a *Il castello dei Carpazi* (1889) di Jules Verne, in cui il barone Rodolphe de Gortz, con l'assistenza del geniale servitore Orfanik, rievoca il fantasma della donna amata, Stilla, una cantante d'opera di cui era stato follemente innamorato. Si tratta di richiami intertestuali di grande importanza, non solo perché ci permettono di collocare Rotwang nella tradizione della letteratura fantastica e del tema del doppio, del simulacro, dell'automa, ma anche perché i testi citati sono abitualmente considerati prefigurazioni dell'avvento del cinema. E nella sua folle avventura Rotwang sembra ripercorrere gli stadi successivi dei modi di produzione dei simulacri: la scultura (il monumento marmoreo), la meccanica (l'automa) e, infine, il cinema (il suo esperimento consiste nel dare al suo automa le fattezze di essere vivente, indistinguibile dal suo doppio cinematografico, anzi trasformato in personaggio cinematografico). Il recupero della sequenza in cui Fredersen scopre il monumento di Hel si rivela essenziale: perché ci dà la misura della follia amorosa di Rotwang, ma anche perché è impostata, sia pure con diversa funzione, sullo stesso effetto (effetto Schüfftan) sul quale sono impostate le sequenze di visioni urbane. La restituzione dell'intera sequenza nella sua integrità ci permette di verificare che lo sviluppo verticale, di eccezionale altezza, del monumento a Hel è ottenuto ricorrendo all'effetto Schüfftan,

che produce una sproporzione tale da imprimere all'inquadratura un carattere perturbante (fig. 5). L'estetica della sproporzione, della dismisura o «salto di scala»<sup>27</sup> sistematicamente utilizzata nella rappresentazione dell'agglomerato urbano e di altri spazi (per esempio, nella ripresa delle gare atletiche con gli alti contrafforti sormontati da statue nello stadio dove la gioventù dorata si dedica agli svaghi) entra anche nella definizione della parte più intima e segreta della psiche dei personaggi.



Fig. 5: Fredersen davanti al monumento di Hel (l'immagine fa parte di una delle sequenze reintegrate dalla copia in 16 mm. trovata a Buenos Aires nel 2008).

Il principio strutturale dell'anacronismo delle immagini trova la sua replica nell'anacronismo degli effetti speciali: una tipologia di effetti propria del modo di rappresentazione primitivo convive con le tecniche più evolute dell'effetto Schüfftan, come accade nella sequenza dei Giardini Eterni. Qui vediamo un carrello laterale che fa scorrere sotto i nostri occhi l'esotica vegetazione del luogo, ma non è la cinepresa che si sposta davanti al plastico dei giardini: è il plastico stesso che viene fatto scorrere davanti alla cinepresa, rigorosamente fissa. Si tratta dello stesso trucco messo a punto da Méliès per i suoi viaggi interstellari,

<sup>27</sup> R. PIERANTONI, *Salto di scala*, cit.

qui riproposto per integrare dei modellini di piccole dimensioni nel sistema figurativo del film.

Una combinazione tra i due effetti (effetto Méliès e effetto Schüfftan) è utilizzata per visualizzare la discesa degli operai attraverso i vari strati della città nell'ascensore che, nel romanzo di Thea von Harbou, viene chiamato Paternoster<sup>28</sup>. Sagome piuttosto grossolane degli operai del nuovo turno sono riprese rigorosamente immobili, mentre davanti a loro scorrono verticalmente immagini degli strati attraversati. L'arcaicità del procedimento tecnico adottato acquista un suo significato: nel caso dei Giardini Eterni esso riduce gli elementi naturali, la vegetazione, ad un gioco puramente ornamentale, artificioso e barocco, deprivato della forza plastica e della suggestione simbolica delle grandiose architetture simulate dal ben più complesso e articolato effetto Schüfftan. Allo stesso modo, la riduzione degli operai alla dimensione di sagome grossolanamente ritagliate e dipinte dà la misura della disumanizzazione e della spersonalizzazione cui è sottoposta la massa operaia: anche in questo caso si tratta di un effetto scenografico che sembra costituire una conferma delle analisi di Kracauer sulla «massa come ornamento» opportunamente richiamate da Anton Kaes<sup>29</sup>. La versione restaurata contribuisce senz'altro a ridurre la distanza tra messa in scena di Lang e la narrazione romanzesca di Thea von Harbou, distanza dilatata in sede critica sulla scorta del ri-montaggio "interpretativo" di Channing Pollock. Ora è chiaro che il principio strutturale dell'anacronismo delle immagini è già presente, in tutte le possibili articolazioni, nel testo di Thea von Harbou: ne consegue che la sua importanza non riguarda solo «gli studi di semiologia culturale», secondo la definizione di De Vincenti<sup>30</sup>. Il confronto tra il romanzo e il film può sicuramente spingere al riconoscimento delle diverse funzioni dei due linguaggi, il letterario e il filmico, nondimeno esso ci permette di individuare in modo più preciso nell'anacronismo delle immagini la comune matrice dei due sistemi testuali.

<sup>28</sup> TH. VON HARBOU, *Metropolis*, cit, p. 93.

<sup>29</sup> ANTON KAES, *Cinema and Modernity: on Fritz's Lang Metropolis*, in REINHOLD GRIMM, JOST HERMAND (Eds.) *High and low cultures: German attempts at mediation*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisc. 1993, p. 21.

<sup>30</sup> G. DE VINCENTI, *Introduzione*, in TH. VON HARBOU, *Metropolis*, cit, p. XXI.

## *La luna di traverso: riflessioni su Frau im Mond di Fritz Lang*

Alessandro Faccioli

«...die Augen der ganzen Welt sind auf uns gerichtet...  
... die Ohren der ganzen Welt horchen zu uns her...»  
«...gli occhi di tutto il mondo sono puntati su di noi...  
Le orecchie di tutto il mondo sono tese verso di noi...»  
(Friede a Helius, prima della partenza del razzo)

