

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXIV

**Configurazioni letterarie di biografie storiche in
opere della letteratura di lingua tedesca tra 20°
e 21° secolo**

Candidato: Dott. Gianluca Esposito

Tutore: Prof. Bernhard-Arnold Kruse (Università di Napoli “Federico II”)
Cotutore: Prof. Christoph König (Universität Osnabrück)



Napoli 2022

«Es gibt so Momente, in denen ich alles genau verstehe,
[...] und dann plötzlich entgleitet mir wieder alles.»
Christian Kracht, *Faserland*

Indice

Indice delle figure.....	7

Indice delle abbreviazioni.....	9

Introduzione. Circoscrivere la contemporaneità (1980-2020)	10

Parte I:

Basi teoriche e metodologiche

Capitolo I – Tendenze contemporanee.....	22

1. La postmodernità.....	23

1.1 Cosa significa 'postmoderno'? Origine e significato	25

1.2 Un cambio di paradigma per l'Occidente: dimensioni sociali, politiche ed etiche	26

1.3 L'impatto della postmodernità con la letteratura: stili e forme	29

2. Modernismo e postmodernismo: tentativi di periodizzazione, punti di contatto e divergenze sostanziali	35

3. Dopo il Postmodernismo: <i>breite Gegenwart</i> e Ipermodernità	39

4. Oltre gli -simi: letteratura 'bassa' contro letteratura 'alta'?	42

Capitolo II – La finzione biografica	50

1. Le caratteristiche della finzione biografica	51

2. L'origine del genere	54

3. Quattro romanzi come casi-studio: <i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i> , <i>Die Vermessung der Welt</i> , <i>Imperium</i> e <i>Cox oder Der Lauf der Zeit</i>	56

3.1 Perché non il romanzo storico?	57

3.2 Gradi di aderenza alle fonti: il rapporto tra finzione e storiografia	63

Parte II:

Lo studio dei testi

Capitolo III - Sten Nadolny, <i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i> (1983)	70
1. L'opera	72
1.1 <i>Trama e struttura</i>	76
1.2 <i>Ambientazione e contesto storico</i>	80
2. Sten Nadolny: background dell'autore e spunti interpretativi sull'opera	82
2.1 <i>Maneggiare la storiografia: uno storico prestato alla letteratura</i> ..	82
2.2 <i>Perché John Franklin?</i>	83
2.3 <i>Il processo di scrittura: romanzo nel romanzo nel <i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i></i>	86
3. I personaggi	88
3.1 <i>John Franklin</i>	88
3.1.1 <i>La libertà di seguire le proprie inclinazioni: Der eigene Kopf und die fremden Ideen</i>	98
3.2 <i>Sherard Lound</i>	105
3.3 <i>I 'maestri' di John: Matthew Flinders e il Dottor Orme</i>	109
3.3.1 <i>Matthew Flinders</i>	109
3.3.2 <i>Dottor Orme</i>	111
3.4 <i>Le rappresentazioni dell'amore: Mary Rose, Eleanor Porden e Jane Griffin</i>	112
3.4.1 <i>Mary Rose</i>	112
3.4.2 <i>Eleanor Porden</i>	115
3.4.3 <i>Jane Griffin</i>	116
4. I luoghi e il tema del viaggio	118
4.1 <i>Il centro veloce: Londra e la terra ferma</i>	119
4.2 <i>La periferia lenta: mari aperti, territori esotici e distese artiche</i> ..	125
5. Umanesimo e pacifismo	128
5.1 <i>Antimilitarismo</i>	133

5.2 <i>La battaglia di Trafalgar e l'assurdità del nazionalismo</i>	136
5.3 <i>Spunti di letteratura postcoloniale: l'incontro col diverso in Die Entdeckung der Langsamkeit</i>	138
6. Critica alla velocità: la scoperta della lentezza	146
6.1 <i>John Franklin e il progresso</i>	150
6.1.1 <i>Pedagogia ed educazione</i>	153
7. Il sistema Franklin: modello di vita privato o prospettiva sociale?	158
7.1 <i>John Franklin salvatore del 'gruppo': da antieroe a eroe</i>	163
7.2 <i>La morte di John Franklin (ma non del suo sistema)</i>	172
8. Ambiguità della scrittura postmoderna	177
9. Il rapporto con la storiografia	185
Capitolo IV – Daniel Kehlmann, <i>Die Vermessung der Welt</i> (2005)	208
1. L'opera	210
1.1 <i>Trama e struttura</i>	214
1.2 <i>Ambientazione e contesto storico</i>	217
2. La poetica della 'superstar' Daniel Kehlmann	119
2.1 <i>Realismo magico</i>	227
3. I personaggi	232
3.1 <i>Alexander von Humboldt</i>	238
3.2 <i>Carl Friedrich Gauß</i>	246
3.3 <i>Eugen Gauß: genitorialità problematica</i>	250
4. La misura(zione) del mondo: paradigmi gnoseologici tra von Humboldt e Gauß	254
5. «[...] es handle sich um ein Experiment»: la separazione tra sapere umanistico e scientifico	257
6. Malinconia e tristezza dell'invecchiamento	261
7. Cinismo e necessità	265
8. Il rapporto con le fonti storiche	267
8.1 <i>Alexander von Humboldt</i>	270

8.2 Carl Friedrich Gauß	275
Capitolo V – Christian Kracht, <i>Imperium</i> (2012)	281
1. L’opera	283
1.1 <i>Trama e struttura</i>	285
1.2 <i>Ambientazione e contesto storico</i>	286
1.2.1 <i>Ozeanismus</i>	291
2. Irriverenza e peculiarità dello stile di Christian Kracht	293
2.1 <i>Politicamente scorretto in Imperium</i>	302
2.2 <i>Zitatenkette(n)</i>	304
2.3 <i>Multi-medialità: oltre i confini del libro</i>	308
3. I personaggi	309
3.1 <i>August Engelhardt: contraddizioni e solipsismo</i>	309
3.1.1 <i>August Engelhardt e Adolf Hitler</i>	313
3.2 <i>Il percorso inverso: Makeli</i>	316
3.3 <i>Antagonisti e compagni: Aueckens, Lützow e Slütter</i>	318
3.4 <i>Schizzi di colonialismo tedesco: Albert Hahl ed Emma Forsayth</i> .	324
4. La religione come forma di colonizzazione e spiritualità: la fine del <i>grand récit</i>	326
5. Un pendolo che oscilla tra <i>Zivilisationskritik</i> e nostalgia.....	328
5.1 <i>Dialettica tra cultura elitaria e pop: Translatio Imperii</i>	337
5.2 <i>Ibridazione e sublimazione: a metà strada tra letteratura coloniale e postcoloniale</i>	339
6. Rappresentazione del <i>Deutschen Wesen</i>	341
6.1 <i>Il Nazionalsocialismo</i>	349
7. Il Rapporto con la Storia	354
6.1 <i>Narrazione e parodizzazione della Storia tedesca</i>	357
6.3 <i>August Engelhardt</i>	360

Capitolo VI – Christoph Ransmayr, *Cox oder der Lauf der Zeit* (2016) ... 375

1. L'opera	377
1.1 <i>Trama e struttura</i>	381
1.2 <i>Ambientazione e contesto storico</i>	386
2. Lo stile e la produzione di Ransmayr	389
3. I personaggi	397
3.1 <i>Alister Cox: tormenti e controversie</i>	498
3.2 <i>Il rapporto col potere: Qiánlóng</i>	404
3.2.1 <i>Dissoluzione della figura dell' 'uomo solo al comando'</i>	411
3.3 <i>L'amore e le sue forme: Faye, Abigail e Ān</i>	416
4. Natura e Tempo come antidoti al potere assoluto	427
4.1 <i>Gli orologi come allegorie</i>	430
5. La prospettiva 'occidentalista' del romanzo: capovolgimento del paradigma letterario coloniale e l'incontro asimmetrico delle culture	436
5.1 <i>L'occidente illuminato (o presunto tale)</i>	441
6. Il rapporto con la Storia, ovvero <i>Wirklichkeit, die sich in Fiktion verwandelt, Fiktion, die das Wirkliche absorbiert</i>	444
6.1 <i>Alister Cox e James Cox</i>	446
6.2 <i>L'Imperatore Qiánlóng</i>	451
6.3 <i>Grande storia, piccole individualità</i>	455
7. Excursus: Impero e Repubblica Popolare Cinese?	456

**Conclusioni. La finzione biografica come genere ibrido, ma dotato della sua
autonomia**

463

Bibliografia e sitografia

477

INDICE DELLE FIGURE

- Fig. 1: © Dave Hitchborne, *Sir John Franklin, Spilsby*, p. 89
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_John_Franklin,_Spilsby_\(geograph_3120886\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_John_Franklin,_Spilsby_(geograph_3120886).jpg)>
(geograph 3120886) <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode>>
- Fig. 2: John Tenniel (Life time: 1820-1914), *Tenniel Astrologer*, p. 237
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tenniel_Astrologer.jpg> marked as public domain, more details on Wikimedia Commons. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>>
- Fig. 3: Hermann Biow (1804-1850), *Daguerreotypie von Humboldt, Alexander von 1847*, p. 271
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humboldt,_Alexander_von_1847.jpg>, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>>
- Fig. 4: Deutsche Bundesbank, *Carl Friedrich Gauß, die gaußsche Normalverteilung und die Sternwarte Göttingen auf dem 10-DM-Schein. 1993. Vorderseite. Porträtwiedergabe seitenverkehrt*, p. 275
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:10_DM_Serie4_Vorderseite.jpg> marked as public domain, more details on Wikimedia Commons. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-GermanGov>>
- Fig. 5: Christian Kracht, *Imperium*, traduzione dal tedesco al norvegese a cura di Sverre Dahl, Pelikanen, Stavanger 2013, copertina, p. 308
- Fig. 6: Christian Kracht, 2014, p. 308
© Frauke Finsterwalder
- Fig. 7: Reichsadler (1871-1918), p. 363
- Fig. 8: August Bethmann, August Engelhardt, *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium. Tief- und Weitblicke für die Auslese der Menschheit* (51898), Insel Kabakon bei Herbertshöhe, copertina interna, p. 363
- Fig. 9: *Undatierte Darstellung von August Engelhardt und seiner Hütte auf einer Postkarte*, p. 364
In: Hubert Winkels (a cura di), Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012, Suhrkamp: Berlin 2013, p.26

Fig. 10: *Schriftsteller und Pflanze August Engelhardt mit dem Klavier und Geigenvirtuosen Max Lützow auf seiner Insel Kabakon*, p. 368

In: Sven Mönter, *Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden*, Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific, University of Auckland 2008 p.11.

Fig. 11: © Patricia Buckley Ebrey, *A Visual Sourcebook of Chinese Civilization*, p. 388

University of Washington, <<https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/clotweb.htm>>

Fig. 12: James Cox, *Longcase clock*, ca. 1760, p. 450

© Victoria and Albert Museum, London <<https://collections.vam.ac.uk/item/O297335/longcase-clock-cox-james/>>

Fig. 13: Giuseppe Castiglione (1688-1766) *Ritratto dell'incoronazione dell'Imperatore Qianlong*, 1736, p. 455

故宫博物院 (*Gùgōng Bówùyùàn*, Museo del Palazzo di Pechino, pubblico dominio)

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

EL

Nadolny, Sten, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Piper Taschenbuch, München 2014⁵⁴.

SL

Nadolny, Sten, *La scoperta della lentezza*, traduzione di Giovanna Agabio, Garzanti, Milano 2014.

VW

Kehlmann, Daniel, *Die Vermessung der Welt*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck 2009¹⁴.

MM

Kehlmann, Daniel, *La misura del mondo*, traduzione di Paola Olivieri, Feltrinelli, Milano 2016⁶.

IMP

Kracht, Christian, *Imperium*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2012.

Imp

Kracht, Christian, *Imperium*, traduzione di Alessandra Petrelli, Neri Pozza, Vicenza 2013.

CLZ

Ransmayr, Christoph, *Cox oder Der Lauf der Zeit*, Fischer, Frankfurt a.M. 2016⁷.

CCT

Ransmayr, Christoph, *Cox o Il corso del tempo*, traduzione di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2018.

INTRODUZIONE. CIRCOSCRIVERE LA CONTEMPORANEITÀ (1980-2020)

Einleitung. Die Gegenwart eingrenzen (1980-2020)

Italiano

Il lavoro prende le mosse dal rinnovato interesse per la storia in area letteraria germanofona a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Più nel dettaglio, la ricerca si focalizza su esempi scelti tra quei romanzi che, incentrando la narrazione su figure storiche realmente esistite, ne rielaborano i contorni. Lo studio è volto ad interpretare le opere scelte tramite le categorie della finzione biografica e a evidenziare, oltre alle tematiche affrontate, i vari livelli di aderenza della narrazione a quella che è la biografia, accertata dalla storiografia, delle figure storiche che si trovano a essere protagoniste. Obiettivo della ricerca è l'interpretazione e l'analisi dei romanzi seguendo questo filo conduttore.

Al fine di analizzare le opere oggetto di studio in questo lavoro, risulta imprescindibile un'analisi preliminare di tipo letterario-storiografica volta a scandagliare quelle che sono le tendenze letterarie, estetiche e metodologiche, delle poetiche contemporanee. Se

Deutsch

Den Anstoß zu dieser Arbeit bildet das seit den 1980er Jahren im deutschsprachigen Literaturraum wieder-erwachte Interesse an Geschichte. Dabei konzentriert sie sich auf die Untersuchung einer Auswahl von Romanen, die real verbürgte historische Persönlichkeiten in den Mittelpunkt ihrer Erzählung stellen, um an deren Konturierung zu arbeiten. Die unter diesem Kriterium ausgewählten Werke sollen zum einen auf die Kategorien der fiktionalen Biographie hin gattungstheoretisch beleuchtet werden; zum anderen sollen neben den behandelten Themen auch die verschiedenen Ebenen der Übereinstimmung der Erzählung mit der von der Geschichtsschreibung ermittelten Biographie der historischen Figuren, die in diesen Romanen als Protagonisten figurieren, untersucht werden. Ziel der Forschung ist eine von diesen Gesichtspunkten geleitete Interpretation und Analyse der Romane.

Voraussetzung für eine solche Arbeit ist ein Blick auf die

analizzare la propria contemporaneità è sempre stato un lavoro arduo per gli storici della letteratura di ogni epoca, certamente non fa eccezione l'attuale panorama. Infatti, già dalla parola 'contemporaneità' iniziano a sorgere i primi problemi teorici. Essendo una nozione molto fluida e cultura-specifica, sarà necessario ai fini del nostro discorso operare una prima periodizzazione più concreta. Infatti, uno dei problemi più marcati nell'analisi del 'presente' per uno storico della letteratura è la periodizzazione, in quanto anche secondo il *Metzler-Literaturlexikon* si tratta di un «relationale[r] Begriff», e come tale contiene in sé il germe della valenza soggettiva.¹

Nel panorama letterario di oggi, quando inizia la contemporaneità? Con questa domanda inizia già a complicarsi la questione per uno studio che, per formazione e origine di chi scrive, non può non contemplare una breve prospettiva comparatistica tra la tradizione di studi tedesca quella italiana. In ambito storico-letterario italiano, generalmente le pubblicazioni manualistiche più recenti fanno 'cominciare' la letteratura

literarischen, ästhetischen und methodologischen Tendenzen der zeitgenössischen Literaturproduktion. Bildete bei der Analyse letzteren die eigene Zeitgenossenschaft für Literaturhistoriker aller Epochen schon immer ein besonderes Problem, so macht hier auch die aktuelle Literaturlandschaft keine Ausnahme. Die ersten theoretischen Probleme beginnen in der Tat mit dem Wort ‚Gegenwart‘. Da es sich um einen je nach Kultur sehr unterschiedlichen, äußerst fließenden Begriff handelt, ergibt sich für unseren Diskurs die Notwendigkeit, eine erste, konkretere Periodisierung vorzunehmen. Die Periodisierung aber ist, wie gesagt, für einen Literaturhistoriker eben eines der ausgeprägtesten Probleme bei der Analyse der ‚Gegenwart‘, da die Gegenwart nach dem *Metzler-Literaturlexikon* ein »relationaler[r] Begriff« ist und als solcher den Keim subjektiver Valenz in sich trägt.¹ Wann beginnt in der heutigen Literaturlandschaft die Gegenwart? Diese Frage verkompliziert bereits das Thema einer Studie, die aufgrund der Ausbildung und Herkunft des Verfassers nicht ohne eine kurze

¹ Cfr. Heribert Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin/München/Boston 2015, p. 1.

contemporanea a partire dalla fine dell'Ottocento² o dall'inizio del Novecento³. In area tedesca, al contrario, recentemente si fa esplicito riferimento alla *Gegegenwartsliteratur* a partire dal 1989⁴, prendendo atto che oramai non si possa considerare la letteratura del secondo dopoguerra come contemporanea.⁵ Ancora una volta, la contemporaneità risulta essere una concettualizzazione altamente soggettiva e tutt'altro che universale, spesso influenzata sia da fattori legati al panorama culturale locale, da fattori chiaramente biologici dalla prospettiva di chi osserva, sia da vicissitudini storiche che hanno rappresentato un cambiamento epistemologico forte nella società, nella cultura e di conseguenza nella letteratura, come in questo caso il 1989, l'anno della *Wende*.

Tali proposte di cesura tentano di far collimare molti processi di cambiamento profondo nelle più diverse aree della vita sociale in un evento particolarmente rilevante, di solito socio-politico con carattere simbolico – la caduta del muro

vergleichende Perspektive zwischen der deutschen und der italienischen Studententradition anfangen kann. Im Bereich der italienischen Literaturgeschichte lassen die jüngsten Lehrbücher die Gegenwartsliteratur im Allgemeinen am Ende des 19.² oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts³ beginnen. Im deutschen Kulturraum hingegen lässt man mittlerweile die Gegenwartsliteratur mit 1989 anfangen⁴, womit sich die Auffassung durchgesetzt hat, dass die Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr als ‚Gegenwartsliteratur‘ gelten kann.⁵ Auch hier erweist sich die Gegenwart als ein höchst subjektiver und keineswegs allgemeingültiger Begriff, der von den verschiedensten Faktoren auf den unterschiedlichsten Gebieten beeinflusst wird. Ausgehend von der ‚biologisch‘ bedingten Perspektive des Beobachters reichen sie bis zu den großen geschichtlichen Umbrüchen – hier eben das ‚Wendejahr‘ 1989 –, die einen starken gesellschaftlichen wie epistemologischen Wandel in Gesellschaft,

² Alberto Casadei e Marco Santagata, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Bari 2014.

³ Giulio Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea*, Vol. 1 (1900-1945) e Vol. 2 (1945-2014), Mondadori, Milano 2015.

⁴ AA.VV., *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Berlin 2019⁹, pp.669-775.

⁵ Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 1.

di Berlino e la riunificazione tedesca – che, pur non essendo affatto del tutto indipendenti, non di rado sono in relazione in maniera più complessa complesso con l'evento o il processo simbolico scelto posto al centro, in quanto seguono sempre anche le loro proprie dinamiche e temporalità. Per tali motivi, il nostro lavoro analizzerà la contemporaneità letteraria come spazio temporale a cavallo tra gli ultimi vent'anni del Novecento e i primi vent'anni degli anni Duemila. Ciò è motivato essenzialmente dal fatto che una cesura storica così forte come la riunificazione della Germania ha certamente rappresentato un fatto di capitale importanza per la storia letteraria di lingua tedesca, ad esempio eliminando la dicotomia alle volte oppositiva tra letteratura della BRD (e le interconnessioni Svizzera e Austria) e della DDR⁶, ma determinati stilemi tipici del tempo e forme sono rintracciabili nel panorama di lingua tedesca sia prima che dopo il 1989, come si vedrà nel nostro lavoro.

Nei decenni presi in analisi, la critica letteraria si è molto interrogata sulla concezione del postmoderno, sulla cesura che tale cambio di paradigma ha rappresentato nel rapporto del singolo con concetti

Kultur und Literatur hervorgebracht haben.

Solche Zäsursetzungen suchen in einem besonders herausragenden, meist gesellschaftlich-politischen Ereignis mit Symbolcharakter – Mauerfall und deutsche Wiedervereinigung – viele tiefgehende Wandlungsprozesse auf den unterschiedlichsten Gebieten des gesellschaftlichen Lebens zu bündeln, die zwar durchaus nicht völlig unabhängig sind, aber nicht selten doch sehr komplex mit dem zum Zentrum erwählten Symbolereignis oder -prozess vermittelt sind, weil sie auch immer einer eigenen Dynamik und Zeitlichkeit folgen. So stellt sich für unsere Arbeit die literarische Gegenwart als ein zeitlicher Raum dar, der die letzten zwanzig Jahre des zwanzigsten und die ersten zwanzig Jahre des einundzwanzigsten Jahrhunderts umfasst. Diese zeitliche Eingrenzung liegt vor allem darin begründet, dass eine so starke historische Zäsur wie die deutsche Wiedervereinigung sicherlich ein Ereignis von herausragender Bedeutung für die deutschsprachige Literaturgeschichte darstellt, etwa durch die Aufhebung der teilweise gegensätzlichen Dichotomie zwischen der Literatur der Bundesrepublik,

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 8s.

quali verità, interpretazione e originalità letteraria. Nonostante ciò, la concettualizzazione del postmoderno risulta ancora vaga, *unscharf*⁷ rendendo ancora attuale la definizione di Umberto Eco, che già nel 1983 lo intendeva come termine buono à *tout faire*.⁸ A complicare la situazione, la riflessione negli ultimi anni ha avanzato proposte per il superamento di tale concettualizzazione già di per sé fluida, proponendo alcune soluzioni che verranno illustrate nel corso del nostro lavoro.

Per quanto riguarda la questione del genere, il lavoro tenta di analizzare tali opere non con gli strumenti propri dell'analisi al romanzo storico, ma le considera delle finzioni biografiche in quanto, come si vedrà nel corso del nostro lavoro, da un punto di vista teorico determinate componenti di importanza capitale (tra tutte la scelta del protagonista della narrazione) si pongono in contraddizione con la teorizzazione del genere del romanzo storico. Al fine di mostrare tale tendenza all'interno del panorama letterario contemporaneo in lingua tedesca, quattro

der Schweiz und Österreich auf der einen Seite und der DDR⁶ auf der anderen, sich aber auch – wie in unserer Arbeit zu sehen sein wird – bestimmte zeitprägende Stile und Formen in der deutschsprachigen Literaturlandschaft in einer gewissen Kontinuität sowohl vor als auch nach 1989 aufspüren lassen.

In den letzten Jahrzehnten haben Literaturkritiker das Konzept der Postmoderne und die Zäsur analysiert, die dieser Paradigmenwechsel in Bezug auf das Verhältnis des Individuums zu Begriffen wie Wahrheit, Interpretation und literarische Originalität darstellt. Trotzdem ist die Konzeptualisierung der Postmoderne immer noch unscharf⁷, so dass die Definition von Umberto Eco, der sie bereits 1983 als einen Begriff ‚gut à *tout faire*‘⁸ verstand, an Aktualität nicht verloren hat. Außerdem wurden in den letzten Jahren Überlegungen zur Überwindung dieses ohnehin fließenden Konzepts entwickelt und eine Reihe von Lösungen vorgeschlagen, die wir im Laufe unserer Arbeit erörtern werden.

In Bezug auf die Gattungsfrage werden wir nicht versuchen, die ins Auge gefassten Werke mit den

⁷ Max Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017.

⁸ Umberto Eco, *Postille*. In: Id., *Il nome della rosa*; Bompiani, Firenze-Milano 2019; p. 695.

opere saranno oggetto del nostro studio.

Die Entdeckung der Langsamkeit (1983, 'La scoperta della lentezza') è un romanzo di Sten Nadolny che si sviluppa essenzialmente in due direzioni: la prima, come una *novelisation* della vita dell'esploratore britannico Sir John Franklin (1786-1847); la seconda, come un inno di lode alla 'lentezza'. Questa lentezza, che è ovviamente opposta a ogni accelerazione moderno-industriale, si esprime nella figura storica di John Franklin che combatté in mare a Copenaghen e Trafalgar, esplorò l'Australia e le regioni artiche, fu governatore della Tasmania dal 1837 al 1843, e infine morì nell'Artico durante una spedizione alla ricerca del Passaggio a Nord Ovest.

Con il suo romanzo *Die Vermessung der Welt* (2005, 'La misura del mondo'), Daniel Kehlmann ha ottenuto il grande successo che lo ha posto tra gli autori più letti e studiati della letteratura contemporanea su scala globale. Il romanzo, che è divenuto rapidamente più di un bestseller, traccia le vite parallele di due scienziati, il geografo e naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859) e il matematico Carl Friedrich Gauß (1777-1855). Le due figure

Analysekategorien des historischen Romans zu untersuchen, sondern sie als fiktionale Biographien betrachten, da – wie wir im Laufe unserer Arbeit sehen werden – bestimmte äußerst bedeutungswichtige Komponenten (darunter die Wahl des Protagonisten) den gattungstheoretischen Bestimmungen des historischen Romans widersprechen.

Um also unter den genannten Kriterien einen Einblick in die Entwicklung der zeitgenössischen deutschsprachigen Literaturlandschaft zu geben, werden vier Werke untersucht.

Die Entdeckung der Langsamkeit (1983) ist ein Roman von Sten Nadolny, der sich im Wesentlichen in zwei Richtungen entwickelt: zum einen wird hier das Leben des britischen Entdeckers Sir John Franklin (1786-1847) zum Roman, zum anderen erfolgt ein Lobgesang auf die 'Langsamkeit'. Diese offensichtlich gegen alle modern-industrielle Beschleunigung sich richtende Langsamkeit wird mittels der historischen Figur des John Franklin zum Ausdruck gebracht, der in Kopenhagen und Trafalgar zur See kämpfte, Australien und die arktischen Regionen erforschte, von 1837 bis 1843 Gouverneur von Tasmanien war und schließlich während einer Expedition auf der Suche

contemporanee sono presentate in questo romanzo come opposti e complementari. Se il primo, con grande attenzione all'analisi empirica e alla raccolta dei dati, esplora e descrive il mondo 'concreto', il secondo, trincerato nella sua casa nella piccola Gottinga, rivoluziona la matematica con grande capacità di astrazione. Kehlmann descrive queste due 'biografie parallele', fortemente dissimili, ma anche fortemente complementari date le vocazioni dei due personaggi. In questo romanzo, l'autore racconta le loro qualità e mancanze, così come le loro vittorie e fallimenti, attraverso una progressione ininterrotta di fatti storici che si incontrano con finzioni letterarie.

Basato sulla biografia dell'eccentrico nudista e predicatore vegano August Engelhardt (1875-1919), il romanzo *Imperium* (2005) di Christian Kracht trasporta il lettore all'inizio del XX secolo. August Engelhardt viaggia nei mari del sud per comprare terra e stabilire una piantagione di cocco. Il suo più grande desiderio è quello di fondare una colonia di mangiatori di cocco nelle nuove colonie dell'Impero guglielmino e di diffondere la sua ideologia del 'coccovorismo' come se fosse un missionario, dando alla sua comunità caratteristiche religiose. In

nach der Nordwestpassage in der Arktis starb.

Mit seinem Roman *Die Vermessung der Welt* (2005) gelang Daniel Kehlmann der große Erfolg, der ihn weltweit zu einem der meistgelesenen und meiststudierten Autoren der Gegenwartsliteratur gemacht hat. Der Roman, der schnell zu mehr als einem Bestseller wurde, erzählt das parallele Leben zweier Wissenschaftler, des Geografen und Naturforschers Alexander von Humboldt (1769-1859) und des Mathematikers Carl Friedrich Gauß (1777-1855). Diese beiden zeitgenössischen Figuren werden in diesem Roman als Gegensätze und zugleich in einem komplementären Verhältnis dargestellt. Während ersterer, der große Wert auf empirische Analysen und Datenerhebungen legt, die 'konkrete' Welt erforscht und beschreibt, revolutioniert letzterer, verschanzt in seinem Göttinger Haus, mit seiner großen Abstraktionskraft die Mathematik. Diese beiden 'parallelen Biografien' unterscheiden sich einerseits stark, ergänzen sich aber ebenso stark, wenn man die jeweiligen Berufe der beiden Figuren in Betracht zieht. Der Roman erzählt von ihren guten Eigenschaften und Schwächen sowie von ihren Siegen und Misserfolgen in einer

parallelo la voce narrante offre un ironico affresco delle tragedie che hanno afflitto il mondo nella prima metà del secolo, dalle guerre mondiali, all'antisemitismo fino al colonialismo e al razzismo. Il romanzo mira, infatti, a evidenziare le relazioni tra questi.

Il romanzo *Cox oder der Lauf der Zeit* ('Cox o Il corso del tempo') di Christoph Ransmayr, pubblicato nel 2016, è l'opera più recente oggetto di questo studio. Il romanzo porta il lettore nella Cina del XVIII secolo dell'imperatore Qiánlóng (1711-1799) e racconta la storia di un orologiaio inglese di nome Alister Cox, vale a dire la rielaborazione letteraria e romanzesca dell'inventore britannico James Cox (1723-1800), chiamato a realizzare per l'Imperatore orologi in grado di misurare le diverse velocità dell'esistenza umana, fino a desiderare infine un *perpetuum mobile*, un orologio che potesse misurare anche l'eternità.

I testi sono stati scelti perché i personaggi principali su cui sono basati mostrano diversi gradi di fedeltà con le informazioni biografiche e storiografiche accertate, gradi che verranno approfonditamente affrontati nel corso di questo lavoro. Più in generale, nel caso di Kehlmann e specialmente Naddorff, gli autori pongono una

uninterrotta serie di storici fatti, che si incontrano con la letteraria finzione.

Sulla base della Biografia del eccentrico Predicatore e Nudista August Engelhardt (1875-1919) che Christian Krachts Roman *Imperium* (2005) porta il lettore all'inizio del 20. secolo. August Engelhardt con la sua Ideologia del 'Kokovorismus' come Allheilmittel viaggia in the Südsee, per comprare terra e una Kokosnussplantage impiantare. Egli vorrebbe infatti in den neuen Kolonien des wilhelminischen Reiches gleich einem Missionar eine Kolonie von Kokosnussessern gründen, um auf diese Weise ein überzeugendes Beispiel für die Umsetzung seines parareligiösen 'Kokovorismus' zu demonstrieren und so seine Ideologie zu verbreiten. In ironischer Parallelbeziehung dazu bietet die Erzählstimme ein Porträt der großen tragischen Ereignisse, die die Welt in der ersten Hälfte des Jahrhunderts kennzeichnen, von den Weltkriegen und dem Antisemitismus bis zum Kolonialismus und Rassismus. Der Roman zielt u.a. auf diese geheimen Beziehungen ab.

Christoph Ransmayrs 2016 erschienener Roman *Cox oder der Lauf der Zeit* ist das jüngste Werk, das in dieser Studie behandelt

decisa attenzione al rispetto delle informazioni biografiche dei personaggi trattati, pur con i dovuti elementi di finzione inseriti. Al contrario, Kracht e specialmente Ransmayr stravolgono per molti aspetti i loro personaggi. Infatti, ne posticipano la data di morte di parecchi decenni, formulando quindi una ‘nuova’ biografia del personaggio, come nel caso di Kracht, o cambiano nome di battesimo al proprio personaggio, trasferendolo in un luogo dove lui storicamente non è mai andato, come nel caso di Ransmayr. Di conseguenza, alcune trasposizioni letterarie mostrano invero una grande aderenza alla biografia dei personaggi che rielaborano, altre ne stravolgono i contorni fino a far restare di essi i pochi elementi necessari a rintracciare la storicità della figura. Questo meccanismo sarà al centro della nostra riflessione.

La base di questo lavoro, tuttavia, è l’interpretazione dettagliata di questi quattro romanzi, che potrebbe già da sola essere dotata di una propria autonomia, la loro *lecture insistante* al fine di cogliere il carattere particolare di ciascun’opera nel suo sviluppo e nella sua dinamica interna. Allo stesso tempo, tale analisi permette nel nostro lavoro di contornare le caratteristiche del genere letterario

wird. Der Roman entführt den Leser in das China des 18. Jahrhunderts unter Kaiser Qiánlóng (1711-1799) und erzählt die Geschichte eines englischen Uhrmachers namens Alister Cox – der literarisch-fiktionalen Umarbeitung des britischen Erfinders James Cox (1723-1800) –, der im Roman für den Kaiser Uhren bauen soll, die in der Lage wären, die verschiedenen Geschwindigkeiten der menschlichen Existenz zu messen, bis schließlich ein *perpetuum mobile* von ihm verlangt wird, eine Uhr, die auch die Ewigkeit soll messen können.

Die Auswahl der Romane beruht auf den Hauptfiguren, die den etablierten biografischen und historiografischen Kenntnissen in exemplarisch unterschiedlichem Maße entsprechen. Generell beachten Kehlmann und vor allem Nadolny sehr die historiographische Biographie ihrer Figuren, auch wenn sie natürlich fiktive Elemente hinzufügen. Im Gegensatz dazu verändern Kracht und vor allem Ransmayr ihre Figuren in vielerlei Hinsicht gegenüber der geschichtlichen Überlieferung. So verschiebt beispielsweise Kracht das Todesdatum um mehrere Jahrzehnte und entwirft auf diese Weise eine ‚neue‘ Biografie der Figur; Ransmayr hingegen ändert zum Beispiel den Vornamen seiner

menzionate sopra a partire da questa base interpretativa, in una sorta di confronto ermeneutico tra questi due piani, in modo da dare fondamento al discorso teorico di genere nel contesto della letteratura contemporanea.

Figur und lässt sie einen Großteil ihrer Zeit an Orten – hier China – verbringen, in denen er historisch nie gewesen ist. Ausgehend also von dem Gegensatz, dass einige literarische Gestaltungen sich mehr oder weniger ziemlich genau an die Biografie der Figuren halten, wenngleich sie sie natürlich neu bearbeiten und ein neues Bild von ihr schaffen, während andere die Konturen ihrer Figuren tendenziell so weit umbilden, dass nur noch wenige, minimale Elemente verbleiben, durch die die Historizität ihrer Figur fassbar bleiben soll, bildet eben dieser komplexvielschichtige Mechanismus den Mittelpunkt unserer folgenden Analysen und Überlegungen.

Die Grundlage dieser Arbeit aber bildet eine durchgehende Detailinterpretation dieser vier Romane, deren insistierenden Lektüre, um die je besondere Eigenart in ihrer Entwicklung und Dynamik zu erfassen, welche auch für sich stehen könnte, hier aber zugleich dazu dient, von dieser Basis aus in einer Art hermeneutischer Gegenbewegung die genannten gattungstypischen Charakteristika zu konturieren und so den gattungstheoretischen Diskurs im Kontext der Gegenwartsliteratur zu fundieren.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- AA.VV.; *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Berlin 2019⁹.
- Casadei, Alberto e Santagata, Marco; *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Bari 2014.
- Ferroni, Giulio; *Letteratura italiana contemporanea*, Vol. 1 (1900-1945) e Vol. 2 (1945-2014), Mondadori, Milano 2015.
- Tommek, Heribert; *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin/München/Boston 2015.

PARTE I – BASI TEORICHE E METODOLOGICHE

CAPITOLO I

TENDENZE CONTEMPORANEE

Zeitgenössische Tendenzen

Abstract (DE): Das Kapitel bietet einen allgemeinen Überblick über die zeitgenössischen Tendenzen, die sich, wie in der Einleitung zu dieser Dissertation dargestellt, unter Berücksichtigung der extremen Subjektivität und Unbestimmtheit des Terminus ‚Gegenwart‘ auf die Jahre 1980-2020 beschränken. Zunächst wird eine Einführung in den Begriff ‚Postmoderne‘ vorgenommen, der bekanntlich die Überlegungen im Bereich der akademischen Literaturkritik in den letzten Jahrzehnten dominiert hat, und hernach werden seine Merkmale und sein Ursprung als polysemischer und polysystemischer Begriff erläutert.

Die Postmoderne wird dann als ein historisches Phänomen in ihren wirtschaftlichen und sozialen Verflechtungen analysiert. Mit der Entwicklung neuer Transport- und Kommunikationsmittel, die den Geschmack beeinflussten und die Mobilität kultureller Stile und Traditionen begünstigten, indem sie einerseits eine Massifizierung und Homologisierung des Geschmacks förderten, andererseits aber auch die Hervorhebung regionaler Besonderheiten und deren Hybridisierung im *global village* unterstützten, erfolgte ein radikaler Paradigmenwechsel. In diesem Zusammenhang werden die Auswirkungen der Postmoderne auf die Literatur analysiert, die einen radikalen Wandel des literarischen Kanons, der Gattungen, der Formen und der Struktur des Textes mit sich bringt, der nun fragmentiert und vielschichtig erscheint. So werden Merkmale wie Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons, Ironie, Hybridisierung und Karnevalisierung u.a. m. thematisiert.

Dem folgt der Versuch, eine Periodisierung der Literaturgeschichte zwischen Moderne und Postmoderne vorzunehmen, eine Chronologie, die zu erheblichen Debatten geführt hat, die kurz dargestellt werden, um den aktuellen Stand der Studien zu beleuchten. Im Lichte dieser Studien werden zwei theoretische Rahmenbegriffe vorgeschlagen, die den Begriff der Postmoderne überwinden, und zwar der der ‚breiten Gegenwart‘ und der der *Ipermodernità* („Hypermoderne“). Am Ende wird die Dichotomie zwischen ‚Hoch-‘ und ‚Niedrigliteratur‘ oder ‚Popliteratur‘ als eine Unterscheidung thematisiert, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend unschärfer geworden ist.

1. LA POSTMODERNITÀ

La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.¹

La fortuna dell'aggettivo 'postmoderno' è indiscussa. Negli ambiti più svariati, esso rimanda ad una dimensione spesso indefinita, ingarbugliata nei fili di discorsi teorici spesso piuttosto distanti tra di loro e si sprecano i riferimenti all'indeterminatezza del concetto, così come alla scarsa percezione che si ha di esso. Già Welsh, nelle prime pagine del suo lavoro *Unsere postmoderne Moderne* (scriveva nel 1987 la prima edizione), metteva in evidenza sin da allora non solo l'indeterminatezza in sé del termine, ma anche e forse soprattutto la scarsa percezione e consapevolezza d'uso al punto di affermare che «[...] doch weiß kaum einer so recht, wovon er eigentlich spricht, wenn er 'Postmoderne' sagt»².

Welsch rintraccia quattro cause dell'estrema indeterminatezza del termine. Primo problema è la sua 'legittimità', poiché lungamente si è dibattuto sulla necessità di inserire un 'nuovo' concetto, in quanto è stato sostenuto che non ci fosse alcuna necessità di nuove formulazioni³; in seconda analisi, l'indeterminatezza è da attribuire alla diffusione a macchia d'olio che il termine ha avuto e alla pluralità di ambiti e discipline che ha investito, come, tra gli altri, letteratura, architettura, pittura, sociologia, filosofia e la teologia; terza questione è la dibattuta cronologia, vista la mancanza di accordo sull'inizio del momento postmoderno; quarta questione è il 'contenuto': cosa significa postmoderno, quali caratteristiche contenutistiche ed estetiche permettono di definire un'opera o un pensiero postmodernista? Molteplici possono essere le risposte e alle volte possono persino contraddirsi.⁴ Con ironia, Welsch nota infatti come istanze definite postmoderne riescano a dire tutto e il contrario di tutto. Ad esempio, la postmodernità

¹ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986, p. 34 – “La risposta è: guerra al tutto, rechiamo testimonianza dell'impresentabile, attiviamo i dissidi, salviamo l'onore del nome.” (trad. it., Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, a cura di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 1987, p. 24).

² Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie, Berlin 1997⁵; p. 9 – ‘Eppure quasi nessuno sa di cosa parla veramente quando dice ‘postmodernismo’.’ (trad. it. G.E.).

³ La prima edizione dell'opera di Welsch è datata 1987; oggi giorno risulta molto più difficile postulare la superfluità del concetto di postmodernismo, al punto che la riflessione, come si vedrà nell'arco del presente capitolo, non solo ha generalmente accettato e storicizzato il fenomeno, ma ne ha anche per alcuni aspetti annunciato la fine e proposto il suo superamento, come si vedrà successivamente nel dettaglio (G.E.).

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 9s.

è stata spesso vista come l'epoca del completamento del passaggio alle nuove tecnologie, ma ancora sue manifestazioni hanno celebrato la presa di coscienza della necessità dell'abbandono di questa ultra-tecnologia con il fiorire di movimenti 'verdi', ecologici e alternativi. Postmoderna è stata considerata anche la trattazione della società di massa abituata al culto dell'omologazione, della brandizzazione, così come al contrario come postmoderno è anche l'incredibile pluralismo dei modi di essere e agire (basti pensare alla letteratura che si fa promotrice di istanze postcoloniali o LGBT+)⁵. In tale contesto, una buona summa del caos postmoderno è data dalla popolare espressione *anything goes*, originariamente formulata da Paul Feyerabend, ma che ha avuto una florida ricezione e trattazione in molteplici campi:

Die griffige Formel des *anything goes*, die aus affirmierender wie kritischer Perspektive mit der Postmoderne verbunden ist, beschreibt diese seit ihren Anfängen nicht nur in einer inhaltlichen, sondern auch in einer begrifflichen Dimension: Nicht nur ist potentiell ‚alles‘ denkbar und steht – frei von den Tabus großer Ideologien – als Handlungsoption im Raum, auch wird der Terminus ‚Postmoderne‘ selbst so frei von Beschränkungen gebraucht, dass er frühzeitig Züge eines Passepartouts gewinnt.⁶

Ma quali sono queste grandi ideologie dalle quali la creatività si sarebbe liberata? Le grandi ideologie, o 'discorsi metafisici', quelle che il filosofo francese Jean-François Lyotard chiama *métarécits*:

En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. A la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation

⁵ Esempio a riguardo è il romanzo *The Buddha of Suburbia* (1990) dello scrittore britannico di origine pachistana Hanif Kureishi, dove il tema della società postcoloniale si intreccia con la tematica della bisessualità (G.E.).

⁶ Erik Schilling, *Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne*. In: Silke Horstkotte e Leonhard Herrmann (a cura di), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, p. 173 – "L' accattivante formula dell'*anything goes*, che è associata al postmodernismo sia da una prospettiva favorevole che critica, lo ha descritto fin dai suoi inizi non solo in termini di contenuto, ma anche in una dimensione concettuale: non solo 'qualsiasi cosa' è potenzialmente concepibile e – libera dai tabù delle grandi ideologie – è disponibile come opzione attuabile, ma il termine stesso 'postmodernismo' è usato così liberamente che assume precocemente le caratteristiche di un passe-partout." (trad. it. G.E.).

correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle.⁷

La postmodernità si configura come la sfiducia in narrazioni totalizzanti del reale, quali per esempio l'Illuminismo, l'idealismo o il marxismo, ma anche le religioni. Proprio a questo si lega l'appello di Lyotard menzionato all'inizio del paragrafo: il pensiero e l'estetica postmoderni sfidano le concettualizzazioni totalizzanti, certe che nessuna teoria, visione o anche religione non possa che essere fallace, oppure parte di un disegno di dominio e assoggettamento. Con Gianni Vattimo: «pretese di verità sono sempre, anche e anzitutto, pretese di potere.»⁸

Nelle prossime pagine si tenterà di offrire un quadro il più chiaro e omogeneo possibile di un discorso, quello postmoderno, che nelle sue corde ha l'esplicita volontà di risultare oscuro e disomogeneo.

1.1 Cosa significa 'postmoderno'? Origine e significato

A differenza di ciò che si potrebbe pensare, l'origine del termine postmoderno non è né letteraria, né filosofica e nemmeno novecentesca. Il termine si fa rintracciare per la prima volta nell'ambito delle arti figurative, con il pittore inglese John Watkins Chapman (1832-1903) che intorno al 1870 scriveva di volersi addentrare in una pittura 'postmoderna', intendendo con questo termine una pittura che fosse più moderna, della stessa pittura moderna impressionista di quegli anni, che fosse insomma ancora più 'nuova' e radicale.⁹ Qualche decennio dopo, ritroviamo l'aggettivo con Rudolf Pannwitz (1881-1969), che nel 1917 scriveva che il *postmoderner Mensch* ('uomo postmoderno'), una sorta di riscrittura dello *Übermensch* nietzschiano, dovesse superare il nichilismo verso cui la contemporaneità europea stava scivolando.¹⁰ Nel 1934 si rintraccia il primo utilizzo del termine in ambito letterario, con il critico spagnolo Federico de Onís (1885-1966)

⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de minuit, Paris 1979, p. 7 – “Semplificando al massimo, possiamo considerare “postmoderna” l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni. Si tratta indubbiamente di un effetto del progresso scientifico; il quale tuttavia presuppone a sua volta l'incredulità.” (trad. It: Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, a cura di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 2014, p. 6).

⁸ Marco Pacini, intervista, *Gianni Vattimo, la solitudine del filosofo*. In «L'Espresso», 14 giugno 2018 <<https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/06/12/news/gianni-vattimo-la-solitudine-del-filosofo-1.323656/>> (Ultima consultazione 28/11/2020).

⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ *Ivi*, pp. 12s.

che periodizzò il panorama letterario di lingua spagnola dell'epoca in tre fasi: il *modernismo* (1896-1905), il *postmodernismo* (1905-1914) e l'*ultramodernismo* (1914-1932), dove la funzione del *postmodernismo* sarebbe stata quella di 'correzione' del *modernismo*, che avrebbe aperto poi la strada all'*ultramodernismo*.¹¹ Nel 1947 il termine appare in ambito storiografico nell'opera dello storico britannico David Churchill Somervell (1885-1965), che definiva come postmoderna la sua contemporaneità storica, il cui inizio era attestato nel 1875. In tale contesto, postmoderna sarebbe stata la transizione della politica dalla prospettiva dello stato-nazione a quella dell'interazione globale.¹²

Col suo studio, Welsch nota come le attestazioni del termine mostrino l'utilizzo più disparato possibile, con una mancanza di connessione causale tra gli usi, né un contenuto riconoscibile e omogeneo. Anche il campo di applicazione varia molto, essendo come visto utilizzato in pittura, per la cultura *tout court*, la letteratura, la storia e la politica. Allo stesso modo, la collocazione temporale varia, essendo la postmodernità analizzata come un futuro prossimo come nel caso di Chapman e Pannwitz, oppure una fase di passaggio all'inizio del secolo come nel caso di de Onís, oppure un'epoca già iniziata nel 1875 nella prospettiva di Somervell. Questa ambiguità verrà parzialmente risolta intorno alla fine degli anni '50 del secolo scorso, dove la trattazione della nozione di postmoderno inizierà ad avere una sua identità teorica riconoscibile.

1.2 *Un cambio di paradigma per l'Occidente: dimensioni sociali, politiche ed etiche*

Se col termine Postmodernismo generalmente si identificano le tendenze artistiche nate negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni '50 del secolo scorso, col termine Postmodernità ci si riferisce a un ambito più vasto, vale a dire al periodo storico che ha inizio proprio in quel decennio e ha visto manifestarsi forti mutamenti sociali ed economici specialmente in Occidente, salvo poi espandersi a macchia d'olio anche in altre parti del globo.

Nello specifico, John Picchione evidenzia che la Postmodernità ha avuto inizio con il passaggio da una tradizionale società industriale a una società postindustriale, con un crescente interesse per attività quali l'informazione, la ricerca scientifica e il marketing, ridimensionando l'importanza dell'industria pesante.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² *Ivi*, pp. 13s.

Inoltre, l'elettronica e le nuove forme di comunicazione hanno abbattuto considerevolmente le distanze spaziali e temporali, aumentando l'interattività e il numero di potenziali interlocutori e fruitori di un determinato prodotto comunicativo e artistico, donando una sorta di senso di istantaneità e ubiquità, stravolgendo le abituali categorie di spazio e tempo. Conseguenza di ciò è stata la riduzione e il cambiamento dell'importanza e della percezione da parte del singolo dello Stato-Nazione, la cui centralità è stata minata dall'essere questi solo una parte del *global village*¹³ osservato Marshall McLuhan a partire dagli anni '60 del secolo scorso. Tale processo ha influenzato valori, desideri, gusti, stili di vita, mode e generi di consumo che, se da un lato hanno dato vita a un'omogeneizzazione delle realtà locali alla luce del fenomeno cosiddetto della *McDonaldization* osservato da George Ritzer¹⁴, dall'altro hanno permesso ibridazioni notevoli, favorite dalla possibilità che il nuovo stile di vita permetteva alle varietà culturali, facendo sì che travalicassero i confini delle realtà locali, espandendo la ricezione di usi e costumi al di fuori del luogo d'origine e dando vita al processo che ha prodotto l'attuale multiculturalismo sovranazionale e intercontinentale. Ciò ha tuttavia anche esacerbato tensioni relative a fenomeni di esclusione, ritenendo alcuni l'inclusione e il multiculturalismo come minacce alle proprie identità etniche e culturali. In questi fenomeni si cela la prima complessità dell'epoca postmoderna, ma anche la sua estrema produttività in continua tensione tra omogeneità e frammentazione, tra locale e globale. Questa tensione è spiegabile con il fenomeno del *glocalism*, secondo le definizioni di Roland Robertson e Zygmunt Bauman, vale a dire una ricerca di sintesi tra globale e locale fatta di interscambi, sincretismi, ibridazioni e pluralizzazioni che dovrebbero controbilanciare i processi di omogeneizzazione derivanti dalla globalizzazione. Se da un lato ibridazioni e interscambi permettono l'esplosione di un ricchissimo dibattito culturale, dall'altro il senso di precarietà e di incertezza, misto a instabilità del singolo soggetto, minano generalmente la fiducia nel futuro. Tali fenomeni sono acuiti in grossa parte non solo dal cambiamento paradigmatico in sé, ma anche e soprattutto dalla velocità con cui questo cambiamento si manifesta.¹⁵

¹³ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, Toronto 1964.

¹⁴ George Ritzer, *The McDonaldization Of Society: An Investigation Into The Changing Character Of Contemporary Social Life*, Pine Forge Press, Thousand Oaks 1994.

¹⁵ John Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo: riflessione teoriche e pratiche della scrittura*, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2012, pp. 37-41.

Dal punto di vista culturale, il centro propulsore della riflessione postmoderna è stato l'incontro tra il pensiero francese e quello nordamericano, tramite l'attività di numerosi pensatori e critici letterari quali, tra gli altri, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan, Michel Foucault e Harold Bloom. Schematicamente, Picchione definisce il postmodernismo come volontà di delegittimare i principi di verità, obiettività, universalità, razionalità e di progresso lineare in chiave illuministica. Questa visione si fa promotrice di un estremo relativismo, storicizzando ogni paradigma percettivo, scientifico, etico e gnoseologico in quanto viene negata la possibilità al sapere di effettivamente conoscere la realtà, senza che la rappresentazione che se ne dà della stessa sia influenzata da preconconcetti culturali, linguistici, ideologici o etnocentrici.¹⁶ Non è difficile, a questo punto, rintracciare le origini di tale *Haltung* già nella modernità, nello specifico con l'opera di Friedrich Nietzsche.

Gegen den Positivismus, welcher bei Phänomen stehen bleibt, »es gibt nur Thatsachen« würde ich sagen: nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Factum »an sich« feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. »Es ist alles subjektiv« sagt ihr: aber schon das ist *Auslegung*, das »Subjekt« ist nichts Gegebenes, sondern etwa Hinzu-Erdichtetes, Dahintergestecktes. – Ist es zuletzt nötig, den Interpreten noch hinter die Interpretation zu setzten? Schon das ist Dichtung, Hypothese. Soweit überhaupt das Wort »Erkenntniß« Sinn hat, ist die Welt erkennbar: aber sie ist anders *deutbar*, sie hat keinen Sinn hinter, sondern unzählige Sinne. – »Perspektivismus.«¹⁷

Come in Nietzsche, il discorso postmodernista è generalmente anti-teologico e anti-metafisico al fine di annichilire ogni discorso totalizzante e unitario, in quanto ogni speculazione di tal sorta sarebbe comunque condotta tramite sistemi in qualche modo 'autoriflessivi', quindi incapaci di esaminare il reale in modo oggettivo e neutrale poiché partenti da premesse che oggettive non sono, ma

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 42s.

¹⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Colli, G., Montinari, M., (a cura di), parte VIII, vol. 1, De Gruyter, Berlin 1974, p. 323. – "Contro il positivismo che si ferma ai fenomeni dicendo «esistono solo fatti» vorrei dire: no, non esistono fatti, solo interpretazioni. Non possiamo stabilire nessun fatto «in sé»: forse è assurdo volere qualcosa del genere. «Tutto è soggettivo» dite voi, ma già questa è un'interpretazione. Il «soggetto» non è un che di dato, ma un che di immaginato in aggiunta, di posto sullo sfondo. E infine, è necessario porre anche un interprete dietro l'interpretazione? Già questo è immaginazione poetica, ipotesi. Nella misura in cui la parola «conoscenza» ha in genere un senso, il mondo è conoscibile; ma lo si può interpretare in altro modo: esso non ha un senso dietro di sé, ma innumerevoli sensi. «Prospettivismo.»" (trad. it. G.E.).

costruite. Nel pratico, tale processo ha portato a un tentativo di decostruzione dell'eredità culturale occidentale moderna, la cosiddetta 'distruzione del canone', come si vedrà nel corso del presente capitolo, al fine di crearne una nuova, per appunto, post-moderna. Tale cultura, rifuggendo da visioni totalizzanti, è per sua natura plurale e multiforme, non inscrivibile nei canoni formali ed estetici consolidati in secoli di pensiero, arte e cultura occidentali.¹⁸

1.3 *L'impatto della postmodernità con la letteratura: stili e forme*

Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "Ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente."¹⁹

Il postmodernismo è la declinazione artistica per eccellenza della Postmodernità che, come visto fin qui, non si limita a influenzare le arti, ma che descrive un cambiamento innanzitutto dello stile di vita, delle prospettive umane e che in ambito accademico si rintraccia in una vasta pluralità di discipline. Per quanto riguarda il discorso artistico-letterario, è da notare che la 'condizione postmoderna' non ha certamente lasciato gli scrittori indifferenti, facendo sì che determinate dinamiche sociali, politiche e filosofiche siano rintracciabili nelle opere contemporanee. Risulta, anche in questo caso, ancora valido ciò che Kandinsky formulò agli inizi del Novecento, affermando che «Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit»²⁰, rimarcando lo stretto legame tra l'epoca e le opere artistiche che sbocciano, rapporto che Kandinsky vedeva come una sorta di genitorialità. Infatti, anche se su questo punto c'è discordanza come si vedrà in seguito, il Postmodernismo è solitamente considerato un costrutto discorsivo al pari di altre epoche e stilemi, come, per esempio, Romanticismo e Realismo.²¹

¹⁸ Cfr. John Picchione, *op. cit.*, p.43.

¹⁹ Umberto Eco, *Postille*. In: Umberto Eco, *Il nome della rosa*, prima edizione anniversario; Bompiani: Firenze-Milano 2019; p. 696.

²⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1912³, p. 3 – "Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo." (trad. It. G.E.).

²¹ Cfr. Monika Schmitz-Emans, *Alphabetisch-lexikographische Schreibweisen und die Kriterien der Postmoderne*. In: Silke Horstkotte e Leonhard Herrmann (a cura di), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, de Gruyter, Berlin-Boston 2013, p. 115.

Da punto di vista dell'opera letteraria, generalmente la narrativa postmoderna rifiuta la *mimesis* e il discorso realista, al fine di esplorare mondi nuovi. A tal proposito, molto bene si presta l'ambientazione storica, che permette sia di produrre un prodotto di finzione che abbia qualche rapporto con la realtà, in modo da mischiare informazioni contestuali reali a prodotti di finzione, sia di distaccarsi dalla realtà, dalla contemporaneità e da tipologie di 'impegno', civile o politico, che avevano caratterizzato la letteratura dei decenni precedenti (si pensi ad esempio alla prima narrativa di Günter Grass e Christa Wolf nelle due Germanie). Inoltre, se solitamente si fa nascere il postmodernismo sin dalla fine degli anni '50 negli Stati Uniti, si può affermare che in Germania arrivi più tardi e inizialmente in sordina, intorno agli anni '80 del secolo scorso. Precedentemente, infatti, in Germania (seppur in maniera chiaramente diversa sia a Ovest che a Est), Austria e Svizzera si assiste a decenni di analisi critica della contemporaneità e del recente passato, con un approccio realista, documentaristico, in moltissimi casi attento alla dimensione politica.

Al contrario, la letteratura in lingua tedesca a partire dagli anni '80 del secolo scorso è caratterizzata da una pluralità di stili e forme, un rinnovato interesse per la Storia (in contrapposizione dello *Zeitroman* che aveva permeato i decenni precedenti) e giochi linguistici autoriflessivi, accodandosi a quelle tendenze che già si erano osservate nelle letterature straniere, quali per esempio la letteratura anglo-americana, ma anche italiana, francese e latino-americana.²² Nel prezioso volume collettivo da lui curato, il già citato Wolfgang Iser ospita un chiaro contributo dello statunitense Ihab Hassan che delinea, in pochi punti, i cardini dell'estetica e del contenuto letterario postmoderno. Hassan ha circoscritto undici caratteristiche fondamentali del Postmoderno letterario, una *parataktische Liste* che aiuta a circoscrivere il fenomeno:²³

1. *Unbestimmtheit* (indeterminatezza). La presa d'atto della presenza di ambiguità, rotture, spostamenti all'interno della conoscenza e della società. Le indeterminatezze pervadono le nostre azioni, idee, interpretazioni, costituiscono il nostro mondo.

²² Paul Michael Lützeler, *Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. Die deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre*. In: «The German Quarterly», Vol. 63, No. 3/4, 1990, p. 351.

²³ Cfr. Ihab Hassan, *Postmoderne heute*. In: Wolfgang Iser (a cura di), *Wege aus der Moderne*, Akademie, Berlin 1994², pp. 49-55.

2. *Fragmentarisierung* (frammentazione). L'indeterminatezza è spesso una conseguenza della frammentazione. L'uomo postmoderno si limita al frammento, poiché i frammenti sono presumibilmente l'unica cosa di cui si fida ancora. Il suo più profondo disprezzo è per qualsiasi 'totalizzazione', qualsiasi sintesi, sia essa sociale, cognitiva o anche estetica. Da qui la sua predilezione in letteratura per il montaggio, il collage, l'*objet trouvé* letterario, per forme di paratassi invece di ipotassi, per metonimia invece di metafora, schizofrenia invece di paranoia.
3. *Die Auflösung des Kanons* (la dissoluzione del canone). Questo vale in senso lato per tutti i canoni e le autorità convenzionali. Si assiste a una delegittimazione globale delle norme sociali centrali, a un declino dei miti esplicativi a favore di una svolta verso *les petites histoires* (Lyotard), che conservano i giochi linguistici rivolti alla realtà nella loro eterogeneità. La dissoluzione dei canoni, la 'morte di Dio', la 'morte dell'autore' e la 'morte del padre' avvengono tramite la derisione delle autorità, demistificando la conoscenza, decostruendo i linguaggi del potere. La derisione e la revisione sono i meccanismi tramite cui il sovversivo si manifesta, non solo in atti violenti, ma anche in maniera più positiva, per esempio nell'emergere di movimenti di minoranze sociali o nella femminilizzazione della cultura, minando il canone culturale pregresso. Del resto, con Lyotard si vede come la distruzione del canone permetta la formazione di nuove forme espressive, indipendenti da canovacci pregressi e prestabili, mostrando in questo punto la vasta potenzialità produttiva della letteratura postmodernista:

Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*.²⁴

4. *Der Verlust von ,Ich', von ,Tiefe'* (La perdita dell'io, della 'profondità'). Il postmodernismo svuota l'io tradizionale, mettendo a nudo un'apparente

²⁴ Jean-François Lyotard, *op.cit.* (1986), p. 33 – “Un artista, uno scrittore postmoderno è nella situazione di un filosofo: il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono esser giudicati attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e queste categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca. L'artista e lo scrittore lavorano quindi senza regole, e per stabilire le regole di ciò che *sarà stato fatto*.” (trad. it. pp. 23s).

- piattezza, privata della dimensione interno/esterno. La critica ha spesso notato la ‘perdita dell’Io’ già nella letteratura modernista, ma in realtà è stato Nietzsche a dichiarare che il soggetto sia solo una finzione, determinando la fine dell’Io romantico che aveva una certa ‘profondità’. Il postmodernismo sopprime questo ego o lo dissolve, anche se a volte cerca di riconquistarlo. L’io, perso nel gioco linguistico, nelle molteplicità del reale, diventa così una rappresentazione della propria assenza e si dissolve in una superficie di gesti stilistici, che spesso rifiutano e sfuggono a una interpretazione univoca.
5. *Das Nicht-Zeigbare, Nicht-Darstellbare* (il non mostrabile, il non rappresentabile). L’arte postmoderna è irrealistica, non iconica anche nel caso del ‘realismo magico’, in quanto rifiuta la mimesi. Caratteristica precipua è la messa in discussione della rappresentabilità. L’irrappresentabilità si manifesta in ciò che, attraverso il linguaggio, non fa parte di nessun linguaggio particolare, ciò che, attraverso il significato, è intollerabile e impensabile: l’orribile, l’abietto.
 6. *Ironie* (ironia). A partire dall’ironia, secondo Hassan la postmodernità si allontana dalla sua tendenza decostruttiva verso quella ricostruttiva. Entrambi i processi, tuttavia, solitamente si verificano sempre insieme. Proponendo un essenziale prospettivismo, in assenza di un principio o di un paradigma di base, il postmoderno si rivolge al gioco, all’interazione, al dialogo, al polologo, all’allegoria, all’autoriflessione, elementi costitutivi dell’ironia. L’ironia di questo tipo prende la forma dell’indeterminatezza e della polivalenza. Ironia, prospettivismo, riflessività: questi termini sono espressioni dell’attività creativa costantemente necessaria dello spirito umano nella sua ricerca di una verità che gli sfugge costantemente e non gli lascia altro che un approccio ironico ad essa.
 7. *Hybridisierung* (ibridizzazione). L’ibridazione, specialmente del genere. Parodia, cliché, plagio (nella definizione di Federmann di *playgiarism* come gioco linguistico), pop e kitsch arricchiscono il campo della rappresentazione letteraria. In questo senso, la ‘copia’, può avere la stessa validità dell’immagine originale (come nel caso del *Chisciotte* del Pierre Menard di Borges). Questo fa nascere un’altra idea di tradizione, quella in cui continuità e discontinuità, cultura alta e bassa si mescolano, non per imitare il passato, ma piuttosto per portarlo nel presente. In questo presente pieno di diversità, tutte le forme di stile sono diventate disponibili, in un gioco tra presente e passato, tra uguale e diverso, senza per questo sopprimere il passato a favore del presente.

8. *Karnevalisierung* (carnevalizzazione). Processo derivante dall'indeterminazione, frammentazione, dissoluzione del canone e perdita dell'io già precedentemente menzionati, mettendo in luce l'aspetto comico del postmodernismo, ma anche quello confuso e selvaggio dell'opera e della lingua oramai polifoniche, in due parole anti-sistemiche e sovversive. Manifestazioni di tal sorta includono 'travestimenti' di elementi propri del canone.
9. *Performanz, Teilnahme* (*performance*, partecipazione). L'indeterminatezza è la causa della *performance*. Il testo postmoderno, verbale o altro, invita alla *performance*: vuole essere scritto, cambiato, replicato, recitato, e molta arte postmoderna si descrive esplicitamente come *performance*, transcendendo le demarcazioni di genere, mostrando la sua precarietà e la sua vulnerabilità al tempo, alla morte, al pubblico, in una parola al 'momento' di una società senza canoni fissi.
10. *Konstruktcharakter* (carattere costruito). Lavorando radicalmente con il linguaggio figurativo, con gli irrealismi, il postmodernismo 'costruisce' la realtà in 'finzioni', contribuendo all'allontanamento da una verità unica e un mondo fisso verso una diversità di versioni 'giuste', persino conflittuali tra loro.
11. *Immanenz* (immanenza). Tali processi sono immanenti. Ovunque si possono osservare segni della dissoluzione: frammentazione, disintegrazione, espansione della prospettiva soggettiva, acuiti da media e tecnologie, dove i linguaggi, appropriati o ingannevoli, coesistono. Hassan parla dell'uomo come 'essere linguistico', permeato per tutta la vita dall'intertestualità.

Secondo Zima, per quanto accurate siano gli aspetti stilistici della postmodernità formulati da Hassan, essi isolano la postmodernità come fenomeno letterario, trascurando le dimensioni sociale, sociologiche, filosofiche e psicologiche. Ciò risulta particolarmente rilevante in quanto le caratteristiche evidenziate dallo studioso statunitense sono in parte applicabili anche a opere e stili di precedenti periodi letterari, tra cui il modernismo stesso. Ciò che rende i testi letterari postmodernisti diversi da quelli modernisti secondo Zima è la mancanza di una *quest* metafisica, che anzi ove presente si configura come gioco linguistico con materia della tradizione.²⁵

Ulteriore elemento tipico della produzione postmoderna è il *double coding* (*Doppelkodierung*), elaborato originariamente da Charles Jencks nel 1977.

²⁵ Peter V. Zima, *Why the Postmodern Age Will Last*. In: Klaus Stierstorfer (a cura di), *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, de Gruyter, Berlin – New York 2003, pp. 23s.

Generalmente, le opere postmoderne si rivolgono simultaneamente a due tipologie di pubblico. Una prima, più esperta e colta, capace di apprezzare e riconoscere gli indizi intertestuali, le citazioni al canone tradizionale o, più in generale, a elementi extratestuali; una seconda, che potremmo genericamente definire come l'insieme degli utenti-medi, dei non addetti ai lavori, che non riesce a riconoscere tutti gli elementi formali o estetici, ma per la quale l'opera rimane comunque fruibile e godibile, nonostante una parte dell'opera resti a loro oscura. L'opera postmoderna riesce in tal mondo a funzionare a entrambi i livelli.²⁶

A conclusione del breve discorso sugli stili e le forme della narrativa postmoderna, risulta opportuno menzionare una caratteristica messa in evidenza da Umberto Eco nella citazione con cui si è aperto il presente sottoparagrafo: l'uso smodato della citazione:

Dal 1965 a oggi si sono definitivamente chiarite due idee. Che si poteva ritrovare l'intreccio anche sotto forma di citazione di altri intrecci, e che la citazione avrebbe potuto essere meno consolatoria dell'intreccio citato [...]. Si poteva avere un romanzo non consolatorio, abbastanza problematico, e tuttavia piacevole? Questa sutura, e il ritrovamento non solo dell'intreccio ma anche della piacevolezza, doveva essere attuata dai teorici americani del post-modernismo. [...] L'avanguardia storica [...] cerca di regolare i conti con il passato. "Abbasso il chiaro di luna", motto futurista, è un programma tipico di ogni avanguardia, basta mettere qualcosa di appropriato al posto del chiaro di luna. L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: le *Demoiselles d'Avignon* sono il gesto tipico dell'avanguardia; poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, in architettura sarà la condizione minima del *curtain wall*, l'edificio come stele, parallelepipedo puro, in letteratura la distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Bourroughs, sino al silenzio o alla pagina bianca, in musica sarà il passaggio dall'atonalità al rumore, al silenzio assoluto [...]. Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente." A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la

²⁶ ²⁶ Cfr. Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 134s.

ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.²⁷

Identificando la modernità con l'avanguardia volta a scardinare il passato, potremmo dire con il *Make it new!* di Ezra Pound, Eco sostiene la necessità di superare il moderno per quella che era la sua forza distruttrice del linguaggio e dell'espressione, enfatizzando la citazione come strumento narratologico senza il quale ciò che resta è o una pagina bianca o una 'finta innocenza', vale a dire la presa d'atto che tutto (o quasi tutto) è stato già scritto, ma che tramite questo espediente è ancora possibile raccontare storie e produrre arte. La presa d'atto di Eco che tutto è stato già scritto non si può configurare, in maniera positiva, come il silenzio e la rinuncia, piuttosto, tramite il meccanismo della citazione il passato prende nuova vita, permettendo la produzione di nuove forme di arte, cultura e linguaggio.

La questione tra modernismo e postmodernismo posta da Eco ci permette di proseguire col prossimo passo della riflessione, vale a dire circoscrivere le tendenze moderniste e postmoderniste dal punto di vista della periodizzazione storico-letteraria.

2. MODERNISMO E POSTMODERNISMO: TENTATIVI DI PERIODIZZAZIONE, PUNTI DI CONTATTO E DIVERGENZE SOSTANZIALI

Come visto, analizzare la contemporaneità è un obiettivo complesso. I contorni dell'oggetto osservato non sono ancora ben definiti e sono influenzati dalle suggestioni del singolo e dalle proprie credenze, che posso influenzare i risultati dello studio e le valutazioni in maniera maggiore rispetto all'analisi di epoche passate. Ciò è molto probabilmente dovuto al fatto che la contemporaneità e il suo aspetto *appartengono*, in qualche modo, a chi scrive e studia *oggi*, facendo sì che la tentazione e il rischio di visioni parziali siano dietro l'angolo. A tal riguardo, anche un tentativo di periodizzazione risulta estremamente difficile. Queste difficoltà hanno portato a dibattere per decenni sulla 'successione' tra il Modernismo e il Postmoderno, animati dalla ricerca di una cesura, sia cronologica

²⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 694-696.

che tematico-stilistica. Di seguito, si cercherà di ricostruire la genesi di tale problematica analizzando prospettive alle volte antitetiche.

In ambito tedesco, Zima intende con la modernità il percorso iniziato intorno al XVII secolo in seguito all'Illuminismo, mentre il modernismo sarebbe il movimento artistico-letterario sviluppatosi a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il modernismo viene definito da Zima anche come *late modernity*, in quanto già portatrice in sé della schepsi nei confronti della riuscita del progetto illuminista. Alla luce della fine dei 'grandi racconti', la postmodernità si pone in questa prospettiva come fine della modernità, con il postmodernismo che funge da espressione artistica di questo cambiamento.²⁸ In lingua tedesca, inoltre, persiste la problematica dell'ambiguità terminologica nel definire la modernità e il modernismo. Molto spesso l'accezione dei termini si sovrappone, identificando in alcuni casi con il termine *Moderne* sia la modernità storica ('età moderna' o 'evo moderno', quindi il periodo storico successivo al Medioevo), sia il Modernismo stesso, intendendo il periodo artistico-culturale a cavallo tra Ottocento e Novecento. A risolvere parzialmente tale ambiguità entra in gioco il termine *Neuzeit* (letteralmente 'epoca nuova'), che in nessun caso viene confuso con l'equivalente del termine italiano 'modernismo', ma che identifica unicamente il periodo storico a partire, a seconda delle varie tradizioni storiche, dal XVI o XVII secolo.²⁹

Ugualmente, Călinescu, Hassan e Welsch notavano quanto non ci fosse una cesura netta tra la *Moderne* e la *Postmoderne*, come avvenuto in passato nel passaggio tra altre epoche.³⁰ Anche Lyotard mette in luce come essenzialmente il postmoderno sia in continuità con la modernità³¹, ciò anche perché la postmodernismo sviluppa e radicalizza istanze già emerse nello scetticismo modernista, inteso come *late modernity*, nei confronti di metanarrazioni totalizzanti quali dottrine filosofiche e le religioni, le cui origini si possono rintracciare negli scritti di Friedrich Nietzsche, e nella dissoluzione dell'unità del soggetto che ha la sua radice nella psicoanalisi di Sigmund Freud.³²

Al di là di prospettive cronologiche, in ambito letterario per Lützeler ciò che è più evidente in questo passaggio è la radicale mutazione dell'atteggiamento delle opere postmoderniste:

²⁸ Peter V. Zima, *Why the Postmodern Age Will Last*, cit., pp. 13s.

²⁹ Cfr. Peter V. Zima, *Moderne, Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Francke, Tübingen 2016⁴, pp. 26-28.

³⁰ Paul Michael Lützeler, *op. cit.*, p. 351.

³¹ Cfr. Jean-François Lyotard, *op. cit.* (1986), pp. 29s.

³² Peter V. Zima, *op. cit.* (1994), pp. 14-20.

Doch lässt sich sagen, daß es in der Literatur der Postmoderne weniger angestrengt und ambitiös, weniger totalitätssüchtig und mythosorientiert, weniger utopieveressen und manifesthaft, weniger einheitsfreudig und eurozentristisch, weniger ideologisch und entschieden, weniger hermetisch und dunkel, weniger referentiell und repräsentativ, weniger stilrein und hochkulturell zugeht als in der Literatur der Moderne.³³

Dopo aver appurato cosa non fosse presente nella narrativa postmoderna rispetto alla narrativa precedente, Lützeler mette in evidenza le caratteristiche precipue della postmodernità letteraria, in contrapposizione a quella che era stata la *Moderne*:

Dagegen kommen das Spielerische, das – häufig als Kritik am Kanon gemeinte – Parodistische, das intertextuell Collage- und Zitathafte, die Gattungsmetamorphosen, die Mischung von Hoch- und Alltagskultur bzw. die semantische und soziologische Mehrfachkodierung im Sinne von Fiedler und Jencks, das Autobiographische, das Geschichtliche, das Lokale bzw. Regionale, die Entdeckungsfreude, das Multikulturelle, das weltanschaulich Offene, streiflichtartig Episodische, Unsichere, Nicht-Festgelegte, und schließlich die Vielfalt der Stile und Meinungen stärker zur Geltung. Was einige Kulturkritiker als ‚neue Unübersichtlichkeit‘ irritiert, ist Ausdruck eines demokratischen Pluralismus.³⁴

Questa ‘mancanza di chiarezza’ in rapporto a quella che era stata la narrativa modernista si traduce secondo Lützeler in un pluralismo ‘democratico’. Questa estremizzazione della pluralità non porta solamente a chiedersi il ‘come’ si conosce, ma persino il ‘cosa’:

Der Übergang von der Literatur der Moderne zur Postmoderne läßt sich in dieser Hinsicht mit McHale als der Schritt von einer epistemologischen zu einer ontologischen Einstellung umschreiben. Während nämlich in der Dichtung der Moderne die

³³ Paul Michael Lützeler, *op. cit.*, p. 351 – “Ma si può dire che la letteratura postmoderna sia meno impegnata e ambiziosa, meno dipendente dalla totalità e dal mito, meno ossessionata dall’utopia e dal ‘manifesto’, meno unificata ed eurocentrica, meno ideologica e risoluta, meno ermetica e oscura, meno referenziale e rappresentativa, meno pura nello stile e meno culturalmente ‘alta’ della letteratura della Moderne.” (trad. it. G.E.).

³⁴ *Ibidem* – “Al contrario vengono alla ribalta il giocoso, il parodico – spesso inteso come critica del canone – il collage intertestuale e la citazione, le metamorfosi di genere, la mescolanza di cultura alta e quotidiana o la codifica multipla semantica e sociologica nel senso di Fiedler e Jencks, l’autobiografico, lo storico, il locale o regionale, la gioia della scoperta, il multiculturale, l’ideologicamente aperto, l’episodico, l’incerto, il non fissato, e, infine, la varietà di stili e opinioni. Ciò che irrita alcuni critici culturali come una ‘nuova mancanza di chiarezza’ è un’espressione del pluralismo democratico.” (trad. it. G.E.).

Frage nach dem Wie der Weltinterpretation im Vordergrund stand, dominiert in der Literatur der Postmoderne die Frage nach dem Was der Welt, die uns umgibt.³⁵

La problematica messa in evidenza da Lützelers trova la sua origine nella percezione della mancanza di unicità della realtà, che nella prospettiva postmoderna è al contrario frammentata e ineffabile per natura. A tal riguardo, Lyotard afferma che già la modernità utilizza la tecnica artistica per affermare che nel descrivere la realtà ci sia un non-rappresentabile³⁶, che non può essere per tanto fornito: «Il faut enfin qu'il soit clair qu'il ne nous appartient pas de fournir de la réalité, mais d'inventer des allusions au concevable qui ne peut être présenté.»³⁷

Al contrario delle prospettive fin qui osservate, che vedono il postmodernismo come congettura da storicizzare, Eco sostiene che quest'ultima non sia un'epoca o una corrente al pari di Romanticismo, Illuminismo o anche lo stesso Modernismo. Al contrario, Eco sostiene che il postmodernismo sia piuttosto un *Kunstwollen*, un gusto o, ancora meglio, una volontà d'arte:

Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni avrebbe il proprio manierismo (tanto che mi chiedo se post-moderno non sia il nome moderno del manierismo come categoria metastorica). Credo che in ogni epoca si arrivi a dei momenti di crisi quali quelli descritti da Nietzsche nella Seconda Inattuale, sul danno degli studi storici. Il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta.³⁸

A questo punto, appare chiaro quanto complessa sia la trattazione del postmoderno e quanto spesso ci sia disaccordo in ambito accademico. Conscio delle difficoltà teoriche emerse, già nel suo contributo del 2003 *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust*³⁹, proprio Hassan si chiedeva «What was Postmodernism?», implicando non solo ancora l'estrema apertura del dibattito e la

³⁵ *Ibidem* – “In questo senso, il passaggio dalla letteratura modernista a quella postmodernista può essere descritto con McHale come un passaggio da un atteggiamento epistemologico a uno ontologico. Mentre la poesia modernista si concentrava sulla questione di come si interpreta il mondo, la letteratura postmodernista è dominata dalla questione del cosa sia il mondo che ci circonda.” (trad. it. G.E.).

³⁶ Jean-François Lyotard, *op.cit.* (1986), p. 27.

³⁷ *Ivi*, p. 33 – “Deve essere chiaro infine che il nostro compito non è quello di fornire realtà, ma di inventare allusioni al concepibile che non può essere presentato.” (trad. it., p. 24).

³⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 695.

³⁹ Ihab Hassan, *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust*. In: Klaus Stierstorfer (a cura di), *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, De Gruyter, Berlin – Boston 2003, pp. 199-212.

fluidità del concetto, ma con la scelta del tempo verbale metteva in evidenza il superamento dello stesso e conseguentemente la sua storicizzazione. Questo superamento sarebbe dovuto avvenire nella riscoperta della ‘fiducia’ (*trust*), che implicasse tentativi di ricostruzione del soggetto e del concetto di realtà in rapporto alla *mimesis*. In tale direzione vanno anche i costrutti teorici che verranno illustrati nel paragrafo successivo.

3. DOPO IL POSTMODERNISMO: *BREITE GEGENWART* E IPERMODERNITÀ

Accanto ai fin qui trattati problemi relativi al contenuto del calderone ‘postmodernismo’, ulteriori incertezze si ritrovano nei tentativi di storicizzazione del fenomeno e del suo (eventuale) superamento. Già a partire dal 1970 negli Stati Uniti si certificò sulle pagine del *New Yorker* che il postmodernismo fosse superato, scavalcato da ciò che fu definito *Post-Postmodernism*.⁴⁰ Le cose non sono andate proprio così, visto che ancora oggi il postmodernismo è tra i temi più dibattuti. Di seguito verranno illustrati due tentativi teorici più recenti di superamento del postmodernismo, vale a dire le nozioni di *breite Gegenwart* (ampia contemporaneità) e di Ipermodernità.

Gumbrecht e Schilling concepiscono il superamento del postmoderno tramite la nozione di *Breite Gegenwart*, ampia contemporaneità.⁴¹ Innanzitutto, Schilling circoscrive il postmodernismo tra gli anni 1968 – 2000⁴² e, nel marcarne i confini, enuncia anche i cardini che permettono tale superamento, perlomeno in letteratura: ritorno dell’autore, ricostruzione del soggetto, che, come visto sin qui, risulta frammentario nel postmodernismo, ricerca di una nuova autenticità e di un nuovo realismo in opposizione al gioco del postmoderno, una maggiore linearità della storia che perde la ‘pluralità’ che aveva interessato la narrativa che affronta tematiche storiche.⁴³ Analizzando nello specifico tre opere, vale a dire *Austerlitz* (2001) di Winfried Georg Sebald, *Spiele* (2005) di Ulrike Draesner, ed *Eros* (2008) di Helmut Krausser, Schilling sostiene che la contemporaneità ‘ampia’ sarebbe conscia della postmodernismo, e per questo pronta a lasciarselo alle

⁴⁰ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010.

⁴² Erik Schilling, *op. cit.*, p. 175.

⁴³ Cfr. Erik Schilling, *op. cit.*, p. 174.

spalle. Nello specifico, la contemporaneità sarebbe pronta ad andare oltre in tre aspetti.⁴⁴

1. Una concezione lineare del tempo permette al soggetto di agire in modo mirato. Poiché gli eventi e le decisioni nel passato e nel presente possono essere causali per gli sviluppi nel futuro, sono possibili azioni intenzionali che rappresentano una via d'uscita significativa dalla pluralità postmoderna e dalla relativa mancanza di orientamento dei personaggi.
2. Se l'azione con i corrispondenti nessi causali è di nuovo possibile in un momento in cui la linearità temporale prevale a livello dei personaggi, ritorna anche la questione delle conseguenze delle azioni e della corrispondente responsabilità. Il concetto di giocare a 'distanza di sicurezza', afferma Schilling, senza precondizioni né conseguenze che si può osservare nell'approccio del postmodernismo alla Storia, viene quindi meno.
3. All'interno di un quadro nuovamente definito dal soggetto, non solo si possono compiere azioni ed elaborare un'etica, ma si possono anche riaccettare meta-narrazioni, pur nella consapevolezza che si tratta di meta-narrazioni che non hanno pretese di assolutezza in una realtà plurale, ma che possono comunque servire come linea guida per persone, situazioni e decisioni individuali. Questo è accompagnato, almeno in campo letterario, da un nuovo realismo o da una nuova autenticità.

Il risultato di tale processo è chiaro:

Ein neuer Realismus, eine neue Authentizität, vielleicht gar eine neue Religiosität sind das Ergebnis, wenn Literatur entsteht, die das Subjekt als Richtschnur für Erzählen und Handeln in einem eng begrenzten Rahmen akzeptiert und es dafür zudem in einem linearen Ablauf von Zeit situiert.⁴⁵

Autenticità e realismo sarebbero i capisaldi della nuova letteratura con la svolta del millennio, in aperta contrapposizione all'incertezza, al caos e all'esasperazione della pluralità e della metafinzione osservabili nelle opere del periodo precedente. La dicitura *breite Gegenwart* supplisce la mancanza di un nome per questa nuova epoca letteraria.⁴⁶

⁴⁴ Ivi, pp. 185s.

⁴⁵ Ivi, p. 187 – “Un nuovo realismo, una nuova autenticità, forse anche una nuova religiosità sono il risultato dell'emergere di una letteratura che accetta il soggetto come guida per la narrazione e l'azione in un quadro strettamente definito e, inoltre, lo situa a questo scopo in una progressione lineare del tempo.” (trad. it. G.E.).

⁴⁶ Ivi, p. 185.

Questo vuoto viene riempito dal termine ‘Ipermodernità’, che Raffaele Donnarumma ben illustra nel suo volume del 2014. Anche la teorizzazione di Donnarumma va grossomodo nella direzione di un nuovo realismo e di una nuova autenticità. A scanso di equivoci, l’autore dà inizio al primo capitolo della sua opera con una frase lapidaria: «La cultura postmoderna è il nostro passato.»⁴⁷ Donnarumma mette in evidenza come la postmodernità, intesa come periodo storico sviluppatosi orientativamente a partire dalla metà degli anni ‘50 per i mutamenti sociali e culturali descritti nel paragrafo 2.2 del nostro lavoro, sia ancora in corso, pur con profondi mutamenti, al contrario del postmodernismo che, come sua manifestazione artistica per eccellenza, avrebbe concluso la sua produttività nel 1995⁴⁸, mai tuttavia troncando i ponti col suo passato, la modernità:

[...] la mia tesi è che dalla modernità non siamo mai usciti, e che il nostro presente ce lo sta chiarendo. Per decisivi e plateali che siano stati i mutamenti nel mondo della vita dopo la seconda guerra mondiale, essi vanno letti comunque come il capitolo di una storia più lunga: lo stesso prefisso di *postmoderno* rivela, dietro la volontà di voltare pagina, la sudditanza al nemico. Quel *post*, insomma, parla – a seconda dei casi e dei giudizi – di un’aspirazione, di un programma, di una velleità, di un’illusione: ha, nella sua ambiguità, la gravidanza di un sintomo.⁴⁹

Il cambio di scena inizia a manifestarsi a partire dagli anni ‘90, dove l’attenzione per la contemporaneità di molti autori, anche allora emergenti, cambia e mette al centro personaggi più credibili, immersi in una realtà quotidiana e alla ricerca di valori collettivi. Donnarumma elenca in tal senso autori internazionali di varie generazioni, tra i quali José Saramago, Philip Roth, John Maxwell Coetzee, Michel Houellebecq.⁵⁰ Tuttavia, tale svolta realista non è rintracciabile in toto, con la permanenza di alcuni autori nell’alveo degli stili che avevano caratterizzato il precedente postmodernismo, così come il fatto che la postmodernità, intesa come periodo storico, non abbia ancora esaurito i suoi giorni.⁵¹

Partendo dalle teorizzazioni di Paul Virilio e Gilles Lipovetsky, Donnarumma definisce questa svolta come Ipermoderno, notando come questa non segni una cesura netta e violenta rispetto al postmoderno, ma sia piuttosto uno

⁴⁷ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 25.

⁴⁸ *Ivi*, p. 26.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 61s.

⁵¹ *Ivi*, p. 63.

«scivolamento rispetto ad esso»⁵². Pur riconoscendo che l'Ipermodernità non abbia ancora assunto la dignità di categoria storico-letteraria, l'autore inizia a definirne i contorni. Essa si configura come una risposta al postmoderno e alle sue illusioni, marcando la sua critica al presente, non vedendo solo edonismo e consumo nella letteratura, ma anche solidarietà, responsabilità etica, attivismo ecologico. Chi oggi scrive si sente chiamato a osservare e giudicare il proprio presente, in una modalità che ricorda la scrittura 'impegnata', ma che per Donnarumma è meglio definire come partecipazione alla vita pubblica.⁵³ Dal punto di vista della prassi narratologica, il cambiamento rispetto al postmoderno è evidente. Analizzando le narrazioni documentarie e testimoniali, Donnarumma mette in luce quando la caratteristica precipua dell'Ipermodernità sia quella di riabilitare il soggetto:

L'io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace. La strada percorsa dagli scrittori ipermoderni è dunque opposta sia a quella modernista (dove il problema era appunto disarcionare l'io, abbassandolo o disgregandolo), sia a quella postmoderna (che proclamava, invece, la morte del soggetto e dell'autore). In questo senso, la scrittura testimoniale non può essere ridotta in alcun modo alle pratiche derealizzanti postmoderne (poiché la desoggettivazione è solo un momento della testimonianza, che prevede pure la soggettivazione), e neppure al modernismo, che invece ha combattuto contro l'io battaglie senza numero. È in effetti questo che la cultura ipermoderna registra, e per cui molta filosofia contemporanea lavora: la riabilitazione del soggetto.⁵⁴

Oltre alla definizione storico letteraria della postmodernità e del suo superamento, un ulteriore elemento che caratterizza la riflessione contemporanea sulla letteratura dell'oggi è certamente la distinzione tra letteratura cosiddetta 'alta' e 'bassa' e se una differenziazione di tal sorta abbia ancora senso oggi.

4. OLTRE GLI -SIMI: LETTERATURA 'BASSA' CONTRO LETTERATURA 'ALTA'?

Andando oltre alla prospettiva diacronica dell'analisi del passaggio dal modernismo al postmodernismo fino ai tentativi del suo superamento, in prospettiva sincronica è importante notare una costante, cioè che la secolare distinzione tra letteratura 'alta' e 'bassa' nella nostra contemporaneità viene progressivamente sempre più a ridursi. Secondo Umberto Eco, il romanzo postmoderno (ma in

⁵² *Ivi*, p. 103.

⁵³ *Ivi*, pp. 101-08

⁵⁴ *Ivi*, p. 128.

questa sede preferiremmo allargare il campo e usare l'aggettivo 'contemporaneo') tenta di superare le diatribe tra letteratura reale o irreale, formalismo e contenutismo, letteratura in qualche modo impegnata e letteratura pura, nel senso del narrare, andando oltre la dicotomia letteratura per le élite/literatura di massa. È per questo che molti romanzi oggi riescono ad essere considerati contemporaneamente impegnati, seri, di alto livello, ma risultano essere poi anche dei *best sellers*. La letteratura contemporanea, indipendentemente dalle etichette di moderno, postmoderno o ipermoderno, risulta essere quindi fruibile e apprezzabile a vari livelli, grazie a ciò che Eco chiama 'piacevolezza'.⁵⁵ Vien da chiedersi, quindi, quale sia la matrice di tanta molteplicità. Una risposta può indubbiamente comprendere cause come le già menzionate globalizzazione e internazionalizzazione, favorite dalla velocizzazione dello spostamento di persone, merci e soprattutto idee e stili, così come la possibile fruizione di prodotti artistici proveniente da ogni parte del globo.⁵⁶ Inoltre, queste possibilità relativamente recenti hanno ampliato le possibilità di ampliare quel cosmopolitismo letterario che già si andava sviluppando nella *Neuzeit*, anche se certamente all'epoca in una prospettiva marcatamente orientalista, contribuendo, tra le varie cose, a produrre la riflessione letteraria di matrice postcoloniale che molto spazio trova nella letteratura contemporanea e, come si vedrà nei prossimi capitoli, nelle opere oggetto di studio del nostro lavoro. Tuttavia, tale molteplicità ha anche una motivazione essenzialmente formale e, in taluni aspetti, economica.

Non ci troviamo in un'epoca, come ad esempio l'Illuminismo letterario tedesco, dove prescrizioni normative definivano e vincolavano una determinata estetica, oppure in un'epoca in cui eminenti autori scrivono un manifesto con carattere programmatico (si pensi per esempio alla prefazione delle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge, comparsa nella seconda edizione del 1801 e ampliata nella terza edizione del 1802, che funge da manifesto del movimento romantico inglese), ma piuttosto ci troviamo in un'epoca alquanto liberale anche nei modi di espressione. La pluralità di espressioni artistiche contemporanee è senza precedenti: contestualmente coesistono simultaneamente opere che ricercano un nuovo realismo e una nuova *trust*, nel senso illustrato da Hassan, e altre che mettono al centro ancora oggi il gioco linguistico e l'indeterminatezza antimimetica. Ciò che si manifesta in letteratura, del resto, non è altro, anche in questo caso, di una risposta ai cambiamenti sociali:

⁵⁵ Cfr. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 698.

⁵⁶ Heribert Tommek, *op. cit.*, pp. 22-24.

L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine : on écoute du *reggae*, on regarde du *western*, on mange du McDonald à midi et de la cuisine locale le soir, on se parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong Kong, la connaissance est matière à jeux télévisés. Il est facile de trouver un public pour les œuvres éclectiques.⁵⁷

Anche se Lyotard scriveva negli anni '80, si può in ogni caso ancora oggi affermare che l'eclettismo della produzione contemporanea sia la vera costante. Se in passato il dibattito intellettuale definiva gusti e tendenze letterarie, ma più in generale artistiche, oggi a definire tali tendenze non sono circoli, ma piuttosto i fruitori, numericamente e politicamente ben più influenti. Almeno in Occidente (ma oggi giorno oramai non solo), la 'popolarizzazione' della letteratura e la fine dell'epoca dei mecenati, così come la fine dell'epoca delle masse illetterate e l'uscita della letteratura dalla ristretta cerchia delle varie *Gelehrten- und Lesegesellschaften*, con la massificazione e la 'normalizzazione' della lettura, hanno fatto sì che l'autore sia oggi più che mai costretto, specialmente a inizio carriera, a tenere d'occhio la voce 'vendite' e la godibilità presso l'acquirente del suo prodotto, piuttosto che il suo 'genio' alla maniera degli *Stürmer und Dränger*. Risulta sempre più difficile adoperare in tale contesto la vecchia dicitura 'letteratura di consumo', in quanto tutta la letteratura oggi giorno, al di là dei valori qualitativi intrinseci o dei giudizi soggettivi, è per sua natura venduta e consumata da un pubblico vasto, che può includere sia l'avventore di passaggio in libreria, sia il fine critico letterario di professione. Per dirla con Tommek, *Ökonomisierung* e *Medialisierung* influenzano notevolmente la produzione culturale tutta.⁵⁸ Il processo, iniziato con la borghesia colta nel periodo illuminista, (a riguardo Carlo Bordini parla di 'romanzo di consumo')⁵⁹ ha reso la letteratura sempre più popolare, fino a raggiungere oggi, potenzialmente, quasi chiunque, almeno nelle società occidentali.

È probabilmente questo che indica le tendenze e i gusti. Se Majakovskij dalle colonne della rivista del *Левый фронт искусств* (*Levyj Front Iskusstv*, Fronte

⁵⁷ Jean-François Lyotard, *op. cit.* (1986), p. 22 – “L'eclettismo è il grado zero della cultura generale contemporanea: si ascolta il *reggae*, si guarda un *western*, si mangia un hamburger la mattina e un piatto locale la sera, si mettono profumi francesi a Tokyo, ci si veste *rétro* a Hong Kong, la conoscenza è oggetto di quiz televisivi. È facile trovare un pubblico per le opere eclettiche.” (trad. it. p. 17).

⁵⁸ Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ Carlo Bordini, *Il romanzo di piacere*, 2009, Enciclopedia Treccani on-line <https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/> (Ultima consultazione 7/12/2021).

di Sinistra delle Arti) rivendicava nel 1924 un ruolo attivo dell'arte nella società, sottolineando come non dovesse essere uno specchio, ma piuttosto un'arma⁶⁰, questo non sembra avvenire oggi, dove spesso i gusti 'popolari', e quindi la società, influenzano la produzione artistica a vari livelli e non il contrario. Ciò che si nota come risultato è l'assottigliamento della differenza ancestrale tra letteratura 'alta' e 'bassa'⁶¹, influenzato certamente dai meccanismi di vendita e dalla necessità di accattivarsi il pubblico.

Tuttavia, ciò non è necessariamente un demerito, o un elemento che inevitabilmente impoverisce la qualità artistica della narrativa contemporanea. Al contrario, ciò sprona gli scrittori a produrre una quantità elevata di prodotti letterari che affrontano generi molto diversi, adoperano stilemi molto diversi tra loro derivanti da una pluralità di tradizioni, permettendo la coesistenza di giochi linguistici, opere antimimetiche e opere dall'afflato realista, vista la varietà dei gusti del pubblico che riceve le opere. Il risultato è, tra le altre cose, la possibilità di avviare un dibattito accademico più inclusivo, espandendo i confini della ricerca letteraria in ambito universitario. Nell'ambito della critica letteraria italiana, tradizionalmente refrattaria al 'pop', l'appello del compianto Vittorio Spinazzola andava proprio in questa direzione:

Questo libro nasce dal proposito di contraddire, anzi capovolgere un pregiudizio assai diffuso nella cultura letteraria novecentesca: se un'opera narrativa, nella fattispecie un romanzo, è piaciuto a molte, troppe persone, ciò vuol dire che è sicuramente un prodotto mediocre, conformista, e come tale non merita di esser preso in considerazione dai lettori di classe, quindi dai critici. Bisogna invece convincersi che quando un testo suscita l'interesse di una gran parte dell'opinione pubblica, per ciò stesso richiede, esige attenzione da parte degli specialisti della lettura.⁶²

In questa inclusione nel 'canone' della letteratura 'pop' contemporanea, Spinazzola invita il critico ad analizzare le opere 'senza snobismi e senza spocchia', implicando un 'certo esercizio di umiltà intellettuale'.⁶³ Chiaramente questo atteggiamento non esclude la presa d'atto che una letteratura 'più istituzionale' richieda chiaramente più impegno e una maggiore competenza del lettore rispetto

⁶⁰ Leandro Casini, *Gor'kij e Majakovskij: due personalità letterarie antagoniste*. In: Stefania Pavan (a cura di), *Tempo e tempi presso gli slavi*, Alinea, Firenze 1999, pp. 13s.

⁶¹ Cfr. Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 24-26

⁶² Vittorio Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 184.

⁶³ *Ivi*, pp. 184s.

a una lettura più rivolta all'intrattenimento. Tuttavia, Spinazzola accomuna i due livelli notando ciò che essi hanno in comune, piuttosto di ciò che li differenzia:

Però il sistema letterario li accoglie tutti, al posto che gli spetta: *unicuique suum*. Solo lo spirito castale dei letterati tradizionalisti si ostina a non prendere atto che i prodotti dell'immaginazione creativa, belli o brutti, superbamente alteri o banalmente dimessi obbediscono alle stesse norme di comunicazione espressiva, in quanto assolvono la medesima funzione, che si rivolgano a destinatari dal palato fine o a interlocutori di bocca buona. L'obiettivo è sempre di soddisfare le attese, consce o inconscie, grossolane o raffinate, dell'immaginario collettivo. Naturale dunque che per studiare capire sviscerare un libro dozzinale si adoperino gli stessi metodi e criteri messi a punto per esaminare i capolavori indiscussi.⁶⁴

Questo è essenzialmente lo spirito che si cela dietro il successo degli autori e delle opere oggetto di studio del nostro lavoro.

Nell'ambito della letteratura di lingua tedesca, la nuova letteratura pop segue spesso i modelli dalla letteratura anglo-americana, con continue allusioni alla cultura libraria e alla cultura alta e mostra una spiccata predilezione per la letteratura di viaggio e l'annessa funzione secondaria della maturazione dell'eroe durante le peregrinazioni.⁶⁵ Dal panorama culturale nazionale, relativamente alla Repubblica Federale Tedesca e alla Germania unita, la letteratura pop ha spesso fatto suo il meccanismo dell'ironia come reazione alla 'normalizzazione' politica. La stabilità politica tedesca degli ultimi decenni, la cosiddetta *Neue Mitte* (Brandt, Schröder, Merkel), ha provocato infatti una reazione artistica alla *nivellierte Mittelstandsgesellschaft* (società della livellata classe media), con tentativi estetici quasi 'forzatamente' eccentrici e fortemente ironici⁶⁶, e riguardo tale aspetto, come si vedrà nel corso del nostro lavoro, specialmente autori come Kehlmann e ancora di più Kracht seguiranno questa tendenza.

Per un inquadramento teorico, interessante per il nostro discorso è la categoria di 'bestseller letterario' menzionata da Tommek, vale a dire un'opera con una complessità estetica 'media', che lo distinguerebbe dal 'banale' bestseller che al contrario seguirebbe semplicemente schemi e necessità del pubblico. Questa 'media complessità' permette una qualità letteraria né banale né troppo impegnativa, ma risulta al contempo piacevole, contenendo elementi al suo interno

⁶⁴ *Ivi*, p. 185.

⁶⁵ Cfr. Frank Degler e Ute Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Wilhelm Fink, Paderborn 2008, pp. 85-96.

⁶⁶ Christoph Rauen, *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 182s.

impegnativi per la comprensione. Per questa categoria, Tommek utilizza anche la nozione di *Kompositionsroman* ('romanzo di composizione'), in quanto soddisfa simultaneamente i bisogni fondamentali di intrattenimento e di 'istruzione', è in grado sia di arricchire il lettore sia di fornire *Unterhaltung* ('intrattenimento'), combinando spesso il realismo storico o contemporaneo con elementi fantastici, comici e ironici. Nel farlo, il romanzo di composizione attinge a generi di successo comprovati a livello internazionale come il romanzo poliziesco o thriller, il romanzo storico, la letteratura fantasy o i racconti. Tramite il ricorso all'inter-testualità, che spesso caratterizza i bestseller letterari, il romanzo di composizione può legarsi a precedenti opere di successo, ai loro stili di scrittura collaudati e ai loro contesti storico-letterari.⁶⁷

Infine, la nuova letteratura pop tenta generalmente di distanziarsi dalle precedenti, opponendosi a una letteratura rappresentativa della nazione (per esempio il *Gruppe 47*), ma anche all'avanguardismo e al formalismo, al fine di proporre una narrativa 'liberata' dalla teoria, pur mantenendo un legame con le tecniche narrative tradizionali. Questo cambia anche l'immagine dell'autore, che non può più apparire come una sorta di 'profeta'. L'immagine che Tommek definisce come 'eroica' dell'autore è sostituita dalla nuova estetica di un'arte popolare, impegnata ad affrontare la concorrenza degli altri *media*. Tommek trova i modelli di questo nuovo ruolo in Hans Magnus Enzensberger o Umberto Eco, ma anche di Sten Nadolny⁶⁸, ma è possibile ampliare il campo anche ai nuovi appartenenti alla *world literature* come Kehlmann, Ransmayr e Kracht.⁶⁹

⁶⁷ Cfr. Heribert Tommek, *op. cit.*, pp. 231s.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 242.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 384s.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Bordoni, Carlo; *Il romanzo di piacere*, 2009, Enciclopedia Treccani on-line <https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/> (Ultima consultazione 7/12/2021).
- Casini, Leandro; *Gor'kij e Majakovskij: due personalità letterarie antagoniste*. In: Stefania Pavan (a cura di), *Tempo e tempi presso gli slavi*, Alinea, Firenze 1999, pp. 7-33.
- Castellana, Riccardo; *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- Degler, Frank e Paulokat, Ute; *Neue Deutsche Popliteratur*, Wilhelm Fink, Paderborn 2008.
- Donnarumma, Raffaele; *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- Eco, Umberto; *Postille*. In: Id., *Il nome della rosa*; Bompiani, Firenze-Milano 2019, pp. 663-702.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; *Unsere breite Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010.
- Hassan, Ihab; *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust*. In: Stierstorfer, Klaus (a cura di); *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, De Gruyter, Berlin – Boston 2003, pp. 199-212.
- Hassan, Ihab; *Postmoderne heute*. In: Welsch, Wolfgang (a cura di); *Wege aus der Moderne*, Akademie, Berlin 1994, pp. 47-56.
- Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, traduzione a cura di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 1987.
- Kandinsky, Wassily; *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1912³.
- Lützeler, Paul Michael; *Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. Die deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre*. In: «The German Quarterly», Vol. 63, No. 3/4, 1990, pp. 350-58.
- Lyotard, Jean-François; *Il postmoderno spiegato ai bambini*, traduzione a cura di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 1987.
- Lyotard, Jean-François; *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de minuit, Paris 1979.
- Lyotard, Jean-François; *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, traduzione a cura di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 2014.

- Lyotard, Jean-François; *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986.
- McLuhan, Marshall; *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, Toronto 1964.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm; *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Colli, G., Montinari, M., (a cura di), parte VIII, vol. 1; De Gruyter, Berlin 1974.
- Pacini, Marco; intervista, *Gianni Vattimo, la solitudine del filosofo*. In «L'Espresso», 14 giugno 2018, <<https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/06/12/news/gianni-vattimo-la-solitudine-del-filosofo-1.323656/>> (Ultima consultazione 28/11/2020).
- Picchione, John; *Dal modernismo al postmodernismo: riflessione teoriche e pratiche della scrittura*, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2012.
- Rauen, Christoph; *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, De Gruyter, Berlin-New York 2010.
- Ritzer, George; *The McDonaldization Of Society: An Investigation Into The Changing Character Of Contemporary Social Life*, Pine Forge Press, Thousand Oaks 1993.
- Schilling, Erik; *Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne*. In: Silke Horstkotte e Leonhard Herrmann (a cura di), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, de Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 173-187.
- Schmitz-Emans, Monika; *Alphabetisch-lexikographische Schreibweisen und die Kriterien der Postmoderne*. In: Silke Horstkotte e Leonhard Herrmann (a cura di), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, de Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 116-137.
- Spinazzola, Vittorio; *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Il Saggiatore, Milano 2012.
- Tommek, Heribert; *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin/München/Boston 2015.
- Welsch, Wolfgang; *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie: Berlin 1997⁵.
- Zima, Peter V.; *Moderne, Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Francke, Tübingen 2016⁴.
- Zima, Peter V.; *Why the Postmodern Age Will Last*. In: Stierstorfer, Klaus (a cura di); *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, De Gruyter, Berlin – New York 2003, pp. 13-27.

CAPITOLO II

LA FINZIONE BIOGRAFICA

Die fiktionale (Meta)Biographie

Abstract (DE): Das Kapitel befasst sich mit der fiktionalen Biographie als einem eigenen Genre. Im ersten Teil werden die Merkmale der fiktionalen Biographie als einer Romanform bestimmt, die sich auf die Geschichte einer mehr oder weniger berühmten historischen Figur bezieht, die in der Geschichtsschreibung nachweisbar ist. Dabei werden Details aus historischen Quellen und mit Details vermischt, die der Autor selbst erfunden hat. So entsteht ein hybrider Text, der sowohl ‚wahre‘ (d. h. historisch ermittelte) als auch rein fiktionale Informationen enthält. Mit anderen Worten: Das Werk kann extratextuelle Bezüge (d. h. zu historischen Realitäten) aufweisen, braucht sich aber nicht darauf beschränken und kann sie sogar äußerst minimieren.

Obwohl das Genre vor allem erst seit dem Ende des 20. Jahrhunderts insbesondere in der nordamerikanischen und französischen Fachliteratur theoretisch legitimiert ist, sind nach Ansicht von Wissenschaftlern wie Riccardo Castellana und Michael Lackey die Mechanismen der biografischen Fiktion in bestimmten Werken des westlichen Kanons bereits seit dem 19. Jahrhundert nachweisbar. Später, seit den 1930er Jahren, findet sich die Gattung der fiktionalen Biographie auch bei Schriftstellern wie Klaus und Thomas Mann, aber erst mit der Postmoderne erfährt das Genre seine größte Verbreitung, da diese von Hayden Whites Konzept der Historiografie beeinflusste Ästhetik dazu neigt, Fakten und Fiktion, in der fiktionalen Biografie also Geschichte und Fantasie und Ansichten des Autors zu vermischen.

Anschließend werden die vier für unsere Untersuchung ausgewählten Romane vorgestellt, die Teil einer etablierten Tendenz in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literaturproduktion darstellen; dabei wird gezeigt, warum diese Romane aus theoretischer Sicht nicht als historische Romane gelten können.

Abschließend soll eines der Hauptthemen der vorliegenden Arbeit dargestellt werden, nämlich die Beziehung zwischen Geschichte und Fiktion und wie die Abgrenzung dieser beiden Ebenen für die Interpretation der vorgestellten Werke von grundlegender Bedeutung ist.

1. LE CARATTERISTICHE GENERALI DELLA FINZIONE BIOGRAFICA

L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il déclassé.

Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, 1896.¹

Per sua natura un genere ibrido, la finzione biografica (in tedesco *fiktionale (Meta)Biographie*, in inglese *biofiction*)² si configura come una forma di narrazione in cui la vita di personaggi storici, o comunque figure più o meno popolari rintracciabili nella Storiografia, viene raccontata utilizzando meccanismi propri della narrativa di finzione. Nonostante in alcune tradizioni, come quella francese, questo meccanismo possa interessare sia testi più lunghi, come il romanzo, sia la forma breve del narrare, nel nostro lavoro ci si limiterà ad analizzare la finzione biografica limitatamente al romanzo che pone al centro la narrazione della vita (o una parte particolarmente rilevante di essa), di una figura a partire dalla documentazione storica. Nonostante il genere abbia avuto la maggiore fioritura e soprattutto legittimazione teorica a partire dagli anni '80 e '90 del secolo scorso e come tale si ponga in stretta relazione alla narrativa postmodernista, esso è rintracciabile, come vedremo, sia prima che dopo tale epoca letteraria.³

Un personaggio storico diventa finzione quando in un romanzo leggiamo che fa o pensa cose o non attribuibili con certezza alla sua controparte reale⁴ oppure deliberatamente 'false' (cioè prive di un referente extratestuale, vale a dire una fonte storica), ma che non si distaccano eccessivamente dal contesto storico che presumibilmente gli appartiene, in modo da mimetizzare le informazioni finzionali tra quelle che invece trovano fondamento nelle fonti storiografiche. In qualche modo, tendenzialmente la finzione si manifesta in azioni, pensieri, o descrizioni del personaggio che non sono presenti nelle fonti storiche (o rappresentano una libera rielaborazione di esse), ma che mantengono un certo grado di plausibilità, che induce il lettore a non rompere la temporanea sospensione

¹ "L'arte è all'opposto delle idee generali, descrive soltanto l'individuale, desidera solamente l'unico. Non classifica; declassa." Già citato in: Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 9.

² Per la scelta terminologica in lingua italiana si rimanda al lavoro di Riccardo Castellana, per la terminologia in lingua tedesca al lavoro di Ansgar Nünning, mentre la terminologia in lingua inglese è ripresa dal lavoro di Michael Lackey. Tali terminologie saranno utilizzate nel nostro lavoro come sinonimi (G.E.).

³ Cfr. Riccardo Castellana, *op. cit.*, pp. 19-23.

⁴ *Ivi*, p. 25.

dell'incredulità durante la fruizione dell'opera. Questo legame, questa referenzialità, tra l'opera narrativa e il 'mondo reale' permette all'opera la sua creatività, ponendosi su un piano ibrido come testo che elabora contemporaneamente, e spesso impercettibilmente, realtà e finzione, sovrapponendole.

Da un punto di vista teorico, vista la natura ibrida del genere, risulta necessario circoscrivere quelle che sono le caratteristiche che lo distanziano dal suo prossimo e più antico (e quindi codificato) parente, vale a dire il genere della biografia. Innanzitutto, al contrario della biografia, la finzione biografica non è tenuta a raccontare il 'reale' (nel nostro caso la 'vera' biografia del personaggio), ma *può* farlo, mischiando elementi finzionali ed elementi reali.⁵

This distinction [between biography and biofiction, G.E.] has enormous ramifications. For instance, someone doing a biography feels uncomfortable altering facts, and this is the case because the author implicitly establishes a certain kind of truth contract with readers. If I tell my readers that my book is a biography of Virginia Woolf, then they would feel violated were I to say that the English novelist was born in 1900. They would respond: "Everyone knows that Virginia Woolf was born in 1882, and you have no right to tamper with that fact." But because biofiction is fiction, readers give authors more latitude.⁶

La finzione biografica, quindi, si mostra palesamente, e senza volontà di dissimulazione, come prodotto letterario e non storiografico, stringendo in tal modo un patto narrativo col lettore, il quale si aspetterà di leggere certamente delle 'verità' storiche, visto il legame referenziale con la realtà, ma sarà altrettanto pronto ad accogliere elementi finzionali. La finzione biografica, inoltre, non ha una struttura fissa, come tendenzialmente quella della biografia storica tradizionale. Non è tenuta pertanto a raccontare la vita di una figura interamente o in maniera cronologicamente ordinata. Ciò permette di basare la narrazione della finzione su momenti particolari o significativi di una determinata esistenza umana, o su tutto l'arco della vita, ma potenzialmente sfalsando il cronologico ordine narrativo, magari tramite l'utilizzo di prolessi o analessi, quindi meccanismi propri della

⁵ Cfr. Riccardo Castellana, *op. cit.*, pp. 125-27.

⁶ Michael Lackey, *Biofiction: An Introduction*, Routledge, New York – London 2021, pp. 1s – "Questa distinzione [tra biografia e *biofiction*, G.E.] ha enormi ramificazioni. Per esempio, chi scrive una biografia si sente a disagio ad alterare i fatti, e questo perché l'autore stabilisce implicitamente un certo tipo di contratto di verità con i lettori. Se dico ai miei lettori che il mio libro è una biografia di Virginia Woolf, allora si sentirebbero traditi se dicessi che la scrittrice inglese è nata nel 1900. Risponderebbero: "Tutti sanno che Virginia Woolf è nata nel 1882, e tu non hai il diritto di alterare questo fatto". Ma siccome la biofiction è finzione, i lettori danno agli autori più autonomia." (trad. it. G.E.).

narrativa di finzione. Inoltre, da un punto di vista formale, un'ulteriore differenza è data dal fatto che la finzione biografica, a differenza della biografica storica, utilizzi strumenti quali, per esempio, il discorso indiretto libero e il flusso di coscienza.⁷

Ansgar Nünning mette in evidenza che, anche se sia gli autori di finzioni biografiche che gli scrittori di biografie 'classiche' (intendendo quindi quelle con valore storiografico) possano potenzialmente selezionare i loro argomenti dall'intera Storia, in pratica ci sono quattro chiare differenze per quanto riguarda tale selezione, che risultano dalle convenzioni e dai limiti della storiografia:⁸

- 1) i biografi e gli storici possono presentare solo ciò che è empiricamente supportato dalle fonti e quindi verificabile. Al contrario, gli autori di finzioni biografiche sono liberi di includere elementi che non sono documentati dalle fonti o dalla tradizione storica;
- 2) a differenza delle biografie, le finzioni biografiche possono contenere elementi che non si riferiscono a specifiche persone, eventi o circostanze storiche, ma sono, per esempio, prodotti di finzione. Mentre tutte le affermazioni nelle biografie devono essere inequivocabilmente riferibili a persone concrete, luoghi esistenti e riferimenti temporali, nei testi di finzione i riferimenti extra-testuali possono essere mescolati e sovrapposti con entità sia finzionali che reali;
- 3) l'autoreferenzialità delle finzioni biografiche, specialmente quelle contemporanee, costituisce un *marker* di finzionalità. Le biografie storiche tendono invece a evitarla a causa della loro necessità di tendere verso obiettività e verità. In altre parole:

[...] [Die fiktionalen Biographien, G.E.] ersetzen [...] die in literarischen, populären und vor allem wissenschaftlichen Biographien vorherrschende Heteroreferentialität durch fiktionale und literarische Autoreferentialität bzw. Rückbezüglichkeit.⁹

⁷ Riccardo Castellana, *op. cit.*, p. 37.

⁸ Cfr. Ansgar Nünning, *Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion*. In: Christian Klein (a cura di), *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2009, p. 26.

⁹ Ansgar Nünning, *Fiktionale Metabiographien*. In: Christian Klein (a cura di), *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2009, p.134 – “[...] [Le finzioni biografiche, G.E.] sostituiscono [...] l'eteroreferenzialità prevalente nelle biografie letterarie, popolari e soprattutto scientifiche con l'autoreferenzialità fittizia e letteraria.” (trad. it. G.E.).

- 4) le peculiarità e le convenzioni narrative. Ad esempio, mentre nelle opere storiografiche l'autore, esterno all'opera, e il narratore, interno all'opera, generalmente corrispondono, questo non è il caso dei romanzi e delle finzioni biografiche. Indipendentemente dalla situazione narrativa, gli eventi narrati nei romanzi sono sempre trasmessi da un'entità fittizia, il narratore appunto, mentre le opere biografiche e storiografiche sono caratterizzate dalla precisa identità dell'autore. Inoltre, un elemento testuale come il dialogo è chiaramente appannaggio solo del romanzo, e non può di norma essere inserito in un testo con finalità storiografiche.