Fritz Lang, insieme agli ottimi collaboratori tecnici di cui sapeva contornarsi, ha realizzato film che con la loro ricerca espressiva hanno scandito tappe importanti dell'evoluzione del racconto cinematografico e, più in generale, della storia del cinema di due continenti. Fin qui nulla di nuovo. Le opere sopravvissute del periodo del muto hanno goduto di un'attenzione critica notevole, anche se altalenante e ben poco uniforme<sup>1</sup>. Gli ultimi due film muti, *Spione (L'inafferrabile)*, 1928) e *Frau im Mond (La donna nella luna)*, 1929), schiacciati come sono nella filmografia langhiana da *Der müde Tod (Destino)*, ovvero *Il signore delle tenebre*, 1921), *Dr. Mabuse, der Spieler (Il dottor Mabuse)*, in due parti, 1922), *Die Nibelungen (I Nibelunghi)*, in due parti, 1924), *Metropolis (Id.)*, 1927) e dal primo film sonoro, lo straordinario *M (M, il mostro di Düsseldorf)*, 1931), sono raramente ricordati, e poco considerati. A *Frau im Mond* viene contestata la debolezza della sceneggiatura, l'impronta spudoratamente melodrammatica, insieme a una definizione dei caratteri di alcuni personaggi schematica, non soddisfacente, a

<sup>1</sup> Oltre alle opere ricordate nelle note del presente saggio, e a puntuali interventi centrati su singoli casi di studio, si lamenta l'assenza di testi critici complessivi dedicati in Italia a Lang, con l'eccezione di quelli di Paolo Bertetto, *Fritz Lang 'Metropolis'*, Lindau, Torino 1990; e *Fritz Lang: la messa in scena*, Lindau, Torino 1993, curato insieme a Bernard Eisenschitz. *Il volumetto Fritz Lang* di Stefano Soggi (Il castoro, Milano 2005<sup>2</sup>) risulta utile solo per le dettagliate sinossi dei film. Ringrazio Francesco Pitassio per alcuni preziosi suggerimenti bibliografici utili alla stesura dell'intervento.



fronte di un notevole interesse che riservano invece le qualità plastico-compositive, la spettacolarizzazione dei suoi contenuti scientifici, la complessità tecnico-scenografica. Lotte Eisner, nel fondativo *Schermo demoniaco*, liquida il film con formula inappellabile, in poche righe («la grandiosità del fantastico cede spesso al ridicolo»), attribuendone i difetti alla moglie-collaboratrice, la scrittrice Thea von Harbou: «In tutta questa cianfrusaglia sentimentale il genio di Fritz Lang si rivela solo nelle scene della partenza del razzo, molto precise nella loro anticipazione; le scene, ad esempio, che precedono il decollo, il cui tono da “reportage” è più convincente delle invenzioni da pura fantascienza»<sup>2</sup>. Ecco delineato un punto centrale della questione, destinato a presentarsi con costanza nelle quasi secolari discussioni critiche sul film: il decollo del razzo – così attentamente, profeticamente e grandiosamente messo in scena con un montaggio ritmicamente raffinato e a partire da uno studio attento della costruzione del senso di attesa – e il celebre “primo count-down” della storia del cinema e dell’industria aerospaziale, hanno monopolizzato le cure degli esegeti, distogliendole da altri, non inferiori motivi d’interesse che avevano gratificato il grande pubblico di quella che, nonostante le posteriori, errate informazioni, sempre rilanciate, è una delle produzioni tedesche di maggior successo nella stagione 1929-30<sup>3</sup>.

Le voci del passato più autorevoli non incensano il film. Nelle recensioni della fine degli anni Venti, la spasmodica attesa per il risultato di ciò che era stato annunciato come un modernissimo spettacolo epocale, cede il passo a valutazioni complessivamente severe, anche se ammirate dalla *grandeur* esibita da un film di così grande impegno<sup>4</sup>. Nei decenni successivi *Frau im Mond* scompare dall’orizzonte degli interessi analitici, complice la lunga indisponibilità di una copia attendibile del film<sup>5</sup>. Della Eisner si è detto, e converrà aggiungere che nella sua successiva monografia sul regista, a *Frau im Mond* è dedicata un’ottantina di righe imbarazzate, tutte centrate sulle qualità documentarie, sul realismo della nave spaziale, talmente vivo che «il processo tecnico viene trasformato in

<sup>2</sup> LOTTE EISNER, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 245-246 (ed. or. *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionisme*, Bonne, Paris 1952).

<sup>3</sup> ALEXANDER JASON, *Handbuch der Filmwirtschaft. Filmstatistiken und Verzeichnisse der Filmschaffenden, Filmfirmen, der Filme und der Tonfilmkinos, I Film-Europa*, Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik, Berlin 1930, p. 60, cit. in TOM GUNNING, KATHARINA LOEW, *Lunar Longings and Rocket Fever*, in JOE MCELHANEY (Ed.), *A Companion to Fritz Lang*, Wiley-Blackwell, NJ 2015, p. 564.

<sup>4</sup> Per un elenco delle recensioni d’epoca, cfr. GEORGES STURM, *Fritz Lang: film-textes-références*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1990, pp. 80-81.

<sup>5</sup> Solo il restauro del 2001 a cura della Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ha consentito di ripristinare inquadrature o sequenze a lungo mancanti alle copie in circolazione, e di avviare il film a una rinnovata esistenza grazie a un’edizione in dvd di 165 minuti circa.

un sogno profetico»<sup>6</sup>, e sulla natura anticipatoria del rapporto con gli scienziati Hermann Oberth e Willy Ley, destinati a un posto importante nella storia della scienza, della sua divulgazione e del progresso aerospaziale<sup>7</sup>. In precedenza, Arnhem sulla «Weltbühne» non era stato leggero:

Daß eins der Nick-Carter-Heftchen, die in diesem Film als Statisten auftreten, nur zehn Pfennig kostet, die *Frau im Mond* aber Millionen, ist eigentlich der einzige Unterschied zwischen beiden Produktionen<sup>8</sup>.

L'unica differenza tra le due produzioni è che uno dei fascicoli di Nick Carter che fanno da comparse in questo film costano soltanto dieci nichelini, mentre la *Donna nella luna* costa milioni.

Non molto diversamente Kracauer: un rapido cenno al proiettile a razzo e la liquidazione senza appello: «L'intreccio è penoso per le sue manchevolezze sul piano emotivo, così evidenti da screditare molti effetti illusionistici che Lang riesce a creare grazie al suo sfoggio di virtuosismo»<sup>9</sup>. Luc Moullet semplicemente lo ignora, limitandosi a citarne il titolo, così come fa Barbaro<sup>10</sup>. E gli esempi si potrebbero moltiplicare. Non molto di più concederà trent'anni dopo Tom Gunning nel suo importante lavoro monografico<sup>11</sup> sul regista, salvo poi rifarsi in seguito insieme a Katharina Loew grazie a un accurato saggio "riparatorio" centrato sul techno-romanticismo del film e il suo rapporto con le spinte ambivalenti della modernità nella società tedesca del tempo<sup>12</sup>, e frutto dello studio di un'edizione americana finalmente attendibile (Kino International Corp., 2004). Nemmeno una delle monografie più apertamente dedicate ai rapporti tra il ci-

<sup>6</sup> LOTTE H. EISNER, *Fritz Lang*, Mazzotta, Milano 1978, p. 95 (ed. or. *Fritz Lang*, Secker & Warburg, London 1976).

<sup>7</sup> Un simile, inestricabile intreccio di ricerca scientifica, slancio visionario, attività di promozione, *fund raising* e produzione cinematografica costituisce da un punto di vista storico, politico e comunicativo-spettacolare un caso se non unico, rarissimo. Hermann Oberth (accreditato quale «Wissenschaftlicher Mitarbeiter» nelle didascalie introduttive del film, e ringraziato a margine del libro della von Harbou, insieme a Ley e Otto Willi Gail) è autore del fondativo *Die Rakete zu den Planetenräumen*, Oldenburg, München 1923. Cfr. HANS BARTH, *Hermann Oberth. Der wirkliche Vater der Weltraumfahrt*, VDI, Düsseldorf 2008. Willy Ley a metà degli anni Trenta sarà costretto a emigrare negli Stati Uniti, dopo aver divulgato la materia grazie alla cura di opere come l'antologia *Die Möglichkeit der Weltraumfahrt. Allgemeinverständliche Beiträge zum Raumschiffahrtsproblem*, Hachmeister u. Thal, Leipzig 1928.

<sup>8</sup> Citato in RONALD M. HAHN, VOLKER JANSEN, *Lexicon des Science Fiction Films: I A-L*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1997, p. 341.

<sup>9</sup> SIEGFRIED KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001, p. 204 (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton Univ. Press, 1947).

<sup>10</sup> LUC MOULLET, *Fritz Lang*, Seghers, Paris 1963; UMBERTO BARBARO, *Il cinema tedesco*, Editori Riuniti, Roma 1973.

<sup>11</sup> TOM GUNNING, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, London 2000.

<sup>12</sup> T. GUNNING, K. LOEW, *Lunar Longings and Rocket Fever*, cit., pp. 554-586.

nema di Weimar e la tecnologia, come quella di Guerin, coglie l'occasione per valorizzare il ruolo del film a proposito di un tema così decisivo<sup>13</sup>.

Il film scorrerà però carsicamente nella memoria del cinema europeo e non verrà mai del tutto dimenticato, tanto da figurare sempre quale nobile paradigma pionieristico – peraltro più citato che visto – nelle opere dedicate al genere fantascientifico<sup>14</sup> e, riconoscibile almeno in controtuce in non pochi film, sebbene schiacciato da quell'icona pop che il *Voyage meliesiano* è diventato nel tempo.

Nel presente saggio vorrei fornire alcuni spunti di riflessione per una riconsiderazione del langhiano *Frau im Mond*, non tanto a partire da un'improbabile rivisitazione dei caratteri di originalità delle sue strutture narrative, così prevedibili, o della gestione dei registri recitativi degli interpreti, della ricerca ritmica e della messa in scena in generale – non più che ordinari per un regista così dotato, reduce da più esaltanti risultati espressivi –, quanto piuttosto per la posizione transitoria che il film occupa nel cuore dell'opera del regista alle soglie del passaggio al sonoro, e per la ricerca audace di un punto di equilibrio tra caratteri della modernità, faticosa riconfigurazione dei modelli della tradizione di genere ed esigenze intermediali di una società di massa allora in espansione. Il tutto secondo un bric-à-brac tematico-figurativo e un sincretismo compositivo che sono tipici dell'autore. E dunque non ci si occuperà dei rapporti (strettissimi) che il film intrattiene con l'omonimo, lussureggiante romanzo della von Harbou, la «Vicki Baum del cinema tedesco»<sup>15</sup>, la «collaboratrice, ahimé troppo invadente»<sup>16</sup>, messi in rilievo nella loro complessità da altri<sup>17</sup>, per rilevarne scarti, punti di tangenza e fratture, tese a mostrare differenze di senso nel minimo della divaricazione, com'è normale sia in ogni processo intersemiotico di trascodifica<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> FRANCES GUERIN, *A Culture of Light. Cinema and Technology in 1920s Germany*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 2005. Cfr. anche le scarse ma utili indicazioni di PHILIPP STIASNY, *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*, et+k, München 2009, p. 262.

<sup>14</sup> Non sono estranei i romanzieri al tentativo di rivitalizzazione del modello narrativo e filmico. Piace ricordare, per limitarci all'ambito italiano, il libro vivace di GIULIO LEONI, *La donna sulla luna*, Mondadori, Milano 2002.

<sup>15</sup> L. EISNER, *L'écran démoniaque*, cit., p. 64.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 220. Cfr. REINHOLD KEINER, *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1984.

<sup>17</sup> Si veda ad esempio RAINER EISFELD, *Frau im Mond: Technische Vision und psychologisches Zeitbild*, in THEA VON HARBOU, *Frau im Mond*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1989, pp. 207-237, che mette in relazione i motivi letterari con il clima politico-culturale all'interno del quale la scrittrice operava. Karin Bruns (in *Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1995) opera invece una disamina accurata dei motivi letterari e delle scelte operate per lo schermo, nel più generale quadro della cultura scientifica tedesca e del mito nazionale del progresso scientifico, con interessanti considerazioni che investono in primo luogo i personaggi dello scienziato e della donna-esploratrice.

<sup>18</sup> Nel romanzo è ad esempio dedicata più attenzione allo *Schurke* (farabutto) Turner, impersonato