Un'ulteriore particolarità, come si vedrà più nel dettaglio nel corso del nostro lavoro riguardo ai quattro romanzi oggetto di questo studio, è generalmente la rinuncia all'elemento fantastico. Nonostante la forte presenza di elementi finzionali, essi hanno la necessità di restare comunque nell'alveo del verosimile. Avendo la finzione biografica come protagonista un'identità che, seppur finzionale e autonoma nel tessuto narrativo, conserva comunque un referente nella realtà, non può eccessivamente 'tirare la corda' col lettore, rompendo il patto narrativo e contraddicendo le sue attese. Il fruitore dell'opera si aspetta sì un prodotto di finzione, ma che sia comunque dotato di una caratteristica che potremmo chiamare 'plausibilità'. Su quest'ultimo punto torneremo più tardi con esempi pratici.

2. L'ORIGINE DEL GENERE

Come visto, la *biofiction* ha assunto dignità e autonomia teorica a partire dagli anni '90 del secolo scorso. Ciò è dovuto probabilmente al fatto che, in quanto genere che mischia materiale storiografico, quindi 'reale', e materiale finzionale, ben si è prestato alla narrativa postmoderna, che per caratteristiche sovrappone spesso i due piani. Ciò è certamente vero, come si analizzerà più nel dettaglio più avanti, ma in realtà la storia della finzione biografica inizia molto prima. Per Riccardo Castellana, un prototipo della finzione biografica si può rintracciare già nel 1781 con *Le avventure di saffo, poetessa di Mitilene* di Alessandro Verri¹⁰, mentre, ricostruendo in prospettiva diacronica la forma della finzione biografica, Michael Lackey nota come essa sia rintracciabile negli ultimi due secoli in opere come, per esempio, *Rob Roy* (1817) di Walter Scott, *Valperga: or, the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* (1823) di Mary Shelley, *Israel Potter*:

¹⁰ Cfr. Riccardo Castellana, *op. cit.*, pp. 98-101.

His Fifty Years of Exile (1855) di Herman Melville, *La Tentation de saint Antoine* (1874) e *Hérodiade* (1877) di Gustave Flaubert¹¹, ma anche opere più insospettabili quali *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche:

Given that the protagonist is named after an actual historical figure, it would seem that Nietzsche's goal would be biographical in nature, which is to say that it is to portray the life of the Persian prophet with as much accuracy as possible. But what readers actually get in the work are the will-to-power, the death of God, and the *Übermensch*, Nietzschean ideas that are not found in the real Zarathustra's *Zend-Avesta*. In short, Nietzsche unapologetically fictionalizes the life of Zarathustra, and he does this in order to create new ways of seeing and being in the present and for the future rather than to depict the life of a representative person from the past.¹²

Col cambio di secolo, ulteriore impulso al genere si ebbe nello specifico a partire dagli anni '30 del secolo scorso, con l'attività di numerosi autori. Lackey menziona come esempi di finzioni biografiche del tempo, tra gli altri, *Alexander: Roman der Utopie* (1929) di Klaus Mann¹³, oppure *Lotte in Weimar* di Thomas Mann (1939)¹⁴.

Facendo un passo in avanti verso tempi più recenti, a causa della spiccata tendenza della finzione biografica a giocare, come visto, con un referente esterno al testo letterario (nel nostro caso, la documentazione biografica e storiografica) e la creatività finzionale dell'autore, mischiando i piani, essa è stata considerata lungamente come un genere estremamente produttivo per la letteratura postmoderna. Ciò è stato influenzato anche dalla concezione della storiografia di Hayden White. Riassumendo all'estremo, lo studioso statunitense riteneva anche la storiografia una forma di racconto che, in quanto tale, potesse subire manipolazioni e costruzioni, fosse *emplotted*, e non fosse quindi una ingenua rappresentazione oggettiva del reale.¹⁵ Le caratteristiche della finzione biografica postmoderna

¹¹ Michael Lackey, *op. cit.*, p. 9.

¹² *Ivi*, p. 11 – “Dato che il protagonista porta il nome di una figura storica reale, sembrerebbe che l'obiettivo di Nietzsche sia di natura biografica, vale a dire ritrarre la vita del profeta persiano con la massima precisione possibile. Ma ciò che i lettori ottengono effettivamente nell'opera sono la volontà di potenza, la morte di Dio e lo *Übermensch*, idee nietzschiane che non si trovano nel vero *Zend-Avesta* di Zarathustra. In breve, Nietzsche finzionalizza senza mezzi termini la vita di Zarathustra, e lo fa per creare nuovi modi di vedere e di essere nel presente e per il futuro, piuttosto che per descrivere la vita di una figura storica rappresentativa.” (trad. it. G.E.).

¹³ *Ivi*, pp. 60-64

¹⁴ *Ivi*, pp. 69-74.

¹⁵ Castellana mette in evidenza anche che le tesi di White sono state confutate da Lubomír Doležel e in particolare da Dorrit Cohn, che nello specifico fece notare come, al netto di una costruzione del testo storiografico certamente influenzata dalle credenze, dalla tradizione di

sono, accanto chiaramente al porre al centro una figura storica, non dissimili dalla narrativa in generale del periodo, analizzati nel capitolo precedente: il *pastiche*, l'uso smodato di citazioni, l'autoriflessività, il rapporto dialettico tra cultura alta e cultura bassa e la possibilità del testo di avere più piani interpretativi a seconda della preparazione culturale del singolo ricettore, che sarà in grado o meno di riconoscere determinati stilemi e citazioni, non pregiudicando la comprensione e soprattutto la godibilità dell'opera. La finzione biografica postmoderna si focalizza sull'individualità del personaggio storico, trattando l'intero arco della sua esistenza o porzioni esso, raggiungendo finanche la semplice apparizione propria del cameo. Essa, chiaramente, si manifesta come testo frutto di un'ibridazione tra fatti storico-biografici e finzionali, può aggiungere elementi di finzione sfruttando i punti lasciati oscuri dalle fonti storiche, oppure può aggiungere anche elementi come anacronismi e ucronie in alternativa alla storia ufficiale.¹⁶

3. QUATTRO ROMANZI COME CASI-STUDIO: *DIE ENTDECKUNG DER LANGSAMKEIT*, *DIE VERMESSUNG DER WELT*, *IMPERIUM* E *COX ODER DER LAUF DER ZEIT*.

Dalla letteratura critica, i quattro romanzi oggetto di studio del nostro lavoro sono generalmente considerati, senza approfondire eccessivamente tale questione teorica, come romanzi storici. Nello studio probabilmente più completo e approfondito sulla produzione di Sten Nadolny, pubblicato da Birgit Brix nel 2008, *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) è definito un romanzo storico;¹⁷ parimenti, nell'ottimo studio del 2017, Max Doll analizza molto bene due delle opere scelte per questo studio, vale a dire *Die Vermessung der Welt* (2005) di Daniel Kehlmann e *Imperium* (2012) di Christian Kracht, (oltre al romanzo *Halbschatten* del 2008 di Uwe Timm), dando tuttavia per scontato che si tratti di romanzi storici:

Dass es sich bei den drei untersuchten Werken um historische Romane handelt, ist aufgrund des biographischen Schwerpunktes, der eine oder mehrere historisch

riferimento e dalla cultura del singolo storico, esso viene sottoposto a verifiche e costrizioni date dal controllo della comunità degli studiosi. Ciò non avviene per il testo narrativo che, come tale, ha maggiore libertà di sviluppare il suo essere un 'racconto', quindi non tendente all'oggettività e manifestamente *emplotted*, dotato deliberatamente di elementi finzionali misti ad assunti esterni al testo, e quindi 'reali', accertati (G.E.).

¹⁶ Riccardo Castellana, *op. cit.*, pp. 125-40.

¹⁷ Cfr. Birgit Brix, *Sten Nadolny und die Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2008, pp. 46s. e 129-35.

wiedererkennbare Personen zu einem wesentlichen Handlungskern erhebt, offenkundig.¹⁸

In realtà, come si vedrà in seguito, è proprio tale peculiarità di questi testi a *non* renderli dei romanzi storici, ma per l'appunto delle finzioni biografiche. Anche il romanzo più recente tra quelli oggetto del nostro studio, *Cox oder Der Lauf der Zeit* (2016) di Christoph Ransmayr, sebbene non ancora oggetto di uno studio particolarmente approfondito, è stato definito come romanzo storico.¹⁹ Perché allora li si propone in questo studio come finzioni biografiche? Di seguito si farà luce sulla questione, dimostrando il perché da un punto di vista teorico la nozione di romanzo storico e anche quella di biografia non siano appropriate per le quattro opere sopra citate e perché, al fine di descrivere il fenomeno della finzione biografica nella letteratura contemporanea di lingua tedesca, siano state scelte proprio queste opere.

3.1 *Perché non il romanzo storico?*

Seppur incentrate sulla vita, o porzioni significative di vita, di personaggi storici più o meno riconoscibili, queste quattro opere chiaramente non possono essere considerate né biografie storiche, né biografie letterarie per i motivi formali esposti precedentemente. Da un punto di vista stilistico, è chiaro che esse abbiano uno stile 'letterario' e certamente non storiografico, sviluppando questi testi anche l'interiorità più privata e personale dei personaggi, elementi che solitamente non appartengono alla scrittura storiografica; dal punto di vista delle cosiddette biografie letterarie (nel senso di testi che, seppur non contenenti finzione, adoperano i 'ferri del mestiere' propri della narrativa come, per esempio, le figure retoriche)²⁰, queste opere non conservano semplicemente uno stile 'letterario' nella narrazione, ma piuttosto integrano – e all'occorrenza modificano – la biografia con elementi di finzione più o meno verosimili. Le figure storiche risultano

¹⁸ Max Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017, p. 67 – “Il fatto che le tre opere esaminate siano romanzi storici è evidente dalla loro attenzione biografica, che eleva uno o più personaggi storicamente riconoscibili a nucleo essenziale della trama.” (trad. it. G.,E.).

¹⁹ Alexander Košenina, *Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.09.2018. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/mit-christoph-ransmayrs-roman-cox-oder-der-lauf-der-zeit-durch-pekking-15800290.html>> (Ultima consultazione 15.09.2020).

²⁰ Cfr. Riccardo Castellana, *op. cit.*, p. 38.

quindi adoperate e utilizzate come finzione all'interno di un contesto storico generalmente molto approfondito e ben descritto, che dimostra una certa preparazione iniziale dell'autore che tratteggia l'epoca storica in cui è ambientato il suo romanzo. Questo procedimento preliminare corrisponde alla stessa base di partenza del processo che porta a scrivere un romanzo storico. Preso atto della distanza di queste opere dal genere della biografia, in cosa questi quattro romanzi si discostano invece dalla forma canonica del romanzo storico, e si possono configurare quindi come finzioni biografiche?

Al fine di rispondere a tale domanda, vale la pena riprendere la nozione di 'vero storico' e 'verosimile' di Alessandro Manzoni rintracciabile nei *Promessi sposi*. Come è noto, la cornice storica dell'opera si configura come 'vero storico', in quanto il dominio spagnolo della Lombardia del XVII secolo è un fatto, così come la peste a Milano e tanti altri dettagli che costituiscono l'impalcatura narrativa dell'opera. In tale contesto, vengono inseriti dei personaggi 'verosimili' col contesto storico dell'opera quali, tra gli altri, Renzo e Lucia, don Abbondio e don Rodrigo e viene menzionato chiaramente anche un personaggio storico, il Cardinale Borromeo. Il personaggio storico, nonostante sia dotato di un referente nel mondo reale, risulta tuttavia pienamente finzionale. A tal riguardo, la definizione di 'finzionale' proposta da Riccardo Castellana può certamente venirci in aiuto.

L'aggettivo "finzionale" (ingl. *fictional*, fr. *fictionnel*, ted. *fiktional*) riguarda tutto ciò che è relativo alla *fiction*. Quest'ultima, a sua volta, è definibile come un discorso formato da enunciati che, per essere validi, non hanno bisogno di riferirsi a una realtà esterna al testo (e si noti che questa definizione non riguarda tutta la letteratura ma, appunto, solo la fiction). I personaggi dei romanzi sono tutti, per statuto, personaggi di finzione, nel senso che per farli "funzionare" narrativamente il lettore deve anzitutto comprenderne il significato nel sistema attanziale di cui fanno parte e in rapporto allo sfondo narrativo nel quale sono calati, ma (di solito) non è tenuto a fare molto di più. Dato che la finzione non ha alcun obbligo di referenzialità rispetto al mondo esterno, l'aggettivo "finzionale" non è né sinonimo di "falso" né antonimo di "vero": non è né falso né vero che Renzo si sia unito in matrimonio con Lucia, perché *I promessi sposi* sono una finzione, e non avrebbe senso mettersi a cercare nei registri parrocchiali di Pescarenico le prove documentarie del loro stato civile. Analogamente, non è né falso né vero che, nei *Promessi sposi*, don Rodrigo muoia di peste, benché un'epidemia di peste abbia effettivamente colpito nel 1630 il Nord Italia: anche la peste diventa finzione se viene utilizzata in un universo romanzesco. Un discorso finzionale, insomma, non è in sé né veritiero né bugiardo, ma è qualcosa di diverso e irriducibile ad asserzioni quali "oggi piove" o "Dio

esiste”, che chiedono di essere confermate oppure confutate in rapporto a quanto sappiamo del mondo reale oppure di quello morale.²¹

La ricostruzione del significato di ‘finzionale’ che propone Castellana ci permette di carpire l’analogia formale più evidente tra il romanzo storico e la finzione biografica: la non necessità (ma non l’impossibilità) di avere un referente esterno al testo al livello dei personaggi. Se col romanzo storico ciò è generalmente palese, adoperando nei ruoli tipici personaggi sì verosimili, ma non dotati di potenziali referenti extratestuali (p.e. Renzo e Lucia), ciò cambia in relazione alla finzione biografica, che di questi referenti al di fuori del testo si serve eccome per costituire i cardini della sua narrazione.

Al fine di mostrare questa differenza, procedendo con Alessandro Manzoni grazie al suo *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione* del 1850, vediamo quale sia l’essenza prototipica del romanzo storico e come quindi la scelta di adoperare figure storiche realmente esistite allontanano i quattro romanzi oggetto del nostro studio dall’etichetta di romanzo storico:

Venendo finalmente al paragone tra l’assunto comune all’epopea e alla tragedia, e l’assunto del romanzo storico, è facile vedere che la differenza essenziale sta in questo, che il romanzo storico non prende il soggetto principale dalla storia, per trasformarlo con un intento poetico, ma l’inventa, come il componimento dal quale ha preso il nome, e del quale è una nova forma. [...] Ho detto: differenza essenziale; infatti, non è come nell’epopea e nella tragedia (il rispetto dovuto agli uomini celebri, che hanno dato del loro alla cosa, non deve impedire di qualificare la cosa medesima), non è quella finzione grossolana, che consiste nell’infarcir di favole un avvenimento vero, e di più un avvenimento illustre, e perciò necessaria mente importante. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell’autore, tutto poetico, perché meramente verosimile²²

Secondo Manzoni, essenziale quindi per un romanzo storico è inventare il soggetto principale della storia che si vuole raccontare e non utilizzare una figura storica, come avveniva per generi quali l’epopea e la tragedia. Di simile avviso è del resto anche György Lukács che, nel considerare l’opera di un altro padre europeo del romanzo storico, Walter Scott, come prototipica del romanzo storico, mette in evidenza come il personaggio principale debba essere ‘mediocre’, più

²¹ Riccardo Castellana, *op. cit.*, p.24.

²² Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione*, a cura di Silvia De Laude, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2000, pp.83s. (già citato in Riccardo Castellana, *op.cit.*, p. 26).

precisamente *unbedeutend*, in contrapposizione alla figura secondaria che potrà essere di origine storica, ma che sarà al contrario *bedeutend*. Ciò, nella prospettiva marxista di Lukàcs, è da mettere in relazione alla dimensione sociale che il protagonista del romanzo storico dovrebbe incarnare, quale rappresentante del ‘popolo’ della determinata epoca storica tratteggiata nel romanzo.²³ Con Lackey:

In the historical novel, the goal is the creation of a representative figure that functions as a social-historical type, a cultural everyperson of sorts that best symbolizes the place and age.²⁴

Il personaggio principale del romanzo storico deve essere quindi squisitamente e totalmente finzionale. Chiaramente deve restare nell’alveo del verosimile per non rompere il patto col lettore, ma non può essere una figura storica già stabilita. Inoltre, molto interessante per la nostra questione, quando un romanzo storico rende finzionale una figura storica, oltre a non poterla porre come soggetto principale della narrazione, ha altri limiti. Esso, infatti, non rende accessibili i pensieri più intimi di tale figura storica, descrivendo ciò che la figura è e ciò che la figura fa, ma non scavando nell’interiorità del personaggio, proprio come nel caso del Cardinale Borromeo di Manzoni.²⁵ Al contrario, nei romanzi oggetto del nostro studio, come si vedrà nel corso dei prossimi capitoli, le sensazioni e l’interiorità dei personaggi, le loro paure, le loro speranze e le loro delusioni sono al contrario ampiamente esternate e descritte, contravvenendo quindi alla forma del romanzo storico.

Ulteriore differenza sta poi nella concezione della Storia, nell’opposizione tra individuo e società nel ruolo di agente. È il contesto storico che dà forma alla soggettività, o è l’individuo che fa la Storia?

The longer one studies life and literature, the more strongly one feels that behind everything that is wonderful stands the individual, and that it is not the moment that makes the man, but the man who creates the age.²⁶

²³ Cfr. Hugo Aust, *Der historische Roman*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1994, pp 41s.

²⁴ Michael Lackey, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Cfr. Riccardo Castellana, *op. cit.*, pp. 26s e 93-98.

²⁶ Oscar Wilde, *Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. In: Josephine M. Guy (a cura di), *The Complete Works of Oscar Wilde*, Vol. IV, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 143s (già citato in: Michael Lackey, *op. cit.*, p. 11) – “Più a lungo si studia la vita e la letteratura, più fortemente si sente che dietro tutto ciò che è meraviglioso si cela l’individuo, e che non è il momento che fa l’uomo, ma l’uomo che crea l’epoca.” (trad. it. G.E.).

Secondo Michael Lackey, questo pensiero di Oscar Wilde esprime al meglio la distinzione tra il romanzo storico e la finzione biografica. Alla luce di quanto affermato precedentemente riguardo al ruolo sociale e storico del protagonista del romanzo storico, si può affermare quanto quest'ultimo enfatizzi come il momento (quindi la Storia) faccia l'uomo, mentre al contrario la finzione biografica sottolinei come sia l'individuo autonomo a dare forma all'epoca che vive.²⁷ Nonostante la procedura di partenza per lo scrittore sia la medesima, vale a dire la formazione e il reperimento di fonti adeguate a dare una forma verosimile al contesto storico che si andrà a tratteggiare nel romanzo, il risultato è diverso. Il romanzo storico analizza, tramite i suoi personaggi *unbedeutend*, verosimili e astorici, come la vicenda storica influenzi le vite dei singoli; la finzione biografica invece generalmente mette in luce come l'agire dell'individuo abbia un impatto sulla sua epoca.

A questo punto vien legittimamente da chiedersi la motivazione per cui al romanzo storico non è permesso utilizzare nei ruoli principali personaggi storici o di analizzare l'interiorità delle *Nebenfiguren* che hanno referenti nella storiografia. Castellana mette in evidenza come la questione dietro tale scelta sia prettamente a livello etico-morale. Lo studioso italiano menziona il caso del romanzo *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia in Germania ed in Italia* del 1820 che da un classicista come Paride Zajotti fu criticato nel 1827 non in quanto romanzo storico, ma perché il testo si dimostrasse essere una «pericolosa meschianza del vero e del falso».²⁸ Tale problematica oggi risulta tutt'altro che anacronistica alla luce di ciò che Michael Lackey definisce come *assault on biofiction*. Di seguito alcuni esempi. Già studiosi come György Lukács, Lucien Febvre e Carl Bode analizzarono il fenomeno nel XX secolo partendo da presupposti teorici propri del romanzo storico, mettendo quindi al primo posto la fedeltà e l'aderenza storica, che chiaramente nella finzione biografica non sono, come visto, componente necessaria. Ciò portò a una progressiva svalutazione del prodotto letterario, in quanto la fedeltà storica assurse a parametro precipuo per una valutazione qualitativa delle opere. La situazione possibilmente peggiorò quando la finzione biografica venne osservata non come prodotto affine al romanzo storico, ma alla biografia *tout court*. Negli anni '60 del secolo scorso, studiosi come Paul Murray Kendall criticarono il genere perché incapace di fornire al lettore un ritratto genuino della biografia storica, disqualificando in generale il genere stesso della

²⁷ Cfr. Michael Lackey, *op. cit.*, pp. 11s.

²⁸ Riccardo Castellana, *op. cit.*, p. 26.

biografia e ancora, nel 1999, Jonathan Dee definisce l'atto di scrittura di una finzione biografica come «profoundly fraudulent» ('profondamente disonesto'); ancora nel 2012 Lucia Boldrini mette in evidenza dimensioni etiche:

[...] posits a choice between two ethical positions, each of which involves a symmetric unethical risk: either refuse the appropriation of another's voice but leave them without any voice; or give them the possibility of having their history represented, but at the cost of substituting one's voice for theirs, appropriating it, and with that, their identity.²⁹

Proseguendo, nel 2013 Marie-Luise Kohlke parla di 'identity theft', mentre nel 2017 Binne de Haan implica ancora il legame tra la finzione biografica e la storiografia come principale metro di giudizio con cui valutare il valore qualitativo di un'opera contenente a vario titolo una biografia (sia essa storica o sia una *biofiction*).³⁰

Queste critiche non tengono conto dell'aspetto essenziale di un'opera di finzione: il personaggio in una finzione biografica non deve e non può essere visto come la stessa persona storica reale, in quanto non necessariamente obbligato ad avere referenti extratestuali, poiché parte di un'opera d'arte autonoma. Per questo motivo, sarebbe fuorviante richiedere obbligatoriamente agli scrittori accuratezza biografica e ancor meno storica. Ciò che il lettore riceve, infatti, non è un'opera storica, ma un'opera d'arte, non quindi un'accurata rappresentazione biografica.³¹ Le motivazioni di tanti cambiamenti nella biografia delle figure storiche di partenza sono molteplici. Una potrebbe essere la volontà di 'usare' personaggi storici per veicolare riflessioni sul presente. Questo punto ci conduce al prossimo livello della nostra riflessione, vale a dire il rapporto tra le fonti e l'individuale creatività dell'autore.

²⁹ Lucia Boldrini, *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*, Routledge, New York 2012, p. 66 (già citato in: Michael Lackey, *op. cit.*, p. 83) – “[...] pone una scelta tra due posizioni etiche, ognuna delle quali comporta un simmetrico rischio deontologico: o rifiutare l'appropriazione della voce di un altro, ma lasciarlo senza voce; o dargli la possibilità di far rappresentare la sua storia, ma a costo di sostituire la propria voce alla sua, appropriandosi insieme a essa anche della sua identità.” (trad. it. G.E.).

³⁰ Cfr. Michael Lackey, *op. cit.*, pp. 79-84.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 84s.

3.2 Gradi di aderenza alle fonti: il rapporto tra finzione e storiografia

A questo punto appare chiaro che, nonostante la libertà di giocare con le fonti (sia storiche che soprattutto biografiche) che l'autore di una finzione biografica possiede, una componente essenziale della *biofiction* sia quella di non squarciare eccessivamente il velo del verosimile, in quanto spingersi oltre romperebbe il patto con il lettore: «An immersion in the factual and the empirical is a central component in *biofiction*.»³²

Nella produzione letteraria contemporanea in lingua tedesca, numerosissimi sono gli esempi di finzione biografica, a partire specialmente dagli anni 2000, anche se proprio negli ultimi anni si sta assistendo a un vero e proprio *boom* di questo genere. In tempi recenti, oltre quelle scelte per questo lavoro, moltissime sono state le opere apparse che sono inquadrabili come finzioni biografiche. Tra queste citiamo *Evangelio* (2017) di Feridun Zaimoglu, che pone al centro la vicenda di Martin Lutero, *Konzert ohne Dichter* (2015) di Klaus Modick, che finzionalizza la vita di Heinrich Vogeler, *Ostende 1936, Sommer der Freundschaft* (2014) di Volker Weidermann che finzionalizza le figure di Stefan Zweig, Joseph Roth e Irmgard Keun, le opere di Hans Joachim Schädlich, tra cui citiamo in particolare *Felix und Felka* (2018), che racconta la vicenda della coppia di pittori di origine ebraica Felix Nussbaum e Felka Platek, e *Sire, ich eile: Voltaire bei Friedrich II.* (2012) che racconta il difficile soggiorno del filosofo francese presso l'illuminato monarca di Prussia, o ancora Friedrich Christian Delius che nel suo romanzo *Die Frau, für die ich den Computer erfand* (2009) narra la storia dell'informatico Konrad Zuse, Hans Magnus Enzensberger che nel suo *Hammerstein oder Der Eigensinn* (2008) racconta la vicenda del generale antinazista Kurt von Hammerstein, Galsan Tschinag che nel suo *Die neun Träume des Dschingis Khan* (2007) pone al centro la figura di Gengis Khan e la sua morte, o ancora Volker Hage, che con *Des Lebens fünfter Akt* (2018) narra di Arthur Schnitzler e della vicenda del suicidio della figlia. Questa lista, del resto, non è chiaramente esaustiva, ma mira a illustrare quanto il fenomeno sia diffuso nella narrativa in lingua tedesca e quanto abbia subito un'accelerazione e una popolarizzazione repentina proprio negli ultimi anni.

Come anticipato nell'introduzione al nostro lavoro, le quattro opere oggetto del nostro studio sono, in ordine cronologico a partire dalla data di pubblicazione, *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) di Sten Nadolny, *Die Vermessung der*

³² Michael Lackey, op. cit., p. 35 – «L'immersione nel fattuale e nell'empirico è una componente centrale della *biofiction*.» (trad. it. G.E.).

Welt (2005) di Daniel Kehlmann, *Imperium* (2012) di Christian Kracht e *Cox oder Der Lauf der Zeit* (2016) di Christoph Ransmayr. Varie sono state le motivazioni dietro questa scelta. Innanzitutto, sono state scelte queste opere in quanto rappresentative delle tre nazioni di lingua tedesca, con un autore tedesco come Nadolny, un autore con doppio passaporto, tedesco e austriaco, come Kehlmann, un autore svizzero come Kracht e un autore austriaco come Ransmayr, mostrando quanto, ma certamente non da ora, i mercati librari di questi tre paesi siano strettamente connessi e sia sempre più necessario specificare le germanistica non si occupi semplicemente di 'letteratura tedesca', ma di letteratura *in lingua tedesca*, abbattendo divisioni nazionali oramai anacronistiche. Tornando alla questione del genere, della *biofiction*, la motivazione teorica per la loro scelta è stata la diversa modalità in cui queste opere sviluppano la biografia delle figure oggetto di narrazione: come si vedrà nel corso dei capitoli del nostro lavoro, i romanzi si possono leggere come in un climax dalla massima attenzione alle fonti, come nel caso di Nadolny, a una minima, seppur rintracciabile, aderenza alle fonti, come nel caso dell'opera di Ransmayr. A differenza del romanzo storico, come visto il focus si sposta dalla Storia alla biografia, alle vite di personaggi più o meno illustri ma accertati nella storiografia che vivono il loro tempo. Le rielaborazioni letterarie delle biografie utilizzano molto spesso quei 'buchi' presenti nelle fonti, che permettono alla fantasia dell'autore di creare situazioni e dettagli originali. Caso paradigmatico di questa tendenza è il romanzo *Die Entdeckung der Langsamkeit* di Nadolny, che resta tendenzialmente, come si vedrà nel prossimo capitolo, molto fedele alla biografia del personaggio. La rielaborazione artistica però può anche stravolgere ciò che la storiografia tramanda, come nel caso di *Imperium* di Christian Kracht, dove, come si vedrà nel capitolo V, il protagonista Engelhardt, morto storicamente nel 1919, sopravviverà alla II Guerra Mondiale, facendo della sua storia un successo cinematografico negli Stati Uniti, oppure scarificare la figura di partenza lasciandone solo una professione e un cognome, come nel caso del *Cox oder Der Lauf der Zeit* di Ransmayr. Altro elemento che rende molto interessanti queste opere per il discorso della finzione biografica è lo stile: la *biofiction* può rielaborare il passato con uno stile più serio e sobrio, come nel caso di Nadolny e specialmente Ransmayr, o uno stile ironico con tratti alle volte dissacranti, come nel caso di Kehlmann e soprattutto di Kracht.

Guardando le date di pubblicazione delle quattro opere, si noterà senz'altro il cospicuo lasso temporale che separa l'opera di Nadony dalle altre. Come detto, le finzioni biografiche hanno ottenuto la loro popolarità e diffusione in area tedesca specialmente negli ultimi due decenni, ma in realtà già nel 1983 si poteva

trovare un esempio di tale genere letterario. Ciò dimostra quanto la tendenza alla finzione biografica fosse rintracciabile in ambito letterario tedesco molto prima degli anni '90, in cui come visto la definizione di *biofiction* ha assunto contorni teorici più definiti, anche grazie ai contributi in ambito tedesco di Ansgar Nünning. Inoltre, proprio l'opera di Nadolny permette di evidenziare come a partire da quegli anni si avviò una sorta di riscoperta del passato e del personaggio storico dopo decenni in cui la Storia era rimasta pressoché assente dalla produzione narrativa lunga di lingua tedesca. Esso funge, insieme a Ransmayr che già con *Die letzte Welt* (1988) narrò la vicenda dell'esilio ovidiano a Tomi,³³ in qualche modo da antesignano, tracciando la strada fino ad arrivare alle tendenze degli anni 2000 e 2010 con la generazione più giovane di Kehlmann e Kracht.

Un'ampia parte del nostro lavoro, inoltre, sarà dedicata alla ricostruzione delle fonti storiche e soprattutto biografiche che gli autori hanno adoperato, al fine di analizzare l'opera su due piani, quello dell'aderenza storica e quello fuoriuscito dall'immaginazione dell'autore, che ha concepito i dettagli di finzione o riempiendo i 'buchi' presenti nelle fonti o stravolgendo ciò che la tradizione storiografica trasmette. Con Nünning, del resto, uno degli sforzi interpretativi più ardui per il lettore è quello di riconoscere cosa in una finzione biografica è appunto finzione e cosa no:

Der hybride Charakter der fiktionalen Dichterbiographie beruht darauf, daß der literarische Entwurf der Lebensgeschichte eines Autors eindeutig als Fiktion gekennzeichnet ist, aber zugleich auf das Geschichtswissen des Lesers bezogen ist, wobei das gesicherte [geschichtliche, G.E.] Datenmaterial frei ergänzt und literarisch umgeformt wird.³⁴

³³ Come si vedrà nel capitolo 6 di questo lavoro, *Die letzte Welt*, pur partendo da una base biografica, non può essere letto del tutto come una *biofiction*, almeno non nei termini discussi in questa sede. Il romanzo ha la peculiarità di essere dotato di referenti extratestuali non solo storici, ma anche letterari (i personaggi delle *Metamorfosi* ovidiane), con la presenza, seppur discreta, dell'elemento fantastico e una fortissima presenza di anacronismi, che rendono l'ambientazione storica impossibile da definire con certezza (G.E.).

³⁴ Ansgar Nünning, *Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion – Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres*. In: Christian v. Zimmermann (a cura di), *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970*, Narr, Tübingen 1999, p. 19 – "Il carattere ibrido della biografia fittizia dei poeti si basa sul fatto che il contorno letterario della storia della vita di un autore è chiaramente segnato come finzione, ma allo stesso tempo è legato alla conoscenza della storia del lettore, integrando liberamente e trasformando letterariamente la documentazione [storica, G.E.] accertata." (trad. it. G.E.).

Anche se qui nello specifico Nünning si riferisce alla finzione biografica riguardante la vita di poeti e autori, questa osservazione può certamente essere valida per la finzione biografica *tout court*. Al lettore è infatti richiesta una competenza storica non sempre auspicabile, vista la varietà del pubblico a cui le opere contemporanee si rivolgono, soprattutto tenendo conto della disparità di popolarità dei personaggi trattati. Se, per esempio, i nomi di Alexander von Humboldt e Carl Friedrich Gauß quasi certamente non sono nuovi a un lettore-medio tedesco, e magari anche dettagli eclatanti della loro biografia (come, per esempio, i viaggi in Sudamerica di von Humboldt), lo stesso non si può certamente dire del John Franklin di Nadolny, sicuramente su un grado di popolarità minore o ancora dell'August Engelhardt di Christian Kracht o il James/Alister Cox di Ransmayr, la cui fama è probabilmente circoscritta agli ambienti specialistici. Da qui nasce la necessità di integrare l'analisi delle fonti storiografiche all'interpretazione della finzione biografica, in quanto altrimenti verrebbe meno la consapevolezza nel lettore di cosa sia finzione e cosa no. Come si vedrà nei prossimi capitoli, i romanzi generalmente trattano la materia di finzione e la materia storiografica in maniera simile, rendendo impossibile apriori stabilire cosa sia storico e cosa sia frutto dell'immaginazione dell'autore.

A tal fine, accanto a un'analisi dello stile, dei temi trattati e del contenuto del romanzo, così come l'inquadramento dello stesso nel panorama della letteratura contemporanea (in particolare le istanze postcoloniali, presenti in maniera diversa in tutte le quattro opere), particolare interesse sarà rivolto al verificare come la finzione biografica prenda forma. Nello specifico, basandosi sulle fonti storiche utilizzate o presumibilmente utilizzate (laddove l'autore non ne abbia fatto espressa menzione, ma chiari riferimenti siano rintracciabili nel testo), si tenterà di ricostruire ciò che l'autore ha 'preso' dalla storiografia e ciò che invece deliberatamente è stato inserito come elemento finzionale. Questo procedimento di sovrapposizione tra informazioni storiche verificate ed elementi finzionali deve tuttavia sottostare a quella 'plausibilità' che abbiamo menzionato prima, evitando l'elemento fantastico. Di seguito esempi che riguardano le quattro opere scelte: sebbene sia un dettaglio assente nelle fonti (come si vedrà più avanti in questo lavoro), è plausibile che una figura come il John Franklin di Nadolny (protagonista di *Die Entdeckung der Langsamkeit*) sia stato lento; o ancora, è plausibile che uno stravagante personaggio come l'August Engelhardt di Kracht (protagonista di *Imperium*) sia sopravvissuto oltre la fine della II Guerra Mondiale (mentre storicamente è morto nel 1919); è plausibile che un inventore britannico di successo come l'Alister Cox di Ransmayr si sia recato in Cina, sebbene in realtà

la controparte storica James Cox non l'abbia mai fatto; anche per l'opera più problematica da questo punto di vista tra quelle scelte, *Die Vermessung der Welt*, pur con elementi che rimandano al realismo magico, si configura come 'plausibile'. Come si vedrà nel quarto capitolo del nostro lavoro, specialmente i riferimenti presenti nel romanzo al divino, ai morti e ai loro spiriti non si configurano come elemento fantastico *tout court*, ma più che altro accenni al metafisico, alla religiosità, al dopo la morte, domande che imperversano in tutte le coscienze umane e sono quindi, per tale motivo, figlie di un bisogno umano plausibile.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Brix, Birgit; *Sten Nadolny und die Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2008.
- Boldrini, Lucia; *Auotbiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*, Routledge, New York 2012.
- Castellana, Riccardo; *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- Doll, Max; *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017.
- Lackey, Michael; *Biofiction: An Introduction*, Routledge, New York – London 2021.
- Nünning, Ansgar; *Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion – Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres*. In: Christian v. Zimmermann (a cura di), *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970*, Narr, Tübingen 1999, pp. 15-36.
- Nünning, Ansgar, *Fiktionale Metabiographien*. In: Christian Klein (a cura di), *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2009, pp.132-36.
- Nünning, Ansgar, *Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion*. In: Christian Klein (a cura di), *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2009, pp. 21-27.
- Aust, Hugo; *Der historische Roman*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1994.
- Wilde, Oscar; *Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. In: Josephine M. Guy (a cura di), *The Complete Works of Oscar Wilde*, Vol. IV, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Košenina, Alexander; *Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.09.2018. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/mit-christoph-ransmayrs-roman-cox-oder-der-lauf-der-zeit-durch-peking-15800290.html>> (Ultima consultazione 15.09.2020).

PARTE II – LO STUDIO DEI TESTI

CAPITOLO III

STEN NADOLNY, DIE ENTDECKUNG DER LANGSAMKEIT (1983)

Abstract (De): Das Kapitel analysiert den ersten der vier für diese Arbeit ausgewählten Romane. Nach einer ersten Einführung, die darauf abzielt, den historischen Kontext, in dem der Roman angesiedelt ist, zu umreißen, geht die Analyse dann zu den Besonderheiten des Autors über, dessen Ausbildung als Historiker den Roman durch die kluge Verwendung historischer Quellen, die eine sehr realistische Umgebung für den Leser schaffen, tief beeinflusst hat. Die Analyse setzt sich mit den Figuren fort, die im Hinblick auf ihre Charakterisierungen innerhalb des Romans analysiert werden, wobei sowohl ihre Eigenheiten als auch ihre Funktion hervorgehoben werden. Der Entstehungsprozess vom Nadolnys John Franklin wird anhand der Entwicklung seines „Systems“ und seines Übergangs vom Antihelden zum echten Helden rekonstruiert, wenn auch mit Unterschieden zur kanonischen Darstellung des Heldentums. Der Fokus richtet sich dann anschließend besonders auf John Franklins Meister, Dr. Orme, und Matthew Flinders sowie auf die vielen verschiedenen Darstellungen der Liebe, die jeweils einen Aspekt dieses Gefühls erzählen, von Leidenschaft über Erotik bis hin zu reifer, ruhiger Liebe.

Die Rolle der Orte im Roman und das Thema der Reise sind weitere wichtige Schwerpunkte, die angesprochen werden. Orte sind nicht nur geografische Orte, sondern repräsentieren im Idealfall Gegensatzspannungen innerhalb des Romans, vor allem zwischen der industriellen Schnelligkeit des britischen Festlands, insbesondere Londons, und der Langsamkeit, die der Protagonist auf See erleben kann, wo sich das Tempo verlangsamt. Thematisiert wird darüber hinaus die Darstellung des humanistisch-rationalen Wesens im Roman.

Die Analyse des Romans, die den absolut pazifistischen Ansatz des Textes hervorhebt, stellt die Entfremdung in Europa gegenüber dem Menschheitsideal heraus. Während in Europa nämlich Krieg herrscht, ist es in den wilden und unerforschten Meeren des Südens immer noch möglich, Brüderlichkeit und Respekt zu finden. Neben dem markanten Antimilitarismus weist der Roman auf die das Humanitätsideal kennzeichnende Eigenschaften hin, die auch in jenen Bevölkerungen zu finden sind, die in der kolonialistischen Erzählung als ‚wild‘ definiert werden.

So werden die Ähnlichkeiten zwischen den Menschen, zwischen Europäern und ‚wilden‘ Einheimischen hervorgehoben sowie im Fehlen von Wertvorurteilen der Respekt vor der Vielfalt gefordert. Mit solchen Elementen nähert sich der Roman der postkolonialen Literatur an, die eben in den Jahren, in denen Nadolnys Roman veröffentlicht wurde, ihren Einzug hielt.

Gesellschaftskritik und Skepsis gegenüber dem Fortschritt dürfen aber nicht den Eindruck erwecken, Nadolnys John Franklin wäre ein Konservativer. Unsere Untersuchung macht deutlich, dass der Gegenstand der Kritik des Romans nicht der Fortschritt an sich ist, sondern vielmehr die Schnelligkeit, mit der er sich manifestiert, und eine Idee des Fortschritts, die nur auf der Entwicklung der Technik beruht, die individuellen Lebensrhythmen des Menschen nicht berücksichtigt und daher entmenslichend wirkt. Ein Weg zu einem menschengerechteren Fortschritt ist für John Franklin die Entwicklung von Pädagogik und Bildung in einem humanistisch geprägten Sinne. Diese Aspekte weisen im Roman eine bemerkenswerte Verarbeitung auf und werden im Rahmen unserer Arbeit genauer analysiert.

Die Überlegungen gehen dann weiter mit der Frage, ob Franklins ‚System‘, wie er seinen Versuch nennt, sich mit der Entwicklung bestimmter individueller Verhaltensweisen auf das gesellschaftliche System der Schnelligkeit einzustellen, auf die Menschheit im Allgemeinen oder zumindest auf eine kleine Gemeinschaft übertragbar ist, oder ob es nur eine individuelle Lebensweise ist, die John Franklin allenfalls teilweise unter anderen zu verbreiten vermag.

Nach zwei Beispielen für die Mehrdeutigkeit des postmodernen Schreibens im Roman werden am Ende die Unterschiede zwischen dem Roman und den historischen Quellen herausgestellt, wobei aber zugleich die präzise Verwendung der historischen Quellen bei Nadolny sowie die starke Bindung des Romans an die Geschichte und seine Wahrhaftigkeit hervorgehoben werden.

Das feingerippte Meer umspielte und trug die Eisfiguren wie ein Takt, und sie selbst hatten, wie Klänge, eine Harmonie, obwohl sie doch etwas Gesplittertes und Geborstenes waren. Aber sie wirkten ruhig und zeitlos, so etwas konnte nicht häßlich sein. Hier war es friedlich. Weit hinten, irgendwo im Süden, sorgte die Menschheit für das Elend der Menschheit. In London war die Zeit etwas Gebieterisches, jeder mußte mit ihr mithalten.¹

1. L'OPERA

Data alle stampe nel 1983, *Die Entdeckung der Langsamkeit* (*La scoperta della lentezza*) è la seconda opera dello scrittore brandeburghese Sten Nadolny, pubblicata due anni dopo il suo romanzo di debutto *Netzkarte*². Questo primo romanzo racconta le avventure ambientate negli anni '70 di un giovane di nome Ole Reuter che, acquistando una *Netzkarte*, vale a dire un biglietto integrato che gli permette di viaggiare in treno in tutta la Germania – allora non ancora riunita –, conosce persone di ogni tipo e ha alcune avventure erotiche, nella perenne incertezza su quale sarà il suo futuro. A differenza del precedente, forse troppo frettolosamente giudicato come semplice *Unterhaltungsroman*³, l'importanza del romanzo *Die Entdeckung der Langsamkeit* emerge subito, ottenendo delle recensioni estremamente positive su giornali e riviste quali, tra gli altri, la *Süddeutsche Zeitung*, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e *Der Spiegel*.⁴ Fin dalle

¹ EL, p. 195. L'edizione utilizzata per il testo tedesco con cui si è proceduto all'analisi è la versione tascabile del 2017, pubblicata da Piper nella cinquantaquattresima ristampa, alla quale si fa riferimento con l'abbreviazione 'EL'. – “Il mare leggermente increspato lambiva e portava le figure di ghiaccio come un ritmo, e anch'esse, come i suoni, possedevano un'armonia, sebbene fossero un poco angolose e frammentate. Ma davano un'impressione di calma e di eternità, una cosa simile non poteva essere brutta. Qui c'era pace. Molto più indietro, da qualche parte nel sud, gli uomini si occupavano della miseria dei loro simili. A Londra il tempo era un elemento imperioso, tutti dovevano seguirlo.” (SL, p. 180). Per la traduzione italiana dei passi citati è stata utilizzata la traduzione di Giovanna Agabio nell'edizione Garzanti, *La scoperta della lentezza*, pubblicata nel 1985 e ristampata nel 2014, a cui invece ci si riferisce con l'abbreviazione 'SL'.

² Sten Nadolny, *Netzkarte*, List: München 1981.

³ Cfr. Ralph Kohpeiß, *Sten Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit: Interpretation*, Oldenbourg, München 1995, p. 9.

⁴ Per i giudizi positivi sull'opera di Nadolny vedi: Walter Hinck, *Wider das hektische Zeitalter*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 11/10/1983; Christoph Greiser, *Der eigene Kopf und die fremden Ideen*. In: «Süddeutsche Zeitung», 12/10/1983; Hanns-Josef Ortheil, *Ein Gespött der hastigen Leute*. In: «Der Spiegel», 7/11/1983. Nella sua *Interpretation*, Kohpeiß elenca puntualmente questi ed altri riferimenti: cfr. Ralph Kohpeiß, *op.cit.*, pp. 9 e 123. G.E.

prime pagine, il lettore apprende che il romanzo è incentrato sulla figura storica dell'esploratore e ufficiale di marina britannico Sir John Franklin, perito sull'Isola di Re Guglielmo in Canada durante il tentativo di trovare il Passaggio a Nord-Ovest nel 1847. Il libro segue la biografia di Franklin, inglobandola in una narrazione che ha inizio a partire dalla sua fanciullezza in un piccolo villaggio nella campagna inglese, seguendo il protagonista fino alla sua morte attraverso la narrazione delle innumerevoli avventure che hanno la loro fonte primaria nella biografia della figura storica. Il successo di questo romanzo era in qualche modo già preannunciato in quanto, ben tre anni prima della pubblicazione, Naldony fu vincitore dell'Ingeborg-Bachmann-Preis per *Kopenhagen 1801*, un testo divenuto successivamente il quinto capitolo del romanzo.⁵

Come il titolo suggerisce, il tema principale del romanzo è la lentezza. Tuttavia, si vedrà nelle pagine successive del nostro lavoro come il tema della lentezza in questo caso non venga affrontato mettendone in luce la sua sola connotazione negativa. Al contrario, la lentezza è qui spesso un valore. Lentezza in questo romanzo significa, tra le altre cose, prendersi il proprio tempo e non lasciarsi condizionare dai ritmi che il mondo circostante e la società in qualche modo impongono. Alla luce di questa chiave di lettura, la *Entdeckung der Langsamkeit*, come evidenziato da Kohpeiß⁶, si colloca chiaramente nel filone di quelle opere di lingua tedesca che, prendendo le mosse dalla *Dialektik der Aufklärung*⁷ di Horkheimer e Adorno, giudicano le esistenti concezioni di progresso come riduttive, in quanto esse limitano il loro sguardo allo sviluppo economico e tecnico, denunciando la disumanità di un'idea di progresso basata primariamente su questi parametri. Visti i propositi del presente scritto e non essendo pertanto possibile in questa sede approfondire il discorso come si dovrebbe, possiamo dire che essenzialmente per Horkheimer e Adorno la vittoria della dimensione razionale dell'Illuminismo, che a loro avviso è confluita sia nell'identità borghese e sia nel cosiddetto 'capitalismo di Stato' socialista, doveva liberare l'uomo dalla schiavitù che il misticismo irrazionale del passato aveva generato⁸. Il pensiero scientifico e la razionalità avevano l'obiettivo di dominare la natura

⁵ *Die Lust am Erzählen: Die Preisträgerinnen und Preisträger 1980*. <<http://archiv.bachmannpreis.orf.at/index25.htm>> (Ultima consultazione: 28/11/2019).

⁶ Ralph Kohpeiß, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam 1947.

⁸ Si pensi, ad esempio, agli ideali che hanno animato la Rivoluzione Francese, vera e propria culla del pensiero illuminista e rampa di lancio per la sua diffusione (G.E.).

per il progresso e il miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo, per affermarne con forza la sua specificità in quanto individuo e soprattutto la sua libertà di autodeterminazione. Tuttavia, il pensiero tecnico-scientifico ha finito per creare una nuova forma di schiavitù, poiché l'Illuminismo ha fatto sì che il razionalismo diventasse strumento di dominio sull'uomo da parte di una piccola *élite*.

Inoltre, Munaretto indentifica l'opera di Nadolny come un romanzo "dromologico"⁹. La dromologia, ovvero la scienza (o la logica) della velocità¹⁰ trae la sua origine dagli scritti del filosofo francese Paul Virilio (1932 – 2018), che analizzano i rapporti che intercorrono tra tecnica, accelerazione e percezione. Specialmente dalla Rivoluzione Industriale in poi, la percezione umana, particolarmente quella visiva, è stata sempre più affiancata da quella delle macchine, diffusesi grazie allo sviluppo della tecnica. Munaretto mette in evidenza come il romanzo di Nadolny sia 'dromologico' nella misura in cui l'implementazione di tecnologie come la locomotiva (EL, p. 286) e la nave a vapore (EL, p. 268) sia affrontata mettendo in evidenza come esse abbiano modificato la percezione degli spostamenti e dello scorrere del paesaggio all'occhio umano. Inoltre, l'accelerazione della percezione mediante artifici tecnici è analizzata nel romanzo tramite i precursori dell'odierna fotografia, del cinema e del computer tramite la primitiva dagherrotipia (EL, p. 342), il 'volume delle illustrazioni' del Dott. Orme (EL, p. 171) e la 'macchina calcolatrice' di Babbage (EL, p. 286). Questi espedienti, sostiene Munaretto a partire dalla riflessione filosofica di Virilio, abituano l'individuo ad un tipo di percezione non più autonoma, ma strettamente collegata a queste macchine che fanno perdere la capacità ai sensi di percepire secondo una velocità in un certo qual modo 'più umana' e naturale.¹¹

Die Entdeckung der Langsamkeit kann als ein dromologischer Roman bezeichnet werden, in dem es um grundlegende Fragen der Wahrnehmung geht, um deren Beschleunigung in der Moderne und um die Erfahrungsarmut und den Wirklichkeitsverlust, die daraus entstehen.¹²

⁹ Stefan Munaretto, *Interpretation zu Sten Nadolny Die Entdeckung der Langsamkeit*, Bange: Hollfeld 2006, pp. 15s.

¹⁰ Paul Virilio, *Vitesse et Politique: essai de dromologie*, Galilée, Paris 1977.

¹¹ Stefan Munaretto, *op. cit.*, p. 16.

¹² *Ibidem*: "La scoperta della lentezza può essere definito un romanzo dromologico in quanto si occupa di questioni fondamentali della percezione, della sua accelerazione nella modernità e della mancanza di esperienza e della perdita di realtà che ne deriva." (trad.it. G.E.).

Come puntualmente notato da Kohpeiß¹³, oltre all'evidente filone di pensiero nel quale l'opera di Nadolny si inserisce, anche il contesto storico, politico e sociale di quegli anni in cui il romanzo fu scritto riveste un certo peso. Dopo il picco del *Wirtschaftswunder*¹⁴, ovvero il 'miracolo economico', le prime crisi economiche tra la fine degli anni '60 e degli anni '70, così come i moti operai e studenteschi del '68 e la crescita del movimento 'verde', culminato in Germania Ovest con la fondazione nel 1980 del partito antisistema *Die Grünen* (I Verdi), hanno messo in discussione la certezza che quel modello di sviluppo tecnico-capitalistico ed essenzialmente borghese fosse esente da critiche, ma ne hanno anzi evidenziato le problematiche e le zone d'ombra, anche riguardo agli stati socialisti considerati espressione del 'capitalismo di Stato'.

La velocità, connotata nel romanzo più volte in maniera negativa, ma poi anche complementare, poiché frettolosa, incompatibile con la riflessione più profonda, per molti versi disumanizzante e che racchiude in sé stessa il germe della violenza¹⁵, viene mostrata come frutto di una società e di un modello di sviluppo che richiedono all'uomo sempre più 'velocità', generando, come per il giovane John Franklin, uno stigma sociale nei confronti di chi non è conforme. Come si evidenzierà nel corso dell'analisi proposta in questo capitolo, non è il progresso in sé a costituire l'oggetto della critica di Nadolny. Più volte, infatti, il protagonista John Franklin darà dimostrazione di essere tutt'altro che un conservatore, ma al contrario un pragmatico ed un innovatore. Ad essere oggetto di critica è piuttosto la velocità con cui il progresso si manifesta, nella quale Kohpeiß ha messo in evidenza gli aspetti sociali. Infatti, un sistema basato sulla velocità per forza di cose esclude un gran numero di persone che ai vantaggi del progresso non possono prendere parte, in una sorta di realizzazione di un darwinismo sociale¹⁶ nell'universo fittivo del romanzo, che ha chiarissimi riferimenti con la contemporaneità dell'autore che scrive, visto il contesto in precedenza descritto in cui il romanzo viene pubblicato.

¹³ Ralph Kopeiß, *op. cit.*, p.7.

¹⁴ "Miracolo economico": con questo termine si intende il rapido e portentoso sviluppo economico della Germania Ovest all'indomani del secondo dopoguerra (G.E.).

¹⁵ Claudio Magris, *Verteidigung der Gegenwart: Sten Nadolnys Die Entdeckung der Langsamkeit*. In: «The German Quarterly», Vol. 63, No. 3/4, pp. 390-94.

¹⁶ Ralph Kohpeiß, *op. cit.*, p. 79.

1.1 Trama e struttura

Sin dall'infanzia, John Franklin percepisce due istanze del suo carattere che lo rendono in qualche maniera diverso dai suoi coetanei e dalla gente del posto, il piccolo villaggio di Spilsby nel Lincolnshire. Il romanzo mette in rilievo per primo il fatto che Franklin da tutti è sempre stato definito lento. Questa lentezza non è però soltanto una caratteristica affibbiatagli da altri in maniera ingenerosa. Il testo invece evidenzia soprattutto che lui è effettivamente più lento degli altri e per tal motivo considerato come 'il diverso' tra i bambini del gruppo che frequenta e con cui gioca. Essendo sin da piccolo un fine osservatore ed essendo dotato soprattutto della capacità di compiere profonde riflessioni su sé stesso e ciò che lo circonda, si è da subito accorto della sua peculiarità e la cosa non gli dispiace particolarmente. Lui accetta la sua natura crede che non ci sia affatto bisogno di doversi snaturare per piacere agli altri, cosa che in fondo neppure gli interessa più di tanto. A riguardo, Brix¹⁷ sostiene che aspiri 'diventare un altro', motivato da una costante ricerca della felicità e della propria pace interiore, la cui realizzazione è ostacolata dalla sua condizione di outsider.¹⁸ Ma questo non è del tutto vero. Le maggiori soddisfazioni per John arrivano infatti quando prova a sviluppare sé stesso rispettando le proprie peculiarità. Al contrario, i momenti in cui la narrazione fa capire che John sta snaturando sé stesso lo portano all'infelicità (esempio più eclatante sono gli anni di guerra velocemente raccontati all'inizio del capitolo X). Il percorso di John, la sua *Bildung*, è rappresentato in prima istanza dall'evoluzione, più che dal cambiamento. In realtà, John non cerca di cancellare la sua 'lentezza', ciò che quindi lo rende outsider, piuttosto cerca di trarne il meglio, imparando a conoscere sé stesso e rispettando le sue abilità, trasformando un apparente svantaggio in un vantaggio, come verrà più chiaramente esplicitato nel corso dell'analisi di seguito proposta.

Oltre alla sua lentezza, l'altra caratteristica di sé che ha sempre percepito è un forte sentimento di *Fernweh*, parola tedesca che sta ad indicare la voglia di evasione, di andare semplicemente lontano, di voler scoprire quello che è *fern*, distante, alieno e remoto. La parola, tuttavia, non è mai presente nel romanzo, sebbene questo sentimento pervada John in maniera quasi compulsiva durante tutti i periodi trascorsi lontano dal mare nella sua Inghilterra. L'assenza di questa parola è forse da imputare al fatto che la sua non è una banale volontà di evasione. Lui, infatti, non vuole abbandonare la sua terra per una sorta di semplice

¹⁷ Birgit Brix, *Sten Nadolny und die Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2008, pp. 143s.

¹⁸ *Ibidem*.

repulsione verso di essa, o almeno questa non è la motivazione precipua. Lui desidera vedere il mare, poiché certo che grazie ad esso avrebbe conosciuto persone simili a lui:

Hier kannten sie ihn und wußten, wie sehr er sich anstrengen mußte. Er wollte lieber unter fremde Leute, die womöglich eher so waren wie er selbst. Es mußte sie geben, vielleicht sehr weit weg. Und dort würde er Schnelligkeit besser lernen können. Außerdem wollte er gern das Meer sehen. Hier konnte er nichts werden. (EL, p.20)¹⁹

A John è quindi chiara la sua vocazione: conoscere realtà diverse, evadere da quel luogo che non lo avrebbe fatto «nichts werden» ('diventare nulla', nel senso contrario di 'etwas werden', quindi 'progredire', 'fare carriera')²⁰. Dopo aver tentato la fuga, invano, per raggiungere il mare ed imbarcarsi su una nave, John compie il suo primo viaggio verso Lisbona da semplice passeggero, viaggio voluto questa volta anche dal padre allo scopo di far vivere al figlio un'esperienza negativa per fargli far abbandonare l'idea di diventare uomo di mare (EL, p. 44). Al contrario, da lì in poi non avrebbe quasi mai abbandonato il mare, eccetto sporadici periodi in cui contro la sua volontà è rimasto in quella patria che non ha mai più percepito come casa, qualora l'avesse mai percepita tale fino in fondo. La storia si snoda attraverso Copenaghen, la Terra Australis, gli Stati Uniti, la Tasmania e il Canada, dove John Franklin trova la morte insieme al suo equipaggio adempiendo il suo progetto di vita, conoscendo, esplorando e comprendendo *in primis* sé stesso e, di riflesso, quanto lo circonda, compiendo il 'passaggio' nell'ultimo capitolo che allegoricamente unisce il percorrere del Passaggio a Nord Ovest con il passaggio della sua intera vita.