Lang teneva molto al suo film. Un indizio retrospettivo di quanto lo avesse caro ci è dato dalla cura con cui conservò e infine donò nel 1959 alla Cinémathèque française un album composto da settecento fotografie di scena commissionate a Horst, fratello della moglie, che testimoniano con precisione il lavoro di produzione sul set e costituiscono prova visiva insostituibile di alcune sequenze infine non montate ma effettivamente girate<sup>19</sup>. Lo aveva concepito muto e non cedette mai alle lusinghe dei produttori, che intravedevano nel suo adeguamento all'incipiente sistema sonoro (eventualmente nella scena-madre del lancio del razzo: si pensi quale roboante effetto spettacolare, rumoristicamente iper-connotato, avrebbe prodotto l'addizione) possibilità di guadagno ulteriori. Le ragioni di una simile difesa di Lang della natura rigorosamente visiva della sua opera si possono identificare nella salvaguardia di una coerenza strutturale ritenuta imprescindibile, nonché, forse, in una circospezione ai limiti dell'eccesso nei confronti di una tecnica allora sperimentale, e come tale non ancora ben padroneggiata. Il 1929, anno di distribuzione del film, si segnala per la complessità delle ripercussioni internazionali che ebbe, in parallelo al crollo del mondo finanziario americano, il passaggio al sonoro da parte delle maggiori produzioni cinematografiche mondiali. Un processo – com'è noto – conclusosi in Europa entro la fine del 1930. *Frau im Mond* deve essere letto anche come opera di transizione tra un universo espressivo visivo autosufficiente, giunto al culmine della ricerca formale di quell'esperanto che l'universo delle immagini del muto veicolava, e nuovi paesaggi audiovisivi tutti da inventare grazie ai nuovi sistemi di registrazione e diffusione del sonoro. *M*, il film successivo di Lang, avrebbe profeticamente sprigionato le migliori energie di un racconto centrato (anche) sulla parola e il rumore, indicando la via e contribuendo a fugare qualche dubbio a chi lamentava la perdita irrimediabile di un mondo di segni universale, sostituito dalla volgarità della rappresentazione bassomimetica del "baraccone sonoro". Con *M* prenderà quindi il via lo straordinario sviluppo della dimensione cognitiva veicolata dalla parola nei film, congeniale alla strutturazione drammaturgica del racconto di cui il regista viennese si mostrò sin da subito interprete innovativo.

Torniamo a *Frau im Mond*, per rilevare i numerosi luoghi testuali in cui si avverte una notevole tensione tra un visivo esibito e una dimensione sonora

da Fritz Rasp. Al contrario, la parte della giovane Friede Velten, oggetto delle attenzioni erotiche dei protagonisti maschili, assume nel film dimensioni ben maggiori.

<sup>19</sup> [http://www.cinematheque.fr/zooms/femmelune/index\\_fr.html](http://www.cinematheque.fr/zooms/femmelune/index_fr.html) (ultimo accesso: 10 febbraio 2018). Le sequenze di cui non si ha traccia nel film, bensì nell'album, sono le seguenti, secondo indicazione del dossier ivi citato: Helius e il professor Manfeldt si confrontano in un osservatorio; il professor Manfeldt si reca a casa di Helius; Friede e il suo fidanzato Windegger si intrattengono con affetto. Inoltre, in quella che sembra essere la sequenza (onirica) perduta di maggior spessore ed effetto drammaturgico, il piccolo Gustav (intrufolatosi clandestinamente nella capsula del razzo) «si immagina in compagnia del suo eroe Helius alle prese con dei pirati dello spazio».

assente, ma cui si allude, cui si “guarda”. In vista di un’eventuale, successivo intervento di sonorizzazione per un’edizione “aggiornata”? La possibilità non è da escludere perché lo stesso Lang, in linea con i produttori, non poteva che avere in corso d’opera dubbi, ripensamenti e curiosità nei confronti di quanto di innovativo andava profilandosi nelle produzioni americane. I film dell’epoca, canto del cigno della stagione al tramonto del muto, sono peraltro colmi di ammiccamenti alla sfera sonora<sup>20</sup>, ben più prodighi della comunque vasta presenza di “oggetti sonori” nel cinema muto in genere, sin dal cinema delle origini e da quello di Méliès in particolare<sup>21</sup>. I film muti a ridosso del compimento della transizione al sonoro visualizzano volentieri le fonti dei rumori e delle musiche evocate, mettono in evidenza oltre ogni necessità drammaturgica la bocca o le labbra di chi parla, sottolineano la presenza di un suono duplicandone il messaggio nelle didascalie grazie a un’onomatopea, a un particolare carattere grafico, a svariati, pregnanti espedienti significanti. Si pensi, a titolo d’esempio, alla sequenza del convegno degli astronomi di *Frau im Mond*, in cui le grida di disapprovazione contro le proposte del prof. Manfeldt si fondono con gli scampanelli, i fischi sguaiati e i sibili prodotti dal soffio nelle fessure delle chiavi, brandite dai colleghi “tradizionalisti” e riprese in dettaglio.

Al centro delle vicende sentimentali e degli aneliti tecnologico-modernisti dei protagonisti sta ovviamente il vero e proprio viaggio sulla luna, più esaltante della scoperta stessa dell’aspetto di quest’ultima e del contatto con gli spazi insondati della sua superficie. *Frau im Mond*, così teso a condurre a soluzione uno dei più arditi slanci utopici di tutti i tempi dell’uomo, incarna anche il tentativo di rilancio megalomane delle aspirazioni frustrate di una società umiliata come quella tedesca di Weimar. Per sognare di evadere dalle strettoie del presente e nell’impossibilità di una soluzione interna, destinata a essere stritolata presto dalla morsa nazionalsocialista, risultava persino semplice abbandonarsi alla fantasia strutturata di traguardi interplanetari.

La rete di rimandi intermediali alla galassia di pubblicazioni popolari del tempo, di stampe e illustrazioni sul tema che alimentavano questa fascinazione, viene a galla dalle immagini del film stesso. Nella stanza-soffitta del professore sono appesi alle pareti di legno, tra gli altri, il «Simplicissimus» e il «Punch». Gustav, il ragazzino che si intrufola da clandestino a bordo del razzo sognando di emulare i suoi idoli di carta e in carne e ossa (cfr. nota n. 19), è il vessillifero di una generazione che sognava a occhi aperti, sulla scia delle avventure degli eroi dei racconti fantascientifici venduti porta a porta a pochi centesimi. «Min-

<sup>20</sup> Cfr. almeno DONALD CRAFTON, *The Talkies: American Cinemas Transition to Sound, 1926-1931*, vol. 4 di *History of the American cinema*, Charles Scribner’s Sons, New York 1997.