L'autore stesso ha provveduto alla divisione in parti dell'opera, che verrà per la presente analisi rispettata. La lunghezza delle parti della storia risulta piuttosto disomogenea per quanto riguarda la loro estensione. La prima parte è composta da cinque capitoli piuttosto brevi, che occupano lo spazio di 58 pagine; la seconda, pur essendo composta anch'essa da cinque capitoli, consta di 95 pagine; la terza

¹⁹ SL, p.22 – “Qui lo conoscevano, e sapevano quanto dovesse affaticarsi. Avrebbe voluto trovarsi fra stranieri, che probabilmente fossero simili a lui. Dovevano esistere, forse in un luogo molto remoto. E là avrebbe potuto imparare ad essere più svelto. Inoltre desiderava vedere il mare. Qui non sarebbe approdato a nulla.”

²⁰ In questo caso, con «diventare nulla» si è utilizzata una soluzione letterale per rendere «nichts werden». La traduttrice, al contrario, ha scelto di tradurre la porzione di testo in questione con «non sarebbe approdato a nulla» probabilmente per evidenziare maggiormente il rapporto col mare quale *medium* per il compimento questo proposito di John, G.E.)

risulta essere la parte di gran lunga più vasta, comprendente nove capitoli e 186 pagine, quasi raddoppiando la seconda e quadruplicando la terza.

La prima parte del romanzo (*Johns Jugend* – La giovinezza di John Franklin²¹) si colloca tra gli anni 1796-1801. L'anno in cui l'incipit del romanzo è ambientato non è specificato direttamente nel primo capitolo, ma viene detto sin dalla prima frase che John ha dieci anni (EL, p. 9). Storicamente, John Franklin è nato nel 1796 e tale anno di nascita è menzionato anche nel romanzo stesso²², rimarcando la forte aderenza degli eventi narrati nella trama con i dati storiografici. Per tale ragione, il tempo della storia in cui il romanzo inizia si può dedurre che sia l'anno 1796. La prima parte si conclude con la narrazione della battaglia di Copenaghen, combattuta nel 1801 e correttamente collocata storicamente nel romanzo (EL, p. 55). Raccontando i primi anni di vita del protagonista, il racconto degli eventi inizia nella cittadina di Spilsby, nel Lincolnshire, dove il protagonista è nato, e fino al terzo capitolo l'ambientazione rimane circoscritta alla contea d'origine del giovane John, nelle cittadine di Skegness, Ingoldmells, Louth. Nel quarto capitolo, l'ambientazione si sposta a Hull dove John, ancora scolaro, si imbarca per Lisbona compiendo, grazie al suo maestro, il suo primo viaggio per mare. Divenuto volontario in marina, la prima parte si conclude nel V capitolo con il 'battesimo del fuoco' di John nella battaglia di Copenaghen.

Nella seconda parte del romanzo (*John Franklin erlernt seinen Beruf* – John Franklin impara il suo mestiere) si assiste ad un sempre più forte allontanamento di John dagli ideali della marina da guerra. Se prima John intravedeva una sostanziale corrispondenza tra il mare e la sua carriera nella marina da guerra come mezzo naturale per realizzare il suo sogno di andare per mare, dopo la battaglia di Copenaghen John inizia a sviluppare una repulsione sempre più forte verso la guerra. Come visto nell'epilogo del V capitolo, confortato dal Dottor Orme, il protagonista prende atto che per fortuna la guerra non è l'unica via per il mare. In questa fase, John inizia le sue esplorazioni per mare, trovando la sua vera vocazione. I fatti narrati in questa fase del romanzo partono dal luglio 1801, quando

²¹ L'aggiunta del cognome del protagonista al titolo della parte è una scelta della traduttrice che ha curato l'edizione italiana (G.E.).

²² L'anno di nascita di John Franklin è menzionato implicitamente in occasione della descrizione della Bellerophon nel IX capitolo: "Im Jahre 1786 war sie [die *Bellerophon*, G.E.] widerborstig genug gewesen, sich selbst verfrüht vom Stapel zu lassen, notgetauft mit einer halben Flasche Port. Die Bellerophon war aufs Jahr so alt wie John." (EL, p. 130) – "Nel 1786 [la *Bellerophon*, G.E.] era stata così scontrosa da farsi varare in anticipo, battezzata in extremis con una mezza bottiglia di Porto. La Bellerophon aveva la stessa età di John." (SL, p. 121).

John ha 15 anni (EL, p. 72), all'indomani della battaglia di Copenaghen, fino al 1812, data della battaglia di New Orleans con la quale si conclude la guerra anglo-americana, ultimo teatro bellico in cui il John Franklin di Nadolny sarà costretto a prestare servizio. Nello spazio temporale di undici anni, John sarà sempre più girovago, spaziando dalla Terra Australis, all'Europa delle guerre napoleoniche, da Capo Trafalgar all'America della Guerra Anglo-americana. In questa parte del romanzo, la formazione di John compie un passo ulteriore definendo i contorni del suo 'mestiere', così definito nel titolo dato dall'autore alla parte, indirizzando definitivamente la *Bildung* del protagonista.

La terza e ultima parte del romanzo (*Franklins Gebiet* – Il territorio di Franklin) racconta gli eventi intercorsi tra gli anni 1815, all'indomani della fine della guerra anglo americana e il conseguente ritorno di John in patria, e il 1859, quando verrà attestata la morte di John e dei suoi uomini, avvenuta nel 1847. In questo periodo, John abbandona definitivamente la sua carriera da soldato e si dedica alle esplorazioni. Esplora il nord del Canada alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest per quattro volte, di cui due volte via terra e due volte via mare. Contestualmente, tra il 1837 al 1843 è anche governatore di un possedimento d'oltremare britannico, la colonia penale nella Terra di Van Diemen, l'odierna Tasmania. John Franklin muore l'11 giugno 1847, ma la narrazione si protrae fino al maggio 1859, quando l'ultima spedizione di salvataggio trova i resti degli uomini e testimonianze sulla sorte disastrosa della spedizione. La terza parte del romanzo è la più lunga ed occupa pressoché la metà dell'intera opera. La narrazione si snoda tra i luoghi della sua infanzia nei pressi di Spilsby, il Canada del nord per quattro volte, di cui due via nave e due via terra, la Terra di Van Diemen e Londra, che con la sua velocità rappresenterà un importante tema narrativo. La denominazione dell'ultima parte del romanzo deriva dal Distretto di Franklin, un distretto realmente esistito del Canada del nord e così chiamato proprio in onore dell'esploratore britannico. Nel 1999, sedici anni dopo la pubblicazione dell'opera di Nadolny, il distretto ha cessato di esistere e i suoi territori sono stati scorporati a seguito della riforma delle regioni canadesi, conflueno nei Territori del Nord-Ovest e nel neonato Nunavut.²³

²³ Kenneth John Rea, *Nunavut*. In: Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/Nunavut> (Ultima consultazione: 15/02/2020).

1.2 Ambientazione e contesto storico

La trama prende le mosse a partire dalla fine del '700 fino all'inizio della seconda metà del secolo successivo, in un'epoca di enormi rivoluzioni, sia tecnologiche che sociali, che cambiarono in pochissimo tempo i modi di vita dell'uomo che avevano nei secoli scorsi sì mutato, ma con una rapidità decisamente inferiore. Nella sua analisi sul contesto storico del romanzo²⁴, Munaretto mette in evidenza due aspetti di quest'epoca rivoluzionaria, che ne mettono in evidenza l'importanza. La portata del cambiamento, in questa fase della storia umana, fu radicale al punto che per ritrovare una trasformazione con comparabili effetti bisogna riferirsi alla Rivoluzione Neolitica, che comportò agli albori della civiltà la transizione da una economia di sussistenza, basata su caccia e raccolta alimenti vegetali selvatici, all'addomesticazione di animali e alla coltivazione di piante. Il secondo aspetto riguarda la velocità con cui questo cambiamento ebbe luogo. Se nel caso della rivoluzione neolitica il processo durò per millenni, nel caso della Rivoluzione Industriale ottocentesca i cambiamenti si manifestarono in pochi decenni, stravolgendo non solo i modi di vivere di interi popoli, ma anche di singoli individui, che in poco tempo furono attori e spettatori di radicali cambi di paradigma all'interno del contesto socioeconomico in perenne mutamento. Nell'arco di poche generazioni, l'Industrializzazione ha sconvolto gli ordini sociali ed economici che perduravano da secoli.

In pochi decenni la produttività agricola crebbe in maniera esponenziale e una grossa fetta di popolazione abbandonò le campagne per riversarsi nei centri urbani, dove si sperava che le nascenti fabbriche avrebbero potuto rappresentare la soluzione alla costante ricerca di lavoro. Ciò produsse una dissociazione da parte di gruppi familiari dai loro luoghi d'origine, dalle loro abitudini e tradizioni consolidate da secoli, contribuendo a un complessivo clima d'incertezza che è proprio di tutti quei processi umani radicali e repentini. Munaretto mette in evidenza come questi repentini cambiamenti sociali ed economici si manifestarono nel credo illuministico della supremazia della ragione, nella fede nella razionalità e nel progressivo abbandono della tradizione a favore della crescente fiducia nei confronti delle scienze, aspetti che nel romanzo vengono incarnati dallo stesso John Franklin²⁵. *Leitmotiv* è l'anelito verso il progresso, trainato principalmente dalle nuove scoperte in campo tecnologico che resero possibile un cambiamento epocale di tale portata, da un tipo di società di stampo borghese dove fosse il

²⁴ Stefan Munaretto, *op. cit.*, pp. 10-18.

²⁵ Stefan Munaretto, *op. cit.*, p. 13.

merito e l'abilità nel commercio e nell'industria, e non più l'origine, a dettare il successo e il prestigio dell'individuo. È un'idea di progresso di tale sorta che dà origine al processo tutt'ora in corso della globalizzazione, che all'epoca si manifestava già attraverso gli scambi commerciali sempre più fitti con località sempre più lontane, commerci intrattenuti tra stati sovrani ma soprattutto tra madrepatria e colonie. Si tratta di un ampliamento della prospettiva che passava da una visione regionale e nazionale ad una potenzialmente globale grazie alla «Verdichtung von Raum und Zeit»²⁶ (“la compressione di spazio e tempo”), ottenuta tramite i notevoli passi avanti nelle tecnologie per i trasporti (si pensi alle prime navi a vapore e successivamente alle prime locomotive a carbone che proprio in quest'arco di tempo vengono inventate e implementate). Entrambe le invenzioni si diffusero in prima istanza nel Regno Unito, che di questa rivoluzione fu l'artefice *par excellence*.

L'ottimismo verso il progresso, tuttavia, cozzava con alcuni aspetti della realtà che rendevano il quadro meno idilliaco di quanto si pensasse. Disoccupazione, ampliata dalla meccanicizzazione del lavoro che richiedeva sempre meno forza lavoro, sfruttamento delle risorse delle colonie che permettevano la così repentina crescita dell'industria, città che si ampliavano enormemente in un tempo così breve dando vita a quartieri-ghetto flagellati da povertà, degrado e delinquenza sono solo alcune delle zone d'ombra che il progresso correlato alla rivoluzione industriale generò.

Il romanzo di Nadolny prende le mosse proprio da qui. Come si vedrà nei seguenti paragrafi, numerosi sono i riferimenti ai poveri, ai ‘vinti’, per utilizzare un termine verghiano, le cui descrizioni riempiono le pagine del libro quando si parla del Lincolnshire sempre più povero e malinconico e di Londra, emblema nel romanzo di quel progresso meraviglioso e veloce, ma altrettanto distruttivo e degradante per coloro che non riuscivano a stare al passo di un mondo che cambiava troppo velocemente; al colonialismo, il cui sottinteso razzismo è oggetto di riflessione negli incontri con le altre culture e nella gestione politica da parte di John Franklin della Terra di Van Diemen nelle vesti di governatore; della metropoli che fagocitando l'individuo, diventa mostruosa e mirabile nella sua grandezza, meraviglia e disumanità.

²⁶ *Ivi*, p. 11.

2. STEN NADOLNY: BACKGROUND DELL'AUTORE E SPUNTI INTERPRETATIVI SULL'OPERA

Uno sguardo alla biografia dell'autore e alla sua formazione può fornire supporto nel caso di questo romanzo all'interpretazione. Sten Nadolny nasce nel 1942 a Zehdenick, nel Brandeburgo, figlio d'arte di due scrittori, Burkhard Nadolny (1905 – 1968) e Isabella Nadolny (nata Peltzer, 1917 – 2004). Dopo gli studi umanistici al *Gymnasium* di Traunstein, studia Storia e Politologia a Monaco di Baviera, Gottinga, Berlino e Tubinga, concludendo la sua carriera accademica nel 1976 con un dottorato di ricerca con una tesi sulle negoziazioni per il disarmo ai tempi della Repubblica di Weimar all'età di 34 anni. Contestualmente, insegna in un liceo a Berlino-Spandau. Tuttavia, presto abbandona l'insegnamento e, dopo aver lavorato come tassista e assistente carcerario, nel 1977 entra nel mondo del cinema. In qualità di operatore della produzione, Nadolny lavora, tra gli altri, alle scene berlinesi del film di James Bond *007 Octopussy – Operazione piovra* (1983)²⁷, tratto da due brevi racconti di Ian Fleming: *Octopussy* e *The Property of a Lady*, entrambi pubblicati postumi nel 1966. Nadolny voleva diventare regista, ma contestualmente riceve una borsa di studio per un'esposizione di sceneggiature. Ha in mente un film, *Netzkarte*, che non verrà mai realizzato, ma i cui materiali forniranno la base per il suo primo romanzo.²⁸

2.1 *Maneggiare la storiografia: uno storico prestato alla letteratura*

Nonostante sia uno storico di formazione, e nonostante, come visto, svolga ecletticamente lavori molto diversi tra di loro, dopo pochi anni dalla conclusione della sua carriera accademica Nadolny si dedica anima e corpo alla letteratura, pubblicando due romanzi in tre anni. Tuttavia, il legame con la storia è visibile anche nella produzione letteraria. Dopo la pubblicazione del romanzo *Netzkarte*, con cui la sua attenzione è rivolta alla contemporaneità, il focus di Nadolny si sposta nuovamente sulla Storia. Il romanzo, come si vedrà nella sezione dedicata al confronto con la storiografia, è caratterizzato da una certa padronanza delle fonti bibliografiche, fonti che Nadolny, visto il tipo di formazione ricevuto, non ha

²⁷ Knut Cordsen, *Segeln abseits des Betriebs: Der Schriftsteller Sten Nadolny*, Deutschland-radio Kultur, Literatur, 24/07/2012. https://www.deutschlandfunkkultur.de/segeln-abseits-des-betriebs.974.de.html?dram:article_id=208039 (Ultima consultazione 27/02/2020)

²⁸ *Sten Nadolny*, Munzinger: Internationales Biographisches Archiv 25/2012, 19 giugno 2012: <https://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=00000020248> (Ultima consultazione 27/02/2020).

avuto certamente problemi a adoperare sapientemente. Infatti, il romanzo intrattiene uno stretto legame con la biografia di Franklin, fornendo al contempo un quadro non solo verosimile del mondo ai tempi della Rivoluzione Industriale tramite le descrizioni, ma integrandolo con l'enumerazione precisa e puntuale di avvenimenti storici che compongono la cornice in cui la trama principale, che segue sempre la biografia di John Franklin, si snoda. Correttamente sono collocati nella trama i viaggi d'esplorazione, le guerre napoleoniche e quelle anglo-americane sono narrate nel romanzo in maniera molto realistica e accurata, in modo da far immergere il lettore nel contesto.

Il sapiente uso delle fonti storiche da parte di Nadolny sembra mettere in discussione il carattere semiotico del *suspension of disbelief*, proprio della maggior parte delle forme di letteratura. Infatti, l'opera di Nadolny, pur restando nell'alveo delle opere di fantasia, mostra una tale accuratezza e verosimiglianza che porta il lettore a compiere il processo opposto a quello della sospensione dell'incredulità postulata da Coleridge. Il lettore non deve, nel caso di Nadolny, sforzarsi al fine di 'credere' a ciò che sta leggendo, piuttosto deve sforzarsi nel ricordarsi che ciò che legge è fantasia e non storiografia e 'non credere', collocando correttamente il testo in una dimensione letteraria e non storiografica. Da un punto di vista estetico e contenutistico sembra quasi che il 'patto' tra autore e scrittore non sia volto al prendere per buono ciò che si legge, piuttosto a ricordarsi che il testo letto è finzione, non descrizione di una realtà storica. Solamente un uso capillare quanto sapiente delle fonti storiche avrebbe potuto condurre ad un tale risultato.

2.2 Perché John Franklin?

Pur essendo passato alla storia per i suoi viaggi avventurosi, pur essendo un personaggio di rilievo nella storia britannica, specialmente in quella della sua Marina, pur essendo un uomo che ha ispirato generazioni di esploratori²⁹ sicuramente non si può dire che John Franklin sia una figura così popolare e di così vasta fama al

²⁹ Sir John Franklin fu uno degli eroi d'infanzia del celebre dell'esploratore norvegese Roald Amundsen, che proprio dalla tragica storia dell'esploratore britannico trasse il suo interesse per i poli e la ricerca del passaggio a Nord-Ovest, che effettivamente trovò dopo un viaggio durato tre anni, nel 1906. Per approfondimenti si rimanda a: Tom Melham, *Expeditions-Atlas: die größten Abenteuer unserer Zeit*; Roald Amundsen, Jacques-Yves Cousteau, Dian Fossey, Jane Goodall, Reinhold Messner, Bertrand Piccard, Ernest Shackleton und viele mehr, National Geographic Society, Hamburg 2001, pp. 72-74.

punto di diventare in maniera quasi automatica un personaggio letterario o cinematografico³⁰. Non è, insomma, quel genere di personaggi maestosi, o quantomeno decisivi, che la Storia ha tramandato e che ha fatto entrare di diritto tra le figure più conosciute ed iconiche. Se Sir John Franklin è un personaggio sì conosciuto, ma non eccessivamente popolare, perché Nadolny ha scelto proprio lui per il suo romanzo?

È Nadolny stesso a motivare la scelta, nella postfazione aggiunta alla ristampa del 2007 della sua *Entdeckung*. Come per Amundsen, anche per Nadolny John Franklin ha rappresentato idealmente l'esplorazione:

Daß John Franklin in meinem Leben eine Rolle spielen würde, bahnte sich an, noch bevor ich seinen Namen kannte. Ich bin am Ostufer des Chiemsees aufgewachsen und entwickelte mit dreizehn eine Leidenschaft für die Erforschung von Küstenlinien. (EL, Nachwort, p. 358)³¹

L'entrare in contatto con la storia di Franklin è avvenuto dopo, quando Nadolny, studiando con passione sugli atlanti le mappe del Canada, si appassionò alla storia di Franklin e delle sue due navi perse per sempre. Nel costruirsi l'immagine e l'opinione di questo John Franklin, Nadolny aggiungeva del suo alla caratterizzazione di quel personaggio, di cui ancora non conosceva tutto. (EL, Nachwort, p. 360). Il carattere fittivo dell'opera di Nadolny è messo in luce dal fatto che la caratterizzazione psicologica che l'autore fornisce del suo John Franklin trae origine dall'idea che lui aveva di suo padre, Burckhardt Nadolny.

Aber schon, als ich noch wenig wußte, war ich sicher, daß John Franklin Ähnlichkeiten mit meinem Vater hatte. Der war geduldig, freundlich, fleißig und zuversichtlich, aber allzu oft vom Pech verfolgt und letztlich kein strahlender Sieger. (EL, Nachwort, p. 360)³²

³⁰ Zorach mette in evidenza come', in realtà, la figura di Franklin, una volta molto popolare, al momento della pubblicazione del romanzo di Nadolny fosse stata quasi dimenticata nell'immaginario collettivo. Cecile Cazort Zorach, *Geographical Exploration as Metaphor in Recent German Narrative*, in: *The German Quarterly*, (59|1986), p. 616.

³¹ SL, postfazione, p. 330 – "Il fatto che John Franklin avrebbe avuto un ruolo nella mia vita si preannunciò ancor prima che conoscessi il suo nome. Sono cresciuto sulla riva orientale del Chiemsee e a tredici anni ho cominciato a sviluppare una passione per l'esplorazione delle coste."

³² SL, postfazione, p. 331 – "Ma anche quando non ne sapevo ancora molto ero sicuro che John Franklin assomigliasse a mio padre, paziente, gentile, sollecito e fidato, ma troppo spesso perseguitato dalla sfortuna e alla fine non certo un brillante vincitore."

Infatti, questa sovrapposizione tra John Franklin e il padre, ma anche tra le due mogli di Franklin, Eleanor Porden e Jane Griffin, e la madre dell'autore prosegue anche in età adulta, quando Nadolny studia le fonti storiche sul suo personaggio:

In mancher Hinsicht fing ich zwar an, erwachsen zu werden, aber meine Jugendträume vergingen nicht, und sie waren mit Sir John Franklin verbunden. Sogar mein Verhältnis zu den Eltern drückte sich nach wie vor in dem aus, was ich »Franklinforschung« nannte. Was ich an ihnen wahrnahm, übertrug ich auf John und Jane, und was ich über diese herausfand wieder zurück auf die Eltern, gewiß auch auf der Suche nach Unterschieden, aber das Vergleichen forderte die Vermutung starker Übereinstimmung. So wurde Franklin zu einem Mann von kindlicher Begeisterungsfähigkeit, fähig zum Staunen, zur Bewunderung und zur Freundschaft, etwas zu gutmütig und zu arglos, von anderen immer ein wenig unterschätzt, aber sehr beliebt – ganz mein Vater. [...] Ähnlich die Parallelen, die ich zwischen meiner Mutter und Jane zog, genauer gesagt, ich übertrug ihre Eigenschaften teils auf Eleanor Porden, teils auf Jane Griffin: sprachversessen, übersensibel, genialisch und manchmal theatralisch, tief drinnen sentimental, immer sehr hellhörig mit ihrem eigenen Befinden beschäftigt, aber eben das war das zuverlässigste Meßgerät meiner Mutter, um Situationen zu erfassen und treffend zu benennen. (EL, Nachwort, pp. 364s)³³

Il fatto che John Franklin fosse per Nadolny un 'affare di famiglia' da un lato spiega la peculiarità della scelta, dall'altro mette in evidenza ulteriormente la natura fittiva dell'opera, legata fino ad un certo punto al personaggio storico, ma in ogni caso frutto della fantasia e del vissuto dell'autore.

³³ SL, postfazione, pp. 335s – "Anche se per certi aspetti avevo cominciato a diventare adulto, i miei sogni giovanili perduravano, ed erano legati a sir John Franklin. Persino il mio rapporto con i genitori si esprimeva sempre tramite quella che chiamavo «indagine su Franklin». Quello che percepivo di loro lo attribuivo a John e a Jane, e quello che scoprivo su costoro lo riattribuivo ai miei genitori, cercando sì anche le differenze, ma il confronto favoriva il sospetto di una notevole concordanza. Così Franklin divenne per me un uomo capace d'entusiasarsi infantilmente, pronto allo stupore, all'ammirazione e all'amicizia, a volte troppo bonario e troppo ingenuo, sempre un po' sottovalutato da altri ma molto amato: tutto mio padre. [...] Facevo gli stessi paralleli tra mia madre e Jane, o per meglio dire attribuivo le sue qualità in parte a Eleanor Porden e in parte a Jane Griffin: pazza per la lingua, ipersensibile, geniale e talvolta teatrale, profondamente sentimentale dentro di sé, sempre molto vigile nei confronti del proprio stato d'animo, ma appunto questo era lo strumento di misura più fidato di mia madre per cogliere le situazioni e indicarle con precisione."

2.3 Il processo di scrittura: romanzo nel romanzo nel *Die Entdeckung der Langsamkeit*

Il discorso sull'autore non può esimersi dall'affrontare il processo di scrittura in sé, tematica che Nadolny ha sviluppato non solo nel suo *Das Erzählen und die guten Absichten*³⁴, ma che ha affrontato in prima istanza anche in *Die Entdeckung der Langsamkeit*.

Dopo il suo ritorno dalla sua prima sfortunata esplorazione via terra del Canada, Franklin si stabilisce a Londra e impiega il suo eccesso di tempo libero in lunghe passeggiate, osservando i repentini mutamenti della città e cercando di dimenticare il fallimento e le sofferenze nel tentativo di trovare il Passaggio a Nord-Ovest. In un caffè, Franklin ha l'idea di scrivere un libro, col quale avrebbe potuto spiegare la sua versione delle cose sul viaggio fallimentare, riabilitando così il suo sistema 'alla Franklin', che era uscito decisamente sconfitto dalla prova dei fatti che quel viaggio aveva in un certo senso rappresentato. È interessante notare anche la reazione dell'ammiragliato: cortese freddezza che conferma il fallimento non appena Franklin ritorna dalla spedizione, ma lo stesso fallimento, attraverso la scrittura, diventa un successo, rendendo de facto Franklin famoso nonostante racconti la storia di un fallimento, riducendo quindi l'importanza della parte scientifico-economica, bensì la dimensione umana e della soggettività. Il fallimento della missione, cioè l'insuccesso a livello oggettivo, economico e forse anche militare lo mette in cattiva luce all'ammiragliato; mentre il racconto di questo fallimento, cioè la sua presentazione da un punto di vista soggettivo, ovvero la letteratura, per via della sua dimensione eroico-tragica, causa il successo. Nel raccontare il processo di scrittura da parte del suo John Franklin, Nadolny sembra inoltre quasi voler esprimere riflessioni proprie sul processo creativo letterario attraverso il suo personaggio:

Schreiben war mühselig, aber wie eine Schiffsreise: es erzeugte die Kräfte und Hoffnungen, die es erforderte, selbst, und sie reichten auch noch für das sonstige Leben. Wer ein Buch zu schreiben hatte, konnte nicht auf Dauer verzweifelt sein. Und alle Verzweiflungen des Formulierens waren durch Fleiß zu besiegen. Anfangs hatte John besonders mit seinen Wiederholungen zu kämpfen. Sein ganzes Leben lang hatte er es abgelehnt, für eine einzige Sache mehrere Wörter zu gebrauchen. Daher hatte er zwischen gebräuchlichen und überflüssigen Wörtern unterschieden und seinen Vorrat so gering wie möglich gehalten. Jetzt aber kam es vor, daß ein Wort auf einer Seite zehnmal vorkam, etwa das Verbum »vorkommen« bei der Aufzählung

³⁴ Sten Nadolny, *Das Erzählen und die guten Absichten: Münchener Poetik-Vorlesungen*, Piper München 1990.

der arktischen Pflanzen. Sogar nachts schreckte John hoch und suchte nach Wiederholungen wie nach einem hartnäckigen, schlafräubenden Ungeziefer. (EL, pp. 269s)³⁵

La descrizione del processo creativo parte col raccontare la problematica specifica di John, per poi andare su riflessioni più generali. Essendo sempre stato efficiente e razionale, Franklin ha problemi nel trovare una quantità sufficiente di sinonimi per rendere la prosa stilisticamente godibile da un pubblico di lettori, quasi volendo rimarcare la natura 'inefficiente' della letteratura, nel non accettare scelte convenienti da un punto di vista linguistico. Per quanto problematico, ciò non è tutto:

Noch etwas hatte ihn anfangs gestört: je eifriger er die wirklichen Erlebnisse beschrieb, desto mehr schienen sie zurückzuweichen. Was er aus Erfahrung kannte, verwandelte sich durch Formulierung in etwas, was auch er selbst nur noch sah wie ein Bild. Die Vertrautheit war weg, dafür ein Reiz der Fremdheit wieder da. Irgendwann hatte John angefangen, darin eher einen Vorzug als einen Nachteil zu sehen, obwohl es, gemessen an dem Ziel, Vertrautes zu beschreiben, eigentlich eine Enttäuschung war. »Der Häuptling kam den Hügel herauf mit gemessenem und würdigem Gang, er blickte weder nach rechts noch nach links« – John ließ die Stelle so stehen, obwohl er wußte, daß damit wenig gesagt war über seine damaligen Gefühle bei diesem Anblick, über die unklare, bange Situation und über die seltsame Hoffnung, die der Häuptling ihm vom ersten Augenblick an eingeflößt hatte. Trotzdem war es ein brauchbarer Satz, weil jedermann seine eigenen Gefühle in ihn hineinstecken konnte oder sogar mußte. (EL, p. 270)³⁶

³⁵ SL, p. 246 – “Scrivere era faticoso, ma era come un viaggio per mare: creava da sé le energie e le speranze necessarie, che poi bastavano anche per il resto della vita. Chi aveva un libro da scrivere non poteva disperarsi a lungo. E tutte le disperazioni dell’esprimersi si potevano superare con la costanza. All’inizio John dovette lottare soprattutto con le ripetizioni. Per tutta la vita aveva rifiutato di usare più parole per un solo concetto. Quindi aveva operato una distinzione tra parole d’uso e parole superflue, e si era attenuto a una riserva minima. Ma ora succedeva che una parola comparisse dieci volte in una pagina, come il verbo «comparire» per enumerare le piante dell’Artide. Persino di notte John sobbalzava dallo spavento, e andava in cerca delle ripetizioni come di un parassita molesto che impedisce di dormire.”

³⁶ SL, p. 246 – “C’era un’altra cosa che l’aveva disturbato all’inizio: quanto più si sforzava di descrivere i fatti reali, tanto più questi sembravano sfuggirgli. Quello che sapeva per esperienza, se formulato si trasformava in qualcosa che anche lui stesso ormai vedeva solo come un’immagine. Non c’era più confidenza, subentrava invece il fascino dell’ignoto. Un giorno John aveva cominciato a vedere in questo più un vantaggio che uno svantaggio, sebbene, rispetto all’obiettivo, descrivere qualcosa di familiare in realtà fosse una delusione. «Il capo salì sulla collina con passo misurato e dignitoso, senza guardare né a destra né a sinistra»: John lasciò questo punto così com’era, sebbene si rendesse conto che in tal modo aveva detto ben poco sui suoi sentimenti d’allora a quella vista, sulla situazione incerta e inquietante e sulla strana speranza che il capo gli

La seconda problematica affrontata è di interesse narratologico. Nadolny in questa sede riflette sulla possibilità per la letteratura di descrivere il reale, i *wirkliche Erlebnisse*, scontrandosi con la difficoltà nell'afferrarli correttamente. Ogni tentativo di rappresentazione dell'esperienza si scontra con la sua realizzazione, che differiva. Con la rappresentazione del proprio vissuto sembra non esserci *Vertrautheit* e al contrario subentra la *Fremdheit*. All'inizio sembra risultare un problema, ma poi si rivela essere un'opportunità. L'autore, in questo caso John Franklin, non riesce a esprimere la totalità del suo vissuto, ciò che ha in mente o i fatti accaduti, le sue sensazioni oppure gli occhi con cui ha guardato ciò che succedeva. Una serie di elementi vissuti ed esperiti, e quindi appartenenti al reale, rimangono nella testa dell'autore e non riescono ad essere adeguatamente comunicati attraverso la scrittura, marcando così una linea tra realtà, in questo caso il vissuto che John vorrebbe comunicare, e finzione, cioè il testo scritto che scaturisce da questo suo tentativo. Tuttavia, lungi dall'essere un problema, ciò rappresenta l'opportunità, quando non il dovere, per il lettore di contribuire attivamente al significato dello scritto, riempiendo i vuoti che la parola scritta e comunicata non può per sua natura riempire. Nadolny riflette qui su un paradigma tipicamente postmoderno, in cui il lettore è chiamato a 'metterci del suo' per contribuire al significato di ciò che legge.

3. I PERSONAGGI

3.1 John Franklin

Una primissima quanto esplicativa caratterizzazione di John si ha a partire già dalle prime pagine del libro. Infatti, il primo capitolo è ambientato durante la fanciullezza di Franklin e non è particolarmente ricco di avvenimenti, piuttosto a riempire lo spazio narrativo è la caratterizzazione di John, tramite descrizioni vere e proprie o la narrazione di eventi marginali a fini esplicativi. La sua funzione è quindi quella di descrivere le peculiarità di John, fisiche e, in misura maggiore, caratteriali. Il romanzo si apre raccontando una situazione di gioco in cui John Franklin e i suoi coetanei sono intenti a giocare a palla. In tale occasione, viene specificata sin da subito la particolarità del protagonista:

aveva fatto sentire fin dal primo momento. Tuttavia era una frase che si poteva usare, perché ognuno poteva o persino doveva mettervi dentro i propri sentimenti.”

John Franklin war schon zehn Jahre alt und noch immer so langsam, daß er keinen Ball fangen konnte. Er hielt für die anderen die Schnur. Vom tiefsten Ast des Baums reichte sie herüber bis in seine emporgestreckte Hand. Er hielt sie so gut wie der Baum, er senkte den Arm nicht vor dem Ende des Spiels. Als Schnurhalter war er geeignet wie kein anderes Kind in Spilsby oder sogar in Lincolnshire. [...] Vielleicht war in ganz England keiner, der eine Stunde und länger nur stehen und eine Schnur halten konnte. Er stand so ruhig wie ein Grabkreuz, ragte wie ein Denkmal. (EL, p.9)³⁷



Fig. 1: © Dave Hitchborne, *Sir John Franklin, Spilsby* <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_John_Franklin,_Spilsby_\(geograph_3120886\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_John_Franklin,_Spilsby_(geograph_3120886).jpg)> (geograph 3120886) <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode>>

John Franklin è lento, molto più lento rispetto agli altri suoi coetanei. Ciò lo porta ad essere escluso da tutte quelle attività che richiedono un minimo di destrezza, come ad esempio giocare a palla, e ad essere considerato un *outsider*. Il suo essere *outsider* è attestato anche dal sottile velo d'ironia che caratterizza la descrizione che la voce narrante dà di John nel testo appena riportato. Tuttavia, se si può facilmente cogliere dell'ironia nel descrivere un bambino la cui unica abilità è quella di restare immobile a mantenere la corda mentre gli altri giocano, è sicuramente necessario notare che in questa stessa porzione di testo mostra anche un'altra peculiarità di Franklin che, come si vedrà in seguito, costituirà la sua fortuna. Franklin è sicuramente più lento degli altri, ma, a differenza degli altri, è in grado di perseverare e restare costante nei suoi compiti, si tratti anche di

³⁷ SL, p. 11 – “John Franklin aveva già dieci anni ed era ancora così lento da non riuscire ad afferrare la palla. Teneva la corda per gli altri. Dal ramo più basso dell'albero essa arrivava fino alla sua mano tesa verso l'alto. Lui la reggeva saldamente come l'albero, e non abbassava mai il braccio prima della fine del gioco. A tenere la corda era bravo come nessun altro ragazzo a Spilsby o in tutto il Lincolnshire. [...] Probabilmente in tutta l'Inghilterra non c'era nessuno che sapesse star fermo in piedi un'ora e più e tenere una corda. Stava immobile come una croce su una tomba, eretto come una statua.”

reggere semplicemente una corda. Inoltre, nella porzione di testo citata, è da notare il paragone del protagonista con l'immobilità della croce sulla tomba e con il *Denkmal*, un monumento dedito alla memoria, che allude già alla fine del romanzo, alla morte del protagonista e alla sua grandezza come figura memorabile. Infatti, al di fuori dell'universo fittivo del romanzo, esiste a Spilsby una statua alla memoria di John Franklin³⁸, anch'essa all'impiedi, come il John Franklin finzionale che tiene la corda. È quindi come se lui stesso, da bambino, anticipi il suo monumento e la sua fine ad esso collegata, mostrando il grande legame che la trama del romanzo intrattiene con i fatti e i luoghi che menziona.

Accanto a questa lentezza nei movimenti, la voce narrante, adoperando in queste pagine il punto di vista interno a Franklin, mostra anche una vivace attitudine del protagonista alla riflessione e al pensiero. La sua lentezza fisica ha il risvolto di dare adito al suo pensiero di venir fuori. John appare subito un fine osservatore, che rielabora ordinatamente e meticolosamente ciò che vede in pensieri e considerazioni, cercando di sviluppare regole e un 'sistema' per affrontare le difficoltà che incontra per via della sua lentezza. Tuttavia ciò gli impedisce di percepire i cambiamenti repentini. Questo suo continuo lavoro interiore non può fare altro che isolare ancora di più John rispetto agli altri in quanto, perdendosi nei suoi pensieri, sembra spesso evadere dalla realtà come mostrato nel seguente passo:

»Tranfunzel«, hörte John sagen. Tom Barker stand vor ihm, beobachtete ihn durch halbgeschlossene Augen und zeigte die Zähne. »Laß ihn!« rief der kleine Sherard dem schnellen Tom zu, »der kann doch nicht wütend werden!« Aber das wollte Tom eben herausfinden. John hielt die Schnur wie zuvor und sah Tom ratlos ins Auge. Der redete nun mehrere Sätze, so rasch, daß kein Wort zu verstehen war. »Verstehe nicht«, sagte John. Tom deutete auf Johns Ohr, und weil er schon so nahe dran war, packte er es und zog am Ohr läppchen. »Was soll ich?« fragte John. Wieder viele Worte. Dann war Tom weg, John versuchte sich umzudrehen, obwohl ihn jemand festhielt. »Laß doch die Schnur los!« rief Sherard. »Ist der blöd!« schrien die anderen. Jetzt traf der schwere Ball gegen Johns Kniekehlen. Er fiel um wie eine zu steil gestellte Leiter, erst langsam und dann mit Wucht. Von der Hüfte und vom Ellenbogen her breitete sich Schmerz aus. Tom stand wieder da, nachsichtig lächelnd. Halblaut sagte er, ohne den Blick von John abzuwenden, etwas zu den anderen, wieder mit dem Wort »schläft«. John brachte sich wieder in die Höhe, die Schnur

³⁸ Le statue dedicate a John Franklin sono molteplici, si citano in questa sede la statua che si trova a Londra a Waterloo Place (<https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=gblo201> - ultima consultazione 25/02/2020) e un busto nella Westminster Abbey (<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/sir-john-franklin> - ultima consultazione 25/02/2020).

immer noch in der emporgestreckten Hand, daran wollte er nichts ändern. Vielleicht stellte sich die vorige Lage wie durch ein Wunder wieder her, und was dann, wenn er die Schnur hatte sinken lassen. Die Kinder kicherten und lachten, es klang wie Federvieh. »Hau ihm mal eine rein, dann wacht er auf!« »Der tut nichts, der glotzt nur.« Dazwischen stand immer irgendwo Tom Barker und sah unter den gesenkten Wimpern hervor. John mußte seine Augen weit aufreißen, um alles im Blick zu behalten, denn der andere wechselte ständig den Standort. Behaglich war das nicht, aber weglaufen wäre feige gewesen, auch konnte er gar nicht rennen, und außerdem hatte er nicht die geringste Angst. Schlagen konnte er Tom aber nicht. Blieb also nur übrig, ihm nachzugehen. Ein Mädchen rief: »Wann läßt der endlich die Schnur los?« Sherard versuchte Tom festzuhalten, aber er war zu klein und zu schwach. Während John das noch zu sehen meinte, zog ihn jemand von hinten an den Haaren. Wie war Tom dorthin gekommen, da fehlte schon wieder ein Stück Zeit. Er drehte sich um, stolperte, und auf einmal lagen sie alle beide am Boden, denn Tom war mit dem Bein in die Schnur verheddert, und die hielt John jetzt wieder fest. (EL, pp. 14s)³⁹

³⁹ SL, pp. 15s – ««Tardone,» senti dire John. Tom Barker era davanti a lui, lo osservava con gli occhi socchiusi e mostrava i denti. «Lascialo stare» gridò il piccolo Sherard allo svelto Tom, «non è capace di infuriarsi!» Ma questo era appunto ciò che Tom voleva stabilire. John teneva la corda come prima e guardava sgomento Tom. Questi stava dicendo parecchie frasi, così in fretta, che non si capiva una sola parola. «Non capisco,» disse John. Tom indicò l'orecchio di John e, dato che era così vicino, glielo afferrò e gli tirò il lobo. «Che cosa devo fare?» chiese John. Di nuovo una serie di parole. Poi Tom si allontanò, e John cercò di girarsi, sebbene qualcuno lo trattenesse. «Lascia andare la corda!» gridò Sherard. «Che stupido!» gridarono gli altri. Quindi la palla pesante colpì l'incavo del ginocchio di John, che cadde a terra come una scala posta troppo in verticale, prima lentamente e poi con forza. Dal fianco e dal gomito il dolore cominciò a diffondersi. Tom gli stava di nuovo davanti, sorridendo con condiscendenza. A mezza voce, senza distogliere lo sguardo da John, disse qualcosa agli altri, di nuovo con la parola «dorme». John si rimise in piedi, sempre tenendo la corda con la mano tesa, deciso a non cambiar posizione. Forse, come per miracolo, si sarebbe ricreata la situazione di prima, e che cosa sarebbe successo allora, se avesse lasciato cadere la corda? I bambini parlottavano e ridevano, cinguettando come pennuti. «Dagli uno scrollone, così si sveglia!» «Quello non fa niente, sta a guardare a bocca aperta.» Nel frattempo Tom Barker era sempre da qualche parte e osservava tutto fra le ciglia abbassate. John doveva tenere gli occhi ben aperti per poter afferrare tutto con lo sguardo, perché l'altro cambiava posto di continuo. Non era piacevole, ma scappare sarebbe stato vile; inoltre era incapace di correre, e poi non aveva la minima paura. Tuttavia non poteva picchiare Tom. Quindi non gli restava altro da fare che seguirlo. Una bambina gridò: «Quando si deciderà a lasciare la corda?» Sherard cercò di trattenerlo Tom, ma era troppo piccolo e troppo debole. Mentre John aveva ancora l'impressione di vedere tutto questo, qualcuno da dietro lo tirò per i capelli. Come aveva fatto Tom ad arrivare là? Ancora una volta mancava un lasso di tempo. Si rigirò, incespìcò e a un tratto entrambi si trovarono a terra perché Tom aveva la gamba ingarbugliata nella corda, che John continuava a tenere saldamente.»

A Franklin sembra impossibile stare al passo dei suoi coetanei perché non riesce a notare i cambiamenti repentini, concentrato com'è a riflettere a fondo sugli avvenimenti appena accaduti.

Nella colluttazione che segue, Tom Barker, un bambino del suo villaggio con cui John soleva giocare, gli sferra un pugno, causandogli la perdita di un dente:

Tom wandte sich um und stieß John die Faust gegen den Mund, kam wieder frei und tauchte weg. John fühlte, daß in der oberen Zahnreihe einer wackelte. [...] Die Nase war verkrustet und schmerzte. Zwischen Daumen und Zeigefinger hielt er den Milchzahn, nach dem die Zunge in der Lücke noch vergebens tastete. Der Kittel war blutig. (EL, p. 15)⁴⁰

La lentezza di pensiero sembra essere nei passi appena citati intrinseca anche alla sua fisicità. Per John anche il cadere e la percezione del dolore in conseguenza di un urto avvengono «lentamente» (EL, p.14). Inoltre, nel caso dell'episodio del pugno ricevuto da Franklin, c'è da notare che, essendo gli incisivi i primi denti a cadere nel passaggio dalla dentatura decidua a quella permanente, solitamente tra i sei e i sette anni, risulta strano che ciò accada quando Franklin, come visto nell'incipit del romanzo (EL, p. 9) di anni ne ha dieci. Ciò sta quindi a indicare anche la lentezza della sua crescita fisica.

L'episodio dell'aggressione mette in luce sin dall'inizio del romanzo anche un'ulteriore peculiarità del carattere di Franklin. John è per natura pacifico e ripudia la violenza. Tale caratteristica rimarrà costante per tutta la sua vita, nonostante sia costretto dagli eventi a prender parte a più di una battaglia.

Il testo prosegue mettendo in evidenza anche che John, in questa sua condizione da *outsider* è talmente solo da non avere nemmeno il conforto della famiglia. Tornato a casa dopo l'aggressione subita, infatti, Franklin viene picchiato anche dal padre, che lo definisce «Schwachkopf» (EL, p. 16), letteralmente un imbecille, più propriamente uno 'scemo', che non era in grado di lottare per difendersi.

Nonostante le derisioni e le sue continue sconfitte, John non si perde d'animo, ma anzi si mostra molto ambizioso. Il I capitolo si conclude con le riflessioni di Franklin che a sera, rimuginando nella solitudine della sua stanza, si pone il

⁴⁰ SL, pp.16s – “Tom si volse e sferrò un pugno alla bocca di John, riuscì a liberarsi e corse via. John sentì che uno dei suoi denti superiori vacillava. [...] Il naso era pieno di croste e doleva. John teneva tra il pollice e l'indice il dente di latte, mentre la sua lingua lo cercava ancora invano nel buco rimasto. La sua casacca era sporca di sangue.”

proposito di diventare più veloce. La sua velocità, tuttavia, non ha nulla a che vedere con quella degli altri, poiché egli non vuole diventare come gli altri:

Eines Tages würde er schneller sein als alle, die ihm jetzt noch überlegen waren. Ich möchte richtig rasen können, dachte er, ich möchte sein wie die Sonne, die zieht nur scheinbar langsam über den Himmel! Ihre Strahlen sind schnell wie ein Blick des Auges, sie erreichen frühmorgens auf einen Schlag die fernsten Berge. »Schnell wie die Sonne!« sagte er laut und ließ sich in die Kissen zurückfallen. (EL, p. 16)⁴¹

Il sole come termine di paragone riguardo alla velocità risulta quantomeno inconsueto, visto che solitamente a proposito della velocità ci si aspetta, ad esempio, espressioni quali ‘veloce come un fulmine’ oppure ‘veloce come il vento’. Al contrario, John aspira ad una velocità che sia costante e duratura, non fugace ed effimera come quella del fulmine o del vento. Lui, come si leggerà nelle prossime pagine del romanzo, diverrà proprio così: lento all’apparenza, ma abile a prendere le decisioni giuste nel momento giusto. Dalla lettura di questo capitolo, si evince che Franklin ha una grande forza d’animo, nonostante sia lento e nonostante sia praticamente solo contro tutti, essendo deriso per la sua lentezza, eccezion fatta per Sherard, che però essendo anch’egli un *outsider* non è in grado di dare un contributo se non che minimo alla causa di John.

I primi capitoli del romanzo non sono estremamente densi di avvenimenti, ma piuttosto si concentrano sulla descrizione di John. Anche il II e il III capitolo continuano, infatti, la caratterizzazione della lentezza di Franklin. Resosi conto di non poter diventare di punto in bianco veloce, John capisce che per ‘imparare’ a diventare veloci c’è bisogno di molto studio, costanza e applicazione affinché le azioni, anche le più semplici, possano divenire meccaniche. Questa è una costante che il personaggio mantiene durante tutto l’arco narrativo. Il John Franklin di Nadolny è un personaggio in continua formazione che, resosi conto del divario con gli altri, si sforza di continuo per migliorarsi. Infatti, quando nel III capitolo John Franklin inizia a frequentare la scuola, si legge come nonostante le difficoltà e le ingiustizie patite all’interno dell’istituto, il suo carattere resti molto forte e poco incline alle sterili lamentele e all’autocommiserazione, dando così prova di uno spiccato ottimismo. Le difficoltà, infatti, non sembrano mai turbare

⁴¹ SL, pp.17s – “Un giorno sarebbe stato più svelto di tutti quelli che ora lo superavano. Vorrei essere velocissimo, pensò, vorrei essere come il sole, che solo in apparenza si sposta lentamente nel cielo! I suoi raggi sono veloci come il balenare di un occhio, la mattina presto in un sol colpo raggiungono i monti più lontani. «Veloce come il sole!» disse ad alta voce, e si lasciò ricadere sui cuscini.”

eccessivamente John Franklin, anche quando, nel IV capitolo, andando per la prima volta per mare durante il viaggio verso Lisbona, si rende conto di soffrire il mal di mare, ma non abbandona i propri propositi di diventare marinaio (EL, pp. 42-46).

Al ritorno dal viaggio in Portogallo e dopo aver ottenuto inaspettatamente dal padre il *placet* per potersi arruolare nella marina militare, il John Franklin di Nadolny non può fare a meno di mostrare, anche in questo ambiente, tutte le sue peculiarità. Infatti, gli eventi a bordo della nave si susseguono con grande velocità e per questo lui, a sera, ripete a letto tutti gli eventi della giornata, per trarne insegnamenti e soprattutto acquisire quelle risposte fisse ai tanti ordini sempre uguali che vengono impartiti, in modo che essi diventino automatici e nessuno gli faccia pesare la sua lentezza. Anche in questo caso il romanzo evidenzia la distanza nei confronti degli altri e l'isolamento di Franklin, in quanto egli non si rende conto che il suo borbottare tiene svegli gli altri camerati.

Nachts lag John Franklin wach und wiederholte die allzu schnellen Vorgänge des Tages in seiner eigenen Geschwindigkeit. Das waren eine Menge. Sechshundert Mann in so einem Schiff! Und jeder hatte einen Namen und bewegte sich. Dann die Fragen! Es konnten jederzeit Fragen kommen. Frage was für Dienst tun Sie. Antwort unteres Geschützdeck und Segelausbildung in Mr. Hales Abteilung. Sir. Nie das Sir vergessen! Gefährlich! Alle Mann achteraus zum Straf ... Straf-voll-zug. Das mußte doch zu sprechen sein! Strafvollzug. Alle Mann Segel setzen. Waffen empfangen. Klar Schiff zum Gefecht, eine Sache des Überblicks. Alles geladen, Sir. Ausfahren. Belegen. Untere Batterie klar zum Gefecht. Und unbedingt alles, was kam, immer genau voraussehen! Schreiben Sie den Mann auf, Mr. Franklin! Aye aye, Sir – Name – Schreiben – schnell! Die rote Farbe der Innenräume soll Blutspritzer, soll Blutspritzer – verhindern! Nein, unauffällig machen! Der gestreute Sand soll das Ausrutschen im Blut verhindern. Gehörte alles zum Gefecht. Lassen Sie backbrassen und so weiter, das saß ... Die besten Empfehlungen vom Kapitän, Sie möchten bitte unter Deck kommen, Sir. Segel: Großroyal, Kreuzroyal, Vorroyal. Eins tiefer hakte es schon. Den Höhenwinkel von Nachtgestirnen konnte er feststellen – den er gar nicht brauchte. So etwas wollte doch keiner wissen. Aber: welches Tau gehört wohin? Wo sitzt der Klüverbaum am Stampfstag oder umgekehrt? Wanten und Parduhnen, Falle und Schoten, dieser ganze unendliche Hanf, rätselhaft wie ein Spinnwebgewebe. Er zurrte immer dort mit, wo schon andere zurrten, aber wenn es dann falsch war? Er war Midshipman, er galt als Offizier. Also noch mal: Großsegel, Großmarssegel, Großbramsegel ... »Ruhe da!« zischte der in der Kojen neben ihm. »Was soll das Geflüster in der Nacht!« (EL, p55-56)⁴²

⁴² SL, pp. 54s – “La notte John Franklin restava sveglio e ripeteva gli eventi troppo rapidi della giornata secondo la sua velocità. Erano una quantità. Seicento uomini in una nave come

Questa pratica è espressione di quel proposito che John si era posto all'inizio del secondo capitolo (EL, pp. 17-20): colmare il divario di sveltezza tra lui e gli altri tramite lo studio e l'applicazione, in modo da rendere automatici determinati compiti semplici che la sua mente tendeva ad elaborare troppo minuziosamente quando invece era richiesta una celere e meccanica reazione. I risultati sono incoraggianti:

Inzwischen ging es besser. John streckte sich zufrieden in der Koje. Seefahrt war lernbar. Was seine Augen und Ohren nicht konnten, das tat sein Kopf in der Nacht. Geistiger Drill glich die Langsamkeit aus. Blieb nur die Schlacht. Die konnte er sich nicht vorstellen. Kurz entschlossen schlief er ein. (EL, p. 58)⁴³

Ulteriore tipicità del John Franklin di Nadolny è la sua estrema razionalità. John appare sin da subito, come visto, molto metodico e a suo agio con calcoli e formule matematiche. La propensione scientifico-razionale di Franklin è rintracciabile nel testo anche col fatto che gli uomini che conosce meglio a bordo dell'*Investigator* durante il suo primo viaggio d'esplorazione sono proprio gli uomini di scienza (EL, p. 74), vale a dire un astronomo, un botanico e due pittori, oltre a

quella! E ognuno aveva un nome e si muoveva. Poi le domande! Potevano esserci domande a ogni momento. Domanda: che servizio fa. Risposta: ponte inferiore dell'artiglieria e addestramento vela nel reparto di Mr. Hales. Sir. Mai dimenticare il sir. È pericoloso! Tutti gli uomini a poppavia per l'esecuzione... esecuzione della pena. Si doveva riuscire a pronunciarlo! Esecuzione della pena. Tutti gli uomini alle vele. Prendere le armi. Nave pronta al combattimento, un problema di sintesi. Tutto caricato, sir. Partenza. Ormeggio. Batteria inferiore pronta al combattimento. E prevedere sempre con esattezza quello che sarebbe successo. Prenda nota del nome dell'uomo, signor Franklin! «Sì, subito, sir!» Il nome – scrivere – presto! Il rosso degli ambienti interni deve nascondere gli spruzzi di sangue! No, mimetizzarli! La sabbia sparsa deve impedire di scivolare nel sangue. Tutto questo faceva parte del combattimento. Faccia bracciare controvento e così via, questo è andato a segno... I saluti più cordiali dal capitano, venga sotto coperta per favore, sir. Le vele: controvelaccio, controbelvedere, controvelaccino. Una più in giù, già c'era l'intoppo. Sapeva calcolare l'altezza delle costellazioni notturne – che non gli serviva affatto. A nessuno interessava sapere cose del genere. Invece: la tal cima dove va messa? L'asta di fiocco va messa vicino allo strallo del buttafuori o no? Sartie e paterazzi, drizze e scotte, tutta quella canapa che non finiva mai, imperscrutabile come una tela di ragno. Lui rizzava sempre là dove c'erano già altri a farlo, ma se poi era sbagliato? Era solo un guardiamarina, ma era considerato come un ufficiale. Dunque, da capo: vela di maestra, vela di gabbia, vela di velaccio... «Silenzio lì!» lo zitti quello della cuccetta vicina. «Che cos'è questo bisbiglio di notte!»»

⁴³ SL, p. 57 – “Le cose cominciavano a mettersi meglio. John si stese contento nella sua cuccetta. La navigazione si poteva imparare. Quel che non riuscivano a fare gli occhi e le orecchie, lo faceva la sua mente durante la notte. Il severo addestramento mentale equilibrava la lentezza. Restava solo la battaglia. Quella non riusciva a immaginarsela. Si addormentò senza esitare.”

suo zio, il capitano Matthew Flinders che, come si vedrà in seguito, rappresenterà un ‘maestro’ e una fonte d’ispirazione continua.

Nel corso dello sviluppo della trama, l’atteggiamento razionale di Franklin uscirà sempre più allo scoperto. Nel capitolo X si legge che John si trova ‘a casa’, nel Lincolnshire, dopo esser tornato dal suo viaggio nella Terra Australis e va a fare visita al suo maestro, il Dottor Orme, il quale lo accoglie raccontandogli una «*kleine Geschichte zur Auflockerung*» (EL, p. 125)⁴⁴:

»Achilles, der schnellste Läufer der Welt, war so langsam, daß er keine Schildkröte überholen konnte.« Er wartete ab, bis John die Verrücktheit dieser Behauptung ganz begriffen hatte. »Achilles gab der Schildkröte einen Vorsprung. Sie liefen zur gleichen Zeit los. Als er an ihrem Anfangspunkt eintraf, war sie schon an einem neuen. Er lief nun dorthin, aber als er ankam, war sie abermals weitergekröchen. So ging es unzählige Male. Der Abstand verringerte sich, aber er holte sie nie ein.« John kniff die Augen zusammen und überlegte. Schildkröte? dachte er und sah auf den Boden. Er betrachtete Dr. Ormes Schuhe. Achilles? Das war doch etwas Ausgedachtes. Der Lehrer mußte lachen. (EL, pp. 126s)⁴⁵

Si tratta del secondo paradosso di Zenone, quello di Achille e la tartaruga.⁴⁶ Sembra che, accogliendolo così, il Dottor Orme abbia messo in evidenza quanto apprezzò John, raccontando una storia in cui neppure «il corridore più veloce del mondo» è in grado di superare la tartaruga, che nella sua lentezza appare però costante, proprio come Franklin. Nella parte finale del passo riportato vi è un ulteriore elemento da rilevare. Infatti, John non perde tempo ad interrogarsi sulla

⁴⁴ SL, p. 117 – “Una storiella per rompere il ghiaccio”.

⁴⁵ SL, p. 117 – “«Achille, il corridore più veloce del mondo, era così lento da non riuscire a superare una tartaruga.» Aspettò fin che John avesse ben capito l’assurdità di quest’affermazione. «Achille diede un vantaggio alla tartaruga. Cominciarono a muoversi contemporaneamente. Quando lui arrivò al punto di partenza della tartaruga, lei era già altrove. Corse in quella direzione, ma quando arrivò, di nuovo lei era strisciata oltre. Andò così innumerevoli volte. Il distacco diminuì, ma lui non riuscì mai a raggiungerla.» John strizzò gli occhi e rifletté. Tartaruga? pensò guardando a terra. Osservò le scarpe del dottor Orme. Achille? Era certo qualcosa di inventato. Il maestro rise.”

⁴⁶ Per una più chiara esplicazione del secondo paradosso di Zenone, citiamo di seguito la versione di Borges, che ci appare più efficace (G.E.):

«Achille, simbolo di rapidità, deve raggiungere la tartaruga, simbolo di lentezza. Achille corre dieci volte più veloce della tartaruga e le concede dieci metri di vantaggio. Achille corre quei dieci metri e la tartaruga corre un metro; Achille percorre quel metro, la tartaruga percorre un decimetro; Achille percorre quel decimetro, la tartaruga percorre un millimetro; Achille il millimetro, la tartaruga un decimo di millimetro e così all’infinito; di modo che Achille può correre per sempre senza raggiungerla. Fin qui il paradosso immortale.» In: Jorge Luis Borges, *Discussione, Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984, pp. 379s.

plausibilità del fatto che una tartaruga possa non essere raggiunta dall'uomo più veloce del mondo. Si limita a far notare quanto una storia che menzioni Achille non sia reale, in quanto personaggio mitologico e fittivo, ma sia qualcosa di inventato e per questo non rilevante, un'astrazione unilaterale e una trappola mentale, escludendo sul piano logico la rappresentazione del movimento, e nascondendo questo fatto con la sua immagine. Questa constatazione fa apparire evidente la *forma mentis* razionale e pragmatica di Franklin, che già era stata messa in luce in precedenza.

Esempio lampante della razionalità di John Franklin è anche il suo atteggiamento durante la spedizione nel nord del Canada. Nel capitolo XIII, Franklin riparte per l'Artico, ma questa volta è lui a capo della spedizione. Dopo aver raggiunto il Canada partendo dall'Inghilterra, l'obiettivo dell'esplorazione è cercare il passaggio a Nord-Ovest procedendo a piedi e in canoa nei territori del nord. Come al solito, John si prepara con perizia al viaggio, prestando attenzione a ciò che sapeva fare meglio: misurare.

Am Sonntag Exaudi des Jahres 1819 verließen sie auf der *Prince of Wales*, einem kleinen Schiff der Hudsonbaigesellschaft, die Reede von Gravesend. John hatte sich auf alles vorbereitet, was die Phantasie nur ausdenken konnte. Er hatte sogar das Marschieren geübt und die durchschnittliche Länge seiner Schritte zwischen zwei Londoner Meilensteinen gemessen, ferner seinen Kompaß mit einem ausklappbaren Daumenring versehen, denn so konnte er über gestreckten Arm und Kompaßkante hinweg Landmarken anpeilen. (EL, p. 211)⁴⁷

Alla spedizione partecipa anche George Back, che si era presentato spontaneamente. Vengono, di seguito, presentati gli altri membri della spedizione, iniziando dal dottor Richardson, un medico molto credente. Il medico inizia a raccontare una storia, come monito, su di un capitano che, per troppe lusinghe e per mancanza di fede in Dio, aveva perso il controllo del suo equipaggio:

»Und warum war dieser Kapitän schwach?« fragte Richardson, um gleich selber zu antworten: »Er entbehrte der Segnungen des Glaubens. Wer sich nicht vom Herrn führen läßt, kann kein Schiff führen.« Schon wieder zündelte er an der Pfeife, vielleicht weil er einen Grund suchte, John nicht anzusehen, während die Geschichte

⁴⁷ SL, p. 195 – “La domenica prima di Pentecoste dell'anno 1819 sulla *Prince of Wales*, una piccola nave della società della baia di Hudson, lasciarono la rada di Gravesend. John si era preparato a tutto quello che la sua fantasia era riuscita a escogitare. Aveva fatto persino esercizi di marcia e aveva misurato la lunghezza media dei suoi passi tra due pietre miliari di Londra, inoltre aveva munito la bussola di un anello da pollici ribaltabile perché in tal modo al disopra del braccio teso e del bordo della bussola poteva rilevare le zone di confine.”

wirkte, und das tat sie. Er will, daß ich etwas dazu sage, dachte John, aber er war vorsichtig. Wenn dieser Richardson so fromm war, dann war er nicht leicht zu handhaben. Er leitete Autorität von Gott ab – das war gefährlich für das Franklinsche System. Es gab zu viele Interpretationen dessen, was Gott wollte. John hielt die Religion im allgemeinen für nützlich, wenn es galt, Einsicht und Ordnung aufrechtzuerhalten. Glühende Seher und Bekenner hingegen waren ihm etwas unheimlich. Er antwortete daher nur: »Ein Schiff führen, das ist Navigation. Mehr weiß ich nicht.« (EL, p. 213)⁴⁸

In questo passo, John marca ulteriormente la distinzione tra l'irrazionalità della fede, vista non come sistema di valori che guidavano l'uomo con 'buon senso e ordine', ma piuttosto come irrazionale misticismo, e il suo sistema razionale di pensiero, fatto sì di lentezza, ma di riflessione quasi perenne e soprattutto molta prudenza. Anche in questo, Nadolny utilizza altri personaggi per descrivere John Franklin, mettendo in opposizione *formae mentis* diversi tra loro, piuttosto che descrivere in maniera esplicita la razionalità del suo protagonista.

3.1.1 *La libertà di seguire le proprie inclinazioni: Der eigene Kopf und die fremden Ideen*

Nel XI capitolo troviamo Franklin a casa, nel Lincolnshire, dopo la fine della sua carriera militare e in attesa della possibilità di imbarcarsi, questa volta per esplorare. Ma il fatto di non ricevere notizie dal Dottor Brown circa la spedizione al Polo è per lui motivo di frustrazione, in quanto oltre a non avere un lavoro con cui sostenersi adeguatamente dal punto di vista economico, si sente anche privo di uno scopo. Nonostante le ristrettezze economiche, decide di iscriversi al circolo di lettura di Horncastle, in modo da poter avere a disposizione molti volumi e non sprecare quel tempo di attesa. Del resto, come si evince dall'analisi fin qui condotta, una peculiarità di John è il rapporto tra lentezza e costanza. Sebbene

⁴⁸ SL, p. 196 – ««E perché quel capitano era debole?» chiese Richardson, per poi rispondere subito da sé: «Aveva rinunciato alla grazia della fede. Chi non si lascia guidare dal Signore non può condurre una nave.» Riaccese di nuovo la pipa, forse perché cercava una ragione per non guardare John mentre la storia faceva il suo effetto, cosa che avvenne. Vuole che gli risponda qualcosa, pensò John, ma fu prudente. Se questo Richardson era così devoto, non era facile da trattare. Derivava la sua autorità da Dio – una cosa pericolosa per il suo sistema alla Franklin. Esistevano troppe interpretazioni sul volere di Dio. In generale John riteneva utile la religione, quando si trattava di mantenere il buon senso e l'ordine. Profeti e assertori fanatici invece gli erano un po' sospetti. Quindi rispose soltanto: «Condurre una nave, questo è navigare. Altro non so.»»

lento, infatti, «[...] verliert er niemals Zeit.» (EL, p. 103)⁴⁹. John si dirige verso Louth per far visita al Dottor Orme, che è però morto improvvisamente durante la sua prolungata assenza. Il suo successore alla scuola dà a John un pacchetto sigillato che il suo maestro aveva conservato per lui:

In dem Paket lagen zwei Handschriften. Die eine hieß:

»Die Entstehung des Individuums
durch Geschwindigkeit
oder:
Beobachtungen zu dem aparten Zeitmaß, welches
GOTT
jedem einzelnen Menschen eingepflanzt,
dargestellt an einem hervorragenden Exemplar.«

Die andere Schrift trug den Titel:

»Abhandlung über nützliche Vorkehrungen,
welche geeignet sind, dem trägen Auge
Bewegungen vorzuspiegeln,
anwendbar zur Erbauung und Belehrung und
zur Verkündigung der Botschaft des
HERRN.«

Im Begleitbrief stand nur: »Lieber John, bitte lies die beiden Hefte durch und schicke sie mir dann zurück. Ich möchte gern Deine Meinung hören.« Gruß, Unterschrift – das war alles. Zum Weinen war da nichts. Es klang so munter und kurz – dieser Briefschreiber hatte nicht mit dem Tod gerechnet. (EL, pp. 170s)⁵⁰

Franklin scopre che il primo manoscritto descrive nient'altri che di lui, sotto lo pseudonimo «der Schüler F» (EL, p. 171 – 'lo scolaro F'), e si rifiuta di leggerlo in quel momento. Lo avrebbe fatto quando avrebbe superato l'ottantaduesimo grado di latitudine nord, una forma di passaggio, una forma di step da compiere verso la maturità. L'altro riguarda uno strumento al quale il Dottor Orme stava

⁴⁹ SL, p. 97 – "[...] non perde mai tempo".

⁵⁰ SL, p. 158 – "Nel pacchetto c'erano due manoscritti. L'intestazione dell'uno era: «L'origine dell'individuo tramite la velocità oppure: Considerazioni sull'insolita dimensione del tempo, che DIO ha instillato in ogni singolo essere umano, esemplificate in un esemplare straordinario». L'altro aveva per titolo: «Trattato su utili provvedimenti atti a simulare dinanzi all'occhio pigro movimenti giovevoli per l'edificazione, l'insegnamento e l'annuncio del messaggio del SIGNORE». Nella lettera di accompagnamento era scritto soltanto: «Caro John, leggi, ti prego, questi due fascicoli e poi rimandameli. Vorrei sapere che cosa ne pensi.» Saluti e firma – era tutto. Non c'era motivo di piangere. Il tutto suonava vivace e conciso – chi scriveva non aveva fatto conto di morire."

lavorando: uno strumento che permetterebbe di proiettare delle illustrazioni in sequenza che differivano di volta in volta in maniera minima in modo da ricreare per l'osservatore un'immagine unica in movimento. Lo scopo per cui il Dottor Orme aveva progettato quest'invenzione riporta in auge una tematica affrontata nella prima parte del romanzo, vale a dire l'educazione e la pedagogia. Infatti, il Dottor Orme intendeva con questo mezzo, una sorta di *proto-cinématographe* che sarebbe stato in realtà brevettato molti anni dopo rispetto al tempo della storia, istruire gruppi di persone in modo non canonico sui grandi accadimenti della storia inglese, in un contesto dove fossero «ohne in Gefahr geraten oder Fehler machen zu können» (EL, p. 172)⁵¹, marcando l'opposizione tra le sue idee e metodologie e quelle proprie dei luoghi dell'istruzione tradizionale, anche se non direttamente menzionati. Il Dottor Orme credeva che gli uomini potessero migliorarsi tramite l'istruzione, e voleva potenziarla affinché avesse un impatto sociale maggiore, migliorando le condizioni di vita.

Al circolo di lettura, Franklin parla del progetto del Dottor Orme con il farmacista Beesley, appassionato di storia. Il dialogo tra i due è l'occasione per uno scambio di opinioni. Beesley sostiene che la storia sia un qualcosa di incerto, da ricostruire mediante gli strumenti che lo storico ha a disposizione, vale a dire la ricerca e l'interpretazione delle fonti storiche. Lo storico, con la sua analisi, rallenta infatti gli eventi storici e ne dà un senso in un'ottica d'insieme allargando la visuale. Il farmacista invita Franklin a partecipare al suo progetto di una storia del Lincolnshire che segua gli eventi e gli alberi genealogici delle famiglie nobili del luogo e John, sebbene titubante, trova attraente l'idea di partecipare ad un lavoro nel quale la lentezza fosse una virtù.

Ad Horncastle, Franklin conosce anche Flora Reed, vedova di un predicatore e definita «radikal» (EL, p. 176), che incalza John in toni rapidi da tribuna elettorale:

»Jetzt zu den Armen: sie zünden die Scheunen an und vergrößern die Knappheit noch. Blindheit hier, Habsucht dort, das ist der Horizont. Wollten Sie etwas sagen?«
»Nein, sprechen Sie ruhig weiter.« John merkte, daß er das alles lieber irgendwo nachlas, es ging ihm zu geschwind. Aber Flora Reed gefiel ihm. Wie lange der Prediger wohl schon tot war? »... Salzsteuer, Brotsteuer, Zeitungssteuer, Fenstersteuer. Aber dieses Geld fließt indirekt doch nur wieder —« »Moment, Mrs. Reed, ich —«
»Doch, Mr. Franklin! Denn es herrscht die nackte Not. Sehen Sie sich um! Wilderer, Diebe, Schmuggler überall, und warum? Weil ihnen gar nichts anderes —« »Ich glaube, das möchte ich lieber irgendwo —« »Wenn den Grundbesitzern das

⁵¹ SL, p. 159 — «senza trovarsi in pericolo o commettere errori.»

Gewissen schlägt! Erst dann und keine Minute vorher!« »Ja, das denke ich auch«, nickte John, »aber ich war zu lange auf See, ich weiß vieles noch nicht so genau ...« Während er sprach, hatte Mrs. Reed ein Stück Kuchen in den Mund geschoben. Sie kaute und sah John freundlich an, bis sie fortfahren konnte. Lächelnd sagte sie: »Kein Bilderapparat, Mr. Franklin, keine Geschichte! Eine Zeitung, in der die Wahrheit steht, eine Liga gegen die Armut und für das Wahlrecht der Armen – so etwas müssen wir zustandebringen!« John empfand diese Entschiedenheit als sehr angenehm. Wenn Flora seine Hand ergriff, konnte er keines ihrer Worte mehr anzweifeln. (EL, p. 177-178)⁵²

Franklin accetta, affascinato dagli ideali di Flora Reed, ma allettato anche da lei stessa in quanto donna libera e di bell'aspetto.

Inizialmente, John si lascia coinvolgere dal progetto di Flora per fare buon uso del tempo di attesa per il suo incarico al Polo Nord, che però tarda ad arrivare. Tuttavia, John percepisce questo suo lavoro al giornale, così come il suo aiuto al farmacista Beesley, come un qualcosa di estraneo, nonostante i buoni propositi. Inoltre, quello di John per Flora non è amore. A differenza della precedente esperienza con Mary Rose, Franklin è ora maturato ed è capace di discernere tra il sesso e l'amore. In questa fase, si assiste nello sviluppo della trama ad un veloce salto temporale di un anno e mezzo nel tempo della storia.:

Er kannte fast alle Reiseberichte, ferner die Schriften von Spence, Ogilvie, Hall, Thompson. Er hatte im *Fighting Cocks Inn* gelernt, wie man den Zusammenhang der eigenen Argumente überwachte. Mit Apotheker Beesley hatte er das kräuterreiche Schlachtfeld von Winceby begangen. Über die vornehmen Familien hatte er jetzt eine eigene Meinung: »Der Adel ist edel. Das erfreut. Oft ist er aber auch dumm, und das enttäuscht.« Er hatte zu Hause gepflanzt und geerntet, sogar das Dach

⁵² SL, pp. 164s – ««Quanto ai poveri: incendiano i granaï e così la povertà aumenta. Cecità da una parte, avidità dall'altra, questo è l'orizzonte. Voleva dire qualcosa?» «No, continui pure.» John pensò che sarebbe stato meglio rileggersi il tutto da qualche parte, il discorso era troppo veloce per lui. Ma Flora Reed gli piaceva. Chissà da quanto tempo era morto il predicatore. «... Tasse sul sale, tasse sul pane, tasse sui giornali, fenestraggio. Ma indirettamente questo denaro non fa che ritornare.» «Un momento, Mrs. Reed, io...» «Ma certo, Mr. Franklin! Infatti c'è miseria pura e semplice. Si guardi attorno! Bracconieri, ladri, contrabbandieri ovunque. Perché a loro nient'altro...» «Credo che preferirei...» «Quando ai proprietari terrieri rimorde la coscienza! Solo allora e non un minuto prima!» «Sì, lo penso anch'io,» convenne John, «ma sono stato in mare troppo tempo, e molte cose non mi sono ancora chiare...» Mentre lui parlava, Mrs. Reed si era cacciata in bocca un pezzo di dolce. Masticava e guardava John amichevolmente, sinché poté riprendere a parlare. Sorridendo, disse: «Niente apparecchi per illustrazioni, Mr. Franklin, niente storia! Un giornale che dica la verità, una lega contro la povertà e per il diritto di voto dei poveri – dobbiamo realizzare questo!» John trovò questa decisione molto gradevole. Quando Flora gli prendeva la mano, non poteva più dubitare di nessuna delle sue parole.»

gedeckt, seinen Vater spazierengeführt, Bekanntschaften erneuert. Mit Flora Reed hatte er eine Nacht verbracht, und dann mehrere. Er hatte sich wieder auf die zärtliche Sprache besonnen, die er seit dem Abend in Portsmouth kannte und von der er wußte, daß er sie mit jeder anderen Frau sprechen konnte, sogar wenn er diese nicht liebte. Der Prediger hatte es daran fehlen lassen, ihm war die Sprache der Bibel als ausreichend erschienen. Daran war er vielleicht sogar gestorben: Menschenpflicht reichte nicht aus, um anderen wohlzutun, von der eigenen Person ganz zu schweigen. Anderthalb Jahre! Er hatte sich um Floras Landarbeiterversammlung gekümmert, Suppe ausgeschenkt, Flugschriften im Entwurf geprüft, nachts gesetzt und gedruckt. Er hatte Bekanntschaften, die er eben erst erneuert hatte, zu Feindschaften werden sehen, böse Reden gehört und Ärger unterdrücken müssen. Er hatte vom Halbsold zu leben versucht, hin und wieder sich sogar um die Hühner gekümmert. (EL, pp. 180s)⁵³

Nell'anno e mezzo in cui era stato ad attendere, fino a quel momento invano, una chiamata dalla Royal Society, John sentiva di aver sprecato tempo. Ed è qui che si palesa il significato del titolo del capitolo. Infatti, quelle che John incontra, seppur nobili, non sono cause che lui può sposare. Le può condividere, come lui del resto fa, ma restano comunque *'fremde Ideen'* ('idee degli altri'). Franklin trova geniale l'invenzione del Dottor Orme e soprattutto necessario lo sviluppo di una nuova pedagogia che possa essere di più ampio accesso e meno autoritaria. Le idee del farmacista Beesley e di Flora Reed risultano per John entrambe degne di merito e attenzione, seppur diametralmente opposte. Con la sua prospettiva storica, il farmacista Beesley propone una metanarrazione della società a partire dalla nobiltà, in una visione aristocratica della storia del popolo, che attira John in quanto si professa come mezzo per 'rallentare' il corso degli eventi e avere

⁵³ SL, pp. 167s – "Conosceva quasi tutte le relazioni di viaggio, oltre agli scritti di Spence, Ogilvie, Hall, Thompson. Al *Fighting Cocks Inn* aveva imparato come si tiene sotto controllo il nesso tra i propri argomenti. Con il farmacista Beesley aveva ispezionato il campo di battaglia di Winceby, ricco di erbe. Sulle famiglie aristocratiche ora aveva una propria opinione: «La nobiltà è nobile. Questo fa piacere. Ma spesso è anche stupida, e questo delude.» A casa aveva seminato e raccolto, aveva persino rivestito il tetto, aveva portato suo padre a passeggio e aveva rinnovato conoscenze. Con Flora aveva trascorso una notte, e poi molte altre. Aveva ricordato di nuovo quel tenero linguaggio che conosceva dalla sera di Portsmouth e che sapeva di poter parlare con qualsiasi altra donna, anche se non l'amava. Il predicatore ne aveva fatto a meno, a lui era sembrato sufficiente il linguaggio della Bibbia. Forse era addirittura morto per questo: il dovere umano non bastava per far del bene agli altri, e meno che mai a se stessi. Un anno e mezzo! Si era occupato delle riunioni dei contadini con Flora, aveva distribuito minestre, esaminato abbozzi di opuscoli, di notte era stato seduto a stampare. Aveva visto le conoscenze appena rinnovate trasformarsi in inimicizie, aveva dovuto ascoltare discorsi irosi e soffocare la collera. Aveva cercato di vivere con la mezza paga, di tanto in tanto si era persino curato dei polli."

uno sguardo d'insieme, processo che non può che trovare il favore di Franklin. Flora Reed, al contrario, offre a John una metanarrazione in cui è il presente, se non il futuro, ad essere al centro, con un atteggiamento socialista e antiaristocratico, attraverso la quale combattere la povertà e costruire un futuro più florido ed egualitario, ispirato dall'opera *A New View of Society* di Robert Owen, esponente di spicco del socialismo utopistico britannico di inizio Ottocento. Alla luce delle sofferenze che vede patire a causa della povertà nell'Inghilterra di quegli anni da poco uscita da un lungo periodo di guerre, John non può che trovare giusto anche questo, nell'ottica del raggiungimento del bene comune e, soprattutto, nel suo tentativo di sentirsi utile per l'umanità dopo anni di guerre in cui non aveva badato alla felicità del suo prossimo. Sebbene, come visto, John approvi queste idee, esse continuano ad essere *fremd*, e sono solo una distrazione nei confronti di ciò che lui ha *in seinem eigenen Kopf*, nella propria testa. Deciso a seguire le sue aspirazioni ad ogni costo, si congeda da Flora Reed, dall'Inghilterra e, soprattutto, dai dubbi. Infatti, il suo stare a terra gli ha provocato solo dubbi, che in mare non aveva mai avuto (EL, p. 181). Più in generale, ad essere *fremd* non sono soltanto le idee degli altri, ma lo stesso suolo su cui si trova:

Er brauchte die Bewegungen des Meeres, und das Segeln war ihm wichtiger als das Atmen. So träumte und dachte er. Er sah auch Bilder: Flußbiegungen, Boote, wilde Tiere, gefährliche Augenblicke. Jetzt erschienen Eisberge, Schollen knirschten unter dem Kiel, dann öffnete sich eine weite, glitzernde Durchfahrt. Der Eisgürtel verschwand, und der Polarsommer tat sich auf und mit ihm das Land, wo die Zeit nicht drängte. Das war seine Heimat, nicht Lincolnshire, nicht England. Die ganze übrige Welt konnte zu dieser Heimat nur ein erstes Stück sein – etwas zum Hindurchwandern. [...] Kapitän mußte er werden! Den Pol finden! Danach würde er sich wieder um das Land kümmern, danach! Die englische Geschichte war Beesleys Sache, das Elend der Welt die von Flora, und die Erfindung von Geräten gehörte zu Dr. Orme und seinen Nachfolgern, aber nicht zu John. Und was Dr. Orme über den Schüler F. geschrieben hatte, das wollte er erst lesen, wenn er zweiundachtzig Grad nördlicher Breite erreicht hatte. (EL, p. 183)⁵⁴

⁵⁴ SL, p. 169 – “Aveva bisogno dei ritmi del mare, e per lui andare a vela era più importante che respirare. Così sognava e pensava. Vedeva anche immagini: anse di fiumi, scialuppe, animali feroci, momenti pericolosi. Ora apparivano montagne di ghiaccio, lastre di ghiaccio scricchiolavano sotto la chiglia, poi si apriva un ampio passaggio scintillante. La fascia di ghiaccio spariva, l'estate polare avanzava, e con essa la terra dove il tempo non aveva fretta. Quella era la sua patria, non il Lincolnshire, non l'Inghilterra. Di fronte a questa patria tutto il resto del mondo poteva essere solo un inizio – qualcosa da attraversare. [...] Capitano doveva diventare! Trovare il polo! Dopo, soltanto dopo si sarebbe occupato ancora del paese! La storia inglese era il problema di Beesley, la miseria del mondo quello di Flora, e l'invenzione di strumenti riguardava il dottor

Ritorna quella *Sehnsucht* verso il mare che nella sua fanciullezza l'aveva portato a scappare dalla sua famiglia e dalla sua terra natia, così come ritorna il suo vecchio sogno d'infanzia di diventare capitano e guidare una nave tutta sua. Anche in questa occasione, come da fanciullo, in un certo senso scappa, congedandosi con scuse e discorsi vaghi da Flora Reed:

Er saß Flora gegenüber, streichelte ratlos ihre Knie und begann eine wohlüberlegte Erklärung über die Menschenpflicht: »Wenn ich dem Herd des Nachbarn Feuer bringen will, was nützt es, daß ich die Richtung weiß und tüchtig marschiere. Meine Fackel muß auch richtig brennen. Was nützt es, wenn eine Bewegung zwar stimmt, aber zu früh kommt?« »Laß nur«, meinte Flora, »mit Beispielen hast du es nicht so. Ich bin nicht dieser Nachbar.« Sie sah ihn so unverwandt an wie beim ersten Mal, aber ihr Blick war dunkel. John merkte, daß er im Augenblick so dumm war wie sein Vorgänger, der Prediger. Lag es vielleicht an Flora? »Es kann doch sein, daß die Sache mit dem Eismeer Unsinn ist und daß ich bald zurückkomme ...« John merkte, daß er log. Sie schwieg. Dieses Schweigen. Eine Tyrannin war sie geworden. »Vielleicht siehst du mich bald wieder. Ich komme zurück und werde Redakteur.« Das Lügen wurde ihm immer lästiger. »Und die Fackel brennt dann?« »Möglich. Ach nein, es ist Unsinn. Ich weiß das alles nicht.« Flora putzte sich die Nase. »Du bist kein Redakteur. Gott segne dich!« Sie küßte ihn. Dann ging er. Himmel, was war er froh, daß er sie los war! Vor Freude fühlte er nicht einmal Mitleid. (EL, pp. 183s)⁵⁵

Lo scappare da Flora e quindi dalle idee altrui è per lui come la liberazione da una tirannia. Deciso ad imbarcarsi con dei balenieri, si dirige a casa per salutare suo padre e sua sorella prima della sua partenza. Ad attenderlo alla porta, tuttavia

Orme e i suoi successori, ma non John. E avrebbe letto quello che il dottor Orme aveva scritto a proposito dello scolaro F. soltanto dopo aver raggiunto l'ottantaduesimo grado di latitudine nord."

⁵⁵ SL, pp. 169s – "Seduto davanti a Flora, le carezzò indeciso le ginocchia e dette inizio a una disquisizione ben meditata sul dovere umano: «Quando voglio portare fuoco al focolare del vicino, che importanza può avere che io vada in quella direzione con le migliori intenzioni? La mia fiaccola deve anche essere ben accesa. A che cosa serve un movimento giusto, ma troppo precoce?» «Lascia stare,» disse Flora, «i tuoi esempi non calzano. Io non sono quel vicino.» Lo guardava fissamente come la prima volta, ma il suo sguardo era cupo. John notò che in quel momento si sentiva sciocco come il suo predecessore, il predicatore. Dipendeva forse da Flora? «Può essere che l'idea del mare polare sia una follia e che ritorni presto...» John s'accorse di mentire. Lei taceva. Quel silenzio. Una tiranna, ecco cos'era diventata. «Forse mi rivedrai presto. Tornerò e farò il redattore.» Mentire gli riusciva sempre più gravoso. «E allora la fiaccola sarà ben accesa?» «È possibile. Ma no, è una follia. Non so niente.» Flora si pulì il naso. «Tu non sei un redattore. Dio ti benedica!» Lo baciò. Poi John si allontanò. Dio, com'era contento di essersi liberato di lei! Dalla gioia, non sentiva neppure pietà."

vi era inaspettatamente un delegato della Royal Society che gli comunica di essere stato infine scelto come comandante di una nave che si recherà al Polo Nord.

Durante il suo primo viaggio per pare alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest, John arriverà oltre l'ottantaduesimo grado di latitudine nord e come promesso a sé stesso, leggerà il volume del Dott. Orme sullo scolaro F. In questo libro, il suo vecchio maestro, prendendo come campione proprio John Franklin, aveva postulato l'esistenza di uomini con diverse velocità, i lenti e gli svelti. Non essendo gli uni peggiori o migliori degli altri, era importante per il docente riconoscerli, in modo da guidarli verso i mestieri per i quali erano più portati, in base a questa loro caratteristica principale. John non è d'accordo: il Dottor Orme non aveva visto in cosa fosse riuscito John, abbinando sia la capacità di riflessione tipica dei 'lenti', sia il tempismo degli 'svelti'. La sua autostima e la fiducia nelle sue idee crescono.

3.2 *Sherard Lound*

John Franklin, in quanto *outsider*, non ha la stima della maggior parte dei suoi coetanei, ma anzi viene deriso da questi ultimi. L'unico ad essergli amico, è Sherard Philip Lound, anch'egli un *outsider*, nel suo caso poiché di estrazione sociale molto bassa e più piccolo degli altri. (EL, p. 11). Dopo essersi imbarcati insieme per il viaggio verso la Terra Australis sotto il comando di Matthew Flinders, i due si perdono di vista. Sherard aveva infatti deciso di non tornare in Europa, ma di trovare un luogo da colonizzare dove poter coltivare la terra. Poiché aveva rappresentato sin dalla sua infanzia una voce amica in un contesto a lui essenzialmente ostile, John Franklin resterà sempre legato a Sherard, chiedendosi più volte durante lo sviluppo della trama se il suo amico avesse trovato la felicità che cercava.

Dopo un breve resoconto sulle vicende storiche, dalla fine delle guerre napoleoniche fino alle guerre anglo-americane (EL, p. 158), durante un ballo John apprende che il suo amico Sherard Lound potrebbe essere disperso dal 1812, sebbene lui continui a sperare e credere che in realtà egli abbia coronato il suo sogno di coltivare la terra in Australia (EL, p. 159). È con questa speranza che John accetta, infatti, il suo incarico successivo. In un dispaccio del ministro delle colonie John legge di essere stato scelto come governatore della Terra di Van Diemen. Convinto da sua moglie Jane sulla possibilità di cambiare le cose in quella colonia penale e incuriosito dalla possibilità di rincontrare Sherard, che lui immaginava da sempre stanziato nel continente australe, accetta.

Il punto di svolta della vicenda di Sherard avviene in occasione dei festeggiamenti per l'anniversario dalla scoperta della Tasmania. Osservando la partenza della regata col cannocchiale, John nota un uomo solitario in fondo al molo, l'unico che sembra non interessarsi ai festeggiamenti. Il capo della polizia informa John che questi si fa chiamare John Franklin e che è stato da poco liberato, poiché prima era stato condannato per pirateria. John riconosce in lui l'amico d'infanzia Sherard Lound:

»Sherard Lound?« Der Mann reagierte nicht, sah weit in die Ferne und aß. Er brach sich Brotstückchen von einem Wecken ab, den er in der Linken hielt, und steckte sie – seltsam, wohin nur? John sah ihn noch immer nur im Profil, von der linken Gesichtsseite her. Es war, als stecke der Mann sich die Brotstücke ins rechte Ohr. Hinter sich hörte John die Stimme von Mr. Forster: »Erschrecken Sie nicht, er hat nämlich –« John erinnerte sich jetzt an den Namen und rief: »John Franklin?« Der Mann wandte nur kurz den Kopf, blickte dann sofort wieder aufs Meer hinaus. John ging zu ihm hin, hinter seinem Rücken vorbei. Er stand jetzt auf des Mannes rechter Seite, nahm den Hut ab. Und hinter dem herabsinkenden Hut tauchte Sherards Gesicht auf, Zoll für Zoll: wirre weiße Haare, die Stirn fahlbraun, sehr gefurcht, dann wurde die Haut unterhalb der Schläfe eigenartig weiß, eine Narbe, und jetzt blieb das Bild im Auge stehen, es überlagerte alles andere. Das gibt es eben, dachte John immer wieder, das gibt es. Sherards Gesicht erinnerte an den Angsttraum, bei dem die symmetrische Figur plötzlich in Stacheln und Fetzen auseinanderriß. Denn es war kein Gesicht mehr. Das Fleisch der rechten Wange fehlte, vielleicht ein Säbelhieb, vielleicht verbrannt. Die Wange fehlte, die Zähne, lückenhaft, lagen offen bis hinten. »Vermutlich war er während der napoleonischen Kriege Seemann«, raunte Mr. Forster. »Jetzt ist er – verzeihen Sie – imbezil. Er spricht mit niemandem. Fünfzehn Jahre war er in Port Arthur.« »Weshalb?« John setzte sich neben Sherard, legte seinen Hut hin und blickte ebenfalls aufs Meer hinaus. »Piraterie«, antwortete Mr. Forster. »Als unsere Fregatten ihn erwischten, war er im Besitz einer englischen Brigg, auf Kurs in den Südatlantik.« »Lassen Sie mich allein«, sagte John. »Schießen Sie hier alle fort, ich komme nach.« (EL, pp. 323s)⁵⁶

⁵⁶ SL, pp. 292s – ««Sherard Lound?» L'uomo non reagì, continuò a guardare lontano e a mangiare. Spezzava bocconi di pane da un filone che teneva nella mano sinistra, e li introduceva – strano, ma dove? John continuava a vederlo soltanto di profilo, dal lato sinistro. Era come se l'uomo introducesse i pezzi di pane nell'orecchio destro. Dietro di sé John udì la voce di Mr. Forster. «Non si spaventi, ha appunto...» Ora John ricordò il nome e chiese a voce alta: «John Franklin?» L'uomo volse il capo solo per un attimo, e subito dopo guardò di nuovo lontano sul mare. John si avvicinò a lui, passandogli dietro le spalle. Ora si trovava a destra dell'uomo, e gli tolse il cappello. E dietro al cappello che cadeva a terra emerse il viso di Sherard, pollice per pollice: i capelli bianchi arruffati, la fronte bruno chiaro solcata da molte rughe, poi la pelle sotto la tempia diventava curiosamente bianca, una cicatrice, e a quel punto l'immagine si fissò nei suoi occhi, sovrapponendosi a tutto il resto. Dunque è possibile, continuava a pensare John, è

Oltre alla somiglianza fisica notata da John, anche le parole del capo della polizia Forster rimandano alla biografia di Sherard. Egli, come visto, era stato con John marinaio al tempo delle guerre napoleoniche e aveva espresso il desiderio di trovare l'isola Saxemberg (capitolo VII, EL – p. 87), isola fantasma che si credeva localizzata per l'appunto nell'Atlantico del sud. Come anche in altri casi, la voce narrante qui non dirime il dubbio. Certo, la biografia del prigioniero sembra confermare che sia Sherard, così come i lineamenti del viso che John sembra riconoscere. Tuttavia, al lettore risulta lecito anche pensare che non sia effettivamente Sherard. Egli, infatti, sembra afflitto da una malattia mentale, probabile risultato della grossa ferita infertagli o dei trattamenti in prigione, e non può confermare di essere l'amico di John, sebbene si faccia chiamare John Franklin, nome che viene considerato probabilmente falso, e quindi si leghi ulteriormente alla figura di John. Anche in questo caso, la voce narrante non dà un punto di vista oggettivo, onnisciente e rassicurante, chiamando il lettore ad avere dubbi. Non si saprà mai con sicurezza se quest'uomo sulla riva del mare sia effettivamente l'amico d'infanzia Sherard oppure no. Come a proposito del personaggio di Mary Rose, che verrà analizzato nel dettaglio nelle pagine seguenti, anche qui al lettore non viene data una certezza.

Con l'incontro con Sherard, John vive un momento epifanico durante il quale ripensa alla propria vita e alle persone che ha perso e ritrovato:

Alle sind weg, dachte er. Mary Rose, Simmonds, Mockridge, Matthew. Auch Eleanor hat mich verlassen, ich bin ihr nur zuvorgekommen. Und Sherard kehrt zurück, fürchterlich geschlagen, ein Sträfling, der meinen Namen trägt, von mir verwaltet, von mir bestraft. John fragte sich plötzlich, ob er ein guter Mensch sei. Das war nur eine von vielen unbeantworteten Fragen, die dahertrieben und anschlugen, es war wie die Sandarbeit des Meeres. John wollte jede Frage zulassen und vertrauensvoll erleiden, was sie anrichtete. Gut bin ich nie gewesen, dachte er, gut macht auch Langsamkeit nicht. Und oft hätte ich auch viel böser sein müssen. Da reichte ihm Sherard, ohne den Blick zu wenden, das Brot herüber, damit er sich einen Bissen abbräche. Der Loundsche Vorrat für die Hungersnot, der »Franklin-Hafen«, das

possibile. Il viso di Sherard ricordava il suo sogno angoscioso, quando d'un tratto la figura simmetrica si scomponne in schegge e frammenti. Infatti non era più un viso. La guancia destra era priva di carne, forse un colpo di sciabola, forse era bruciata. La guancia mancava, tra i denti c'erano buchi fin nella parte posteriore. «Probabilmente è stato marinaio al tempo della guerra napoleonica,» bisbigliò Mr. Forster. «Ora è – mi perdoni – deficiente. Non parla con nessuno. È stato quindici anni a Port Arthur.» «Per quale ragione?» John sedette accanto a Sherard, depose il suo cappello e si mise anche lui a guardare il mare. «Pirateria,» rispose Mr. Forster. «Quando le nostre fregate lo scovarono, era in possesso di un brigantino inglese, in rotta per l'Atlantico del sud.» «Mi lasci solo,» disse John. «Mandi via tutti qui, io verrò dopo.»

Kühlhaus, die Speisung der Fünftausend. John hatte wieder alles gegenwärtig. Er nahm und kaute unter Tränen. Wie ein Krokodil, dachte er. Darüber mußte er zum Überfluß auch noch lachen. Weit weg waren Maconochie, Montagu und die tasmanische Politik. Sherard Lound saß friedlich und überwachte den Horizont. Ein Uferstein, nicht mehr zu erschüttern. Er hat mein Ziel erreicht, dachte John. Er legte die Hände vor die Augen und blickte aufmerksam ins Dunkel. Als er sich wieder umsah, wußte er nicht, wieviel Zeit vergangen war. Alles war so deutlich jetzt, Kinder, Boote, Schaubuden. Die Gesichter, die zu ihm hinsahen, schienen freundlich. Sehr wach fühlte er sich, lebendig, dankbar für sein Leben, kräftig in Kopf und Gliedern. Seltsam jung. Forster meldete sich: »Exzellenz, die Preisverleihung! Die Sieger sind bereits –« John lachte nur. »Die Sieger können warten!« (EL, pp. 325s)⁵⁷

L'aver ritrovato Sherard, unica persona alla quale si era affezionata e che era riuscito a ritrovare, dà a John nuova linfa. Sherard inizierà a vivere con Franklin, non ritrovando mai più la parola e restando la maggior parte del tempo ad osservare serenamente il mare.

Sherard rappresenta nel romanzo il compimento di quel proposito di 'difesa del presente', di cui anche Magris ha parlato nel suo articolo. Sherard, un *outsider* per eccellenza, un vinto dalla vita, è riuscito prima di Franklin a 'scoprire' la lentezza, o meglio, a permettere alla lentezza di fargli scoprire il presente, opponendosi ad un progresso fatto di frenesia e velocizzazione inumana della vita, che

⁵⁷ SL, p. 294 – "Se ne sono andati tutti, pensò. Mary Rose, Simmonds, Mockridge, Matthew. Anche Eleanor mi ha abbandonato, io l'ho soltanto preceduta. E Sherard ritorna, terribilmente sconfitto, un detenuto che porta il mio nome, amministrato da me, punito da me. D'un tratto John si chiese se era un uomo buono. Era solo una delle molte domande senza risposta, che si affollavano e si urtavano, era come il lavorio della sabbia del mare. John voleva dare spazio a tutte le domande, e sopportare con fiducia quello che avrebbero causato in lui. Buono non sono mai stato, pensò, del resto la lentezza non rende buoni. E spesso avrei anche dovuto essere molto più cattivo. In quel momento Sherard, senza girare lo sguardo, gli porse il pane perché lui ne staccasse un pezzetto. La provvista di Lound per la carestia, il porto «di Franklin», la cella di raffreddamento, la moltiplicazione dei pani. John ricordò di nuovo tutto. Prese il pane e masticò tra le lacrime. Come un coccodrillo, pensò. Come se non bastasse gli venne anche da ridere. Lontano lontano c'erano Maconochie, Montagu e la politica della Tasmania. Sherard Lound sedeva tranquillo e scrutava l'orizzonte. Una roccia lungo la riva, ormai inamovibile. Ho raggiunto il mio scopo, pensò John. Si mise le mani davanti agli occhi e guardò con attenzione nel buio. Quando si guardò attorno di nuovo, non sapeva quanto tempo fosse passato. Tutto era così chiaro adesso, bambini, barche, bancarelle. I volti che lo guardavano gli apparivano amici. Si sentiva estremamente sveglio, vivo, grato per la sua vita, forte di testa e di membra. Stranamente giovane. Forster gli era davanti: «Eccellenza, il conferimento del premio! I vincitori sono già...» John si limitò a ridere. «I vincitori possono aspettare!»"

impedisce appunto di godere del presente. Annette Horn sintetizza alla perfezione il processo compiuto da Sherard:

Wie lässt sich aber die Widersprüchlichkeit des Fortschritts lösen? Eine einfache Antwort auf diese Frage gibt es sicherlich nicht, aber sowohl Sten Nadolny als auch Claudio Magris suggerieren, dass dies in einem Leben in der Gegenwart zu suchen ist. Dies wird dem vom Skorbuto zerfressenen Sherard Lound in Hobart zuteil, der jeden Tag auf der Kaimauer übers Meer schaut und dem John Franklin sich zugesellt. Von ihm heißt es, dass er in der Gegenwart angekommen sei. John Franklin erlebt dies in seinem Tod im Polareis, als er in der Form der erlebten Rede meint, langsamer als der Tod geworden zu sein.⁵⁸

3.3 *I 'maestri' di John: Matthew Flinders e il Dottor Orme*

3.3.1 *Matthew Flinders*

Il primo 'maestro' di John Franklin viene introdotto nel romanzo al termine della sua fuga alla ricerca infruttuosa di una nave a Skegness. Poco dopo, infatti, il protagonista viene riacciuffato dal padre, che aveva allestito una squadra per trovarlo. Viene punito con percosse e riportato a Spilsby. È la prima volta che John perde la speranza e si lascia abbattere dagli eventi, deperisce e si ammala. La vicinanza di alcuni parenti, inoltre, non è d'aiuto, sebbene confermi ciò che John già sa:

Tante Eliza schilderte ihre Reise von Theddlethorpe-All-Saints, wo sie wohnte, bis nach Spilsby, eine Fahrt, auf der sie nichts gesehen hatte. Ihre Rede ging dennoch fort und fort wie eine ausrauschende Drachenschnur. An Tante Eliza konnte man lernen, daß bei allzu schnellen Reden der Inhalt oft so überflüssig war wie die Schnelligkeit. John schloß die Augen. Als die Tante das endlich merkte, ging sie übertrieben leise und etwas gekränkt hinaus. (EL, p. 28)⁵⁹

⁵⁸ Annette Horn, *op.cit.*, p. 312: "Ma come risolvere le contraddizioni del progresso? Non c'è certamente una risposta semplice a questa domanda, ma sia Sten Nadolny che Claudio Magris suggeriscono che questo va cercato in una vita nel presente. È il caso di Sherard Lound a Hobart, divorato dallo scorbuto, che ogni giorno si affaccia sul mare sul molo e a cui si unisce John Franklin. Di lui si dice che sia arrivato nel presente. John Franklin lo sperimenta nella sua morte nei ghiacci polari, quando sotto forma di discorso esperto pensa di essere diventato più lento della morte." (trad.it. G.E.).

⁵⁹ SL, p. 29 – "La zia Eliza descrisse il suo viaggio da Theddlethorpe-All-Saints, dove abitava, fino a Spilsby, un tragitto durante il quale non aveva visto nulla. Tuttavia il suo discorso continuava a snodarsi in un mormorio incessante, come la corda di un aquilone. Dalla zia Eliza

Punto di svolta è l'arrivo di Matthew, marinaio e marito di sua zia. Il cui modo di parlare viene definito «vernünftig» (EL, p. 28), cioè 'ragionevole'. Matthew è in partenza per la Terra Australis e gli promette che, al suo ritorno, l'avrebbe preso come guardiamarina sulla sua nave. Le parole di Matthew rinnovano la speranza di John, che ha di nuovo un motivo per vivere e conseguentemente il suo stato di salute migliora repentinamente. Nel VI capitolo, dopo la battaglia di Copenaghen, troviamo Franklin che si è effettivamente imbarcato sulla nave di Matthew, finalmente ritornato in Inghilterra e, rispettando la promessa, in procinto di ripartire per un nuovo viaggio di esplorazione verso la Terra Australis sulla nave *Investigator*, di cui è capitano. Il racconto prosegue successivamente descrivendo brevemente gli altri membri dell'equipaggio, tra cui Colpits, e una prima caratterizzazione, non direttamente esplicitata, del capitano Matthew è data già alla seconda pagina del capitolo:

Mr. Colpits war ein Tagewähler. In Gravesend hatte er sich alle Unglückstage für die nächsten drei Jahre aufschreiben lassen. Die Sterndeuterin hatte gesagt: »Sie müssen achtgeben, daß Sie nicht mit dem Schiff verloren gehen. Wenn Sie bei der Strandung davonkommen, werden Sie ein langes Leben haben.« Es sprach nicht für Mr. Colpits, daß die Mannschaft das bereits in Sheerness auswendig kannte. Als Matthew vor Antritt der Fahrt die Regeln verlas, schob er die Unterzähne vor und sagte in scharfem Ton: »Die Sterne verraten uns nur, wo das Schiff sich befindet – sonst nichts!« (EL, pp. 72s)⁶⁰

Tramite le parole di Mr. Colpits, vengono opposte in questo passo due visioni del mondo. Il punto di vista di Matthew, sovrapponibile a quello che sarà anche quello di John una volta divenuto maturo e che quindi mette ulteriormente in evidenza quanto Matthew sia per John un maestro, è tipicamente razionale, scientifico e rigoroso e totalmente avulso da qualsiasi prospettiva irrazionale. Matthew rappresenterà per l'intero arco narrativo per il John Franklin di Nadolny una sorta di punto d'arrivo, un esempio di correttezza morale e soprattutto con i suoi modi affini a quelli di John, rappresenterà la possibilità, per John, di poter un giorno

si poteva imparare che nei discorsi troppo rapidi spesso il contenuto era superfluo quanto la rapidità. John chiuse gli occhi. Quando finalmente la zia se ne accorse, si allontanò in un silenzio eccessivo e lievemente irritata.”

⁶⁰ SL, p. 70 – “Mr. Colpits sceglieva i giorni con cura. A Gravesend si era fatto indicare tutti i giorni infausti per i prossimi tre anni. L'astrologa gli aveva detto: «Deve stare attento a non perdersi con la nave. Se riesce a evitare di arenarsi, avrà una lunga vita.» Il fatto che l'equipaggio a Sheerness sapesse già a memoria tutto questo, non tornava a favore di Mr. Colpits. Quando Matthew prima di iniziare il viaggio diede lettura delle regole, mostrò i denti inferiori e disse in tono aspro: «Le stelle ci rivelano soltanto dove si trova la nave – nient'altro!»”

effettivamente governare una nave. Matthew Flinders rappresenta, in un certo qual senso, l'ala protettrice sotto la quale John Franklin ha il tempo, con i suoi ritmi, di imparare il suo mestiere di marinaio e compiere la sua *Bildung*.

3.3.2 Dottor Orme

Se Matthew Flinders rappresenta idealmente la guida di John Franklin in mare, sulla terra ferma la funzione di guida è sicuramente del dottor Orme. Sin dalle prime pagine del III capitolo, il Dottor Orme appare diverso dagli altri insegnanti. Culmine della messa in evidenza di tale differenza è rappresentato dalla punizione che viene inflitta allo scolaro John Franklin. Un giorno, a lezione di matematica, John trattiene quasi inconsapevolmente Burnaby, un suo docente, poiché quest'ultimo non aveva atteso che John formulasse la risposta alla sua domanda coi suoi tempi. Franklin non voleva mancare di rispetto, ma solo avere l'opportunità di rispondere al quesito del maestro. Tuttavia, viene spedito nella prigione dell'istituto, ma anche in questo caso il suo spirito non ne risente affatto, ad evidenziare la stabilità e l'equilibrio che trova in sé stesso accettando e gestendo consciamente la sua predisposizione peculiare alla lentezza.

John trova un alleato nell'altro professore, il Dottor Orme. Diversamente dagli altri dipendenti della scuola, il Dottor Orme non picchia mai e non inveisce mai contro gli studenti (EL, p. 34), mostrando solidarietà a John andandolo a trovare in cella. Non è un caso che, nella continua tensione antiautoritaria del romanzo, il Dottor Orme sia l'unico maestro in grado di insegnare qualcosa a John e al quale resterà legato per tutta la vita. È infatti grazie al dottor Orme che Franklin si imbarcherà finalmente su una nave, per un viaggio verso Lisbona. Il maestro aveva preso a cuore il caso di John, anche per un fine scientifico poiché incuriosito dalla sua particolare lentezza. Oltre a indicare la lentezza come degno di indagine scientifica, il romanzo insiste con ciò, seppur indirettamente, alla necessità di indagare scientificamente la velocizzazione della vita. Inoltre, la rappresentazione positiva del Dottor Orme nel romanzo è acuita dal fatto che viene narrato che abbia anche migliorato in generale le condizioni di vita di tutti gli studenti. Per questo, per il trattamento ricevuto durante la prigionia e per l'opportunità concessagli di partire per Lisbona, John gli è molto grato.

3.4 Le rappresentazioni dell'amore: Mary Rose, Eleanor Porden e Jane Griffin

3.4.1 Mary Rose

Il carattere da esploratore di John non si manifesta solamente verso la curiosità verso luoghi della Terra inesplorati. Un territorio sconosciuto è per John anche l'altro sesso. Il personaggio di Mary Rose viene introdotto nel capitolo VI quando, a causa di una secca, l'*Investigator* è costretta ad attraccare a Portsmouth prima del previsto per delle riparazioni. Questa è l'occasione per Franklin di avere, o meglio tentare, il suo primo approccio col corpo femminile, essendo la città un posto pieno di marinai e, conseguentemente per l'epoca, di bordelli. Guidato da Mockridge, conosce la prostituta Mary Rose. I due non consumano alcun atto sessuale, vista la timidezza di John e il conseguente atteggiamento dolce e indulgente di lei, in un certo senso materno:

»Bist du ins Gebüsch gefallen?« fragte sie und deutete auf seinen Kopf und seine Hände. »Das war kein Gebüsch. Ich war in der Schlacht von Kopenhagen«, antwortete John beklommen und stockte. »Und die vier Schillinge hast du?« John nickte. Da sie schwieg, sah er seine Aufgabe klar vor sich. »Ich werde dich jetzt ausziehen«, sagte er mit Todesverachtung. Sie sah ihn unter den vielfältig geschwungenen Bögen ihrer Augenlider, Brauen, Stirnknochen und unter den Buchten ihres Haaransatzes belustigt an. »So siehst du aus!« sagte sie lächelnd. Ihr weicher Mund konnte spöttische Sätze ganz freundlich sagen. Jedenfalls war es bis jetzt nicht zum Davonlaufen. Nach einer halben Stunde war John immer noch da. »Mich interessiert alles, was mir noch unbekannt ist«, sagte er. »Dann faß doch mal hier an – gefällt dir das?« »Ja, aber bei mir funktioniert alles nicht richtig«, stellte John etwas mißmutig fest. »Nicht so wichtig! Kanonen gibt's genug hier.« [...] So konnte John ihre runden Knie und Schenkel betrachten und sich überlegen, wie es weiterging. Aber was nun einmal nicht wollte, war auch dadurch nicht zu bewegen. Er holte seine Hose vom Stuhl und prüfte, wo oben und unten war. Dann kramte er die vier Schillinge heraus. »Ja, zahlen mußt du schon«, sagte Mary Rose, »sonst denkst du noch, du hättest keinen Spaß gehabt!« Sie faßte ihn um den Kopf. Johns Lippen fühlten ihre Augenbrauen, er spürte die kleinen Härchen. Friedlich und weich war ihm zumute. Es gab keine Anstrengung und keine Überlegung, denn ihre Hände waren es, die seinen Kopf hin- und herbewegten. »Du bist ein ernster Junge«, sagte sie, »und das ist etwas Gutes. Wenn du älter bist, wirst du ein Gentleman. Laß dich wieder sehen – das nächste Mal funktioniert es, das weiß ich.« John kramte noch einmal in der

Tasche. »Ich habe hier«, begann er, »einen Schraubschäkel aus Messing.« Er gab ihn ihr zum Geschenk. Sie nahm ihn, sagte nichts. (EL, pp. 78s)⁶¹

John, molto scosso, porterà con sé questo primo incontro con la sessualità a lungo. Infatti, di ritorno dal suo viaggio nella Terra Australis, nel capitolo VIII si legge che John è nuovamente a Portsmouth, dove incontra Mary Rose e ha la sua prima, vera, esperienza sessuale a tre anni dal primo incontro con lei.

Marys Gesicht hatte um die geschwungenen Linien herum mehr Falten bekommen. John sah auf ihren atmenden Körper. An den Unterarmen glänzten feine, zarte Härchen gegen das Licht. Dieser Flaum war das Stärkste, er tat mit John viel. Große Dinge kamen in Gang. »Mir ist wie eine Sinuskurve, alles steigt immerzu!« Bald vergaß er die Geometrie und wußte statt dessen, daß auf der Welt vieles wieder gut werden konnte und daß zwei Menschen genügten, um es zu bewerkstelligen. Er sah eine himmelfüllende Sonne. Paradoxerweise war sie zugleich das Meer und wärmte eher von unten als von oben. Vielleicht ist so die Gegenwart, wenn sie einmal nicht davonläuft, dachte John. Er hörte Marys Stimme. »Bei dir ist das anders«, sagte sie. »Die meisten sind nämlich zu schnell. Wenn es soweit ist, dann ist es auch schon wieder vorbei.« »Das ist genau das, was ich seit einiger Zeit auchdenke«, antwortete John und war froh, denn er fühlte sich von Mary sehr verstanden. Er betrachtete ihr Schulterblatt, wie sich da die weiße Haut über dem geschwungenen Knochen spannte. Er besah alles genau. Am zartesten war die Haut über den Schlüsselbeinen

⁶¹ SL, pp. 75s – ««Sei caduto tra i cespugli?» chiese, indicando la sua testa e le sue mani. «Non erano cespugli. Ho preso parte alla battaglia di Copenaghen,» rispose John oppresso, e s'interruppe. «E i quattro scellini, ce li hai?» John annuì. Poiché lei taceva, John vide con chiarezza qual era il suo dovere. «Adesso ti spoglio,» disse con grande coraggio. Lei lo guardò divertita sotto le curve arcuate delle sue palpebre, delle sopracciglia, dei lobi della fronte e dell'attaccatura dei suoi capelli. «Ti piacerebbe!» disse sorridendo. La sua bocca morbida sapeva pronunciare parole di scherno in tono del tutto amichevole. Comunque finora non c'era ragione di scappare. Dopo una mezz'ora John era ancora là. «Mi interessa tutto quello che ancora non so» disse. «Allora metti una mano qui, ti piace?» «Sì, ma non tutto mi funziona come dovrebbe,» constatò John un po' di malumore. «Non è così importante! Qui ci sono cannoni a sufficienza.» [...] Così John ebbe modo di osservare le sue ginocchia e le cosce rotonde, e di riflettere come sarebbe andata a finire. Ma non riuscì più a sbloccare quello che non si era sbloccato prima. Prese i suoi calzoncini dalla sedia e guardò dov'erano il sopra e il sotto. Poi fece uscire i quattro scellini. «Già, devi pur pagare,» disse Mary Rose, «altrimenti crederai anche di non esserti divertito!» Prese la sua testa fra le mani. Le labbra di John toccarono le sue sopracciglia, ne avvertiva i peli. Si sentiva dolce e tranquillo. Non occorre affaticarsi né riflettere, perché erano le mani di lei a far dondolare il suo capo qua e là. «Sei un ragazzo serio,» gli disse, «e questo è un bene. Quando crescerai, diventerai un gentleman. Fatti rivedere, la prossima volta funzionerà, lo so.» John frugò ancora in tasca. «Ho qui,» cominciò, «un maniglione d'ottone.» Glielo diede in regalo. Lei lo prese e non disse nulla.»

– die tat es ihm wieder an, sie verhiess neue Gegenwart und Sonne von unten. (EL, pp. 120s)⁶²

L'esperienza sessuale non è descritta in maniera diretta, ma rappresentata con similitudini e metafore («Große Dinge kamen in Gang», «Mir ist wie eine Sinuskurve, alles steigt immer-zu!» e «Er sah eine himmelfüllende Sonne. Paradoxerweise war sie zugleich das Meer und wärmte eher von unten als von oben.» tra gli altri). L'unione con Mary Rose risulta non essere per John un semplice 'servizio a pagamento', un *do ut facias* privo di coinvolgimento. Al contrario, Franklin risulta spiritualmente molto coinvolto, al punto che l'esperienza con Mary Rose venga considerata un mattone importante della sua *Bildung*:

Mary zeigte John, daß Tasten und Fühlen eine Sprache war. Man konnte in ihr sprechen und antworten. Jedes Durcheinander war zu vermeiden. Er lernte viel an diesem Abend. Am Ende wollte er ganz bei Mary bleiben. Sie sagte: »Du bist verrückt!« Sie sprachen bis tief in die Nacht. Es war schwer, John Franklin etwas auszureden. Falls andere Freier draußen gewartet hatten, waren sie inzwischen mürrisch von dannen gezogen. »Ich bin auch froh, daß ich mit meinem Körper jetzt alles kann«, raunte John. Mary Rose war gerührt. »Für so was brauchst du von heute an nicht mehr drei Jahre um die Welt zu fahren!« (EL, pp. 121s)⁶³

Se si può spiegare l'atteggiamento di John con la sua inesperienza sessuale, e con i conseguenti coinvolgimenti psicologici che essa provoca, non si può fare lo

⁶² SL, pp. 112s – “Attorno alle linee arcuate ora il volto di Mary aveva più rughe. John guardò il suo corpo che respirava. Sugli avambracci luccicavano controluce piccoli peli, sottili e morbidi. Questa peluria erala cosa più incredibile, a John faceva un grande effetto. Si mettevano in moto grandi cose. «È come una senoide, tutto sale di continuo!» Presto dimenticò la geometria e seppe che al mondo molte cose potevano ridiventare buone e che per realizzare questo bastavano due persone. Vedeva un sole che riempiva il cielo. Paradossalmente il sole era anche il mare e scaldava piuttosto dal basso che dall'alto. Forse è così il presente, quando non fugge via, pensò John. Sentì la voce di Mary. «Con te è diverso,» disse. «Per lo più gli altri sono troppo veloci. Quando è così, è anche finita in un momento.» «È proprio quello che da qualche tempo penso anch'io,» rispose John, ed era lieto, perché si sentiva capito a fondo da Mary. Osservò la sua scapola, con la pelle bianca che si tendeva sopra l'osso arcuato. Esaminò tutto con precisione. Più morbida di tutto era la pelle sopra le clavicole, lo seduceva di nuovo, prometteva un nuovo presente e il sole dal basso.”