<sup>21</sup> ISABELLE RAYNAUD, *Présence, fonction et représentation du son dans les scénarios et les films de Georges Méliès (1896-1912)*, in JACQUES MALTHÈTE, MICHEL MARIE (éd.), *Georges Méliès, l’illusionniste fin de siècle?*, Presses Sobonne Nouvelle, Paris 1997, pp. 201-217.

go, Der Nick Carter der Luft» è per Gustav il giornale di riferimento che regala combattimenti con le mucche lunari, raggi interstellari mortiferi, vampiri dello spazio, incontri con i pirati di Saturno. Non che le fantasie di conquista spaziale venissero stimolate dalla letteratura popolare e dalle riviste illustrate della sola Germania. Le riviste popolari di tutta Europa, degli Stati Uniti, e così dell'Italia, presentano nei primi tre decenni del Novecento un numero incalcolabile di racconti sul tema<sup>22</sup>. Per un rapido confronto con il caso italiano, conviene ricordare che vi si dedicano poligrafi oggi dimenticati come Manfredo Bacini (*Un anno sulla luna*, 1904), Tommaso Catani (*Pinocchio nella luna*, 1924), Momus (*Viaggio nella luna di Cretinetti e Beoncelli*, 1930), Guglielmo Stocco, Ciro Khan, ma anche scrittori e illustratori amati e noti ancor oggi, da Fanciulli a Salgari, da Rubino a Yambo<sup>23</sup>. Nell'anno di *Frau im Mond*, il 1929, esce in Italia per Vallecchi il delizioso *Si può andare nella luna*<sup>24</sup>, scritto per grandi e piccini proprio da Yambo, al secolo Enrico Novelli, che già nel 1908, con *La colonia lunare*, aveva descritto il viaggio di un'astronave lanciata sul satellite (un vecchio astronomo ritrova la *polvere da proiezione* del famoso alchimista e mago Nicola Plamel, che ha la proprietà di essere attirata dal Sole...). E che nel 1910, con il film *Un matrimonio interplanetario*<sup>25</sup>, aveva cercato di spianare la via a una produzione italiana fantascientifica che in seguito non attecchì mai veramente, nonostante si possano contare numerosi titoli che nel solo periodo del muto sono accostabili a quello che nel tempo verrà identificato come un vero e proprio genere, ma che allora faticava a essere identificato come tale, e non piuttosto come un coacervo di influenze da etichette di generi cinematografici già allora ben attestati<sup>26</sup>. Non possiamo che registrare quale curiosità filmografica la presenza nei repertori italiani di *Un viaggio sulla luna*, opera di Gino Zaccaria per la Lilliput Film di Roma<sup>27</sup>, che rivela nella sinossi affinità tematiche con le trame di cui stiamo trattando: «Un viaggio interplanetario eseguito in sogno da un piccolo eroe, personaggio nato in un mondo fantastico di giocattoli [...] Le avventure si svolgono

<sup>22</sup> Sulla profantascienza italiana si veda l'antologia *Le aeronavi dei Savoia*, a cura di Gianfranco De Turris con la collaborazione di Claudio Gallo, Editrice Nord, Milano 2001.

<sup>23</sup> Cfr. i saggi di Claudio Gallo e Marta Zangheri in CLAUDIO GALLO (a cura di), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, Biblioteca Civica di Verona, 2001.

<sup>24</sup> Almeno nella riedizione del 1936, figura a p. 60 un'immagine tratta da *Frau im Mond* di Lang, senza che la fonte sia dichiarata: ulteriore, minimo indizio del ricircolo intermediale iconografico e narrativo che toccava la produzione di settore del tempo. Di Yambo cfr. anche il primo libro, *Dalla terra alle stelle* (1890), e *Gli esploratori dell'infinito* (1909).

<sup>25</sup> Cfr. DENIS LOTTI, *Yambo sulla Luna di Verne e Méliès. Da 'La colonia lunare' a 'Un matrimonio interplanetario'*, «Immagine», 2010, IV, n. 1, pp. 119-143.

<sup>26</sup> Per un'agile rassegna cfr. l'intervento online di PAOLO BERTETTI, <http://www.fantascienza.com/anarres/articoli/32/uomini-meccanici-e-matrimoni-interplanetari/> (ultimo accesso: 20 settembre 2018).

<sup>27</sup> VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti: 1921*, Nuova Eri-CSC, Roma 1996, pp. 359-360.

sul pianeta lunare attraverso valli misteriose e laghi di fuoco, in un succedersi di emozioni profondamente suggestive»<sup>28</sup>. Armando Papò, misconosciuto pioniere del cinema d'animazione in Italia, ha dato vita agli automi in legno che popolavano il film, la cui perdita non consente ulteriori speculazioni.

Non può dunque lasciare stupiti l'attenzione che il cinema riserva alla cornice intertestuale e intermediale dei racconti da cui attinge, ed entro i confini dei quali queste titaniche imprese hanno luogo. Non solo i classici, la letteratura popolare e per l'infanzia e la pubblicità, ma anche i dispositivi di registrazione e proiezione di immagini fisse e in movimento hanno un ruolo fondamentale. In *Frau im Mond* questi vengono metalinguisticamente esibiti, quando la cricca capitalista visiona le immagini impresse automaticamente su pellicola dal razzo di prova in esplorazione (la superficie della luna viene indagata come si trattasse di un tessuto al microscopio, con un ribaltamento paradossale degli effetti della visione: l'occhio meccanico sembra agire da lontano come l'occhio umano da vicino, rimpicciolendo la distanza ideale dall'oggetto) o ancora quando Friede si improvvisa cineoperatrice, squadernando treppiede e macchina da presa sulla luna, andando a configurarsi quale doppio iconico dell'istanza narrante. Il cortocircuito è ben rilevato da Bellour:

Che cosa si vede in *Frau im Mond*? Una macchina, il missile, che agisce sui suoi occupanti come un dispositivo cinematografico, mescolando il sonno-ipnosi del corpo alla fascinazione assoluta dello sguardo captato da uno spettacolo al di là di ogni immaginazione, procedendo così verso quella terra utopica, la luna, le cui presunte ricchezze stanno a indicare l'incanto reale delle immagini nate in uno studio cinematografico. Stranamente, e mi pare sia l'unica volta che succede in tutta l'opera di Lang, qui è la donna a tenere la cinepresa [...] girando il film della spedizione. [...] Come se qui Lang avesse sottolineato l'altro estremo della curva, il punto di inversione di quanto si delinea nella sua opera: sia che tenga la donna al di fuori del circuito enunciativo per farne l'oggetto del desiderio in senso stretto, con l'istinto di morte a lei così spesso collegato (appena due anni intercorrono tra *Frau im Mond* e il successivo *M*); sia che ve la introduca, in un torbido legame con la macchina (e perciò con il cinema stesso), di cui l'uomo rimarrà sempre il sadico animatore (disanimatore)<sup>29</sup>.

Nei film precedenti di Lang la fascinazione per le possibilità di rappresentazione e duplicazione della realtà tramite dispositivi di registrazione/ripresa (e relativa loro integrazione narrativa) era già emersa con evidenza, dallo specchio "teletrasmittente" di *Spinnen*, agli schermi televisivi multipli del *Mabuse*, al complesso meccanismo di controllo visivo di *Metropolis*. Oltre agli orologi, anche questi dispositivi, che egualmente hanno a che fare con la pratica del controllo,

<sup>28</sup> [Anonimo], «Kines», Roma, 20 gennaio 1921, cit. *ibid.*, p. 360.

<sup>29</sup> RAYMOND BELLOUR, *Doppia visione*, in P. BERTETTO, B. EISENSCHITZ (a cura di), *Fritz Lang: la messa in scena*, cit., pp. 466-467.

costituiscono per Lang una fissazione. Nel miscuglio di elementi classici, “passatisti”, futuribili e – lo vedremo – precocemente *vintage* di *Frau im Mond*, c’è però forse qualcosa di più di una semplice esibizione funzionale di questi apparati quale spunto d’attrazione irrelato. Il film attraverso di essi si racconta, e così racconta il proprio farsi, in parallelo alla battaglia per la ricerca del progresso scientifico, possibile in quel momento grazie al sostegno proveniente dall’opera stessa. Il modo di rappresentazione cinematografica e il suo discorso si fanno doppi mediatici dell’avventura produttiva del film stesso.

*Frau im Mond* dal punto di vista delle etichette dei generi cinematografici è un ircocervo. Convenzionale storia criminale e spionistica nella prima parte; fantascienza melodrammatica nella seconda. Le modalità scelte per rappresentare la luna – vista da lontano, osservata da vicino, calpestata infine dai nostri ulissidi – seguono con decisione la pista realistico-scientifica. Si rivelerà essere una strada di non-ritorno. Dopo *Frau im Mond* non sarà possibile tornare indietro. In precedenza il cinema delle origini, o delle “attrazioni”, – nutrito dalle fantasie visive antropomorfe di Georges Méliès<sup>30</sup>, Gaston Velle, Segundo de Chomòn e degli artisti della Pathé – e poi il cinema di fiction degli anni Dieci e Venti con i primi abbozzi di più articolati viaggi interstellari e interplanetari (ad esempio *Aelita*, Protazanov, 1924), erano transitati da schemi visivi di carattere simbolico e astrologico, quasi animistico, che personalizzavano l’astro indebitati all’iconologia mitologica, a modelli poco più articolati, che sembravano comunque favorire l’infiltrazione umana in regni tutto sommato ancora contornati dal mistero, secondo un’interazione tattile romanticamente, beffardamente stilizzata secondo convenzioni incisive plurisecolari, o proprie dell’illustrazione popolare e della pubblicità, veicolate secondo una rete di prestiti e influssi iconografici inestricabili<sup>31</sup>, sino a determinare un costante ritorno di motivi *sopravvivenuti* dall’antico al moderno che tutt’oggi accogliamo quali *Pathosformeln* di straordinario fascino.

Fino all’allunaggio dell’Apollo 11 del 1969 si seguirà nei film di maggior impegno una linea rappresentativa improntata alla verosimiglianza iconografica, legata alle nozioni scientifiche correnti. Il film di Lang coniuga le conoscenze scientifiche e i desideri del suo tempo con il catalogo degli oggetti quotidiani in uso. Gli abiti degli astronauti sono gli stessi che vengono utilizzati sulla terra, gli arredi interni del razzo sono appena accomodati allo scopo (mirabili le ruote di bicicletta/rilevatori e il cuscino a quadrettoni su cui poggia il capo di Friede, sdraiata in una branda da campo riadattata), così come gli strumenti utilizzati

<sup>30</sup> Cfr. ad es. ELENA DAGRADA, *Entre la Terre et la Lune, ou de l’anthropomorphisation des autres*, in *Méliès carrefour des attractions*, a cura di André Gaudreault, Laurent Le Forestier, con la collaborazione di Stéphane Tralongo, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 245-263.

<sup>31</sup> Cfr. PAOLA PALLOTTINO, *Tracce di luna. Per una ipotesi metodologica di approccio al ‘catalogo dei motivi’*, in ID., *Dall’Atlante delle immagini. Note di iconologia*, Ilisso, Nuoro 1992, pp. 131-145.



sulla superficie lunare (le scale di corda, la pistola, la bacchetta da raddomante, addirittura i fiammiferi). Non vengono proposti elementi scenografici futuribili, fantascientifici, passibili dunque di rapida obsolescenza nell'immaginario spettatoriale, e con l'aiuto di modellini e fondali dipinti, la superficie lunare è composta da sabbia trasportata dal mare del Nord. Lo skyline (*moonline*) risulta dunque vagamente familiare, quasi ci trovassimo tra le più sperdute plaghe islandesi, e si gioca in casa con la de-contestualizzazione dell'esistente, conferendo al *décor* una curiosa patina *vintage* sottilmente anacronistica.

Un punto di riferimento per gli autori – a partire da materia narrativa forse comune al romanzo della von Harbou, non a caso accusata di plagio<sup>32</sup> – è il film danese *Himmelskibet* (*A Trip to Mars*, di Holger-Madsen, 1918), in cui figurano diversi elementi tematici che ritroveremo in *Frau im Mond*, e su tutti una tensione progressista, idealistica e vagamente utopica: un terreno privilegiato per la letteratura fantascientifica internazionale. Certo, temi narrativi come il congresso degli astronomi, la progettazione di un grande viaggio interstellare, lo scetticismo con cui le nuove idee vengono accolte, le rivalità sordide che la posta in palio innesca e il tratteggio dello scienziato visionario (il pulcioso Prof. Manfeldt, versione positiva del Dr. Dubius) sono il cardine immancabile dei meccanismi di genere tra vecchio e nuovo secolo, e motore prototipico di molte storie avveniristiche, solo apparentemente centrifughe. In realtà è allontanandosi da casa e dal proprio pianeta, in una dimensione relazionale nuova, che emergono i caratteri latenti dei personaggi, che scoprono prepotentemente se stessi e la forza dei sentimenti, chiarendo meglio i confini dei propri affetti, quando la sopravvivenza è in gioco e con la paura si deve venire a patti. Personaggi come Helius e Windegger devono guardarsi nel profondo, per capirsi. Allo spettatore tutto era invece chiaro sin dall'inizio. Un doloroso processo di svelamento peraltro tipico di alcune tra le migliori opere di fantascienza connotate da risvolti metafisici, come *La Jetée* di Chris Marker, *Solaris* di Tarkovski, *Interstellar* dei fratelli Nolan. Il pianeta terra di Lang e di von Harbou non è però sull'orlo di un abisso che non sia morale e il tentativo di appropriazione degli spazi lunari non costituisce una possibilità estrema di salvezza per la specie, bensì un'opportunità per soddisfare l'avidità umana da un lato, e il desiderio di conoscenza scientifica dall'altro. Immaginando lo Spazio conforme ai bisogni dell'uomo, lo si addomestica in superficie e nelle profondità, dominandone il lato oscuro, fisico e metaforico. Lo Spazio non dovrà essere concepito come