⁶³ SL, p. 113 – “Mary insegnò a John che il toccare e il sentire erano un linguaggio. Con esso si poteva parlare e rispondere. Bisognava evitare qualsiasi disordine. John imparò molto quella sera. Alla fine voleva restare tutto il tempo con Mary. Lei disse: «Sei pazzo!» Parlarono fino a notte fonda. Era difficile dissuadere John Franklin da qualche cosa. Se altri pretendenti avevano aspettato fuori, nel frattempo se n'erano andati via di malumore. «Sono anche contento perché ora con il mio corpo posso fare tutto,» bisbigliò John. Mary Rose era commossa. «Per far questo da oggi non hai più bisogno di andare tre anni in giro per il mondo!»”

stesso analizzando il coinvolgimento di Mary Rose. Anche John, agli occhi di Mary Rose, risulta in un qualche modo speciale. Franklin è diverso dalla moltitudine di uomini con cui si intrattiene e la connessione che si crea è sincera, al punto da chiacchierare con lui fino a notte fonda ignorando gli altri clienti alla porta. Mary Rose rappresenta per il John Franklin di Nadolny l'esplorazione, l'ignoto, tanto quanto le coste della Terra Australis o i ghiacci del nord. La formazione del protagonista passa inevitabilmente e con grande impatto anche dall'esperienza con Mary Rose.

3.4.2 *Eleanor Porden*

Durante il ricevimento alla Royal Society narrato nel X capitolo, John Franklin conosce anche Eleanor Porden. Figlia di un importante architetto, appassionata di poesia e donna brillante, Eleanor è la prima figura femminile dopo la scomparsa Mary Rose che attira l'attenzione di Franklin. Dopo il suo ritorno dall'infruttuosa spedizione in Canada e nello stesso periodo in cui scrive il suo libro, John inizia a frequentare Eleanor Porden e il suo circolo letterario. L'ambiente non risulta tuttavia di suo gradimento, in quanto non sembra un luogo in cui ci sia un reale e sincero confronto di idee, ma piuttosto le riunioni del circolo sembrano l'occasione per i membri di mettere in risalto e vantare sé stessi e il loro sapere. Con scherno ed ironia, ad uno stranito John la situazione appare così:

Schließlich hatte er es: es mußte ein Spiel sein! Sie spielten alle das gleiche Spiel, jeder auf andere Weise. Da gab es Menschen, die laut und begeistert von sich selbst sprachen wie Eleanor. Das gab ihnen einen Schwung, der es anderen schwer machte, sie zu unterbrechen. Andere sagten am Ende jedes Satzes »und«. Aber sie waren machtlos gegenüber denjenigen, die es verstanden, in die hauchdünne Pause vor dem »und« einzudringen und Bemerkungen zu machen. Die Hauptspielregel hieß offensichtlich: Das Wort ergreifen und so lang wie möglich behalten. (EL, p. 272)⁶⁴

Appare da subito evidente quanto gli ambienti e gli interessi dei due siano posti in opposizione, situazione che non potrà che aggravarsi col passare del tempo dopo un frettoloso matrimonio a seguito di una frequentazione piuttosto breve.

⁶⁴ SL, p. 248 – “Infine ci arrivò: doveva essere un gioco! Tutti giocavano allo stesso gioco, ognuno a suo modo. Erano persone che parlavano di sé a voce alta e con entusiasmo, come Eleanor. Questo dava loro uno slancio che rendeva difficile ad altri interromperli. Alcuni alla fine di ogni frase dicevano «e». Ma erano impotenti nei confronti di quelli che sapevano inserirsi nella brevissima pausa prima dell'«e» e fare osservazioni. La regola fondamentale del gioco era evidentemente: prendere la parola e mantenerla il più a lungo possibile.”

Infatti, a causa delle pessime condizioni di salute del padre di John, Eleanor si reca a Spilsby con addosso già i sintomi di quella malattia che da lì a poco l'avrebbe uccisa. Se John intende trasferirsi nel Lincolnshire, per trovare finalmente quiete dalla caotica Londra, Eleanor trova che il posto sia eccessivamente provinciale e va via. Tra i due, inoltre, si erano velocemente create fratture. Il carattere razionale e logico di Franklin si era già scontrato più volte con l'indole sognatrice della poetessa Eleanor. Il padre di John muore.

La vita con Eleanor sembra andare troppo veloce e Franklin ne soffre. Sente inoltre di star raccogliendo gloria per qualcosa che in realtà non merita, in quanto è diventato ricco e famoso per l'aver raccontato in un libro la storia di un fallimento. Per questo motivo richiede a sir John Barrow un nuovo incarico alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest. John ottiene l'incarico lo stesso giorno in cui sua figlia Eleanor Anne nasce. Nonostante a causa dei continui litigi l'amore sia finito, la malattia riavvicina Franklin alla moglie Eleanor, questa volta per compassione, lasciandosi scivolare addosso tutti i tentativi della moglie di dominarlo. Inaspettatamente, poco tempo prima della parte, Eleanor si tramuta in una moglie devota alla causa del marito, marcando ulteriormente la natura cerimoniosa della Eleanor Porden di Nadolny. Lei supporta il marito e ricama per lui una grande bandiera inglese che John avrebbe dovuto apporre sul punto più glorioso da lui scoperto durante la sua esplorazione. John si imbarca a Liverpool e pochi giorni dopo Eleanor muore, sebbene John verrà a conoscenza della notizia solo alcuni mesi dopo, quando sarà oramai già nel freddo nord del continente americano. La notizia non lo turba.

Eleanor Porden rappresenta con ogni probabilità una delle poche scelte irrazionali del John Franklin di Nadolny. Travolto dall'irrazionalità della passione, una passione come visto momentanea, Franklin si lancia in poco tempo in un amore particolare, con una donna totalmente agli antipodi del suo modo di fare, nonostante il fascino che lei aveva su di lui. Non si tratta qui di un amore maturo, ma di una passione autodistruttiva, che toglie serenità a Franklin e alla coppia in primis.

3.4.3 *Jane Griffin*

Quella di Jane Griffin, seguendo le indicazioni del narratore, sembra essere la rappresentazione piuttosto di un non-amore. Una rappresentazione alla quale non si è solitamente abituati, non stereotipata. Tornato a Londra dal secondo viaggio via terra nel nord del Canada, John si fida con Jane Griffin, l'amica di Eleanor.

A differenza di Eleanor, ma anche di Flora Reed, Jane sembra combaciare bene con Franklin:

Franklin verlobte sich mit Jane Griffin. Zunächst vor allem deshalb, weil sie ausnahmsweise nicht im Ausland war und weil sie ihre nächste Abreise bereits angekündigt hatte. Aufs Reisen verstand sie sich wie sonst niemand. Sie kannte alle Kanalsegler mit Namen, sie rechnete die europäischen Währungen blitzschnell in Pfund und Schilling um. Immer besorgte sie sich besondere Pässe, die zwischen Calais und Petersburg jeden Beamtenrücken vor ihr beugten, und sie wußte, wie man Zollwaren durch Auflegen einiger schwersilberner Münzen vollkommen unsichtbar machen konnte. »Du wärest ein guter Erster Leutnant«, sagte Franklin zu ihr. (EL, p. 287)⁶⁵

La voce narrante mette in evidenza come Jane sia molto più affine a John e che si adatti maggiormente alle sue caratteristiche. Assiste Franklin nei suoi rapporti con la società e si dimostra essere un'eccellente compagna di vita. Il rapporto con Jane diventa agli occhi di John sempre più distante da quello con Eleanor, e ciò è per lui un bene:

Sir John ging mit seiner Frau – jetzt Lady Franklin – auf dem Deich von Ingoldmells am Meer entlang. Nein, er liebte sie nicht so, wie er Eleanor geliebt hatte. Aber er mochte sie. Sie war ein ehrlicher Mensch mit klarem Verstand, ein verlässlicher Kompanion, und er brauchte sie als Ersatzmutter für die kleine Ella. Mehr war es nicht, aber auch nicht weniger. Sie sprachen offen darüber. »Wir sind beide neugierig«, meinte Lady Jane, »und meistens fallen uns die gleichen Menschen auf die Nerven. Das ist zwar nicht unbedingt Liebe ...« »... aber vielleicht sogar etwas noch Besseres«, antwortete Sir John. (EL, pp. 290s)⁶⁶

Franklin non esperisce con Jane qualcosa di intensamente comparabile all'innamoramento per Eleanor, ma a differenza di quest'ultima, riesce a convivere

⁶⁵ SL, p. 261 – «Franklin si fidanzò con Jane Griffin. In primo luogo perché per caso non si trovava all'estero, e poi perché lei aveva già annunciato la sua prossima partenza. Quanto al viaggiare, si capivano come nessun altro. Lei conosceva il nome di tutti i velieri del canale e sapeva convertire le valute europee in lire sterline con la velocità del fulmine. Si procurava sempre lasciapassare speciali, che facevano inchinare dinanzi a lei tutti i funzionari tra Calais e Pietroburgo, e sapeva come rendere del tutto invisibili le merci soggette a dazio aggiungendovi alcune pesanti monete d'argento. «Saresti un buon primo ufficiale,» le disse Franklin.»

⁶⁶ SL, p. 263 – «Sir John si recò con sua moglie, ora lady Jane, alla diga di Ingoldmells lungo il mare. No, non l'amava come aveva amato Eleanor. Ma le voleva bene. Era una persona onesta con la testa a posto, una compagna fidata, e lui aveva bisogno di un'altra madre per la piccola Ella. Non era niente di più, ma neppure di meno. Ne parlarono apertamente. «Siamo curiosi entrambi,» disse lady Jane, «e di solito ci danno sui nervi le stesse persone. Forse non è amore assoluto...» «... ma forse è persino qualcosa di meglio,» rispose sir John.»

benissimo con lei. A colpire è la reciprocità tra i due di un amore, o meglio, più propriamente di una relazione, che appare da un lato molto matura e stabile, ma al contempo sconvolge il paradigma dell'amore romanzato, proponendo un tipo di relazione di mutuo supporto e stima, quasi che di amore. Non bisogna pensare che la loro sia una relazione di convenienza. Alla scomparsa di John Franklin e della sua spedizione nei ghiacci, seguiranno numerose spedizioni organizzate grazie all'insistenza e alla tenacia di Lady Franklin, che ridurrà le finanze familiari al limite per la sola speranza di poter ritrovare suo marito.

4. I LUOGHI E IL TEMA DEL VIAGGIO

Cornice delle riflessioni di John Franklin e degli avvenimenti della sua vita privata sono l'Inghilterra della Rivoluzione Industriale, dove la 'meccanicizzazione' della società ha reso tutto più veloce e caotico. Inoltre, poiché, come sostiene Hilda Schauer, Nadolny è solito mandare i suoi eroi in viaggio e molto spesso nell'ignoto⁶⁷, il romanzo illustra anche grandi spazi aperti dei mari che Franklin solca, i luoghi che visita e che scopre, la cui descrizione accompagna puntualmente la narrazione degli eventi. In una delle primissime recensioni italiane, Chiusano già metteva in evidenza la peculiarità dell'opera di Nadolny, che aveva avuto il merito di aver riportato nella narrativa contemporanea i grandi spazi e paesaggi:

Mancare di paesaggio - non solo in senso esteriore - è una delle anemie della letteratura contemporanea. Anche in questo *La scoperta della lentezza* fa discorso a sé. Quanto paesaggio, dal tropicale al polare, dal campestre al cittadino, in queste pagine. Mai nemmeno il sospetto della cartolina a colori; e mai, nemmeno, quello dell'espressionismo narcisistico. Visioni chiare come quelle centrate da un vecchio cannocchiale di marina; ma espresse in formulazioni verbali dense, che ti fanno soffermare sull'immagine, e rifletterci su.⁶⁸

Chiusano mette in evidenza come i paesaggi non siano puro ornamento, come quelli di una 'cartolina', né pura ed ostentata espressione del sé del protagonista. Al contrario, le immagini dei luoghi che scaturiscono dalla narrazione sono 'chiare come quelle centrate da un vecchio cannocchiale di marina'. Paesaggi che attraverso la loro espressione in dense formulazioni riescono a far riflettere in

⁶⁷ Cfr. Hilda Schauer, *Interkulturelle Begegnungen in Sten Nadolnys Roman Die Entdeckung der Langsamkeit*, in: «Miskolci Egyetem. Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio philosophica», 14 2009, 3, p. 227.

⁶⁸ Italo Alighiero Chiusano, *L'uomo nel ghiaccio*. In: «La Repubblica», 12 settembre 1985.

quel modo peculiare che è proprio alle immagini. Rifacendosi al ‘vecchio cannochiiale di marina’ non solo Chiusano crea un legame con lo strumento che lo stesso Franklin usa, bensì indica implicitamente la chiara delimitazione dell’immagine, quel tondo che limita lo sguardo come una cornice. Del resto, come si vedrà nel corso della lettura, alcune delle caratteristiche precipue del John Franklin di Nadolny sono la razionalità e la pragmaticità. John non è in nessun caso un artista, né si pone alcun obiettivo a riguardo.

I luoghi hanno quindi una forte rilevanza ai fini dell’interpretazione dell’opera. Come è stato già accennato tramite la scelta della porzione di testo con cui si è aperto il presente capitolo, ad una Londra caotica e brutalmente veloce l’opposizione quasi manichea è rappresentata dal mare. Il mare raffigura nell’immagine che Franklin ne offre un luogo quasi ‘senza tempo’ dove è finalmente possibile trattenersi nel presente. Invero, durante le descrizioni dei paesaggi di Londra e della sua società, si ha sempre la sensazione che ogni evento accaduto inseguia il successivo. Il romanzo sviluppa nella descrizione dei luoghi motivazioni strettamente personali:

Sten Nadolny’s *Die Entdeckung der Langsamkeit* presents a particularly interesting interpretation of geographical exploration which appears to espouse traditional humanistic evaluations of knowledge and discovery while at the same time developing a radically subjective, solipsistic motivation on the part of its protagonist.⁶⁹

Come visto, infatti, nel romanzo il viaggio è spesso per il protagonista motivo di riflessione, tramite la quale raggiungere la crescita personale. John, per quanto si sforzi di apparire sicuro di sé agli occhi degli altri, si mette di continuo in discussione, continuando a riflettere e cercando di continuo il metodo migliore secondo il quale condurre la sua esistenza. Schauer accenna un interessante approccio descrittivo ai luoghi del romanzo basato sulla dicotomia centro-periferia⁷⁰, che funge da spunto per la presente analisi.

4.1 *Il centro veloce: Londra e la terra ferma*

Nel romanzo, il “centro” è rappresentato in maniera precipua dall’Inghilterra, per ovvi motivi storico-economici e politici. In particolare, è Londra ad essere oggetto principale di attenzione, simbolicamente rappresentata come il fulcro di quel progresso veloce e a tratti incontrollato. Una prima, vivida, descrizione di

⁶⁹ Cecile Cazort Zorach, *op. cit.*, p. 616.

⁷⁰ Hilda Schauer, *op. cit.*, p. 230.

Londra appare nel romanzo al momento dell'incontro tra Eleanor Porden e John Franklin. I due si iniziano a conoscersi nella caotica Londra, che sin da subito non sembra fatta per John:

Die Stadt empfand John als ziemlich befremdend. Wenn alle Menschen nur ruhig und übersichtlich ihre Wege zurückgelegt und die Richtung beibehalten hätten! Aber es gab ständig unverhoffte Wendungen und willkürliches Gerempel. Jeder, der unter zwanzig und männlich war, boxte sich mit irgendeinem anderen der gleichen Sorte herum. Entweder der Angreifer oder der Getroffene gerieten stets zuverlässig vor Johns Füße. Und dann die Kutscher! Besorgt starrte John auf diese bedenkenlosen Existenzen mit rundem Hut, wie sie einander an den unübersichtlichsten Stellen Nabe an Nabe überholten und dahintrasteten, was sie konnten. Ganz London schien in die Geschwindigkeit verliebt. Gut, daß es jetzt Trottoirs gab – das waren erhöhte Steinbänder längs der Fahrbahnen. Aber wenn einem dort vier betrunkenen Soldaten begegnete, geriet man über die Kante und war doppelt gefährdet. Blieb man stehen, um Überblick zu gewinnen, wurde man augenblicks von hinten geknufft und gegen die Hacken getreten. (EL, p. 163)⁷¹

Quella descritta è la Londra in piena rivoluzione industriale, caotica e veloce, e per questo inconciliabile con John, che si sente un pesce fuor d'acqua. Come altri luoghi sulla terraferma, anche Londra non rende possibile lo 'sguardo d'insieme'. Questa immagine di Londra riporta alla mente il tema novecentesco della metropoli come entità autonoma e disumanizzante, che fagocita l'individuo innalzando il caos della massa.

Nella porzione di testo citata, colpisce il binomio velocità-violenza. Accanto alla descrizione della frenesia caotica sono poste immagini violente, quali spintoni, risse tra ragazzi e conseguentemente persone che cadono. Persone che cadono, come afferma la voce narrante, «davanti ai piedi di John», a ribadire l' inadeguatezza dell'Io di Franklin in tale contesto, che non gli permette «una visione

⁷¹ SL, p. 150 – “John trovava la città piuttosto sorprendente. Se soltanto la gente fosse andata tranquillamente e apertamente per la sua strada, mantenendo la propria direzione! Ma c'erano di continuo conversioni inaspettate e arbitrari spintoni. Tutti quelli che avevano meno di vent'anni ed erano di sesso maschile facevano a pugni con qualcun altro della loro risma. Invariabilmente e puntualmente o l'attaccante o chi era colpito cadeva davanti ai piedi di John. E poi i cocchieri! John fissava inquieto queste esistenze sconsiderate dai cappelli rotondi, che si superavano ruota a ruota nei luoghi di maggior confusione e sfrecciavano via più in fretta che potevano. Tutta Londra sembrava pazza di velocità. Meno male che ora c'erano i marciapiedi – una sorta di liste di pietra sopraelevate lungo le carreggiate. Ma se uno ad esempio incontrava quattro soldati ubriachi andava a finire al di là del bordo e si trovava doppiamente in pericolo. Quando poi uno si fermava per poter avere una visione generale, riceveva sull'istante uno spintone da dietro e veniva pestato sui calcagni.”

generale». In una sorta di climax ascendente, le successive descrizioni di Londra, a distanza di anni, amplificheranno quel sentimento di inadeguatezza di John ed esaspereranno progressivamente quell'insofferenza e quell'inumanità della velocità della metropoli cannibalesca. Infatti, al ritorno di John dal Canada, il capitolo XV si apre a Londra che, come di consueto, è descritta con caratteristiche marcatamente in opposizione a quelle di Franklin:

Jetzt waren die Londoner Zifferblätter weiß. Viele Uhren hatten Sekundenzeiger wie vorher nur die Schiffschronometer. Uhren und Menschen waren genauer geworden. John hätte das gutgeheißen, wenn daraus mehr Ruhe und Gemessenheit entstanden wäre. Statt dessen beobachtete er überall nur Zeitknappheit und Eile. Oder wollte nur für ihn, John, niemand mehr seine Zeit opfern? Nein, es mußte eine allgemeine Mode sein. Der Griff zur Uhrkette war häufiger geworden als der zum Hut. Man hörte kaum Flüche, der Ausruf: »Keine Zeit!« war an ihre Stelle getreten. John war etwas befremdet. Hinzu kam, daß er selbst viel zuviel Zeit hatte: ein neues Kommando war nicht in Sicht. (EL, pp. 266s)⁷²

A Londra, dove la gente risulta sempre indaffarata e a corto di tempo, John è nuovamente *outsider* in quanto, come da lui temuto alla fine della spedizione canadese, nessun incarico gli era stato proposto. Al suo arrivo, infatti, l'accoglienza dei membri della Royal Society è piuttosto fredda a causa certamente del fallimento della sua spedizione nell'Artide.

L'approccio con Londra, il centro, avviene sempre al ritorno dalla periferia. Prima di prendere il comando delle *Erebus* e *Terror*, di ritorno dalla Terra di Van Diemen, Franklin passeggia per Londra, che come di consueto è rappresentata come il simbolo della velocità del progresso tecnico e industriale. Tuttavia, in questa occasione la città viene rappresentata più cupa e degradata del solito. Piuttosto che sulla velocità, in circa due pagine l'enfasi ricade sui costi che un progresso veloce comporta per le fasce di popolazioni più deboli:

Nach der Unterredung wanderte John stundenlang durch die Stadt. Er verspürte keine Neigung, die Niederlage hinzunehmen, und rüstete sich mit allerhand

⁷² SL, p. 243 – "Ora i quadranti degli orologi londinesi erano bianchi. Molti orologi avevano le lancette dei secondi come le avevano avute un tempo soltanto i cronometri delle navi. Gli orologi e gli uomini erano diventati più precisi. John sarebbe stato d'accordo se da questo fossero derivate più pace e più moderazione. Ma notava invece che ovunque c'erano solo mancanza di tempo e fretta. Oppure nessuno voleva più perdere tempo soltanto per lui, John? No, doveva essere così dappertutto. Era diventato più frequente estrarre la catena dell'orologio che non togliersi il cappello. Non si sentivano quasi più imprecazioni, era subentrata in loro vece l'esclamazione: «Non ho tempo!» John era un po' stupito. Ora poi aveva anche troppo tempo: non c'era in vista nessuna missione."

treffenden Formulierungen. Ab und zu stolperte er über einen Prellstein oder rammte jemand, der gerade ein Geschäft verließ. Um einer gewählten Sprache willen fing er sich Kratzer und Beulen ein. Aber nur um diese in irgendeiner Form an Lord Stanley weiterzugeben. Nach und nach wurde er ruhiger. Sein Ärger kam ihm klein vor in diesem London. Es war ohnehin schwer, sich auf die eigene Person zu konzentrieren, wenn es so viel zu sehen und zu lesen gab. Die Straße war ein Geschrei aus lauter Buchstaben: hier jubelten sie für billige Lohnkutschen, dort standen sie Spalier für reinen Gin oder ehrwürdigen Tabak, dazwischen blähten sie sich auf Baumwolltüchern und schwankten an Holzstäben: die Anhänger des allgemeinen Wahlrechts demonstrierten. John fand es schwer, gleichzeitig zu sehen und zu lesen, zumal ihm ständig neue, komplizierte Wörter entgegenleuchteten. Eines davon hieß »Daguerreotypie«. John trat heran und las das Kleingeschriebene: »Lassen Sie sich zeichnen vom Griffel der Natur!« Wenig später, beim Brillenschleifer, ein weiteres Schild: »Augengläser, das Geschenk der vorgerückten Jahre!« Die Anpreisung schien Erfolg zu haben. Dicke Brillen, früher ein Symbol für Mangel an Überblick oder bestenfalls für Gelehrsamkeit, zierte jetzt viele Gesichter, auch jüngere. Ferner sah John zwei stattliche Leichenzüge und stellte fest, daß neuerdings nicht nur die Gehröcke, sondern auch die Särge »auf Taille« gearbeitet waren. Es sah aus, als würde ein Violoncello zu Grabe getragen. Eine Stunde lang blieb er in einem Buchladen. Von Benjamin Disraeli, den er schon als kleinen Jungen gekannt hatte, gab es jetzt zwei Romane, und Alfred Tennyson, einer von Johns Verwandten in Lincolnshire, schrieb passable Gedichte, die sich bis nach London verkauften. Er ging durch den Hafen, der vom Kohlenrauch der Dampfboote eingehüllt war. Die Sicht war immer noch klar genug: einer der Dockarbeiter rief: »Seht, das ist Franklin! Der Mann, der seine Stiefel aß.« John stapfte weiter bis nach Bethnal Green und roch den fauligen Geruch der Kellerwohnungen. Geduldig hörte er ein dünnes, höchstens dreizehnjähriges Mädchen an, das ihn in eine dieser Wohnungen einladen wollte. Zwei ihrer Brüder seien deportiert worden, weil sie aus einem Laden einen halbgelochten Kuhfuß gestohlen und den verzehrt hätten. Sie wolle sich gern ausziehen für den Herrn, ganz langsam, und dabei ein Lied singen, alles für einen Penny. John fühlte Rührung und Beklemmung, gab ihr einen Schilling und flüchtete ratlos. Fensterscheiben gab es hier kaum, und Türen waren unnötig, weil die Diebe nichts fanden. Die Polizei schien verstärkt worden zu sein. Überall lauerten wachsamen Männer in Uniform, vernünftigerweise unbewaffnet. An der King's Cross Station hörte John die Lokomotive fauchen und las im Stehen eine Zeitung. Drei Millionen Einwohner jetzt. Täglich wurden zweihundert Fuder Weizen verbacken, Tausende von Ochsen geschlachtet. Und das war noch zu wenig. Die Bettler übrigens redeten zu schnell – sie wollten nicht lange stören. Sprächen sie langsamer, dachte John, dann wäre es keine Störung, sondern der Anfang eines Gesprächs. Aber vielleicht wollten sie gerade das vermeiden. (EL, pp. 333-35)⁷³

⁷³ SL, pp. 301-03 – "Dopo il colloquio, John passeggiò a lungo per la città. Non era affatto incline ad accettare la sconfitta, e si stava preparando ogni sorta di formulazioni precise. Di tanto

Accanto al motivo dell'inciampo, già più volte menzionato riguardo Londra e che evidenzia la differenza di velocità tra John e gli abitanti della città, la prima parte del brano sopracitato enumera la positività del progresso tecnico, economico e politico: vetture, beni di lusso, suffragio universale, dagherrotipie, occhiali indossati per moda, bare 'su misura', fiorire della letteratura, battelli a vapore. Tuttavia, il forte impatto sul lettore viene dato dalla rappresentazione del degrado connesso al progresso. È descritta una ragazzina di tredici anni, i cui due fratelli erano stati deportati per aver rubato per fame, che vende il suo corpo in un interrato marcio per un penny. O ancora, le case senza finestre e con le porte

in tanto inciampava in un paracarro o investiva qualcuno che aveva appena terminato di trattare un affare. Per amore di un linguaggio ricercato, si trovò pieno di graffi e ammaccature. Ma soltanto per poter rendere la pariglia in qualche modo a lord Stanley. A poco a poco si calmò. La sua arrabbiatura gli sembrò meschina in una Londra di quel genere. Era comunque difficile concentrarsi sulla propria persona, quando c'erano tante cose da vedere e da leggere. La strada era tutta un'aggressione di parole: ora esaltavano vetture di piazza a basso prezzo, ora facevano ala attorno a un gin puro o a un tabacco rispettabile, oppure sventolavano su striscioni di cotone e traballavano su bacchette di legno: i fautori del suffragio universale stavano facendo una dimostrazione. A John riusciva difficile guardare e leggere contemporaneamente, tanto più che di continuo gli balzavano incontro parole nuove e complicate. Una di queste era «dagherrotipia». John si avvicinò a leggere quello che era scritto in piccolo: «Si lasci disegnare dal lapis della natura!» Poco più oltre, dal molatore di occhiali, un'altra insegna: «Occhiali, il regalo degli anni futuri!» Sembrava che le parole d'elogio avessero successo. Occhiali spessi, simbolo un tempo di vista difettosa o tutt'al più usati per la scienza, ora adornavano molti visi, anche di giovani. Più avanti John vide due imponenti cortei funebri, e constatò che ultimamente non soltanto le finanziere, ma anche le bare erano fatte «su misura». Era come se portassero alla tomba un violoncello. Rimase per un'ora in una libreria. Di Benjamin Disraeli, che aveva già conosciuto da giovane, ora c'erano due romanzi, e Alfred Tennyson, uno dei parenti di John nel Lincolnshire, scriveva poesie passabili, che si vendevano anche a Londra. Attraversò il porto, avvolto dal fumo di carbone carbone dei battelli a vapore. Ma si riusciva ancora a vedere: uno degli operai del cantiere gridò: «Guardate, è Franklin, l'uomo che ha mangiato i suoi stivali!» John continuò a camminare pesantemente fino a Bethnal Green e sentì il puzzo di marcio degli interrati. Ascoltò con pazienza una ragazza esile, di tredici anni al massimo, che voleva invitarlo in una di quelle abitazioni. Due dei suoi fratelli erano stati deportati, perché avevano rubato da un negozio un piede di porco semicotto e l'avevano mangiato. Lei si sarebbe spogliata volentieri per il signore, molto lentamente, e avrebbe anche cantato una canzone, tutto per un penny. John si sentì commosso e angosciato, le diede uno scellino e si allontanò in fretta sgomento. Lì c'erano pochissimi vetri alle finestre, e le porte erano inutili, perché i ladri non trovavano niente. Sembrava che i poliziotti si fossero intensificati. Ovunque c'erano uomini vigili in uniforme, ragionevolmente disarmati. Alla stazione di King Cross John udì sbuffare una locomotiva e lesse un giornale in piedi. Tre milioni di abitanti attualmente. Ogni giorno duecento carri di frumento venivano usati per fare il pane, si macellavano migliaia di buoi. E non bastava ancora. I mendicanti peraltro parlavano troppo rapidamente – non volevano star lì a infastidire. Se avessero parlato più lentamente, pensò John, non sarebbe stato un disturbo, bensì l'inizio di un colloquio. Ma forse volevano evitare proprio questo.”

‘inutili’, in quanto non c’era niente che qualcuno potesse rubare, le enormi quantità di cibo che venivano lavorate e che comunque non bastavano a sfamare tutti e le litanie dei mendicanti.

La riflessione complessiva sul tema del progresso nel romanzo porta a pensare che, nell’ottica di John, esso sia un qualcosa di necessario. Del resto, Franklin è in molti campi innovativo e attento alle novità, come ad esempio le scoperte in campo scientifico o la lotta per un’educazione più al passo coi tempi e con le reali necessità di uno scolaro. Infatti, non è il progresso in sé ad essere criticato, ma la velocità con la quale esso si manifesta. È difatti l’eccessiva velocità del progresso, e non il progresso stesso, ad essere oggetto di aspra critica all’interno del romanzo. Del resto, nelle sue descrizioni di Londra, accanto alle innovazioni tecnologiche della rivoluzione industriale, spesso al centro sono posti gli sconfitti da questa rivoluzione, le fasce più deboli che non riescono a stare al passo. Basti pensare, ad esempio, alle rivolte più volte menzionate contro le nuove macchine da parte degli operai i cui posti di lavoro erano appunto minacciati da macchinari sempre più efficienti che rendevano il lavoro di molti di loro non più conveniente (EL, pp. 147, 166, 309). Del resto, anche in precedenza era stata evidenziata non tanto la negatività del progresso, ma piuttosto il fatto che i benefici derivanti dal progresso fossero appannaggio di pochi, davanti alle sofferenze di molti, a cui rimane solo la meraviglia alla vista delle mirabilie del progresso:

London dampfte. Der Zuwachs an Apparaten, Maschinen und Eisenkonstruktionen wurde täglich größer, man nannte es den Fortschritt. Viele wirkten an ihm mit, wenige hatten an ihm teil. Die meisten starrten ihn mit glänzenden Augen an und sagten bewundernd: »Wahnsinn!« Der Fortschritt war eine Verrücktheit, diente aber dem Ruhme Englands, und auch wer keinen Profit machte, liebte seine Nation. (EL, p. 286)⁷⁴

L’attualità del tema è facilmente rintracciabile e richiama, già dagli anni Ottanta in cui il romanzo è stato scritto, tutte quelle paure sull’automazione del lavoro e la conseguente ricaduta sull’occupazione che ancora oggi sono oggetto di dibattito.

⁷⁴ SL, p. 259 – “Londra fumava. I meccanismi, le macchine e le costruzioni in ferro aumentavano di giorno in giorno, e questo si chiamava progresso. Molti vi contribuivano, pochi vi partecipavano. I più stavano a guardare con occhi brillanti e dicevano con ammirazione: «Follia!» Il progresso era un[a] pazzia, ma giovava alla gloria d’Inghilterra, e anche chi non amava il profitto, amava la sua nazione.”

4.2 La periferia lenta: mari aperti, territori esotici e distese artiche

Per crescere ed imparare cose nuove, John ha bisogno sin da bambino di partire. Decide quindi di scappare la notte stessa per raggiungere il mare per imbarcarsi su di una nave col proposito di diventare ricco, per poi fare ritorno a Spilsby e riscattarsi nei confronti di chi lo derideva. Dopo essersi incamminato da Spilsby, per boschi e prati giunge nel villaggio di Ingoldmells, dove vedendo il mare vive un primo momento epifanico:

Das Dorf hieß Ingoldmells. Die Sonne ging unter. [...] Da erkannte John jenseits des Dorfs das, was er suchte. Eine bleigraue, riesenhaft ausgedehnte Ebene lag da, schmutzig und neblig, wie ein ausladender Brotteig, etwas drohend wie ein ferner Stern von nah gesehen. John atmete tief. Er setzte seine Füße in einen stolpernden Trab und lief auf das ausladende Ding zu, so schnell er konnte. Jetzt hatte er den Ort gefunden, der zu ihm gehörte. Das Meer war ein Freund, das spürte er, auch wenn es im Augenblick nicht so gut aussah. (EL, p. 23)⁷⁵

Il mare, agli occhi di John, è idealizzato al punto che anche il suo presentarsi esteticamente in maniera poco attraente («pianura grigio piombo, sporca e nebbiosa, simile a una pasta da pane debordante») non scalfisce minimamente il suo desiderio di mare, che a tutti gli effetti incarna l'anelito verso la libertà e costituisce nella sua infinità il fine dello *Streben*, al punto da far correre fino ad incepicare persino un 'lento' come lui.

La familiarità col mare e con ciò che è *fern* diventa progressivamente più forte, al punto che il legame col suolo natio diventa sempre più flebile. Infatti, dopo aver giaciuto per la prima volta con Mary Rose di ritorno dalla Terra Australis, Franklin si dirige verso Spilsby e scopre come la flebile nostalgia di casa che aveva provato durante i suoi anni in mare fosse ingiustificata. Il paesaggio gli pare più degradato e ancor meno attraente di quello dei suoi ricordi d'infanzia. John ha perso familiarità con la *Heimat*, al punto che «[...] habe die

⁷⁵ SL, p. 24 – “Il villaggio si chiamava Ingoldmells. Il sole stava tramontando. [...] In quel momento John, al di là del villaggio, riconobbe quello che cercava. Una pianura grigio piombo di immensa vastità gli giaceva dinanzi, sporca e nebbiosa, simile a una pasta da pane debordante, lievemente minacciosa come una stella lontana vista da vicino. John respirò a fondo. Regolò i suoi piedi al trotto e corse incespicando verso quella massa debordante il più in fretta possibile. Ora aveva trovato il luogo che faceva per lui. Il mare era un amico, lo sentiva, anche se al momento non aveva un aspetto rassicurante.”

frühlingshafte Mauer in Whampoa vertrauter gerochen als hier die Stufen, die zum Marktkreuz hinaufführten» (EL, p. 122)⁷⁶.

Lo stare *in der Ferne* è per Franklin attrattivo perché, lontano dal centro, può trovare il suo ritmo, può allontanarsi dalla frenesia di quella concezione tecnico-materialistica di progresso, dalla sua connotata velocità e disumanità. Il rallentare è il modo per ritrovare finalmente la via verso il presente. Durante il primo viaggio alla ricerca del Passaggio a Nord Ovest, la nave continua a procedere verso nord e ad incontrare i primi freddi e le prime luci della lunga estate polare, come in un mondo senza tempo, ciò verso cui John Franklin anelava e che solo il mare poteva dargli:

Das war ein ewiger Abendhimmel, die Schatten so riesenhaft lang, und wenn die Nebelschwaden aufstiegen, wurden sie sogleich zu rötlichen Wolken und änderten alle Farben bis an den nördlichen Horizont. [...] Das feingerippte Meer umspielte und trug die Eisfiguren wie ein Takt, und sie selbst hatten, wie Klänge, eine Harmonie, obwohl sie doch etwas Gesplittertes und Geborstenes waren. Aber sie wirkten ruhig und zeitlos, so etwas konnte nicht häßlich sein. Hier war es friedlich. Weit hinten, irgendwo im Süden, sorgte die Menschheit für das Elend der Menschheit. In London war die Zeit etwas Gebieterisches, jeder mußte mit ihr mithalten. (EL, p. 195)⁷⁷

È marcata ulteriormente la contrapposizione tra la terraferma e il mare. Ritorna qui alla memoria del lettore la frenesia di Londra, espressione più alta della Rivoluzione Industriale e descritta precedentemente (capitolo X) come una grossa metropoli che con i suoi ritmi frenetici inghiottiva il singolo. Essa è posta in contrapposizione con il ritmo regolare e armonico del mare, che dona calma. L'opposizione tra la terraferma e il mare cela dentro di sé simbolicamente la contrapposizione tra la frenesia e la lentezza, tra l'irrequietezza e la calma. Nel capitolo precedente (XI), John nel suo soggiorno a terra è inquieto, sul mare riesce al contrario a ritrovare *in primis* la sua sicurezza e poi, successivamente, anche la calma.

⁷⁶ SL, p. 114 – “[...] come se quel muro primaverile a Whampoa avesse avuto un odore più familiare per lui che non i giardini che portavano su al crocicchio del mercato.”

⁷⁷ SL, p. 180 – “Era un perenne crepuscolo dalle ombre immensamente lunghe, e quando salivano i nubi di nebbia, si mutavano subito in nuvole rossastre e cambiavano tutti i colori fino all’orizzonte boreale. [...] Il mare leggermente increspato lambiva e portava le figure di ghiaccio come un ritmo, e anch’esse, come i suoni, possedevano un’armonia, sebbene fossero un poco angolose e frammentate. Ma davano un’impressione di calma e di eternità, una cosa simile non poteva essere brutta. Qui c’era pace. Molto più indietro, da qualche parte nel sud, gli uomini si occupavano della miseria dei loro simili. A Londra il tempo era un elemento imperioso, tutti dovevano seguirlo.”

La *Sehnsucht* di Franklin non è verso un luogo specifico, ma è genericamente verso il mare e, più precisamente, verso i tempi e i modi di esistere che il mare permette, lontana da un'umanità ormai troppo accelerata:

Seltsam: je näher John dem Ziel kam, desto mehr spürte er, daß er es gar nicht mehr brauchte. Die völlige Stille, die absolute Zeitlosigkeit, was sollte er ernstlich damit? Er war Kapitän und hatte ein Schiff, er wollte kein Stück Küste mehr sein, kein Uferfelsen, der in die Jahrtausende schaute und an nichts schuld war. [...] Das Ziel war wichtig gewesen, um den Weg zu erreichen. Den hatte er nun, auf dem ging er, und der Pol wurde wieder zum geographischen Begriff. Er hatte nur die Sehnsucht, unterwegs zu bleiben, genau wie jetzt, auf Entdeckungsreise, bis das Leben vorbei war. Ein Franklinsches System des Lebens und des Fahrens. (EL, p. 196)⁷⁸

John non ha più i dubbi che lo tormentavano nel capitolo precedente. Le incertezze sul cosa fare della sua vita sono svanite. Non pensa più alle invenzioni del Dottor Orme, né alla storiografia del farmacista Beesley, ancor meno al giornale di Flora Reed. Si rende inoltre conto che la sua ricerca del Polo Nord non era precipua in sé, ma era piuttosto il modo per poter conoscere ciò che non era conosciuto stando in mare, dove i suoi ritmi interiori erano rispettati. È importante questa inversione tra meta e viaggio: non è il viaggio che serve a raggiungere la meta, bensì una volta trovata la via verso la meta, la funzione della meta è esaltare il viaggio, che si trova ad essere la meta effettiva.

La scoperta del presente, e quindi della tranquillità che ne deriva contro la frenesia, viene in un certo qual senso impersonificata dal mare. Durante la sfortunata spedizione nel nord del Canada, il gruppo procede via fiume alla ricerca della costa del Mare Artico. A causa delle pregresse ostilità tra il suo popolo e gli eschimesi, Akaitcho, il capo indiano che lo accompagna, ritorna con i suoi uomini a sud, lasciando agli europei il difficile compito di trovarsi autonomamente del cibo. Nonostante questa notizia, la vista del mare rende John di buon umore:

Da war sie wieder, die gute, runzelige Elefantenhaut der See! Hier würden schon bald in langer Reihe die Ostindienschiffe entlangfahren und die Schiffe nach Australien, San Franzisko, Panama und den Sandwich-Inseln. Aber eigentlich – was interessierten John die Passagierschiffe! Er mußte lachen. Er war guter Dinge. [...] Und das Meer war unzerstörbar. Tausend Flotten hinterließen auf ihm keine Spur.

⁷⁸ SL, p. 181 – “Strano: quanto più John si avvicinava alla meta, tanto più sentiva che non gli era più necessaria. Il silenzio totale, l’eterno assoluto, che cosa se ne faceva in realtà? Era un capitano e aveva una nave, non voleva più essere un pezzo di costa o una roccia sulla riva, che guardava nei secoli e non era responsabile di niente.”

Das Meer sah jeden Tag anders aus und blieb sich darin bis in Ewigkeit gleich. Solange es das Meer gab, war die Welt nicht elend. (EL, pp. 238s)⁷⁹

Il mare diventa il simbolo della resistenza alla frenesia del progresso tecnico. Resiste perché nella sua dimensione atemporale non muta, a differenza di tutto il resto, perché ogni passaggio presuppone il ritorno alla forma originaria del costante movimento ondoso.

5. UMANESIMO E PACIFISMO

Il primo incontro di Franklin con la guerra rappresenta il punto di inizio di una tematica che sarà molto presente durante tutto l'arco narrativo dei capitoli, vale a dire il pacifismo e la ricerca di quei valori propri dell'umanesimo quali il rispetto dell'uomo e l'esaltazione delle differenze tra gli uomini, le cui controversie non andrebbero mai risolte in modo inumano, vale a dire attraverso la guerra. Ci troviamo nel V capitolo e il momento della battaglia si avvicina. Le navi della flotta britannica sono alla volta di Copenaghen. Poco prima dell'attacco, guardando Copenaghen da lontano, Franklin si estranea dal suo contesto e ripensa a Londra e a quanto il porto di Copenaghen assomigli per certi versi a quello di Londra (EL, pp. 59-61). In ciò si rintraccia un altro elemento dell'antimilitarismo del romanzo. La guerra, che dovrebbe nella sua propaganda e nella sua ideologia marcare in astratto delle differenze tra nazioni e popoli, quando si concretizza negli avvenimenti tragici mostra tutta la sua insensatezza, in quanto le differenze decantate sono ridotte al minimo. All'improvviso Franklin deve tuttavia abbandonare i suoi pensieri ed è riportato con una triste onomatopea al vissuto:

Bumm! Das war der Trekröner, und die Schlacht! (EL, p. 61)⁸⁰

Il combattimento è truce. La voce narrante descrive morte ovunque, sangue, cadaveri e brandelli di carne misti al legno fracassato della nave sotto i colpi delle palle di cannone. John Franklin è scosso, ma si trova davanti un soldato danese

⁷⁹ SL, pp. 218s – “Eccolo di nuovo, il mare, con la sua cara pelle rugosa da elefante! Presto avrebbero sfilato davanti a loro flotte di mercantili diretti alle Indie Orientali e le navi per l'Australia, San Francisco, Panama e le isole Sandwich. Ma in fondo, che cosa importava a John delle navi passeggeri! Si mise a ridere. Era di buon umore. [...] E il mare era indistruttibile. Migliaia di flotte non lasciavano alcuna traccia su di esso. Il mare mutava aspetto ogni giorno e restava uguale a se stesso in eterno. Finché esisteva il mare, il mondo non era misero.”

⁸⁰ SL, p. 60 – “Bum! Era il Trekröner (nome della batteria di cannoni a difesa di Copenaghen, G.E.), la battaglia!”

scampato all'affondamento della vicina nave nemica. Franklin istintivamente lo afferra per la gola e lo tiene stretto:

Es war ein Mann, für einen Soldaten alt, bestimmt über vierzig. John hatte noch nie auf jemandem gekniet, noch nie auf jemanden heruntergesehen, der sein Vater hätte sein können. Die Kehle war warm, die Haut weich. John hatte noch nie einen Menschen so lange angefaßt. Jetzt war das Chaos wirklich da, die Schlacht innerhalb seines Körpers. Denn die Nerven, die zu seinen Fingern gehörten, fühlten während des Zudrückens ein Entsetzen über diese Wärme und Weichheit. Sie fühlten, wie die Kehle – schnurrte! Sie vibrierte, zart und elend, ein tief elendes Schnurren. Die Hände waren entsetzt, aber der Kopf, der die Erniedrigung des Getötetwerdens fürchtete, dieser Verräterkopf, der dabei noch falsch dachte, tat, als verstünde er nichts. Die Pistole fiel herunter, die Beine hörten auf zu treten, der Mann rührte sich nicht mehr. Schußwunde an der Schulter, helles Blut. Die Pistole war nicht geladen gewesen. Hatte der Däne nicht noch irgend etwas gesagt, hatte er sich ergeben? John saß da und starrte dem Toten auf die Kehle. Gefürchtet hatte er die Erniedrigung des gewaltsamen Todes. Aber selber einen Organismus zu zerdrücken, verspätungshalber, weil die Angst nicht schnell genug gewichen war, das hieß fast mehr als den Kopf verlieren. Es war eine Demütigung, eine Ohnmacht, und niederschmetternder als die andere. Jetzt, da er überlebt hatte und sein Kopf wieder alle Gedanken zulassen mußte, ging die Schlacht im Inneren weiter, Hände, Muskeln und Nerven rebellierten. »Ich habe den umgebracht«, sagte John und bebte. (EL, pp. 64s)⁸¹

John è sconvolto dall'orrore della morte di un uomo per mano sua. L'assurdità della guerra e del suo irrazionale potere di creare differenze fittizie è ulteriormente marcata dal fatto che il soldato danese ucciso da John, vista l'età, sarebbe

⁸¹ SL, pp. 62s – "Era un uomo vecchio per essere un soldato, certo al disopra dei quaranta. John non era mai stato in ginocchio sopra qualcuno, non aveva mai guardato dall'alto nessuno che potesse essere suo padre. La gola era calda, la pelle morbida. John non aveva mai tenuto così a lungo un uomo fra le mani. Ora c'era davvero il caos, si svolgeva una lotta all'interno del suo corpo. Perché, mentre continuava a stringere, i nervi che facevano parte delle sue dita vibravano d'orrore di fronte a quel calore e a quella morbidezza. Sentivano la gola gorgogliare. Vibrava, tenera e misera, di un gorgoglio misero e profondo. Le sue mani ne avevano orrore, ma la sua testa, che temeva l'umiliazione dell'essere ucciso, quella testa traditrice, che pensava ancora in modo sbagliato, si comportava come se non comprendesse nulla. La pistola cadde a terra, le gambe smisero di scalciare, l'uomo non si mosse più. Ferita d'arma da fuoco alla spalla, sangue chiaro. La pistola non era stata caricata. Il danese aveva forse detto ancora qualcosa, si era arreso? John era là a fissare la gola del morto. Aveva temuto l'umiliazione della morte violenta. Ma distruggere lui stesso un organismo, a causa del suo ritardo, perché la paura non se n'era andata abbastanza in fretta, era quasi peggio che perdere la testa. Era una mortificazione, un'impotenza, ben più terribile del resto. Ora che era sopravvissuto e la sua mente era di nuovo costretta ad accettare qualsiasi pensiero, la lotta dentro di lui continuava, le mani, i muscoli, i nervi si ribellavano. «L'ho ucciso,» disse John, e si mise a tremare."

«potuto essere suo padre», instaurando una sorta di familiarità col nemico volto ad evidenziare l'assurdità di quel senso di alterità e estraneità imposto e sostenuto dalla guerra e dalla sua propaganda. Franklin, chiaramente, non sarebbe voluto morire, ma il fatto di aver ucciso, anche se per difendere la propria vita, gli fa ugualmente orrore. Inoltre, nel caos della colluttazione, probabilmente l'uomo aveva tentato di arrendersi, ma John non era stato sufficientemente svelto e attento nel percepire il mutamento della situazione e il cessato pericolo, e ciò non fa altro che acuire il suo senso di colpa. Del resto, come conferma la voce narrante «wenn John einen gepackt hatte, gab es kein Entkommen.» (EL, p.63)⁸². Il potere distruttivo della guerra traumatizza John, che si sente più vicino ai morti che ai vivi:

Ein Ausruf ließ ihn nach unten blicken: im klaren, flachen Wasser lagen zahllose Erschlagene auf dem Grund, etliche mit blauen Rücken, viele mit geöffneten Augen nach oben sehend. Schrecken? Nein. Natürlich lagen die da. Er selbst gehörte ja dazu, stehengebliebenes Uhrwerk, das er war. Weit mehr gehörte er zu jenen als zu den Bootsgästen. Schade nur um die viele Arbeit. Er glaubte einen Befehl zu hören, verstand ihn aber nicht. Kein Mensch verstand nach diesem Kanonendonner einen Befehl. Er wollte um Wiederholung bitten, glaubte aber dann doch zu verstehen. Er richtete sich auf, stand auf, schloß die Augen und fiel um, ganz allmählich wie eine zu steil gestellte Leiter. Als er im Wasser war, fand sich ganz ungebeten die Frage ein: Was wird Nelson denken? Der Verräterkopf war auch hier zu langsam, er wollte von der Frage nicht ablassen. So fischten ihn die anderen wieder heraus, bevor er überlegen konnte, wie man ertrank. (EL, pp. 65s)⁸³

Il trauma è molto forte e rappresenta idealmente lo spartiacque tra la sua fanciullezza e l'età adulta. Sagals, il suo amico immaginario, non compare e non lo ascolta più a sera.

⁸² SL, p. 62 – “Quando John aveva afferrato qualcuno, non c’era modo di sfuggirgli.”

⁸³ SL, p. 64 – “Un’esclamazione gli fece dirigere lo sguardo in basso: nell’acqua limpida e piatta, sul fondo, giaceva una quantità innumerevole di morti, alcuni con le giacche blu, molti con gli occhi aperti verso l’alto. Paura? No. Era naturale che giacevano là. Ne faceva parte egli stesso, quel meccanismo da orologio rotto che era. Apparteneva di gran lunga più a quei morti che non agli uomini che si trovavano sulla barca. Peccato per tutto quel lavoro. Credette di udire un ordine, ma non lo comprese. Dopo quei colpi di cannone nessuno capiva un ordine. Voleva chiedere di ripeterlo, ma poi credette di capire. Si raddrizzò, si alzò, chiuse gli occhi e cadde in acqua, a poco a poco, come una scala posta troppo in verticale. Quando fu in acqua, gli venne in mente la domanda importuna: che cosa penserà Nelson? Anche qui la sua mente traditrice era troppo lenta, non riusciva a staccarsi dalla domanda. Così lo ripescarono gli altri, prima che potesse riflettere come si annega.”

Dedicatosi all'esplorazione, il protagonista sente nuovamente il pericolo di un possibile scontro armato. Durante la navigazione verso la Terra Australis, John, posto da Matthew Flinders in posizione di vedetta poiché abile osservatore, avvista una nave francese in lontananza. Sebbene dotati di lasciapassare, i membri dell'equipaggio sono spaventati dal fatto che la nave francese sia più grande e meglio armata di quella inglese e possa avere intenzioni ostili. Con un ordine impercettibile ai più, che forse non è stato nemmeno dato, Matthew ordina a Franklin di issare la bandiera bianca poco prima del possibile scontro. La vocazione pacifista di John è ancora una volta esaltata, in quanto risulta essere l'unico a sentire la disposizione e a metterla in pratica repentinamente, venendo perfino ostacolato da uno dei sottoufficiali che non aveva capito nulla. La battaglia è scongiurata e francesi e inglesi cantano insieme. Infatti, anche la nave francese, la *Géographe*, non aveva intenzioni belligeranti in quanto nave per ricerche oceanografiche. Mentre l'Europa era dilaniata dalle guerre napoleoniche, che vedevano protagonisti non a caso inglesi e francesi, al di fuori del Vecchio Continente era ancora possibile ritrovare quell'umanesimo che proprio in Europa era nato:

»Fraternité«, riefen die Franzosen. »Nett, euch zu treffen!« brüllte Mockridge hinüber. Irgend jemand stimmte bemerkenswert falsch ein Lied an, es folgte donnender Gesang in erstaunlich richtiger Tonfolge. Um Lieder waren auch die Franzosen nicht verlegen. Die Offiziere beider Schiffe hatten Mühe, sich auch nur den Nächststehenden verständlich zu machen. [...] Matthew ließ sein Boot klarmachen. »Der Kapitän verläßt das Schiff, Gentlemen!« [...] Die Schiffe blieben eine Nacht und einen halben Tag zusammen, die Kapitäne unterhielten sich ausgiebig, die Mannschaften winkten sich zu. Krieg in Europa, Friede südlich der Terra australis! Zum ersten Mal seit Beginn aller Geschichte trafen sich in dieser Gegend zwei europäische Schiffe verschiedener Nation, und – sie fügten einander nichts zu. Mr. Westall sagte: »Das ist was für die Ehre der Menschheit.« [...] Trim schlief inzwischen auf einer Persenning, und Mr. Colpits knurrte: »Erst die Schuftereie, dann eine Ewigkeit die Lunte in der Hand, und letzten Endes alles für die Katz!« (EL, pp. 100s)⁸⁴

⁸⁴ SL, p. 95 – ««Fraternité!» gridarono i francesi. «È bello incontrarvi!» urlò Mockridge alla loro volta. Qualcuno intonò una canzone sbagliando notevolmente, e ne seguì un canto tonante con una melodia sorprendentemente giusta. Anche i francesi avevano sempre una canzone pronta. Gli ufficiali delle due navi facevano fatica a farsi capire anche dai più vicini [...] Matthew ordinò di approntare la sua scialuppa. «Il capitano lascia la nave, signori!» [...] Le navi rimasero insieme una notte e mezza giornata, i capitani s'intrattennero a lungo, i due equipaggi si scambiavano cenni. Guerra in Europa, pace a sud nella Terra australis! Per la prima volta nella storia due navi europee di nazioni diverse si erano incontrate in questa zona e non si erano arrecate alcun danno. Mr. Westall disse: «Questo torna a onore dell'umanità. [...] Nel frattempo Trim dormiva su una

Le parole di Colpits, seccato dall'inezia e dal mancato scontro, sembrano stridere con l'esaltazione della pace e dell'umanità pacifista riportata nell'estratto. Sono gli uomini di cultura e quelli razionali ad essere emblema di progresso e umanesimo nel romanzo. Se i capitani delle due navi, così come il pittore Westall, gioiscono di quanto successo, esaltando l'evento, c'è chi come Colpits è quasi dispiaciuto che non si sia combattuto. Se si tiene conto della forte vena pacifista del romanzo e si riallaccia l'attitudine belligerante di Colpits con la sua scaramanzia del capitolo precedente riguardo la scelta dei giorni e il suo dar credito all'astrologiacol, risulta evidente la polarizzazione nel romanzo tra gli uomini di cultura, razionali, riflessivi e portatori di pace, e gli uomini irrazionali, come Colpits, guerrafondai e impazienti.

Nel capitolo VIII, dopo la sosta forzata al porto di Whampoa, Franklin si imbarca sulla *Earl Camden*, la nave ammiraglia di una flotta della Compagnia delle Indie Orientali guidata dal commodoro Dance, che lo nomina allievo ufficiale una volta ascoltato il suo resoconto del viaggio di due anni intorno alla Terra Australis. Anche con la Compagnia delle Indie Orientali, John riesce a esperire il mare col suo lato pacifico. Sulla *Earl Camden* e le altre navi della sua flotta, vascelli che solitamente non navigavano in Europa dove la guerra e l'odio imperversavano, sembra continuare quell'umanesimo messo in evidenza a bordo dell'*Investigator*:

Diese Schiffe waren schwach bewaffnet und nicht so stabil gebaut wie Kriegsschiffe, vor allem aber schwächer bemannt. Seesoldaten fehlten ganz. Das Tauwerk war von ungeteertem Manilahanf und schien leicht zu handhaben. Nach einigen Tagen merkte John, daß es nicht nur am Hanf, sondern auch an der Mannschaft lag. Die dunkelhäutigen Laskars waren vorzüglich eingeübt, verstanden schnell und strengten sich an. An Bord waren auch die Frauen einiger Seeleute, dunkle und weiße. Niemand fand etwas dabei. Ein Indiaman war keine schwimmende Gefechtsstation. Nur der Rumpf war mit schwarzen und gelben Streifen bemalt, um das Raubgesindel zu täuschen. Innen war es ein friedliches Schiff. (EL, p. 111)⁸⁵

tela incerata, e Mr. Colpits brontolò: «Prima questa sfacchinata, poi la miccia in mano per un'eternità, e alla fin fine tutto per niente!»»

⁸⁵ SL, p. 104 – “Queste navi erano poco armate e non così stabili come le navi da guerra, ma soprattutto erano meno equipaggiate di uomini. I soldati della marina erano del tutto assenti. I cordami erano di canapa di Manila non catramata e sembravano facili da maneggiare. Dopo alcuni giorni John notò che, a parte la canapa, anche l'equipaggio funzionava. I marinai delle Indie Orientali di pelle scura erano addestrati alla perfezione, capivano subito e si davano da fare. A bordo c'erano anche le mogli di alcuni marinai, di pelle scura e di pelle bianca. Nessuno aveva qualcosa da ridire. Un mercantile in rotta per le Indie non era una stazione di combattimento

Se in Europa la guerra contro il diverso e l'intolleranza pervadono gli animi, nelle Indie Orientali neri e bianchi lavorano fianco a fianco, al punto che anche tra le mogli dei marinai vi sono donne di entrambe le etnie, con la conseguente assenza di razzismo. L'umanesimo, inteso in questo caso come esaltazione dell'uomo e della sua razionalità, si evince anche dalla presenza di donne a bordo: se, come letto nel capitolo VI, per un'irrazionale credenza a Matthew non è concesso di portare con sé sua moglie quando l'*Investigator* lascia l'Inghilterra (EL, p. 75), qui «Niemand fand etwas dabei». Il narratore, come chiosa finale, non manca di rimarcare la natura pacifica della nave: qui non c'è posto per intolleranza, odio e superstizione, ma anzi uomini e donne di razze diverse collaborano e 'funzionano' insieme.

La guerra viene evitata ancora una volta. A Pulan Aur, la flotta mercantile inglese trova cinque navi da guerra francesi. Il commodoro Dance, aggredendo repentinamente il nemico e forte del fatto che le navi mercantili erano dipinte dello stesso colore delle navi da guerra britanniche, col motivo della 'Scacchiera di Nelson'⁸⁶, spaventa i francesi che fuggono dallo scontro. Ancora una volta, sono l'intelletto e la razionalità a prevalere e a disinnescare la brutalità della guerra. I valori umanistici del romanzo si condensano proprio nel pacifismo e nel conseguente antimilitarismo, elementi pressappoco onnipresenti nel romanzo.

5.1 Antimilitarismo

Nel capitolo IV, il primo viaggio per mare del John Franklin di Nadolny rappresenta, tra le altre cose, la prima possibilità di vedere con i suoi occhi l'ambiente e le consuetudini della marina militare, istituzione che fino a quel momento aveva rappresentato il suo sogno e il suo obiettivo. Tuttavia, ascoltando ed osservando i marinai incontrati a bordo, il viaggio insegna a John che quanto di glorioso immaginava sulla marina da guerra era probabilmente una sua costruzione. Ubriacatezza, violenza, pene corporali e fin troppo rigida disciplina caratterizzano la vita in marina, ma Franklin non desiste, poiché il richiamo del mare è troppo forte. La guerra non appare essere troppo allettante per lui sin dall'inizio, ma ai suoi occhi rappresenta la possibilità di raggiungere finalmente il mare. La repulsione di Franklin nei confronti della vita militare, nonostante lui diventi

galleggiante. Solo lo scafo era dipinto a strisce nere e gialle, per ingannare i predoni. All'interno era una nave pacifica.”

⁸⁶ Nelson Chequer: un motivo a scacchi neri e gialli, in cui le strisce gialle sui fianchi della nave venivano interrotte dai sabordi neri da cui fuoriuscivano i cannoni (G.E.).

effettivamente ufficiale di marina, è un tema che verrà lungamente sviluppato durante il prosieguo della trama, evidenziando lo stesso principio che già contrassegnava la sua esperienza a scuola. Non si mette contro o di traverso alla realtà che non gli piace, bensì si adegua per volgerla ad un elemento costruttivo per la sua via personale:

Zuvor zeigte einer, nicht so betrunken wie die anderen, John seinen Rücken: kreuz und quer war die braune Haut von weißen Striemenarben durchfurcht, wie Krater und Klippen sah das aus, so viele Hautfetzen waren losgerissen und verkehrt wieder angewachsen. Die Rückenbehaarung, ursprünglich gleichmäßig dicht, hatte sich der Landschaft angepaßt und bildete Gehölze und Lichtungen. Der Inhaber des Schauspiels sagte: »Das ist die Kriegsmarine. Für jeden Dreck die Peitsche!« Ob man an einer solchen Strafe auch sterben konnte? »Und ob!« sagte der Matrose. John wußte jetzt: es gab noch Schlimmeres als Stürme. Ferner gab es den Alkohol, auch da würde er mithalten müssen, das gehörte alles zur Tapferkeit. Da wurde ihm schon ein Glas hingereicht: »Versuch mal! Das nennen wir Wind.« Eine dünnflüssige, klebrige Soße, rot und giftig – John brachte mit angestrenzter Gelassenheit zwei Schlucke hinunter und horchte in sich hinein. Er stellte fest, daß ihm vorher wohl etwas beklommen zumute gewesen war. Er trank aus. Jetzt sah er die Sache anders. Was er da an Geschichten über die Kriegsmarine hörte, galt gewiß nicht für Tapfere. (EL, p.52)⁸⁷

Inizia qui a scorgersi il forte antimilitarismo che pervade l'intero romanzo. La guerra, ma anche tutto ciò ad esso connesso, come, ad esempio, la sua intrinseca irrazionalità e caotica 'velocità', così come lo stile di vita dei militari, è per John fonte di repulsione e disgusto.

L'apice del discorso antimilitarista trova la sua espressione nel capitolo X, in cui è descritta la battaglia campale che era stata combattuta a New Orleans, l'ultima delle guerre anglo-americane. Il combattimento, dispendioso in termini di

⁸⁷ SL, pp. 50s – "Prima uno, che non si era ubriacato come gli altri, aveva mostrato a John la sua schiena: la sua pelle bruna era striata in tutti i sensi da cicatrici sanguigne, era simile a un cratere e a scogli, dato che molti brandelli di pelle erano stati strappati e si erano attaccati di nuovo al contrario. I peli del dorso, in origine moderatamente folti, si erano adattati alla situazione e ora formavano boschetti alternati a radure. Il proprietario di un simile spettacolo disse: «Questa è la marina da guerra. Per ogni stupidaggine un colpo di frusta!» Si poteva anche morire per punizioni di questo genere? «E come!» disse il marinaio. Ora John sapeva: c'era qualcosa di peggio delle tempeste. Poi c'era l'alcool, anche qui non avrebbe potuto sottrarsi, tutto questo faceva parte del valore. Già gli allungavano un bicchiere: «Prova! Questo lo chiamiamo vento.» Una broda fluida, appiccicosa, rossa e velenosa. John inghiottì due sorsi con calma forzata e ascoltò la sua voce interiore. Stabili che prima aveva senz'altro provato un senso d'oppressione. Finì di bere. Ora vedeva la cosa in modo diverso. Le storie che sentì in quell'occasione sulla marina da guerra non avevano certo niente di valoroso."

perdite per gli inglesi e soprattutto inutile in quanto il trattato di pace tra il Regno Unito e gli Stati Uniti d'America era stato già ratificato più di due settimane prima⁸⁸ aveva avuto luogo per l'impazienza dei vertici militari e l'impulsività, caratteristica che nel romanzo è considerata come insita alla guerra. In ogni caso, la guerra era ora finita e la flotta faceva ritorno in Inghilterra. Attraverso il pensiero di Franklin il romanzo non solo evidenzia l'inutilità della battaglia con i suoi 2000 morti inglesi, dato che la pace era già conclusa, ma va ancora oltre: dire 'il non-senso della battaglia' implica secondo Franklin il pensiero che sia immaginabile che in generale una battaglia possa anche essere utile, in quanto «über die Unsinnigkeit einer Schlacht reden hieß dem Krieg selbst einen Sinn beimessen» (EL, p. 155)⁸⁹. Il processo di disumanizzazione di Franklin a causa della guerra e culminato con la battaglia di New Orleans cessa. Dopo anni di guerra, John sembra essersi impossessato nuovamente del suo ritmo, messo da parte forzatamente durante gli anni di guerra. Viene rimarcato più volte che sembra di nuovo essere tornato sicuro di sé e privo di paure. Ora ha anche un nuovo proposito. Essendo terminata la guerra di cui era stato per troppi anni in balia, ha un'idea: dismettere finalmente i panni del soldato per ritornare ad essere pienamente un esploratore ed un pacifico uomo di mare. Ed è ora che sogna di arrivare al Polo Nord, che allora nessuno aveva ancora esplorato. La guerra aveva rimosso in lui aspirazioni e desideri. La guerra, distruttrice e alienatrice, viene definitivamente soppiantata da questo momento in poi dall'esplorazione, dalla ricerca dell'ignoto e dall'accrescimento della conoscenza e, soprattutto, una generale quanto sentita volontà di contribuire in qualche modo al bene del mondo, cosa che non era potuta avvenire a Trafalgar e negli anni successivi, dove John sentiva di non aver combinato nulla di buono. L'umanesimo del romanzo si manifesta proprio in questo: l'uomo che mette da parte la violenza per concentrare i suoi sforzi verso il miglioramento del mondo, verso un progresso che non preveda la cinica e violenta velocità che è congenita alla guerra, come visto nell'episodio della battaglia di New Orleans.

⁸⁸ "La narrazione mostra in questo caso con ciò che la storiografia tramanda. Il Trattato di Gand fu firmato il 24 dicembre 1814, ma la battaglia, combattuta 8 gennaio 1815, non fu evitata a causa delle difficoltà di comunicazione, non essendo all'epoca stato inventato alcun mezzo di comunicazione a distanza (G.E.).

⁸⁹ SL, p. 143 – "Parlare della follia di una battaglia voleva dire dare un senso anche alla guerra."

5.2 La battaglia di Trafalgar e l'assurdità del nazionalismo

Il discorso antimilitarista abbraccia anche un altro aspetto, il nazionalismo, per il quale la guerra risulta 'congenita'.⁹⁰ Terminato l'inverno, la nave lascia Brest e si dirige verso Cartagena, al fine di attaccare battaglia con la flotta francese. A bordo c'è un nuovo capitano, James Cook, soltanto un omonimo del famoso esploratore, e persino l'ammiraglio Nelson fa visita all'equipaggio della nave. Le loro parole motivano notevolmente l'equipaggio, che dà il meglio di sé. Le pagine che seguono la ripartenza della *Bellerophon* da Brest raccolgono le riflessioni del protagonista circa il senso dei discorsi dei due ufficiali. Parole notoriamente onnipresenti nella retorica nazionalista, quali *Ruhm* ('gloria') ed *Ehre* ('onore') risultano molto frequenti nelle orazioni dei due graduati, in relazione con *Tod* ('morte') e *Pflicht* ('dovere'), ottenendo il risultato sperato in quanto tutti i membri dell'equipaggio cercano di dare il meglio di sé, esaltandosi. Franklin riflette sul fatto che la 'gloria' sia un ideale probabilmente vuoto, specialmente in relazione alla morte, in quanto con la morte non si poteva dimostrare nulla. L'onore invece esisteva, ma anch'esso non sembrava essere un ideale pieno con un grande significato intrinseco:

Die Ehre verpflichtete jeden, das zu tun, wofür er schon gelobt worden war. Ehre war eine Art nachzuliefernder Beweis. (EL, p. 134)⁹¹

Le riflessioni di John Franklin, anche se non espressamente, suscitano nel lettore l'idea della vacuità di parole, gesti e consuetudini, propri della propaganda patriottica che i due ufficiali diffondono, che non riesce però ad attecchire con John. Infatti, dopo la visita di Nelson a bordo e il suo discorso, John si limita a dire «Mich steckt es nicht an» (EL, p. 133)⁹². La percezione della vacuità della propaganda patriottica viene esplicitata ulteriormente quando la voce narrante menziona una frase di un sottoufficiale, che appare priva di una sua logica o di un suo senso:

⁹⁰ Bernhard-Arnold Kruse, Introduzione a *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, p. 5.

⁹¹ SL, p. 124 – "L'onore obbligava ciascuno a fare quello per cui era già stato lodato. L'onore era una sorta di prova supplementare che si doveva produrre."

⁹² SL, p. 124 – "Non mi entusiasma".

»Der edelste Gedanke der Menschheit ist, sich zu opfern. Wir gehen nicht in die Schlacht, um zu töten, sondern um unser Leben für England aufs Spiel zu setzen!« (EL, p. 135)⁹³

Risulta straniante l'enfasi e la serietà con cui il sottoufficiale pronuncia queste parole, in quanto il loro contenuto appare vuoto. Cosa significherebbe dire che non si va in battaglia per uccidere, ma per rischiare la propria vita per l'Inghilterra? In che modo rischiare la propria vita senza in sé e non per uccidere andrebbe a favore dell'Inghilterra? Questa retorica vuota va ad intaccare anche il concetto di coraggio, mostrando però ancora più palesemente la pochezza e soprattutto la mancanza di un sincero coinvolgimento degli uomini con gli ideali in cui dicono di credere:

Vom Mut wurde viel geredet. Wenn Worte weit genug reichten, würden die Männer diesen Mut auch in der Schlacht haben. Und viele wollten auch befördert werden, weil sie glaubten, sie würden dann in der Zeit nach dem Heldentum nicht mehr gequält. Und sie dachten auch daran, daß von tausend Mann Besatzung im allgemeinen nicht mehr als zwei- oder dreihundert fielen und daß es auch aus brennenden und sinkenden Schiffen stets Überlebende gab. (EL, p. 135)⁹⁴

Bastano poche righe al lettore per dimenticare la gloria, l'onore e il sacrificio per l'Inghilterra. Le vere priorità degli uomini emergono dalla confusa retorica patriottica come nodi che vengono al pettine, sbugiardando la magniloquenza nazionalista precedente: alcuni ambiscono ad una promozione, altri a cavarsela alla meglio pur di sopravvivere allo scontro imminente. Del fantomatico sacrificio per l'Inghilterra si perdono le tracce, alla ricerca del proprio tornaconto personale.

Il nazionalismo mostra tutta la sua irrazionalità. In questo frangente prebellico, Franklin ritorna ad essere un *outsider*, poiché questo contesto militaresco è del tutto innaturale alla sua persona. La retorica nazionalista non attecchisce nella sua mente razionale:

⁹³ SL, p. 125 – «L'idea più nobile che l'uomo possa avere è quella di sacrificarsi. Non andiamo in battaglia a uccidere, ma a rischiare la nostra vita per l'Inghilterra!»

⁹⁴ SL, p. 125 – «Di coraggio si parlava molto. Se è vero che bastano le parole, gli uomini avrebbero avuto quel coraggio anche in battaglia. E molti volevano anche essere promossi, perché pensavano che dopo quei tempi eroici non avrebbero più dovuto affannarsi. E pensavano anche che su mille uomini d'equipaggio in generale sarebbero caduti non più di due o trecento e che anche su una nave in fiamme o che sta affondando c'è sempre chi sopravvive.»

James Cook hielt eine letzte Rede. »Wir sind auf dem Weg in die Unsterblichkeit!« lächelte er. »Gebt noch Besseres als sonst, nur wenig noch, und ihr seid dreimal besser als die Franzosen.« Wie hatte er das gerechnet? (EL, p. 135)⁹⁵

Alla vista delle navi nemiche, l'assurdità della guerra e la falsità della propaganda che la genera si mostrano a John in maniera sempre più chiara:

Von weitem sah das gebieterisch und drohend aus. Von nahem gesehen, wollte der Volontär Midshipman werden, der Maat Quartiermeister, der fünfte Leutnant vierter. John staunte erneut, wie fremd Menschen aussehen konnten. Aber war der Kampf nicht notwendig? Nichts war daran verrückt! »England verteidigen!« sagte er laut, doch davon wurde ihm nicht besser. Was kümmerte es die Hügel um Spilsby, ob die Franzosen im Land waren? (EL, p. 137)⁹⁶

È il tornaconto personale a motivare gli uomini, non il bene dell'Inghilterra. Al termine della battaglia, lo scenario è disastroso. C'è morte ovunque e, a differenza di Copenaghen, gli uomini sono talmente stanchi che non hanno la forza nemmeno di festeggiare. La tanto sperata gloria non sembra farsi vedere e appare chiaro che «die Toten sehen es anders» (EL, p. 142)⁹⁷. Con amara ironia, sia Cook che Nelson sono morti dopo i loro discorsi. Franklin riflette e trova che nella guerra non ci sia «nichts für die Ehre der Menschheit» (EL, p. 143)⁹⁸.

L'immagine del nazionalismo esce distrutta dall'episodio. Il romanzo manifesta la sua impostazione anti-nazionalista non solo nello sbeffeggiamento diretto di quelle partiche e di quei credo nazionalisti in rapporto con la guerra

5.3 *Spunti di letteratura postcoloniale: l'incontro col diverso in Die Entdeckung der Langsamkeit*

L'incontro con gli indigeni della Terra Australis nel capitolo VII offre molti spunti di riflessione, introducendo la tematica dell'incontro con il diverso. Alla

⁹⁵ SL, p. 126 – “James Cook tenne un ultimo discorso. «Siamo sulla via dell'immortalità!» disse sorridendo. «Fate ancora qualcosa di meglio del solito, anche soltanto di poco, e sarete tre volte migliori dei francesi.» Come aveva fatto a stabilirlo?”

⁹⁶ SL, p. 127 – “Da lontano tutto questo sembrava imperioso e minaccioso. Visto da vicino, in realtà il volontario voleva diventare guardiamarina, il mozzo quartiermastro, e il quinto ufficiale voleva diventare quarto. John si stupì ancora una volta di come gli uomini potessero sembrare diversi. Ma la guerra non era necessaria? Non c'era nulla di folle in essa! «Difendere l'Inghilterra!» disse ad alta voce, ma ciò nonostante non si sentì meglio. Che cosa importava alle colline di Spilsby, se c'erano i francesi?”

⁹⁷ SL, p. 132 – “i morti la pensano altrimenti.”

⁹⁸ SL, p. 132 – “Nulla per l'onore dell'umanità”.

canonica narrazione dei *clichés* tipici degli incontri tra gli europei e i *noble savages* propri della letteratura coloniale inglese e francese, vengono aggiunti osservazioni e commenti per molti versi inaspettati e innovativi. In uno scenario da paradiso tropicale, gli autoctoni vengono descritti, come di consueto, nudi, di pelle più scura di quella degli europei, con lance e scudi, con tratti somatici molto simili che rendono difficile per gli europei la distinzione tra i vari individui, tutti infatti sono rappresentati con barba e capelli arruffati (EL, pp. 91s). Ma alla canonica rappresentazione dell'incontro tra occidente 'civilizzato' e oriente 'primitivo', vengono aggiunti elementi nuovi. Già prima dello sbarco sull'isola, Matthew ammonisce il suo equipaggio affinché rispettino gli indigeni, pena una punizione corporale molto dura (EL, pp.89s), dimostrando tolleranza e rispetto verso popolazioni che all'epoca non erano considerate al pari dell'uomo bianco europeo o nordamericano. Annette Horn sostiene che l'atteggiamento rispettoso di Matthew si ritrovi anche nelle scelte lessicali, in quanto gli abitanti vengono chiamati dalla voce narrante «die australischen Männer» (EL, p. 92), rimarcando secondo l'autrice l'assenza di un giudizio di valore su quel popolo o una manifestazione della superiorità bianca attraverso appellativi volti a sminuire l'etnia incontrata tramite l'utilizzo di un termine "neutro", evitando termini quali *Australier*, o *Eingeborenen*, oppure *Einheimischen* tramite i quali solitamente vengono appellati popoli considerati primitivi o inferiori dal punto di vista di chi descrive.⁹⁹ Tuttavia, ciò non è del tutto esatto. Se effettivamente in quel passo citato dall'autrice la terminologia utilizzata per descrivere gli australiani sia neutra, non si può dire che ciò sia una costante da un punto di vista lessicale. Infatti, ad una lettura più attenta, alcuni dei termini con i quali gli aborigeni vengono chiamati rimandano appunto ad una tradizione letteraria coloniale, probabilmente anche per conservare l'armonia dell'ambientazione storica del romanzo, la cui precisione sarebbe stata minata da scelte lessicali più politicamente corrette, in quanto figlie del nostro tempo e non di quello della storia. Essi infatti vengono chiamati *Eingeborene* (EL, p. 89), *Australier* (EL, p. 90), *Einheimischen* (EL, p. 91). Se da un punto di vista lessicale non si trovano grossi spunti a favore della lettura in qualche modo "postcoloniale" dell'incontro con gli australiani, altri indizi sono forniti tuttavia dalla descrizione dei fatti. Il rispetto di Matthew verso gli indigeni è rimarcato successivamente, quando redarguisce i suoi per il troppo scherno che

⁹⁹ Annette Horn, *Das Fremde zerstören, indem man das Fremde erforscht? Das Paradox von John Franklins Forschungsreise in Sten Nadolnys "Die Entdeckung der Langsamkeit"*, in: Oxford German Studies, 43.3, September 2014, p. 305.

rivolgevano agli australiani. Qui è possibile marcare una distinzione all'interno del gruppo degli esploratori britannici. Sia gli uomini di scienza a bordo, sia Matthew e John, si mostrano molto cauti e rispettosi, gli altri membri dell'equipaggio, al contrario, sentivano un bisogno impellente di rimarcare il loro *white power*:

»Mehr Respekt, meine Herren!« sagte Matthew mit gefährlicher Ruhe, »keine Witze mehr, auch keine guten, Mr. Taylor!« Plötzlich wußte John, wie es war: alle glaubten, die Wilden seien noch zu wenig darüber belehrt, wen sie vor sich hätten. Die Weißen fühlten sich noch nicht ausreichend respektiert. Sie warteten darauf, daß dieser Fehler korrigiert würde. Als sich die Engländer wieder in die Boote setzten, hatte John zu viel mit sich selbst zu tun, um weiter genau beobachten zu können. Da hörte er Matthews Stimme scharf sagen: »Ich warte nicht mehr lange, Mr. Lacy!« Es ging um ein Gewehr, welches Denis wohl aus purem Übermut hatte abfeuern wollen. Es fiel John auf, daß Matthew sich ruhiger bewegte als sonst, schleppender als irgendein anderer auf dem Landeplatz. Auch bei den Australischen gab es einen, der sich so verhielt. Er saß ruhig da, lachte wenig und nahm alles wahr – seine Augäpfel waren in ständiger Bewegung. Da fiel ein Schuß. Die braunen Männer verstummten. Getroffen war niemand. Einer der Marinesoldaten war an den Abzug seiner Waffe geraten. Aber warum passierte das ausgerechnet beim Abschied, und warum einem Mann, der am Gewehr vorzüglich ausgebildet war? (EL, pp. 93s)¹⁰⁰

Il quesito con cui si conclude la citazione qui posta rimane senza risposta. La soluzione, tuttavia, è facilmente intuibile dal punto di vista psicologico. Indirettamente, in questo passo viene messo in evidenza il complesso di inferiorità che notoriamente spesso si nasconde dietro al razzismo. L'insicurezza dell'uomo bianco, specialmente di chi non è istruito come gli uomini di scienza a bordo o non è razionale come Matthew e John, porta a dover eccessivamente marcare la

¹⁰⁰ SL, p. 89 – ««Più rispetto, signori miei!» disse Matthew con calma pericolosa. «Basta con gli scherzi, anche con quelli benevoli, Mr. Taylor!» D'un tratto John seppe come stavano le cose: tutti pensavano che i selvaggi non avessero ancora capito bene chi si trovavano dinanzi. I bianchi non si sentivano ancora rispettati abbastanza. Stavano aspettando che questo errore venisse corretto. Quando gli inglesi si rimisero sulle scialuppe, John era troppo occupato con se stesso per poter continuare a osservare. Allora sentì la voce di Matthew dire con asprezza: «Non aspetterò oltre, Mr. Lacy!» Si trattava di un fucile, con cui Denis aveva voluto sparare unicamente per spavalderia. John notò che Matthew si muoveva con maggiore cautela del solito, era più lento di qualsiasi altro nel recarsi all'approdo. Anche tra gli australiani ce n'era uno che si comportava così. Stava seduto tranquillo, rideva poco e osservava tutto, con le pupille in continuo movimento. In quel momento partì un colpo. Gli uomini di pelle scura ammutolirono. Nessuno era stato colpito. Uno dei soldati della marina aveva alzato per errore il grilletto della sua arma. Ma perché era capitato proprio al momento del congedo, e perché a un uomo tanto esperto di armi?»

superiorità, presunta, sul 'primitivo', in modo da «correggere l'errore» di non essere, secondo loro, «rispettati abbastanza».

Dall'estratto citato in precedenza si nota ulteriormente la volontà del narratore di porre sullo stesso piano europei e australiani: il comportamento dei due schieramenti è d'altronde molto simile. La maggioranza degli uomini, da ambo le parti, tenta di schernire il gruppo opposto con risate e scherzi, ma entrambi i gruppi sono guidati da uomini riflessivi e più 'seri' degli altri, rispettivamente Matthew e l'anziano, uscito per prima allo scoperto dalla foresta. Il porre 'primitivi' e 'civilizzati' sullo stesso piano è anche il fatto che, come gli europei studiavano da un punto di vista etnografico gli indigeni, gli indigeni fanno lo stesso con gli europei:

Weil er nun Zeit hatte, saß John lange im Wipfel eines Baums und beobachtete Engländer und Einheimische. Er stellte fest, daß jetzt auch die Australischen Ethnographie betrieben. Jedesmal wenn das Boot von der Investigator herüberkam, beäugten und betasteten sie alle glattrasierten Weißen, um sich dann gegenseitig zu versichern, daß es sich auch bei den neuangekommenen Exemplaren nicht um Frauen handle. (EL, p. 95)¹⁰¹

Sfruttando la più volte menzionata abilità di John per l'osservazione, il narratore offre un punto di vista paritario, spogliando la letteratura di viaggio di quell'aria, consapevole o meno, di superiorità bianca sul selvaggio il quale, sebbene nobile, risultava comunque di valore inferiore al bianco. Questi elementi rivelano legami con quella letteratura post-coloniale che fioriva proprio negli anni in cui *Die Entdeckung der Langsamkeit* venne scritto e pubblicato.

La tematica dell'incontro pacifico e paritario tra civiltà diverse è ripreso dalla figura del guardiamarina Hood, personaggio introdotto a partire dall'esplorazione via fiume del nord del Canada. Hood dimostra non solo il massimo rispetto per gli indiani, ma nei loro confronti non esita a palesare i propri intenti pacifici:

Ende Oktober waren sie in Cumberland House. Hier mußten sie nun bleiben, denn die kleineren Flüsse waren bereits dick zugefroren. Der örtliche Statthalter der Company wies ihnen einen Rohbau an, den sie fertigbauen und für die Überwinterung ausrüsten konnten. Den Kamin errichtete Hood, darin kannte er sich aus. »Er ist ein Feuermacher«, sagten die Kri-Indianer, die ihn von allen Europäern am meisten

¹⁰¹ SL, p. 90 – "Dal momento che John ora aveva tempo, stava seduto a lungo sulla cima di un albero e osservava gli inglesi e gli indigeni. Constatò che anche gli australiani ora facevano dell'etnografia. Ogni volta che la scialuppa dell'Investigator approdava, esaminavano e palparono tutti i bianchi ben rasati, per poi assicurarsi reciprocamente che anche tra gli esemplari appena arrivati non c'erano donne."

schätzten. Sonst hielten sie vom weißen Mann wenig. Gewehrkugeln hatten ihren einst mächtigen Stamm dezimiert, und der Alkohol hatte den Rest unbarmherzig am Genick. »Die Macht der Weißen wird immer noch wachsen«, sagte einer der Kri zu Robert Hood, »niemand wird sie aufhalten können. Sie werden erst zugrunde gehen, wenn sie alles zerstört haben. Dann nämlich werden die Krieger des Großen Regenbogens sie wegjagen und alles wieder machen, wie es war.« »Ich zerstöre nichts«, entgegnete Hood leise, »ich möchte nicht einmal Spuren hinterlassen. Höchstens ein paar Bilder.« (EL, p. 217)¹⁰²

Alla luce delle parole di pace, inaspettate dagli indiani, non è un caso che Hood sia l'europeo più stimato dai nativi. Come si vedrà in seguito, nel corso di questo capitolo e del seguente, gli indiani verranno tendenzialmente dipinti come un popolo saggio, spesso in marcata opposizione all'impulsività di alcuni europei della spedizione. La loro caratterizzazione sarà tuttavia diversa da quella tipica del *noble savage*, in quanto negli indiani non vi è ingenuità, ma al contrario saggezza e conoscenza. La spedizione si incontra infatti con il capo degli Athabaski, Akaitcho, il cui aiuto è di enorme importanza per la riuscita della spedizione, in quanto essi sono gli unici abili alla caccia in quella zona, visto che le provviste ottenute si rivelano non sufficienti per tutti gli uomini e per l'intera durata della spedizione. Al primo incontro con gli indiani, tutti i militari si presentano al cospetto del capo indiano con le uniformi recanti le onorificenze ricevute e i gradi. Al contrario, Franklin decide di non indossare alcun ornamento. Questo atteggiamento si rintraccia anche negli indiani, evidenziando la similitudine tra i bianchi e i nativi.

Ad una lettura più attenta, la figura di Wentzel, prima descritto come un saggio e colto europeo esperto delle popolazioni native del nord America, ne esce ridimensionata. Dagli eventi successivi, si nota infatti che Wentzel sia piuttosto un semicolto, un *poseur* della cultura. John è infastidito, infatti, dal suo parlare enciclopedico circa le tribù indigene, banalizzandone i connotati dal punto di vista etnografico:

¹⁰² SL, p. 200 – «Alla fine di ottobre arrivarono alla Cumberland House. Lì dovettero fermarsi, perché i fiumi minori erano già completamente ghiacciati. Il governatore locale indicò loro una costruzione grezza che potevano rifinire per trascorrervi l'inverno. Il camino lo costruì Hood, che se ne intendeva. «È uno che sa fare il fuoco,» dissero gli indiani Kri, che lo stimavano più di tutti gli altri europei. Per il resto avevano una scarsa considerazione dell'uomo bianco. Un tempo le pallottole avevano decimato la loro potente tribù, e l'alcool aveva rovinato gli altri senza pietà. «La potenza dei bianchi continuerà ad aumentare,» disse a Robert Hood uno dei Kri, «nessuno riuscirà a fermarla. Poi i guerrieri del Grande Arcobaleno li caceranno via, e tutto ritornerà com'era una volta.» «Io non distruggo nulla,» rispose Hood a voce bassa, «non vorrei neppure lasciar tracce. Tutt'al più qualche illustrazione.»»

Wentzel schien ungeheuer viel zu wissen, aber seine Redeweise war ermüdend encyclopädisch wie die eines Sammlers mit Zettelkasten: »Die Tsantsa-Hut-Dinneh sind kriegerischer, aber auch zuverlässiger als die nördlicher wohnenden Thlin-Cha-Dinneh, die man vulgo als Hundsrückenindianer bezeichnet. Das Athabaskische ist einer der schwersten Indianerdialekte, von der Sprache der Kenai-Völker vielleicht abgesehen, auf die ich hier nicht weiter eingehen möchte.« Solche Sätze machten John nur noch unruhiger. (EL, p. 223)¹⁰³

Il semicoltismo di Wentzel è comprovato nel momento in cui, alla prova dei fatti, si rende totalmente incapace di comprendere lo scambio di battute tra il capo indiano e gli europei (EL, p. 225). Ancora una volta, il narratore che ‘sembra’ onnisciente, in realtà confonde il lettore che è chiamato a farsi un’idea propria di personaggi ed eventi, non potendosi fidare ciecamente della guida della voce narrante. Al contrario, il capo indiano viene descritto come un uomo molto saggio, al punto da accorgersi autonomamente che sia John il comandante della spedizione nonostante egli abbia deciso di non mettere in mostra né i gradi né le medaglie. Il colloquio è fruttuoso e i due mostrano reciprocamente un profondo rispetto. Sia per atteggiamenti, sia per gesti, la descrizione del capo indiano lo pone in facile analogia con quelle che sono le caratteristiche che nel romanzo sono state attribuite a Franklin:

Der Häuptling trug, im Gegensatz zu seinen Kriegern, keinen Federschmuck. Mokassins, lange blaue Hosen, darüber ein weites Hemd mit gekreuzten Schulterriemen, Gürtel und Pulverhorn. Von seinen Schultern hing ein bodenlanger Mantel aus Biberpelz. Noch hatte er kein Wort gesagt. Unbewegt saß er da, rauchte die angebotene Pfeife und trank aus dem angebotenen Rumglas einen so kleinen Schluck, daß sich der Spiegel kaum senkte, dann reichte er es seinen Begleitern hin. (EL, p. 224)¹⁰⁴

¹⁰³ SL, p. 205 – “Sembrava che Wentzel sapesse una quantità di cose, ma il suo modo di parlare era stancante ed enciclopedico come quello di un collezionista con schedari: «I Tsantsa-Hut-Dinneh sono più bellicosi, ma anche più fidati dei Thlin-Cha-Dinneh che abitano più a nord, comunemente chiamati “indiani costole di cane”. L’athabaski è uno dei dialetti indiani più difficili, a parte forse la lingua delle tribù Kenai, su cui in questa sede non voglio dilungarmi.» Frasi di questo genere rendevano John sempre più inquieto.”

¹⁰⁴ SL, p. 206 – “Contrariamente ai suoi guerrieri, il capo non portava nessun ornamento di penne. Mocassini, lunghi pantaloni blu e sopra una camicia bianca con bandoliere incrociate, cintura e corno per la polvere. Sulle spalle portava un mantello di castoreo lungo fino ai piedi. Non aveva ancora detto una parola. Sedeva là immobile, fumava la pipa che gli era stata offerta e dal bicchiere di rum offertogli bevve un sorso così piccolo, che il livello si abbassò appena, poi porse il bicchiere ai suoi accompagnatori.”

Come John, anche il capo indiano non indossa orpelli a decorare il suo vestiario. Allo stesso modo di Franklin, inoltre, il capo indiano tende ad osservare e a fare pause prima di parlare, riflettendo. Durante questo incontro tra civiltà, l'atteggiamento del capo indiano e quello di John rimanda all'episodio del capitolo VII, in cui la spedizione europea, allora comandata da Matthew, incontra i nativi della Terra Australis (EL, pp. 90-95). In quell'occasione, come visto, era stata chiara la distinzione in gesti ed atteggiamenti tra i due capi, Matthew e l'anziano aborigeno, e i membri dei rispettivi due gruppi. Allo stesso modo sia Matthew e l'anziano aborigeno, sia Franklin e Akaitcho osservano, riflettendo. Come Matthew prima di lui, ora John si interfaccia con i nativi con profondo rispetto, mettendone in evidenza parità di dignità e saggezza rispetto al modo di pensare europeo. A tal riguardo, è emblematico lo scambio di battute tra John e l'interprete franco-canadese Saint-Germain, al termine dell'incontro col capo indiano:

Ferner war ihm aufgefallen, daß Akaitcho ihn sogleich als den H6chstrangigen erkannt und ihm gegen6ber Platz genommen hatte, obwohl er nicht in der Mitte saß. Er befragte St. Germain dar6ber. »Der H6uptling war der Meinung, daß Sie mehrere Leben haben, Sir: wegen Ihrer Stirnnarbe und, verzeihen Sie, wegen Ihres – »Reichtums an Zeit«. Und wer unsterblich ist, muß der Chef sein. So dumm sind die Indianer!« John sah den Dolmetscher d6ster an. »Woher wissen Sie, daß der H6uptling irrt?« (EL, p. 226)¹⁰⁵

In questo passo viene ulteriormente marcata la linea di congiuntura tra John e il capo Akaitcho, in quanto per entrambi la 'ricchezza di tempo', che si pu6 facilmente intendere come lentezza, vale a dire tempo necessario per ponderare parole e azioni nella maniera pi6 corretta e, appunto, saggia.

Lasciata soli dagli indiani di Akaitcho, la spedizione avvista in mare un'imponente flotta di kayak esquimesi che si dirige verso di loro. Una volta sbarcati, Franklin ordina al gruppo di aspettare senza mostrare intenzioni belligeranti, per poi dirigersi insieme all'interprete Augustus a parlare con loro, per chiarire le intenzioni pacifiche della spedizione. Cinquant'anni prima, infatti, alcuni indiani venuti con gli europei avevano massacrato degli eschimesi, e John temeva una possibile vendetta:

¹⁰⁵ SL, p. 208 – "In seguito gli venne in mente che Akaitcho l'aveva riconosciuto subito come il bianco di pi6 alto rango e che si era seduto di fronte a lui, sebbene lui non si trovasse al centro. Interrog6 Saint-Germain al riguardo. «Il capo ha pensato che lei avesse molte vite, sir: per la sua cicatrice sulla fronte e, mi perdoni, per la sua "ricchezza di tempo". E chi 6 immortale, dev'essere il capo. Tanto stupidi sono gli indiani!» John guard6 l'interprete scuro in volto. «Come fa a sapere che il capo sbaglia?»"

Augustus wußte, was er zu sagen hatte. John hatte darauf geachtet, daß er die Sätze auswendig konnte. Er hatte auch mit Hilfe von Junius geprüft, ob sie das Richtige bedeuteten: Friedliche Absichten, Geschenke, Tausch von Nahrung gegen »gute Dinge«, ob sie ein großes Schiff gesehen hätten gegen Sonnenaufgang. Und immer wieder Friede. Als Augustus aufhörte, warfen die Eskimos die Arme in die Luft und klatschten hoch über ihren Köpfen in die Hände wie ein enthusiastisches Opernpublikum. Was, zum Teufel, bedeutete hierorts das Händeklatschen? Vielleicht keineswegs Beifall! Laut und rhythmisch riefen alle zusammen: »TEYMA, TEYMA!« Hoffentlich hieß das nicht Rache. John dachte an TOD ODER RUHM und BROT ODER BLUT. Er konnte Augustus nicht fragen, denn der war von klatschenden Eskimos umringt. Nachlaufen wollte er ihm auch nicht. Allein von seiner Würde, das wußte er, hing jetzt alles ab. So blieb er stehen, nahm das immer mehr anschwellende Teyma heiter und stolz entgegen wie eine Huldigung und hoffte inständig, daß es nichts weiter als Guten Tag hieß. »Teyma« hieß »Friede«! (EL, p. 242)¹⁰⁶

Seguendo il filone del *noble savage* che è, come visto, solo parzialmente ascrivibile anche a questo romanzo, è John stesso in quest'occasione a mettere in risalto la differenza tra gli eschimesi, per i quali la pace è il primo obiettivo ed è repentina la rinuncia ad ogni proposito belligerante, e gli europei, di cui John ricorda molto bene la violenza e l'odio dei motti da battaglia che aveva ascoltato a Capo Trafalgar (capitolo IX).

Europei ed eschimesi iniziano ora ad interagire. Nonostante l'imbarazzo dei primi, i secondi cercano di barattare, quando non a scippare, oggetti in metallo in possesso degli europei. Franklin resta calmo e lascia fare. Ai fini del buon esito della spedizione, è importante per loro stessi e per i futuri viaggiatori e commercianti occidentali in viaggio attraverso Passaggio a Nord-Ovest intrattenere buoni rapporti coi locali, in modo da poter ottenere provviste e supporto in caso di necessità.

¹⁰⁶ SL, pp. 221s – «Augustus sapeva quello che doveva dire. John si era impegnato a fargli imparare le frasi a memoria. Con l'aiuto di Junius aveva anche controllato che la traduzione fosse giusta: intenzioni pacifiche, regali, scambio di cibo con «cose buone», se verso l'alba avessero visto una grossa nave. E sempre di nuovo pace. Quando Augustus smise di parlare, gli esquimesi alzarono le braccia e si misero a battere le mani sopra le loro teste, come un pubblico all'opera preso da entusiasmo. Che cosa diavolo significavano là i battimani? Forse non significavano affatto un'approvazione. Tutti insieme gridavano ritmicamente a voce alta: «TEYMA, TEYMA!» C'era da sperare che non significasse vendetta. John ripensò a GLORIA o MORTE e a PANE o SANGUE. Non poteva chiedere ad Augustus, perché era circondato dagli esquimesi che applaudivano. Né voleva corrergli dietro. Ora tutto dipendeva soltanto dalla sua dignità, lo sapeva. Così rimase fermo, accettando con serenità e fierezza quel teyma che rimbombava sempre più come un omaggio, e sperando ardentemente che non significasse altro se non buongiorno. Teyma voleva dire «pace!»».

Malgrado le buone premesse, l'incontro si rivela essere un fallimento. Lo stregone, infatti, dopo aver compiuto un rito religioso, ammonisce il suo popolo a non fidarsi degli occidentali, a causa di un disegno che il guardiamarina Hood aveva eseguito di una ragazza inuit, donandoglielo, come segno di amicizia. Tuttavia, lo stregone trova molto pericolosi i disegni e la tribù scappa via. La spedizione ha scampato il pericolo, tuttavia non è riuscita ad ottenere provviste dagli eschimesi. L'episodio, ancora una volta, mette in luce la propensione alla razionalità del romanzo e l'immagine della religione esce, anche in questo caso, sconfitta.

6. CRITICA ALLA VELOCITÀ: LA SCOPERTA DELLA LENTEZZA

È a questo punto oramai chiaro che il romanzo sia in prima istanza un ragionamento sulla lentezza in contrapposizione ad un'idea di progresso basata sulla velocità che, come visto, è intrinsecamente violenta e disumanizzante. La conseguente e palpabile insofferenza di John Franklin ad una società velocizzata enfatizza la percezione del lettore che lo scopo recondito della ricerca del protagonista sia la possibilità di vivere il presente con il proprio ritmo. È questa, infatti, la chiave di lettura che ne dà Magris. Citando l'opera principe di Carlo Michelstaedter (1887-1910), Magris compie il suo approccio al romanzo partendo dall'equazione che vede corrispondere il proprio sé al pieno possesso del proprio presente. La modernità, intesa nel caso in questione a partire dalla Rivoluzione Industriale, ha sostituito il *sein* con un *werden* frenetico e, soprattutto, senza meta:

Bereits Carlo Michelstaedter wies in seinem Meisterwerk *La persuasione e la retorica* (1910) auf den Korrosions-Prozeß in der Kultur des Abendlandes hin, der das Individuum der „Überzeugung“, d.h. der Lebenskraft beraubt, die darin bestehe, im „Vollbesitz“ der eigenen Gegenwart und damit seiner selbst zu sein. Das Dasein in der Moderne scheint keine Gegenwart zu kennen, kein Sein, sondern bloß das Werden ohne Ziel, das die einzelnen Abschnitte eines Weges und die Bereitschaft zu deren Wahrnehmung in Flüchtigkeit auflöst und sie in die Zukunft, ins Nicht-Sein drängt. Das Individuum verausgabt sich, indem es ein Ziel verfolgt, das immer schon um einen Schritt voraus ist. Jeder Augenblick des "Ist" wird auf diese Weise vom darauffolgenden "Wird" verdeckt, die Momente des Seins verglühen auf einer Art ungeheurem, rasendem Förderband des Geistes.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Claudio Magris, *op. cit.*, p. 390: “Nel suo capolavoro *La persuasione e la retorica* (1910), Carlo Michelstaedter si riferiva già al processo di corrosione nella cultura occidentale, che ruba all'individuo la ‘convinzione’, cioè la vitalità, che consiste nell'essere in ‘pieno possesso’ del

L'immagine del 'nastro trasportatore' dello spirito sembra riproporsi plasticamente e con frequenza nelle descrizioni di Londra dove Franklin, più volte in vari momenti della storia, è incalzato dai passanti nel suo percorrere le vie della centrifuga metropoli britannica, come verrà messo puntualmente in evidenza nello studio al testo proposto nel presente capitolo.

Ed è soprattutto in questo che si sviluppa l'essere *outsider* di John. Anche quando otterrà il suo riscatto sociale, Franklin resterà sempre diverso dagli altri, anche quando questi ultimi, dopo il suo successo, proveranno a convincerlo che in realtà lui non era mai stato lento, ma anzi 'normale' (EL, p. 275), quindi come gli altri. Magris condensa l'alterità del *modus vivendi* di Franklin in una parola composta: *Partisanenkrieg*¹⁰⁸ ('guerra partigiana'). Come i partigiani della resistenza, lui si trova a combattere una 'guerra' in cui è sfavorito ed in inferiorità numerica e di mezzi. La sua resistenza è contro il *diktat* della velocità, per cui la violenza è connotata:

Die „Entdeckung der Langsamkeit“ bedeutet für den wagemutigen Seefahrer, eine Strategie des Widerstands gegen die unaufhörliche Korrosion des Lebens durch die Schnelligkeit und die beklemmende Hast der Welt zu entwickeln. Die Gesellschaft gründet auf Schnelligkeit, auf dem Imperativ und der Notwendigkeit des Schnell-Seins und übt damit eine vernichtende Macht aus. Jede soziale Verbindung, von den einfachen bis hin zu den komplexen Strukturen, ist schnell und zerstörerisch.¹⁰⁹

Del resto, l'indole di John è assolutamente pacifista. Di conseguenza, i mezzi per 'combattere' questa guerra contro la velocità, per cui come visto la violenza è connaturata, sono la calma e la pacatezza. La sua forma di resistenza si manifesta con la 'scoperta della lentezza', vale a dire il riappropriarsi del proprio ritmo e, come visto, quindi del proprio sé. È una resistenza sommessa, ma a suo modo efficace. Come si vede nei capitoli XVI e XVII, in cui Franklin intraprende la

proprio presente e quindi di sé stessi. L'esistenza nella modernità sembra non conoscere alcun presente, nessun essere, ma solo divenire senza meta, che dissolve le singole sezioni di un percorso e la disponibilità a percepirle in transitorietà e le spinge nel futuro, nell'inesistenza. L'individuo sta spendendo sé stesso perseguendo un obiettivo che è sempre un passo avanti. In questo modo ogni momento del 'reale' è coperto dalla seguente 'volontà', i momenti di essere bruciati su una sorta di tremendo e frenetico nastro trasportatore dello spirito." (Trad. It. G.E.).

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 391.

¹⁰⁹ *Ibidem*: "La 'scoperta della lentezza' significa per l'audace navigatore sviluppare una strategia di resistenza contro l'incessante corrosione della vita da parte della velocità e della fretta opprimente del mondo. La società si basa sulla velocità, sull'imperativo e sulla necessità di essere veloci, esercitando così un potere distruttivo. Ogni connessione sociale, dalle strutture semplici a quelle complesse, è veloce e distruttiva." (trad. it. G.E.).

carriera politica come governatore di una colonia britannica, Franklin non riesce a ‘cambiare il mondo’ della società britannica vittoriana, veloce e violenta per eccellenza, sebbene sia ‘[...] in erster Linie ein Stratege, der die Langsamkeit bzw. den Widerstand gegen die Schnelligkeit und die auf ihr gründende Gesellschaft organisiert.’¹¹⁰ Piuttosto, egli riuscirà più realisticamente a trovare per sé il suo ritmo e il metodo per rendere un ‘lento’ come lui (vale a dire qualcuno che come visto è in possesso del suo presente e di sé stesso) una persona di primo piano nella società in grado di trovare la sua strada in un mondo che, semplicemente, non è stato pensato per quelli come lui. Ma che cos’è, appunto, la ‘scoperta della lentezza’? Ad un primo impatto, sia col titolo sia con una prima interpretazione primo romanzo, il lettore sarebbe portato, ed è il caso anche di chi scrive, a credere che la lentezza sia l’elemento scoperto, in un continuum di gno-seologico, che, dalla dimensione personale a quella geografica, porta l’individuo a scoprire finanche la lentezza in sé.

Ciononostante, Cecile Cazort Zorach propone una tesi che sembra in prima istanza anch’essa piuttosto convincente, nonostante vada in direzione contraria.

Nadolny’s book, as its title implies, focuses on the act and the attitude of discovery, which here is connected to ‘Langsamkeit’, although the genitive in the title is ambiguous: Franklin does not need to discover ‘Langsamkeit’, he recognizes his congenital slowness all along and simply develops his appreciation of it. Thus ‘die Entdeckung der Langsamkeit’ refers, instead, to the kind of discovery emerging out of such ‘Langsamkeit’.¹¹¹

Zorach sostiene che non ci sia lentezza da scoprire. Franklin è consocio sin dalle prime pagine del libro di essere lento, e la voce narrante allo stesso tempo non ha alcun dubbio a riguardo. Non sarebbe dunque la lentezza ad essere scoperta. Essa è del resto sempre lì. Tuttavia, il ‘genitivo ambiguo’ di cui parla Zorach si riferisce alla scoperta. Sarebbe la lentezza, quindi, a permettere al John Franklin di Nadolny di sviluppare le sue abilità, fare progressi nella vita.

¹¹⁰ *Ibidem*: “[...] uno stratega in prima linea che organizza la lentezza, vale a dire la resistenza alla velocità e alla società basata su di essa.” (trad. it. G.E.).

¹¹¹ Cecile Cazort Zorach, *op. cit.*, pp. 616s: “Il libro di Nadolny, come suggerisce il titolo, si concentra sull’atto e sull’atteggiamento di scoperta, che qui è collegato alla ‘Langsamkeit’, anche se il genitivo del titolo è ambiguo: Franklin non ha bisogno di scoprire la ‘Langsamkeit’, riconosce la sua lentezza congenita da sempre e ne sviluppa semplicemente l’apprezzamento. Così ‘die Entdeckung der Langsamkeit’ si riferisce, invece, al tipo di scoperta che emerge da tale “Langsamkeit”.” (trad. it. G.E.).

Non, quindi, la scoperta della ‘lentezza’, in cui la lentezza è intesa come cosa scoperta. Secondo questa interpretazione, il titolo mette piuttosto in evidenza la scoperta compiuta grazie alla lentezza, vale a dire un modo di vivere diverso. Il focus è posto quindi su ciò che viene scoperto grazie alla lentezza, la quale il John Franklin di Nadolny non deve a lungo ricercare, ma che è già parte intrinseca e palese di lui e che non può reprimere, in quanto caratteristica peculiare della sua soggettività. Sarebbe pertanto la lentezza ad aver permesso a John Franklin di scoprire sé stesso e il mondo, compiere le sue esperienze e provare a migliorare il mondo in una tensione verso il progresso continua, ma con una concezione diversa rispetto a quelle imperanti nella società tecnicizzata.

In realtà, in questa sede ci sentiamo di propendere per una terza via. Prendendo atto che la lentezza non venga scoperta dal protagonista, perché si palesa direttamente e indirettamente fin dalle prime righe del romanzo e non è in qualche modo nascosta, risulta quindi chiaro che Franklin è sì conscio della sua diversità e peculiarità sin dall’inizio, ma essa inizialmente non rappresenta ancora per lui un valore del tutto positivo. Infatti, alla fine del primo capitolo (EL, pp. 16s), si legge che lui vorrebbe diventare veloce, sebbene come visto si tratti di una velocità non stereotipata e al quanto peculiare («schnell wie die Sonne»). Nel corso del romanzo, ad essere scoperto è invece il valore di questa lentezza, gli elementi peculiari e positivi che la caratterizzano e che rappresentano il *Wesen* di sé stesso. È questa la scoperta che si oppone al valore della velocità, propugnato dall’epoca dell’industrializzazione con la sovrapposizione dell’idea sviluppo tecnico a quella di sviluppo umano. La storia racconta la scoperta del valore della lentezza e alle possibilità che essa offre, integrandosi nella società, nei diversi ambiti sociali e anche dei diversi luoghi. A testimonianza di questo adattamento, Franklin scopre anche, ad esempio, che ha bisogno di una persona complementare, veloce, accanto a sé che sbrighi certe faccende che richiedono velocità, ma che sono superficiali, mentre lui riflette più profondamente e di conseguenza agisce (EL, pp. 211s).

Ponendo l’accento sulla parola ‘scoperta’, non è un caso che la scoperta della lentezza, ovvero del valore della lentezza, si sviluppi in modo dialettico sia con la scoperta di una parte del ‘mondo nuovo’, cioè il mondo del Nord-America e del Mar Artico, ampliando la portata semantica della parola; sia con le scoperte scientifiche e tecnologiche, e la velocità che soprattutto esse stanno a significare. In questo senso la scoperta della lentezza, la decelerazione e la riumanizzazione del ritmo sono in rapporto dialettico e compensatorio con l’accelerazione e la velocità offerte dalla tecnica.

6.1 John Franklin e il progresso

Il discorso sulla lentezza e sulla ‘resistenza’ di John Franklin al turbinio caotico e disumanizzante della velocità non deve far pensare che il John Franklin di Nadolny sia un conservatore. Più che altro, il Franklin di Nadolny si fa promotore di un sistema che si tuteli il ritmo umano e la difesa del presente, ma allo stesso tempo non disdegni la propensione e l'accettazione del progresso. Ad essere oggetto di critica è la velocità con cui il processo si manifesta.

Durch Schnelligkeit verschwindet das Dasein, wenn der Satz gilt: „Sein ist wahrnehmen und wahrgenommen werden“. John Franklins Leben ist ein Versuch, sich der Gewöhnung an die neuen Normen des schnellen Industriezeitalters zu widersetzen und seine eigene Dauer des Sehens zu bewahren, damit es ihm nicht geht wie seiner Tante Eliza, die in der Kutsche eine Reise macht – „eine Fahrt, auf die sie nichts gesehen hatte“. In einer Zeit, in welcher die Welt für den Einzelnen durch Schnelligkeit und soziale Entwurzelung immer unsicherer, undurchschaubarer und beängstigender wird, bietet Franklins Langsamkeit einen verlässlichen Anker.¹¹²

La velocità del progresso, o almeno della sua concezione squisitamente tecnico-scientifica ed economica, crea incertezza, che travolge specialmente i più deboli. Il sistema di Franklin si oppone alla velocizzazione cercando le certezze nelle esperienze lente, vissute appieno, ragionate. La propensione di Franklin verso il progresso risulta palese specialmente durante la sua reggenza della Terra di Van Diemen. Ottenuto l'incarico, Franklin si mette infatti in viaggio pieno di buoni propositi. In generale, il suo obiettivo è migliorare le condizioni di vita sulla colonia e favorirne uno sviluppo più equo, mentre la situazione lasciata dal precedente governatore era di tutt'altro genere:

Johns Vorgänger, George Arthur, hatte die Kolonie zwölf Jahre lang regiert. Er hatte in ihr nur eine Strafanstalt gesehen und für die Siedler wenig mehr getan, als ihnen Sträflinge als Arbeitskräfte zuzuteilen. Dieses Bewährungs- und Ausnutzungssystem hieß Assignment. Ansonsten hatte er den eigenen Besitz so gründlich vermehrt, daß er die Insel als schwerreicher Mann wieder verließ. Wie er das wohl angestellt hatte? Die Ureinwohner des Landes, ein braunes, kraushaariges Volk, hatte Arthur

¹¹² Stefan Munaretto, *op. cit.*, p. 16: “L'esserci scomparire attraverso la velocità, se è valida la frase: “Essere è percepire ed essere percepiti”. La vita di John Franklin è un tentativo di opporsi all'abituarsi alle nuove norme della frenetica era industriale e di preservare il proprio tempo della vista, in modo che egli non si senta come sua zia Eliza, che compie un viaggio in carrozza – “un viaggio in cui non ha visto niente”. In un momento in cui il mondo sta diventando sempre più incerto, imperscrutabile e spaventoso per l'individuo a causa della velocità e dello sradicamento sociale, la lentezza di Franklin rappresenta un'ancora sicura.” (trad. it. G.E.).

nahezu ausgerottet und sich nicht geschämt, diese Untat Krieg zu nennen. Kein Wort mehr über Arthur! (EL, p. 295)¹¹³

L'obiettivo di Franklin è rendere quella colonia un posto più giusto, accogliente e umano per coloni, prigionieri e nativi in marcata opposizione alle ingiustizie perpetrate dal precedente governatore. L'idea di progresso di Franklin, a differenza di quella che imperava a Londra, non schiaccia i più umili e i più deboli, ma anzi si pone tra gli scopi principali il miglioramento della loro condizione come espressione di progresso.

Per motivi diversi, sono due i personaggi, Alexander Maconochie e John Montagu, che hanno la funzione di antagonisti in questo processo. Il primo, segretario personale di John, è un riformatore, idealista, che seppur animato da buone intenzioni (conservando tuttavia idee di supremazia bianca, EL, p. 297), risulta troppo lontano dalla realtà. Il secondo, segretario della colonia, era stato il confidente del precedente corrottissimo governatore e aveva tutta l'intenzione a conservare lo status quo e rendere per Franklin difficili i suoi tentativi di riforma. In questa maniera sono le forze opposte di conservatorismo e progressismo ad arrivare a un effetto di sintonia nel tentativo di screditamento di Franklin in patria.