<sup>32</sup> Non era la prima volta. In questo caso le "fonti" sarebbero plurime. Tra di esse, uno scrittore polacco, JERZY ZULAWSKY, *Auf silbernen Gefilden*. Cfr. *Hetze gegen Fritz Lang und Thea von Harbou*, «Die Filmbühne», Juli-August 1929, n. 7, cit. in G. STURM, *Fritz Lang. Film/Textes/Références*, cit., p. 80. E, inoltre, almeno un paio di racconti di Peter T. Toth, *Mister Excentric* (1921) e *Der Untergang der Welt* (1922), ripubblicati nel 1927: cfr. T. GUNNING, K. LOEW, *Lunar Longings and Rocket Fever*, cit., p. 565.

quello che Morton definisce un *iperoggetto*, ovvero un'entità (ad esempio il surriscaldamento globale) così diffusa ed estesa nel tempo e nello spazio da non poter risultare compresa, osservata, studiata da una posizione esterna<sup>33</sup>.

Oltre a questi nuclei, che muovono gli ingranaggi affabulatori degli script di *Himmelskibet* e *Frau im Mond*, connotandone in profondità la sostanza, vi sono delle affinità cardinali che invitano a un'attenta considerazione delle relazioni tra i due film, e che hanno a che fare innanzitutto con la forte carica esperienziale che segna i profili assiologici dei protagonisti, animati da un profondo desiderio di conoscenza e spostamento del confine delle scoperte umane:

«Se Fa'r! Nu sejler de bort til den rode Mars... Kloden, der ifølge Dantes guddomelige Komædie horer dem til, der tor saette Livet ind for deres Tro!»  
(*Himmelskibet*)

«Guarda padre! Adesso decollano verso il rosso pianeta Marte, che secondo la Divina Commedia dantesca appartiene a coloro che osano rischiare le proprie vite per ciò in cui credono!»

«Es gibt für den menschlichen Geist kein Niemals, höchstens ein Noch nicht»  
(*Frau im Mond*)

«Per la mente umana non esiste il “mai”... solo il “non ancora”».<sup>34</sup>

Emerge anche qui l'ossessione autentica di Lang per la rappresentazione della morte, immancabile in quasi tutti i suoi tralicci narrativi carichi d'avventura, melodramma e *pathos*. E per esprimere questo senso della fine che incombe, meno che in altre opere della seconda metà degli anni Venti Lang e collaboratori lavorano sul fattore luministico, «elemento generatore di spazio» («raumgestaltender Faktor»), come lo definisce Kurtz nel suo libro seminale sull'espressionismo<sup>35</sup>. Anche in *Frau im Mond* nella composizione di numerose inquadrature sia statiche che dinamiche si riescono a plasmare intensamente le forme volute, restituendo un senso volumetrico non casuale agli elementi architettonici, scenografici e decorativi più importanti. Si gioca (lucre?) sulle aspettative di chi identificava e confondeva la ricerca compositiva di paesaggi impregnati d'anima di Lang, *tout court* con quella espressionista, in una fase creativa del suo cinema in cui più che le atmosfere brumosamente rivelatrici, fantasmaticamente interiorizzate, disarmonicamente sintomatiche, gli interessavano tessiture drammaturgiche marcate da una costruzione dello spazio compositivo scolpito,

<sup>33</sup> TIMOTHY MORTON, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013, trad. it. *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero Edizioni, Roma 2018.

<sup>34</sup> Nostra traduzione.

<sup>35</sup> RUDOLF KURTZ, *Expressionismus und Film*, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1926, trad. ingl. *Expressionism and Film*, John Libbey, East Barnet 2016.

gerarchizzato, inequivocabile. Talvolta ai limiti dell'oleografico, cui ogni processo di stilizzazione e l'evocatività delle *Stimmungsbilder* come sappiamo cedono facilmente il passo. Uno spazio in cui le figure dei protagonisti risultino meno isolate rispetto a una massa compatta e grigia, disposta secondo figurazioni geometrizzanti come si vede in altri film – *Nibelungen*, *Metropolis*, *M* – che più direttamente risentivano della lezione di Max Reinhardt.

In conclusione, per comprendere lo scacco estetico e narrativo di *Frau im Mond*, dobbiamo considerare la collisione tra il desiderio di grandezza di un futuristico approdo spaziale, segnato da megalomania audacemente visionaria, e la concretezza drammaturgica di un ripiegamento nel familiare, nell'abbraccio confortevole di una dimensione dell'esistenza soddisfatta per la finitezza del mondo, che si rivela costantemente addomesticabile e maneggevole. Come più voci hanno rilevato, non è un caso che Lang dia spesso il proprio meglio nella messa in scena di spazi conclusi e avvolgenti, quali antri, caverne e stanze misteriose, costruendo ambienti che riflettono la *Stimmung* dei personaggi, sino a influenzarne il profilo assiologico, senza rinunciare al dono di una vitalità eccentrica.

Gli elementi scenografici si costituiscono sempre nel Lang degli anni Venti (e oltre) quale correlato oggettivo di personalità fuori dal comune. Il rapporto dialettico tra ipertrofia del personaggio e ipotrofia del *locus conclusus* è attentamente studiato. Si pensi alla caverna di Alberico in *Nibelungen*, alla tipografia popolata di anziani ciechi nel primo *Mabuse*, al tunnel sotterraneo antistante l'elevatore di *Metropolis*, al nascondiglio polveroso di Becker in *M*, all'abitazione poverissima e claustrofobica del professor Manfeldt di *Frau im Mond*. E naturalmente alla cabina del razzo lanciato nello spazio alla volta della luna. Roland Barthes ricordava, a proposito dell'immaginazione di Jules Verne, «maniacco della pienezza», incline a circoscrivere il mondo e ad arredarlo, che lo scrittore apparteneva «alla stirpe progressista della borghesia»:

Verne non cercava affatto di ingrandire il mondo secondo vie romantiche di evasione o mistici piani d'infinito: senza tregua cercava di contrarlo, popolarlo, ridurlo a spazio noto e chiuso in cui l'uomo potesse poi abitare confortevolmente: il mondo può ricavare tutto da se stesso, non ha bisogno, per esistere, di nessun altro che l'uomo<sup>36</sup>.

Quale definizione si attaglierebbe meglio al tentativo cosmogonico di Lang in *Frau im Mond*? Non il Verne del *Voyage* di Méliès, ma il Verne “borghese” è qui il latente ispiratore della creazione langhiana. Lang esalta, come lo scrittore francese, il gesto dell'appropriazione. Come il *Nautilus*, come le imbarcazioni e i palloni aerostatici, anche il razzo e i suoi abitanti mostrano una gioia in-

<sup>36</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994<sup>2</sup>, p. 75 (ed. or. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957).

finita nel chiudersi perfettamente, disponendo «di uno spazio assolutamente finito»<sup>37</sup>. Caverne adorabili, perfetti angoli del focolare, li chiama Barthes. Ecco che questa compagnia mal assortita, drammaturgicamente poco giustificabile, che include un losco ricattatore servo del potere, un piccolo clandestino, una coppia di amici concorrenti in amore (e non dovrebbe darsi partita), una graziosa ragazza indecisa – oggetto dello sguardo adorante, in arte come nella vita, del suo pigmalione-regista<sup>38</sup> – e un vecchio professore strampalato, si ritrova costretta in uno spazio angusto, dominato con la naturalezza che deriva dalla gestione di luoghi abitualmente frequentati: letti ordinati, leve e strumenti come in una cucina o una fabbrica, abiti da dopolavoro, cinghie da palestra, gabbiette per animali domestici<sup>39</sup>. È il maglione scollato di lana di Helius che ricorderemo per sempre su quella superficie lunare. Lì ci hanno portato Lang e i suoi scenografi-costumisti, e con merito, ma alla fine ci siamo ritrovati come nel salotto di casa, rimpicciolendo (borghesemente) il nostro sogno.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> PATRICK MCGILLIGAN, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, New York 1997, pp. 134-146.

<sup>39</sup> Del resto Lang dichiarò di non voler fare un film su un futuro utopico, bensì rivolto alle persone del presente. Cfr. P. DUBRO, *Frau im Mond, Fritz Lang und ein Interview*, «Ufa-Feuilleton», 1929, n. 42, pp. 2-5, cit. in T. GUNNING, K. LOEW, *Lunar Longings and Rocket Fever*, cit., p. 570.

**Sinossi**

*«Il professor Georg Manfeldt si è reso ridicolo davanti ai colleghi affermando che esistono miniere d'oro sulla Luna. Trent'anni dopo Wolf Helius, che intende costruire una navicella per raggiungere l'astro notturno, fa visita a Manfeldt e cerca degli sponsor. La studentessa di astronomia Friede Velten e il suo fidanzato, l'ingegnere Hans Windegger, sono interessati al progetto. Il gruppo che controlla il mercato dell'oro accetta di finanziare i quattro, dopo che il misterioso Walt Turner ha mostrato documenti e fotografie della faccia nascosta del satellite, a condizione di partecipare all'avventura. Helius, che si è svegliato per primo dallo svenimento del decollo e ama Friede, timidamente corteggia la ragazza, provocando la gelosia di Hans. La studentessa scopre un clandestino, il giovane Gustav, con cui aveva letto delle riviste di fantascienza, mentre Manfeldt è inchiodato al telescopio. L'allunaggio riesce, anche se Helius deve calmare Hans, che teme la manovra, quindi un'esplosione danneggia parte dell'attrezzatura. Gli astronauti scoprono che l'atmosfera lunare è respirabile, ma una conduttura si è rotta e Manfeldt va alla ricerca dell'acqua con la sua bacchetta da raddomante. Siccome il professore non torna, Turner propone di cercarlo e quando Friede medica la mano di Helius, ferita liberando la nave insabbiata, è evidente che sono innamorati. Mentre Helius e Gustav lo cercano, Manfeldt trova l'oro in una caverna. Il professore si imbatte nel subdolo Turner: lottando perde l'equilibrio e cade in un crepaccio. Arrivano Helius e Gustav, che scorgono il corpo senza vita di Manfeldt. Turner intanto ha legato Hans, ma non riesce a entrare nell'astronave, perché Friede ha chiuso il portello. Hans si libera e affronta Turner che, prima di morire, spara a un deposito d'ossigeno. Constatati i danni, si tira a sorte chi deve attendere i soccorsi sul satellite. L'ingegnere estrae la paglia più corta, ma rifiuta di restare. Così Helius addormenta i fidanzati e incarica Gustav di pilotare durante il ritorno. L'astronave scompare nello spazio, Helius piange, poi si accorge che Friede è rimasta: sono finalmente soli»\*.*

\*Cfr. S. SOCCI, *Fritz Lang*, cit., p. 42.





***Alle origini della fantascienza tedesca***

a cura di  
Alessandro Fambrini, Roberta Malagoli

---

*al momento in cui questo libro è stato realizzato  
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati  
responsabile di redazione: Francesca Moro  
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman  
redazione: Valentina Berengo  
amministrazione: Corrado Manoli,  
Alessia Berton,  
Andrea Casetti

---

PADOVA  
**UP**







La fantascienza tedesca delle origini è ancora poco nota al pubblico italiano, eppure in essa si concentrano in forma seminale molti dei motivi che, nel corso del Novecento, contribuiranno al vasto successo del genere. Nei saggi qui proposti, si offre un primo sguardo su alcune delle sue precoci incarnazioni letterarie, passando per il meraviglioso barocco e settecentesco, attraverso e oltre l'immaginario romantico, fino a uno dei grandi "padri" della fantascienza moderna, il matematico e fisico slesiano Kurd Laßwitz, primo interprete in Germania, nel secondo Ottocento e primo Novecento, dell'incontro fra scienza e invenzione in chiave fantastica, critica e polemica. Oltre a mostrare le persistenze di un fantastico fiabesco e tradizionale, l'opera di Laßwitz dà voce a un utopismo ardito di cui sarà erede, nella Berlino delle avanguardie, Paul Scheerbart, celebrato da Walter Benjamin per il suo capolavoro *Lesabéndio*, ma amato all'epoca anche per la felice reinvenzione del mito di Münchhausen e per l'affascinante teatro fantascientifico. Passando dal teatro al cinema, infine, si offrono due letture del cinema di Fritz Lang, del celebre capolavoro *Metropolis* e di un film ingiustamente trascurato, *Frau im Mond*, ad aggiungere elementi di un quadro ancora da completare per larghi tratti, ma del quale, con questi saggi, si vanno a tracciare i primi, fondamentali contorni.

978-88-6938-163-8



16,00 €