Nei suoi primi giorni da governatore, John nota durante le sue ispezioni la durezza di trattamento subito dai prigionieri, nel carcere e ai lavori forzati, e le misure disumane contro i pochi aborigeni superstiti, tanto che le belle case di Hobart Town che aveva notato al suo arrivo gli appaiono ora radicalmente diverse. John inizia a punire le guardie carcerarie eccessivamente violente e cerca di rendere più trasparenti le azioni del consiglio, trovando comprensibilmente l'ostilità di Montagu.

Nonostante l'ostilità di Montagu e di Maconochie, che non voleva che i prigionieri venissero affidati ai coloni ma piuttosto essi dovevano essere in maniera umana riformati in prigione, Franklin punta sui coloni liberi, sostenendo che ai prigionieri, se esentati dalle torture della prigione e non eccessivamente sfruttati, veniva davvero offerta una seconda possibilità. John, a passeggio una volta con la piccola Ella, definisce così i malfattori:

¹¹³ “Il predecessore di John, George Arthur, aveva governato la colonia per dodici anni. Aveva visitato soltanto uno stabilimento di pena, e per i coloni non aveva fatto molto di più che assegnar loro detenuti come manodopera. Questo sistema della condizionale, un sistema di sfruttamento, si chiamava assegnazione. Per il resto aveva aumentato la sua proprietà a tal punto, da lasciare l'isola in condizioni di grande ricchezza. Come ci era riuscito? Arthur aveva quasi sterminato gli aborigeni del paese, gente di pelle scura e dai capelli crespi, e non si era fatto scrupolo di chiamare guerra questo delitto. Neanche più una parola su Arthur!” SL, pp. 267s).

»Wie wird man ein Bösewicht?« fragte sie einmal. Sie war daran gewöhnt, daß Papa oft minutenlang nachdachte, bevor er etwas sagte. Das war ihr lieber als jene Erläuterungen, die das bereits Bekannte nur in anderen Worten wiederholten. »Ein Bösewicht«, sagte John, »kennt seine richtige Geschwindigkeit nicht. Er ist bei den falschen Gelegenheiten zu langsam und bei den anderen zu schnell wo es auch verkehrt ist.« Das wollte Ella genau erklärt bekommen. John sagte: »Er tut zu langsam das, was andere von ihm wollen, zum Beispiel gehorchen oder helfen. Aber er versucht viel zu schnell das zu kriegen, was er von anderen will, zum Beispiel Geld oder ...« »Langsam bist du doch auch!« meinte Ella. »Ein Gouverneur darf das sein!« antwortete John, biß sich aber auf die Lippen. (EL, pp. 307s)¹¹⁴

A differenza di Montagu, non vi è alcun giudizio morale nelle considerazioni di Franklin sui malfattori e sembra essere rifiutata la dialettica bene/male. Il prigioniero non è intrinsecamente malvagio, piuttosto egli è da aiutare affinché trovi il proprio ritmo e il proprio equilibrio, e per questa ragione necessita di una nuova possibilità. Nonostante i suoi buoni propositi con i coloni, John verrà a scontrarsi anche con questi ultimi quando vorrà migliorare le condizioni di vita degli aborigeni donando loro terre.

In questo capitolo è messo in luce quanto John non si trovi a suo agio in politica e abbia difficoltà a districarsi tra le ipocrisie e i giochi di potere. La politica, infatti, viene presentata nella sua espressione più degradante, dove al benessere comune vengono anteposti l'interesse personale e la sete di potere. Franklin anela al progresso dunque, ma ad un progresso più lento, meno violento e che esalti l'uomo, a partire dai più umili. Franklin, oramai solo, sembra vivere un nuovo momento di passaggio della sua vita:

Er merkte, daß sein Lachen müde wurde. Das Meer schien ihm entfernt wie ein Stern, zugleich so weit unter ihm wie ein Abgrund. So sah man es am Point Puer auf der Klippe. Aber er dachte gar nicht daran, sich hinunterzustürzen. Das ist der Vorteil, dachte er, wenn man alt geworden ist, ohne der Justiz zu begegnen. Ich habe Glück gehabt. Er brauchte keine Wassersäule mehr, die sich gegen die Schwerkraft aus den Fluten hob, um seine Feinde zu verschlingen oder ihm den Weg zu weisen. Er vermißte keinen weißgekleideten Sagals, der ihm ein freundliches Gesicht

¹¹⁴ SL, p. 278 – ««Come si diventa un malfattore?» chiese una volta. Era abituata al fatto che spesso papà rifletteva qualche minuto, prima di dire qualcosa. Ma preferiva questo alle spiegazioni che si limitavano a ripetere cose già note con altre parole. «Un malfattore,» disse John, «non conosce il suo ritmo giusto. È troppo lento o troppo svelto nelle occasioni sbagliate.» Ella chiese una spiegazione più precisa. John disse: «E troppo lento nel fare quello che gli altri vogliono da lui, ad esempio obbedire o aiutare. Ma cerca di ottenere troppo in fretta quello che vuole dagli altri, ad esempio denaro oppure...» «Però anche tu sei lento!» replicò Ella. «Un governatore può esserlo!» rispose John, ma si morse le labbra.»

zuwandte, ihn in Sicherheit wiegte. Nichts von alledem. Er war jetzt zweiundfünfzig Jahre alt, er sorgte für sich selbst und andere. (EL, p. 314)¹¹⁵

Come alla fine del capitolo V dopo la battaglia di Copenaghen aveva lasciato la fanciullezza per l'età adulta menzionando Sagals, anche ora John entra si sente vecchio e gli ritorna alla mente il suo amico immaginario. Franklin non si perde d'animo e risoluto decide di proseguire con i suoi progetti nonostante le avversità. Tra le espressioni principali del progresso, nel romanzo la cura dell'educazione ha certamente un ruolo di primo piano.

6.1.1 *Pedagogia ed educazione*

Nella visione del romanzo, fattore determinante per il progresso dell'uomo, inteso come individuo, ma anche nella sua dimensione sociale, è l'educazione. La formazione personale è connotata non solamente come esaltazione delle possibilità del singolo, come nel caso della *Bildung* di John, ma si inserisce in una dimensione sociale e collettiva dando adito a varie riflessioni e critiche nei confronti del processo educativo dei tempi di John Franklin, che riconduce alla contemporaneità. Sembrano evidenti, a tal riguardo i richiami al '68 e a quel movimento che chiedeva, tra le altre cose, un radicale cambiamento nell'approccio educativo e l'istituzione di percorsi formativi che mettessero al centro lo studente, ne esaltassero competenze e inclinazioni in un ambiente meno opprimente ed autoritario. Comprensibilmente, i discorsi sulla formazione e sulla scuola vedono la loro introduzione nel romanzo a partire dalla narrazione del percorso scolastico del John Franklin di Nadolny. John è a Louth e ha iniziato da poco la scuola. Il capitolo si apre con una critica all'autoritarismo e a quelle regole che condizionano la sua vita in collegio, la cui trasgressione comportava pene corporali:

Alle Knöpfe falsch geknöpft: noch einmal von vorne! War das Halstuch ordentlich gebunden, die Kniehose zureichend geschlossen? Vor dem Frühstück Überprüfung der äußeren Person durch den Unterlehrer. Durchgefallen: kein Frühstück. Für jeden falsch sitzenden Knopf: Nasenstüber. Waren die Haare nicht gekämmt: Kopfnuß.

¹¹⁵ SL, p. 284 – “S'accorse che il suo riso diventava stanco. Il mare gli sembrava lontano come una stella, e nello stesso tempo profondo sotto di lui come un abisso. Così lo si vedeva dalla roccia di Point Puer. Ma non pensò comunque di gettarsi giù. Questo è il vantaggio, pensò, quando uno è diventato vecchio senza incontrare la giustizia. Io ho avuto fortuna. Non aveva più bisogno di una colonna d'acqua che si levasse dai flutti contro la forza di gravità per inghiottire i suoi nemici o per indicargli il cammino. Non sentiva più la perdita di un Sagals vestito di bianco, che gli mostrasse un volto amico e lo cullasse nella sicurezza. Nulla di tutto questo. Ora aveva cinquantadue anni, si occupava di se stesso e degli altri.”

Den Kragen der Weste über den Rock legen, die Strümpfe glattziehen. Lauter Gefahren lauerten schon am Anfang des Tages. Schuhe mit Schnallen, Ärmelaufschläge, Rockschoße und der Hut, diese Falle! (EL, pp. 29s)¹¹⁶

L'educazione e la pedagogia sono tematiche spesso affrontate all'interno del romanzo, la cui prospettiva si mostra in aperta opposizione al carattere illiberale e dispotico con cui l'educazione dell'epoca viene presentata, offrendo chiaramente uno spunto di riflessione sul presente, il quale non è mai da dimenticare nell'interpretare il romanzo visto lo stretto legame tra le tematiche affrontate e il contesto storico-culturale in cui il romanzo è pubblicato. Nel romanzo, l'impostazione in qualche modo autoritaria della scuola mette in discussione persino la sua funzione.

Das Anziehen war bestimmt eine gute Übung für später. Die Schule hatte Nachteile, aber John war fest davon überzeugt, daß man an jedem Ort der Welt irgend etwas für das Leben lernen konnte, also auch in der Schule. (EL, p. 30)¹¹⁷

In questo passo, la funzione della scuola viene descritta con ironia. Il fatto che «auch in der Schule» ('anche a scuola') sia possibile imparare qualcosa risulta straniente al lettore, essendo chiaramente la scuola luogo per eccellenza di formazione. Tuttavia, anche se nel romanzo la scuola viene depreda della sua funzione formativa, essa partecipa comunque alla *Bildung* del protagonista, ma involontariamente. La scuola, sebbene inadatta e metodologicamente inappropriata ad insegnare qualcosa, come tutte le esperienze contribuisce comunque alla formazione del soggetto.

L'attenzione alla scuola e alla pedagogia ritorna con prepotenza al centro del romanzo quando John Franklin governa la Tasmania. Certo di non essere riconfermato come governatore a causa delle maldicenze di Montagu e Maconochie, Franklin utilizza il tempo rimasto per realizzare quei «progetti durevoli» che si era prefissato (EL, p. 314), abbandonando ogni tipo di tattica politica, non

¹¹⁶ SL, p. 30 – “Tutti i bottoni abbottonati sbagliati: ancora una volta, dall'inizio! La sciarpa era annodata nel modo giusto, i calzoni alla zuava erano ben chiusi? Prima di colazione ognuno veniva esaminato dall'assistente. Bocciato: niente colazione. Per ogni bottone abbottonato sbagliato: un buffetto sul naso. Per i capelli non pettinati: uno scapaccione. Ripiegare il colletto del gilè sopra la giacca, tirar su bene le calze. Non c'erano che pericoli in agguato già dall'inizio del giorno. Le scarpe con le fibbie, i risvolti delle maniche, le falde della giacca e il cappello, questa trappola!”

¹¹⁷ SL, p. 30 – “Vestirsi era certo un buon esercizio per l'avvenire. La scuola portava con sé svantaggi, ma John era fermamente convinto che in ogni luogo del mondo si potesse imparare qualcosa di utile per la vita, e quindi anche nella scuola. E anche se non era così, non c'era da pensare alla fuga. Bisognava aspettare, non era un piacere, ma era la cosa più saggia.”

dovendosi curare ulteriormente dell'opinione altrui. Fa cartografare nuovamente le coste dell'isola, apre il porto riducendo i privilegi degli autoctoni aumentando il numero delle navi in transito, cambia il nome dell'isola da Terra di Van Diemen a Tasmania, passando quindi dal nome del governatore generale della Compagnia delle Indie Orientali a quello del vero scopritore dell'isola, Abel Tasman, dando maggiore importanza allo scopritore che al governatore). Inoltre, fonda un museo di scienze naturali, fa ultimare la casa del parlamento, fa costruire un teatro e affitta dei terreni ad ex detenuti a prezzi vantaggiosi in modo da favorirne il reintegro in società, cercando di togliere all'isola l'aspetto di una colonia penale.

Soprattutto una reale rivoluzione non era gli premeva fondare una scuola. Franklin, confrontandosi con sua moglie Jane, intende fondare una scuola che sia innovativa:

»Die neue Schule soll Dauerhaftigkeit lehren, ohne zu langweilen«, grübelte die Lady, »das ist just das, was Schulen nicht können.« [...] »Die Schüler müssen entdecken lernen. Vor allem ihre eigene Art des Sehens und ihre Geschwindigkeit, jeder für sich«, sagte John. Jane schwieg, weil sie wußte, daß John nicht zu Ende gesprochen hatte, wenn sein Auge immer noch auf einen bestimmten Punkt gerichtet war. »Schlechte Schulen«, fuhr John fort, »hindern jeden daran, mehr zu sehen als der Lehrer –« »Man kann andererseits die Lehrer nicht zwingen, mehr zu sehen!« »Respekt sollen sie haben«, entgegnete John, »keinen zur Eile treiben. Und beobachten müssen sie können.« »Willst du das verordnen?« »Vorführen. Respekt kommt vom Sehen. Die Lehrer dürfen nicht nur Lehrer, sondern müssen auch Entdecker sein. Ich hatte so einen.« »Mehr als die Schulfächer können wir als Gründer nicht vorschreiben«, meinte Jane. »Nicht einmal die, wenn die Kirche anderer Meinung ist! Die Kirche will Latein.« »Was willst denn du?« »Alles, bei dem der Schüler eine Chance hat: Mathematik, Zeichnen, vor allem Naturbeobachtung.« (EL, p. 329)¹¹⁸

¹¹⁸ SL, pp. 297s – «La nuova scuola dovrà insegnare la costanza, senza essere noiosa,» rimuginò la lady, «ed è proprio quello che le scuole non sanno fare.» [...] «Gli scolari devono imparare a scoprire le cose. Innanzitutto il loro modo di vedere e il loro ritmo, ognuno per conto suo,» disse John. Jane tacque, perché sapeva che John non aveva finito di parlare, quando continuava a fissare gli occhi su un determinato punto. «Le cattive scuole,» proseguì John, «impediscono a chiunque di vedere di più dell'insegnante.» «D'altra parte non si può costringere gli insegnanti a vedere di più!» «Devono avere rispetto,» replicò John, «non spingere nessuno ad avere fretta. E devono saper osservare.» «Vuoi prescriverlo?» «Voglio introdurlo. Il rispetto deriva dal vedere. Gli insegnanti possono non essere soltanto insegnanti, devono anche essere scopritori. Io ne avevo uno così.» «Come fondatori non possiamo prescrivere altro che materie scolastiche,» osservò Jane. «Neppure quelle, se la chiesa è di parere diverso. La chiesa vuole il latino.» «E tu che cosa vuoi?» «Tutto ciò che offre una possibilità allo scolaro: matematica, disegno, soprattutto lo studio della natura.»

In questo estratto sono condensati molti elementi della personalità e delle credenze di John. Egli, infatti, ritiene che l'educazione non possa essere standardizzata, ma debba essere 'cucita addosso' al singolo studente, tenendo conto del suo personale ritmo. Punto fondamentale, già parzialmente menzionato in precedenza, è la figura dell'insegnante che è chiamato a non soffocare le peculiarità, magari eterodosse, dello studente, non rappresentando un'autorità invalicabile, ma piuttosto un mezzo per far sì che lo studente possa vedere anche oltre l'insegnante. La caratteristica innovativa dell'idea di formazione di John riguarda anche le materie di studio. Franklin, come messo in evidenza più volte nel corso di quest'analisi, è un pragmatico. A tal fine, egli sostiene che agli scolari vada data «una possibilità» con quelle materie tecniche che possano favorire la conoscenza di ciò che hanno intorno. Del resto, per John la scuola ha il compito di insegnare a 'scoprire e vedere', aldilà del mero nozionismo.

La critica allo status quo delle istituzioni scolastiche diventa successivamente ancora più marcata. Tornato dalla Terra di Van Diemen, John è di nuovo in Inghilterra, a colloquio con Lord Stanley, ministro degli esteri e delle colonie e responsabile del suo sollevamento dall'incarico di governatore. Lo scambio di battute è piccato e ai giusti argomenti portati avanti da Franklin, il ministro non sa rispondere altro che: «Ich gebe Ihnen keine Erklärungen. Die bin ich allenfalls der Königin oder dem Premierminister schuldig.», (EL, p. 333)¹¹⁹. John, visibilmente infastidito per l'ingiusto trattamento ricevuto, non ha intenzione di accettare passivamente la sconfitta. Si consulta quindi con i suoi amici, i dottori Richardson e Brown, il matematico Babbage, il fisico Roget e l'idrografo Beaufort, raccontando loro le ingiustizie subite e questi decidono di intercedere affinché a Lord Stanley venga criticamente chiesto del suo operato da parte dei suoi superiori.

Il raccontare quanto successo agli amici ottiene l'effetto sperato. Franklin è convocato dal primo ministro Peel per l'affido di un nuovo incarico, e ciò sembra essere *de facto* la riabilitazione agli occhi del governo. Peel gli offre la possibilità di guidare una nuova istituzione volta a riformare l'educazione nel regno. John ne è entusiasta in un primo momento, ma poi si rende conto che, in realtà, Peel non ha intenzione di dargli reali possibilità di cambiare le cose. Piuttosto, il suo ruolo sarebbe stato perlopiù inoperoso e di rappresentanza, in quanto

¹¹⁹ SL, p. 301 – “«Non le darò spiegazioni, che comunque devo soltanto alla regina o al primo ministro.»”

politicamente una reale rivoluzione non era né prudente, né fattibile, vale a dire non desiderata dal Premier:

»Viel durchsetzen soll ich wohl nicht?« »Wir haben uns vollkommen verstanden«, antwortete der Premier. »Es geht darum, mit großer Würde auf der Stelle zu treten. Plötzliche Änderungen gerade auf diesem Gebiet würden viele Gefahren heraufbeschwören – aber wem sage ich das!« »Sie brauchen jemanden, der für alles zuständig ist, aber nicht viel tut«, überlegte John und stand auf. Sollte er die Augen zumachen und dem faulen Angebot zustimmen? Auszahlen würde es sich natürlich. Er ging zum Fenster. Trotz Peels spürbarer Ungeduld dachte er ausgiebig nach. Dann wandte er sich um: »Sie haben mir das Richtige angeboten, Sir Robert, aber aus den verkehrten Gründen und zum falschen Zweck. In der Tat, wir sollten darüber zu jedermann schweigen.« Damit verbeugte er sich und ging. (EL, p. 340)¹²⁰

Ancora una volta, l'immagine della politica esce nel romanzo sconfitta. Disilluso dall'ipocrisia, Franklin decide quindi di accettare l'incarico originariamente propostogli di guidare le navi *Erebus* e *Terror* alla volta del Canada per una nuova spedizione alla ricerca del passaggio a Nord-Ovest, abbandonando quindi le riflessioni sull'educazione. Il John Franklin di Nadolny è riuscito solo parzialmente nel suo intento, ma ha messo in luce le storture di un sistema educativo disumanizzante e, già ai tempi, anacronistico. Nella prospettiva del romanzo, è il concetto di 'possibilità', come visto, a dover teoricamente guidare lo sviluppo del singolo nel suo processo di formazione, che appare quindi individuale e assolutamente non conformabile a standard equivalenti per tutti. Questo anelito alla libertà di espressione e, specialmente in questo caso, espressione tramite la formazione, si scontra con meccanismi di potere e rigidi controlli volti a preservare il perdurare di questo potere (si pensi, ad esempio, agli esempi citati poco più su riguardo all'insegnamento del latino e al potere della Chiesa che limiterebbe la diffusione delle materie tecnico-scientifiche per questioni di potere). Questa posizione, tipicamente postmoderna, si può facilmente ricondurre, tra gli altri, al già

¹²⁰ SL, p. 307 – ««Devo cercare di non impormi troppo?» «Ci siamo capiti perfettamente,» rispose il primo ministro. «Si tratta di segnare il passo con grande dignità. Cambiamenti improvvisi proprio in questo settore provocherebbero molti pericoli – ma a chi lo dico!» «Lei ha bisogno di qualcuno che sia competente in tutto ma che non faccia troppo,» replicò John, e si alzò. Doveva forse chiudere gli occhi e accettare quella pigra offerta? Naturalmente ne sarebbe valsa la pena. Si avvicinò alla finestra. Malgrado avvertisse l'impazienza di Peel rifletté a lungo. Poi si volse: «Mi ha fatto l'offerta giusta, sir Robert, ma per motivi sbagliati e per uno scopo sbagliato. In effetti, non dovremmo parlarne a nessuno.» Quindi s'inchinò e uscì.»

menzionato, nella prima parte del nostro lavoro, Gianni Vattimo¹²¹. Il porre un pensiero unico tramite un insegnamento controllato sarebbe quindi volontà di preservare il potere costituito, soffocando la creatività e la peculiarità del singolo individuo nella società di massa.

7. IL SISTEMA FRANKLIN: MODELLO DI VITA PRIVATO O PROSPETTIVA SOCIALE?

Il John Franklin di Nadolny riesce nelle sue imprese tramite la formulazione di un metodo, di una forma di condotta che lui stesso chiamerà ‘sistema alla Franklin’. Parte fondamentale del suo sistema è l’osservazione. Sin dalle prime pagine si legge che, giocando da solo con la palla, Franklin sviluppa una tecnica che lui definisce «dello sguardo fisso» che lo accompagnerà per tutta la vita:

Er stand auf. Jetzt wollte er Ballspielen üben. Binnen einer Stunde wollte er den Ball gegen eine Wand werfen und wieder auffangen können. Aber eine Stunde später hatte er den Ball kein einziges Mal gefangen, sondern Prügel bezogen und ganz neue Entschlüsse gefaßt. Er hockte auf der Schwelle des Franklinhauses und dachte angestrengt nach. Das Ballfangen hätte er fast geschafft, denn er hatte ein Hilfsmittel erfunden: den starren Blick. Er sah nicht etwa dem Ball nach, wie er hochstieg und niedersauste, sondern blieb mit dem Auge auf einer bestimmten Stelle der Mauer. Er wußte: den Ball fing er nicht, wenn er ihm folgte, sondern nur, wenn er ihm auflauerte. (EL, p. 19)¹²²

Come si vedrà in seguito, la tecnica dello «sguardo fisso» è uno degli espedienti che John escogiterà. In questa sua diversità rispetto agli altri, egli non si lascia prendere dallo sconforto, ma anzi prova in ogni modo, attraverso lo studio e

¹²¹ Vattimo afferma che in un processo di formazione è importante «affinare le proprie capacità critiche mostrando che le pretese di verità sono sempre, anche e anzitutto, pretese di potere» in: Marco Pacini, *Gianni Vattimo, la solitudine del filosofo*, L’Espresso, 12 giugno 2018 <<https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/06/12/news/gianni-vattimo-la-solitudine-del-filosofo-1.323656>> (Ultima consultazione, 24/11/2019).

¹²² SL, pp.21s – “Si rizzò in piedi. Ora voleva esercitarsi nel gioco della palla. Nello spazio di un’ora voleva imparare a gettare la palla contro una parete e a prenderla di nuovo. Ma un’ora dopo non era riuscito a prendere la palla una sola volta, le aveva buscate e aveva preso decisioni del tutto diverse. Era seduto sulla soglia di casa Franklin e rifletteva intensamente. Era quasi riuscito a prendere la palla, perché aveva trovato un sistema: lo sguardo fisso. Non seguiva neppure la palla, quando saliva in alto e poi scendeva come un fulmine, fissava invece l’occhio su un punto determinato del muro. Sapeva che avrebbe afferrato la palla non seguendola con lo sguardo, ma soltanto stando all’erta per sorprenderla.”

l'applicazione e curando la propria formazione, a sopperire alle sue mancanze, pur preservando la sua identità:

Der starre Blick eignete sich auch zum Nachdenken. Erst sah John nur das Marktkreuz, dann kam um diese Mitte herum immer mehr hinzu, Stufen, Häuser und Kutschen, er überblickte alles, ohne daß sein Auge hüpfte oder hetzte. Zugleich fügte sich in seinem Kopf eine große Erklärung allen Übels zusammen wie ein gemaltes Bild, mit Stufen und Häusern und dem Horizont dahinter. (EL, p. 20)¹²³

Con lo sguardo fisso, Franklin ignora gli altri elementi che si trovano nel suo campo visivo per focalizzarsi su di un solo punto in modo da svolgere al meglio il suo compito, quando non sono richieste altre abilità se non quella di svolgere una sola cosa per volta. Del resto, a causa della sua lentezza, prestare attenzione all'intero spettro visivo lo avrebbe rallentato e gli avrebbe reso impossibile anche il più semplice dei compiti. Lo 'sguardo fisso', pur essendo parte del sistema, non ne è l'espressione migliore. Esso, infatti, porta a non pensare, ad agire ripetutamente mettendo da parte la riflessione. È lo sguardo fisso, infatti, che ha guidato John Franklin nei dieci anni di carriera militare durante i quali la narrazione si è interrotta tra i capitoli nove e dieci. Dopo un'iniziale svalutazione dello sguardo fisso, John Franklin riconosce però la sua utilità, quando si impedisce a questa forma di agire e vedere il mondo di prendere il sopravvento:

Er dachte wieder über den starren Blick nach. Der war und blieb gefährlich. Aber wenn dieser Blick nicht mehr Kriegsdienst war, und wenn er nur selten angewandt wurde, dann war er nicht mehr Sklavenschnelligkeit, sondern die nötige Sekundenkraft eines guten Befehlshabers, der sich im allgemeinen mehr aufs Studium der Einzeldinge und aufs Träumen verlegte. Langsamkeit kam zu Ehren, Schnelligkeit stand zu Diensten. Der Überblick war kein guter Blick, denn er übersah zu viel. Die Geistesgegenwart, zur Regel erhoben, schuf keine Gegenwart und keinen Gesichtspunkt. John setzte auf die Geistesabwesenheit und war sich seiner Sache sicher. Er dachte daran, ein System zu entwerfen, nach dem man leben und Schiffe führen konnte. (EL, pp. 192s)¹²⁴

¹²³ SL, pp. 21s – “Lo sguardo fisso era anche adatto alla riflessione. Dapprima John vedeva solo il crocicchio del mercato, poi attorno a questo centro si aggiungevano a poco a poco altri elementi, gradini, case, carrozze: John abbracciò tutto con lo sguardo senza che i suoi occhi fossero costretti a saltare o a correre da un punto all'altro. Nello stesso tempo la sua mente mise insieme una giusta spiegazione di ogni male, come un quadro dipinto, con scalini, case e l'orizzonte sullo sfondo.”

¹²⁴ SL, p. 178 – “Rifletté di nuovo sullo sguardo fisso. Era e restava pericoloso. Ma se questo sguardo non era più quello del soldato, e se veniva usato soltanto di rado, allora non esprimeva più una rapidità da schiavo, ma la forza necessaria al momento di un buon capitano, che in genere

Se al termine della sua esperienza come soldato dopo la battaglia di New Orleans credeva che lo ‘sguardo fisso’ l’avesse reso uno schiavo della guerra e dell’impulsività, ora questo viene rivalutato, in quanto necessario nelle situazioni in cui è richiesto un rapido agire.

Altro elemento peculiare del ‘sistema alla Franklin’ è la pazienza. Durante la sua prima esplorazione del nord del Canada, una volta arrivato a Fort Chipewyan, Franklin, trova i pellicciai molto cordiali e loquaci, ma allo stesso tempo poco inclini al concedere le provviste pattuite. Nonostante le rimostranze di Back, che chiede al suo superiore di reagire veementemente ai rifiuti, John descrive in questa occasione tutta l’efficacia del suo ‘sistema alla Franklin’.

Back regte sich immer mehr auf. Er konnte nicht mitansehen, wie Franklin die Bescheide dieser örtlichen Machthaber erst einmal höflich akzeptierte, bevor er erneut nachfragte. Back merkte, wie über Franklin gelacht wurde, er fürchtete wohl, etwas davon abzubekommen. Als sie allein waren, hielt er eine große Zornesrede, wie er sie, wäre er John Franklin, den leitenden Beamten gehalten hätte. Der Satz: »Wir wissen doch, was gespielt wird!« kam mehrere Male vor. Auch das mußte John sich nun also anhören. Er versuchte Back zu beruhigen: »Sie müssen sich auch auf Spiele einlassen können, bei denen Sie verlieren können. Daß man uns verspottet, ist belanglos. Ich habe es nie anders erlebt. Nie ist es dabei geblieben.« »Aber Sie sind zu gutmütig!« rief Back, »Sie lassen sich zu viel gefallen!« John nickte und dachte nach. Dann sagte er: »Ich bin über zehn Jahre älter als Sie. Ich habe gelernt, immer so lange dumm auszusehen, bis ich klug bin. Oder bis die anderen noch dümmer aussehen als ich. Glauben Sie mir das!« (EL, p. 221)¹²⁵

si dedicava più allo studio dei dettagli e ai sogni. La lentezza tornava a onore, la rapidità era per il servizio. La visione d’insieme non era un buon sistema, perché vedeva troppe cose. La presenza di spirito, eretta a regola, non dava né un presente reale né un punto di vista. John puntava sull’assenza ed era sicuro del fatto suo. Pensò di abbozzare un sistema secondo il quale si potesse vivere e condurre navi.”

¹²⁵ SL, pp. 203s – “Back era sempre più agitato. Non poteva condividere il fatto che Franklin accettasse gentilmente le risposte delle autorità locali, per poi chiedere una seconda volta. Back capiva che si prendevano gioco di Franklin, e temeva in qualche modo di farne le spese anche lui. Quando furono soli tenne una grande invettiva su come lui, fosse stato John Franklin, avrebbe trattato i funzionari a capo della faccenda. La frase: «Sappiamo bene che cosa è in gioco!» ricorreva più volte. John dovette sopportare anche questo. Cercò di tranquillizzare Back: «Deve sapersi anche impegnare in partite in cui potrebbe perdere. Che ci prendano in giro è irrilevante. Non mi è mai capitato che fosse diverso. E le cose non sono mai rimaste così.» «Ma lei è troppo paziente!» gridò Back «Lei tollera troppe cose!» John annuì e rifletté. Poi rispose: «Ho dieci anni più di lei. Ho imparato a sembrare sempre stupido, finché divento intelligente. O finché gli altri si dimostrano più stupidi di me. Mi creda!»”

Privo dell'autorità di Londra, i cui ordini venivano da troppo lontano nel vasto Canada, e motivato a smorzare l'impulsività di Back, John decide di attuare una specie di guerra di logoramento nei confronti del governatore Simpson, vincendola e dimostrando ulteriormente a Back e a sé stesso l'efficacia del suo sistema:

John hatte in schier endlosen Verhandlungen die Beamten umgestimmt, und vielleicht hatte Back dabei ein wenig gelernt. Es war eine Zermürbungstaktik, die aus äußerster Höflichkeit, ständiger Wiederholung immer derselben Argumente und dem völligen Ignorieren jeden Zeitgefühls bestand. Niemals hatte er irgend jemandem unterstellt, er wolle in Wahrheit gar nichts für die Expedition tun. John lehnte es ab, Heuchelei durch Vorwürfe zu beenden: er wußte, daß er dieses Spiel länger spielen konnte als die anderen. Er behandelte Simpson, diesen Schurken, stur weiterhin als Freund und Förderer und wurde ihm dadurch so lästig, daß plötzlich doch Verpflegung für mehrere Wochen und ein gutes Dutzend Voyageurs zur Verfügung standen. Es sollte noch einmal die doppelte Menge Nahrungsmittel nach Fort Providence nachgeschickt werden, John hatte es schriftlich. Er versicherte Simpson mit kräftigem Handschlag und ohne mit der Wimper zu zucken, seine edle und menschliche Haltung werde in England gerühmt werden. (EL, p. 222)¹²⁶

Anche dialetticamente, John Franklin prova risolvere le dispute senza violenza, in questo caso verbale. Anche se servendosi di ipocrisia e convenevoli, la pazienza che caratterizza il sistema alla Franklin ha ottenuto un risultato che forse non sarebbe stato ottenuto con la violenza. La violenza, ancora, sarebbe stata veloce e infruttuosa. La lentezza della diplomazia, invece, ha permesso il buon esito delle trattative.

¹²⁶ SL, p. 204 – “Con trattative quasi interminabili John era riuscito a far cambiare idea ai funzionari, e forse Back in questa circostanza aveva imparato qualcosa. Era una tattica di logoramento, che consisteva in una gentilezza estrema, in una ripetizione continua di argomenti sempre uguali e nell'ignorare totalmente qualsiasi senso del tempo. Mai egli aveva accusato qualcuno di non voler in realtà occuparsi della spedizione. John rifiutava di por fine all'ipocrisia con rimproveri: sapeva di poter giocare a questo gioco più a lungo degli altri. Continuò ostinatamente a trattare Simpson, quel furfante, come un amico e un sostenitore, diventando per lui così fastidioso, che d'un tratto saltarono fuori vettovaglie per parecchie settimane e una buona dozzina di voyageur. In seguito, una quantità doppia di provviste doveva essere inviata a Fort Providence, John l'aveva ottenuto per iscritto. Con una potente stretta di mano e senza batter ciglio, assicurò a Simpson che in Inghilterra avrebbero lodato il suo nobile e generoso comportamento.”

Il John Franklin di Nadolny è portato dagli eventi a tentare di applicare il suo sistema anche alla collettività, durante la sua reggenza della Terra di Van Diemen. Come visto, solo in parte gli riuscirà. È il 1843 e il sostituto di John come governatore della Tasmania approda sull'isola. Franklin non è dispiaciuto, ride di gusto pensando alle infamie che Montagu ha potuto attribuirgli. Il congedo dall'isola è in marcata opposizione all'arrivo. Molte più persone sono venute a salutarlo, molte delle quali piangendo.

Am Tag des Abschieds waren Strand und Hafen überfüllt wie sonst nur bei der großen Regatta. John zählte dreihundert Reiter und weit über hundert Kutschen. Siedlerfamilien kamen vollzählig von weither, um ihm zuzuwinken. Eine beängstigende Zahl von Frauen und Männern drückte ihm die Hand, viele unter Tränen. Ehemalige Sträflinge kamen, Seeleute, Kleinbauern, Schneiderlehrlinge, Buschtrapper, mitten drin Dr. Coverdale und der massige Mr. Neat vom »True Colonist«, der auf ihn zustürzte, seine Hand hielt und erklärte: »Wenn dieses Land jemals den Weg zu Würde und guter Nachbarschaft findet, dann auf den Spuren, die der noble und geduldige Geist Eurer Exzellenz hier hinterlassen hat!« Neat hatte Schwitzhände. Das nahm aber seinen feinen, großen Worten nichts von ihrer tröstlichen Wirkung. John legte die angefeuchtete Hand aufs Herz, verneigte sich und sagte: »Ich wollte nur, daß jeder eine Chance hat.« (EL, p. 332)¹²⁷

¹²⁷ SL, p. 300 – “Il giorno del congedo la spiaggia e il porto erano sovraffollati come era avvenuto soltanto il giorno della grande regata. John contò trecento cavalieri e ben più di cento carrozze. Intere famiglie di coloni erano venute da lontano per salutarlo. Una quantità preoccupante di donne e di uomini gli strinse la mano, molti tra le lacrime. Arrivarono ex detenuti, marinai, coltivatori diretti, apprendisti sarti, cacciatori di animali da pelliccia, e tra loro il dottor Coverdale e il massiccio Mr. Neat del «True Colonist», che si precipitò verso di lui, gli prese la mano e dichiarò: «Se un giorno questo paese si avvierà verso la dignità e il buon vicinato, questo avverrà soltanto seguendo le tracce lasciate dallo spirito nobile e paziente di Vostra Eccellenza!» Neat aveva le mani sudate. Ma questo non tolse alle sue splendide, grandi parole nulla del loro effetto consolante. John si portò al cuore quella mano umida, s'inclinò e disse: «Volevo soltanto che tutti avessero una possibilità.»”

Il capitolo si conclude con le parole che John aveva pronunciato al suo arrivo sei anni prima. Voleva dare una possibilità a tutti e, a giudicare dal calore del saluto, c'è riuscito. Il John Franklin di Nadolny, con il suo sistema sempre più non limitato all'io, ma applicato alla pluralità e alla società, ha fallito come governatore, oppure no? Durante lo sviluppo della trama, il 'sistema alla Franklin' sembra essere sempre sul filo del rasoio, certificando la sua applicabilità e bontà o decretandone il fallimento. Sicuramente non si può parlare di una vittoria totale del 'sistema alla Franklin' applicato alla collettività, in quanto John Franklin viene rimosso dal proprio incarico poiché non riesce a restare a galla in un sistema politico caratterizzato da intrighi, propaganda e giochi di potere. Tuttavia, riesce a lasciare nel popolo una buona immagine di sé. Visto il suo lodevole operato, ma allo stesso tempo la sua rimozione dall'incarico, si tratta qui della storia di un successo in un fallimento. Come il John Franklin 'eroe' non ha i tratti caratteristici dell'eroismo tradizionale e stereotipato, quali la vittoria schiacciante e il benvolere della collettività, così il 'sistema alla Franklin' ottiene buoni risultati nella sua applicazione sociale, seppur non ottenendo un riconoscimento unanime e, in qualche modo, plateale.

7.1 John salvatore del 'gruppo': da antieroe a eroe

Grazie allo sviluppo del suo sistema, il John Franklin di Nadolny compie il passo fondamentale della sua formazione, che lo porterà lentamente a passare da antieroe ad eroe al centro della scena, seppur con differenze rispetto alla canonica rappresentazione eroica. La qualità di 'eroe' di Franklin si metterà in luce quando compirà il cambio di ruolo all'interno del gruppo in cui si trova, da *outsider* a guida. Il primo episodio lo si ritrova nel II capitolo, quando Franklin capisce che per crescere ed imparare cose nuove ha bisogno di partire. Decide quindi di scappare la notte stessa per raggiungere il mare per imbarcarsi su di una nave col proposito di diventare ricco, per poi fare ritorno a Spilsby e riscattarsi nei confronti di chi lo derideva.

A questo punto, un breve flashback rievoca un episodio occorso mesi prima: Franklin e il suo gruppo di compagni di gioco si smarriscono durante una gita nel bosco. John Franklin è l'unico che sa trovare la strada, avendo osservato i gradual mutamenti del paesaggio e la posizione del sole. Tuttavia, non gli viene data fiducia e anch'egli non si impone eccessivamente nei confronti del gruppo, ma si limita a tracciare un disegno a terra che gli altri non vogliono neppure guardare. Senza l'intervento di un mandriano che casualmente era lì, il gruppo difficilmente

avrebbe ritrovato la strada di casa. La sua lentezza, ancora una volta, gli aveva sì permesso di avere una maggiore consapevolezza e un miglior sguardo d'insieme rispetto agli altri, ma l'aveva anche posto su un gradino più basso rispetto agli altri e confermato nella sua posizione di *outsider*. Avendo individuato la via giusta di ritorno, ma mancando della capacità di convincere i compagni, la maturazione di John è ben lontana da essere compiuta. L'andare per mare porta John Franklin a crescere. Andando con Matthew alla scoperta della Terra Australis, è lui che salva il gruppo dallo scontro con la nave francese nel capitolo VIII, evitando lo scontro. Dall'episodio del mancato scontro con i Francesi, Franklin risulta rafforzato. È passato, infatti, dall'essere lo zimbello dell'equipaggio ad essere elogiato per le sue qualità e meritevoli di incarichi di responsabilità.

»Was war denn vorhin?« fragte Sherard seinen Freund, aber der schien es selbst nicht zu wissen. Mockridge meinte nur: »Mr. Franklin hat gute Augen. Er sieht manche Befehle, ohne sie zu hören, und das durch dicke Wände hindurch.« [...] John schwieg, aber Sherard hatte den Eindruck, als sei er sicher und heiter wie nie zuvor. Er schien sogar flinker zu verstehen, was einer sagte. John war gewiß mit einem großen, guten Einfluß im Bunde, und vor allem: mit Matthew. Und mein Freund ist er auch, dachte Sherard. (EL, p. 101)¹²⁸

Per la prima volta, John passa dall'essere *outsider* in un gruppo ad esserne membro rispettabile, tanto da avere una grande e positiva influenza e tanto da far sì che avere la sua la sua amicizia sia un vanto, come riflette Sherard. John ha salvato per la prima volta il gruppo, compiendo un primo passo di quel passaggio da antieroe a eroe. Il passaggio da antieroe ad eroe si realizza nel romanzo tramite i 'salvataggi' che John Franklin compie. Risolvendo situazioni spinose tramite il suo sistema e la sua connaturata lentezza, accresce la stima degli altri per lui e il proprio riconoscimento nel gruppo.

Come in un climax ascendente, la stima degli altri per Franklin sale. Il capitolo IX inizia *in medias res* con il sottoufficiale Flower, membro dell'equipaggio dell'*Investigator* a colloquio con un nuovo personaggio, il capitano Dance della Compagnia delle Indie Orientali. Non si è più sull'*Investigator*, ma sulla nave mercantile *Earl Camden*. In un flashback, Flower racconta l'antefatto e il destino

¹²⁸ SL, p. 95 – ««Che cosa è successo poco fa?» chiese Sherard all'amico, ma neppure lui sembrava saperlo. Mockridge si limitò a dire: «Mr. Franklin ha occhi buoni. Vede più di un ordine senza bisogno di ascoltare, e anche attraverso pareti spesse.» [...] John tacque, ma Sherard ebbe l'impressione che fosse sicuro e sereno come mai prima d'allora. Sembrava persino capire più rapidamente quello che gli altri dicevano. John aveva certo una grande e positiva influenza, e aveva fatto amicizia soprattutto con Matthew. Ed è anche mio amico, pensò Sherard.»

dell'*Investigator*: la nave si era incagliata e ciò aveva costretto i membri dell'equipaggio su di una secca. Il peggio era stato evitato da John che aveva salvato il gruppo. Flower interrogato da Dance sugli uomini a disposizione, parla così di Franklin:

- »John Franklin, Midshipman, achtzehn Jahre alt, über drei Jahre auf See.«
- »Guter Mann?«
- »Keine Beanstandungen, Sir. Der erste Eindruck, den er macht, ist allerdings –«
- »Nun?«
- »Er ist nicht gerade sehr hurtig.«
- »Ein Lahmarsch also, eine Napfschnecke?«
- »Vielleicht. Aber von besonderer Art. Keine Beanstandungen. Ohne ihn hätten wir vielleicht nicht überlebt.«
- »Bei welcher Gelegenheit?«
- »Als die *Investigator* schließlich abgewrackt werden mußte, fuhren wir von Sydney aus mit *Porpoise* und *Cato* weiter, liefen aber nach zwei Wochen auf ein Riff. Wir retteten uns mit einem einzigen Boot und wenigen Vorräten auf eine schmale Sandbank. Das Festland war gut zweihundert Seemeilen entfernt.«
- »Sehr bedauerlich!«
- »Als der Kapitän mit dem Boot nach Sydney aufgebrochen war, um Hilfe zu holen, gaben schon die ersten die Hoffnung auf. Die Sandbank ragte nur wenige Fuß aus dem Wasser. Die Vorräte waren knapp. Niemand rechnete damit, daß der Kapitän durchkommen würde. Wir warteten dreiundfünfzig Tage!«
- »Und Franklin?«
- »Der gab die Hoffnung nicht auf. Wahrscheinlich kann er das gar nicht. Er schien sich auf Jahre einzurichten. Wir wählten ihn in den Sandbankrat.«
- »Was soll denn das sein?«
- »Wir standen dicht vor einer Meuterei. Franklin überzeugte die Verzweifelten davon, daß man Zeit habe und daß eine langsame Meuterei immer noch besser sei als eine schnelle. Der Sandbankrat war eine Regierung aller.«
- »Klingt sehr französisch. Aber für Sandbänke vielleicht geeignet. Was hat dieser Franklin denn nun Besonderes geleistet?«
- »Er hat bereits in der ersten Minute damit angefangen, Gerüste zum Hochlagern der Vorräte zu bauen. Als wir nach drei Tagen fertig waren, kam der Sturm und überflutete die Insel, aber nicht die Gerüste. Weil Franklin so langsam ist, verliert er niemals Zeit.«
- »Gut! Ich werde ihn mir ansehen. [...]« (EL, pp. 102s)¹²⁹

¹²⁹ SL, pp. 96s – ««John Franklin, guardiamarina, diciott'anni, in mare da più di tre anni.»
«Un uomo valido?»

Rispetto alle precedenti descrizioni nel romanzo, John è diverso. La sua lentezza continua ad essere il suo carattere peculiare, ma tuttavia da elemento negativo diventa in un certo modo positivo. Nell'episodio descritto è la lentezza che permette a Franklin di restare lucido ed inoltre essa fa sì che «verliert er niemals Zeit» (EL, p. 103). Sembra quasi che si sia compiuto il suo proposito espresso alla fine del primo capitolo. Infatti, come evidenziato precedentemente, John voleva essere 'veloce come il sole', un paragone piuttosto inconsueto quando si parla di velocità. È stato messo in evidenza quanto questa diversa velocità del sole si manifestasse con la costanza, piuttosto che nella fugacità del lampo. In tal

«Nulla da ridire, sir. Certo, la prima impressione che fa...»

«Ebbene?»

«Non è molto svelto.»

«Cioè uno smidollato, un mollusco?»

«Può darsi. Ma di tipo particolare. Nulla da ridire. Senza di lui forse non saremmo sopravvissuti.»

«In quale circostanza?»

«Quando fu necessario demolire l'Investigator, proseguimmo da Sydney con la *Porpoise* e la *Cato*, ma dopo due giorni ci incagliammo. Ci rifugiammo su un banco di sabbia, con una sola scialuppa e con poche provviste. La terraferma si trovava almeno a duecento miglia di distanza. Quando il capitano partì per Sydney con la scialuppa, per chiedere aiuto, i migliori persero subito le speranze. Il banco di sabbia sporgeva solo pochi piedi dall'acqua. Nessuno pensava che il capitano ce l'avrebbe fatta. Abbiamo aspettato per cinquantatré giorni!»

«E Franklin?»

«Lui non perse le speranze. Probabilmente non ci riesce proprio. Era come se dovesse organizzarsi per anni. Lo eleggemmo nel consiglio del banco di sabbia.» «Che cosa vuol dire?» «Eravamo pronti per un ammutinamento. Franklin convinse i disperati che c'era tempo, e che un ammutinamento lento è sempre meglio di uno rapido. Il consiglio del banco di sabbia fu un controllo per tutti.»

«Suona molto francese. Ma forse va bene per i banchi di sabbia. Che cosa fece poi di speciale questo Franklin?»

«Cominciò fin dal primo momento a costruire solidi rifugi per immagazzinare le provviste. Dopo tre giorni, quando avevamo finito, arrivò una tempesta che inondò l'isola, ma non i rifugi. Dal momento che Franklin è così lento, non perde mai tempo.»

«Bene! Gli darò un'occhiata. [...]»

Ci permettiamo di segnalare, riguardo alla traduzione ufficiale in lingua italiana dell'opera, un'omissione da parte della traduttrice. La spiegazione dell'accaduto da parte di Flower che va da «Als die *Investigator* schließlich abgewrackt werden mußte...» («Quando fu necessario demolire l'Investigator...») fino a «Wir warteten dreiundfünfzig Tage!» («Abbiamo aspettato per cinquantatré giorni!») è inframezzata da Dance che esclama «Sehr bedauerlich!», vale a dire «Molto spiacevole!». Nella traduzione, invece, la descrizione di Flower non è interrotta dall'esclamazione di Dance, ma si presenta unificata. Non è chiaro se sia una scelta ponderata della traduttrice o un'involontaria omissione (G.E.).

senso, Flower certifica nel brano sopracitato che John è riuscito nel suo proposito: all'apparenza è lento, ma in realtà non fermandosi mai arriva prima degli altri alla soluzione migliore.

Come visto nel secondo capitolo del romanzo, vi è una situazione strutturalmente analoga all'episodio del banco di sabbia, ma con esiti opposti. Infatti, nel flashback che precede la narrazione della sua evasione fanciullesca da Spilsby verso il mare, dove Franklin e i suoi compagni di gioco si sono smarriti nel bosco (EL, p. 22), il 'gruppo' non gli dà fiducia, né lui riesce a imporsi per trovare la via di casa dopo essersi smarriti nel bosco. Al contrario, nel salvare il 'gruppo' dall'ammutinamento e dalla morte sul banco di sabbia, in una situazione ben peggiore di quella raccontata nel secondo capitolo, viene espressa tutta la maggiore consapevolezza di sé acquisita e che gli permette di prendere in mano le redini del 'gruppo'. Questa espressione di autorità, che si ricollega all'abbandono della sua posizione di *outsider* è il primo esito positivo della sua *Bildung*, la certificata scoperta della sua dimensione nel mondo e l'esaltazione dei suoi pregi, invece che dei suoi difetti, o meglio, la rielaborazione dei suoi difetti che ora diventano pregi agli occhi degli altri. Il 'sistema alla Franklin' contribuisce nettamente allo sviluppo di questa nuova caratterizzazione del protagonista. Terminata la sua visita al Dottor Orme, John deve già imbarcarsi nuovamente sulla *Bellerophon*, una grande nave da guerra molto famosa all'epoca, dirigendosi verso Brest per combattere i francesi. Come le altre volte in cui è entrato a far parte di un nuovo 'gruppo', John non viene rispettato da nessuno, ma sa già che le cose sarebbero cambiate senz'altro (EL, p. 131). Infatti, la situazione si ribalta di lì a pochi mesi, durante il blocco del porto di Brest:

Im Lauf der Zeit merkte er, daß selbst die Älteren weniger wußten als er. Nichts hatte er je vergessen, sein Kopf war wie eine wohlgefüllte Scheune. Erst ärgerten sie sich darüber. Er ließ sich aber nicht davon abhalten, sein Wissen weiterzugeben, denn er hielt das für seine Pflicht, wenn es bei anderen fehlte. Nach einem halben Jahr kannten ihn alle gut genug. Er wurde respektiert, wie er es erwartet hatte. Bei wichtigen Vorgängen wurde er gefragt und bekam Zeit zur Antwort. (EL, p. 132)¹³⁰

¹³⁰ SL, p. 123 – “Nel corso del tempo si accorse che persino gli anziani ne sapevano meno di lui. Non aveva mai dimenticato nulla, la sua mente era come un granaio ben stipato. In un primo tempo gli altri si arrabbiavano. Ma lui non smise di comunicare quello che sapeva, perché lo riteneva un suo dovere, quando gli altri lo ignoravano. Dopo sei mesi tutti lo conoscevano abbastanza bene. Lo rispettavano, come si era aspettato. Nelle questioni importanti gli chiedevano consiglio e gli davano il tempo di rispondere.”

Ancora una volta, coi suoi tempi, John riesce, com'era già capitato con gli equipaggi della *Investigator* e della *Earl Camden* ad ottenere il rispetto del 'gruppo', sovvertendo l'ordine costituito. Se poco prima viene detto che «[...] hatte der Älteste immer recht», poco dopo Franklin riesce ad ottenere la fiducia di tutti, che chiedono a lui consiglio.

Durante la successiva battaglia di Capo Trafalgar, John è spaventato mentre la battaglia infuria. La *Bellerophon* subisce un arrembaggio, la maggior parte dei soldati nemici vengono uccisi, ma un cecchino superstite da ottima posizione inizia a fare strage degli inglesi. Vinta la paura e presosi il suo tempo per ricostruire la posizione del soldato francese senza esporsi e calcolare la traiettoria dello sparo, John riesce a colpire il nemico. La battaglia è vinta e ha, nuovamente, salvato il 'gruppo', nonostante non sia sicuro di essere stato effettivamente lui a colpire il cecchino.

Sono molteplici le volte in cui John Franklin si riscatta e diventa eroe. Nel capitolo XII, John Franklin è in procinto di partire da Deptford con al comando della sua nave, la *Trent*, e la *Dorothea* del comandante in capo della spedizione di nome Buchan. Come anche in tutte le altre esperienze a bordo di una nave, il nuovo equipaggio con cui si appresta a partire non è entusiasta di lui e John è scarsamente considerato dai suoi sottoposti:

»Ein langsamer Kapitän, so etwas geht gar nicht«, sprach Midshipman George Back, »wie soll das erst werden, wenn wir unterwegs sind?« Andrew Reid sah seinen Freund bewundernd an. Er widersprach nur, um das Gespräch fortzusetzen: »Aber die Hühner waren schnell wieder von Bord, George.« »Es wird sich als Fehler erweisen. Hühner sind Frischfleisch! Das ist noch das wenigste. Wenn er spricht, tritt immer zunächst eine Pause ein. Wie will so jemand Befehle geben?« Sie kamen frisch aus der Marineschule und wußten genau, worauf es ankam. Back hatte für Franklin auch einen Spitznamen: Käpt'n Handicap. (EL, p. 186)

Franklin non risulta agli occhi dell'equipaggio semplicemente lento, ma anche, ed a ragione, spaventato. Infatti, ha la febbre che lui interpreta come segno della paura. Lui teme di non essere in grado di comandare la nave, ottenere il rispetto dell'equipaggio e non essere sufficientemente svelto in caso di pericolo. Come già in altre occasioni, il rimedio alla sua paura e alle sue insicurezze è dato dallo studio e dall'applicazione. Studia le istruzioni dell'ammiragliato, prende informazioni sui mari per cui navigherà dai balenieri. Anche in questo caso John Franklin è inizialmente vittima di pregiudizi, che riesce in ultima analisi a vincere. Franklin dimostra di avere un approccio molto razionale al comando, aborrendo reazioni emozionali rispetto ai problemi che potevano occorrere. In queste pagine

è chiara l'opposizione che si viene a creare tra Franklin e il comandante in capo Buchan, che viene dapprima descritto come «ungeduldig» ('impaziente', EL, p. 189) e successivamente la voce narrante tiene a precisare che egli navigasse «nach Gefühl» ('a seconda della sua sensazione', EL, p. 196). Ancora una volta, la narrazione ha bisogno di un antagonista per mettere in luce le peculiarità di Franklin e del suo sistema.

Durante la navigazione alla ricerca del Passaggio a Nord Ovest, alcuni membri della spedizione, raggiunto un *ice-field*, scendono dalla nave per esplorare. Il gruppo, tuttavia, smarrisce la via del ritorno alla nave a causa della nebbia. Ancora una volta, John è vittima di pregiudizi (Back e Reid nei discorsi tra loro continuano a definirlo 'handicap'), ma ancora una volta riesce a salvare il gruppo grazie alle sue due principali qualità: lentezza e riflessione.

Auf den eigenen Spuren wollten sie zum Schiff zurückwandern, John Franklin kontrollierte die Richtung mit dem Kompaß. Aber an den Spuren fiel auf, daß sie merkwürdig frisch waren, zudem wurden sie immer zahlreicher. Dem Kompaß und der Zeit nach hätte die Gruppe schon längst wieder beim Schiff sein müssen. Sie hatten sich verirrt und waren im Kreis gelaufen. John befahl, ein Notlager aus Eisplatten zu bauen. Reid machte keinen Hehl daraus, daß er lieber weitergegangen wäre, einfach querab von der bisherigen Richtung. »Dabei bleiben wir warm, und irgendwo müssen wir ja ankommen!« »Ich nehme mir Zeit, bevor ich einen Fehler mache«, entgegnete Franklin freundlich. [...] John kauerte und überlegte. Was die anderen ihm auch sagten, Vorschläge, Theorien, Fragen – er nickte nur und überlegte weiter. [...] »Mr. Back, Sie schießen alle drei Minuten eine Muskete ab, insgesamt dreißigmal. Danach schießen Sie alle zehn Minuten, drei Stunden lang, danach zu jeder Stunde einmal, zwei Tage lang. Wiederholen Sie!« »Sind wir dann nicht tot, Sir?« »Möglich. Aber bis dahin schießen wir. Bitte, die Bestätigung!« Back wiederholte stotternd. Als niemand mehr mit einer Erklärung rechnete, sagte John: »Das ganze Eisfeld dreht sich. Es ist die einzige Lösung. Deshalb gehen wir im Kreis, auch wenn wir nach dem Kompaß immer in derselben Richtung marschieren. Bei Wind hätten wir es sofort gemerkt.« Vier Stunden später hörten sie dünn einen Schuß durch den Nebel, und dann immer wieder Antworten auf die ihrigen. Eine Stunde danach vernahmen sie rufende Stimmen, schließlich wurden Männer mit Seilen sichtbar, und hinter ihnen, kaum hundert Fuß entfernt, das ragende Heck der Trent. (EL, pp. 198-200)¹³¹

¹³¹ SL, pp. 183s – "Volevano ritornare alla nave seguendo le proprie orme, e John Franklin controllò la direzione con la bussola. Ma poi si accorsero che le orme erano stranamente fresche, e soprattutto che diventavano sempre più numerose. Secondo la bussola e secondo l'ora il gruppo avrebbe già dovuto essere da tempo sulla nave. Si erano smarriti e avevano girato in tondo. John ordinò di costruire un riparo d'emergenza con lastre di ghiaccio. Reid non fece mistero del fatto che avrebbe preferito proseguire, ma di traverso rispetto alla direzione precedente. «Così staremo

Come in altre occasioni, John ha salvato il gruppo da una morte certa. Anche in questo caso, i ‘nemici’ del gruppo per il raggiungimento della salvezza sarebbero stati la fretta e l’impulsività, questa volta rappresentate da Back e Reid che si inseriscono in quella lunga schiera di nemesi di sé stesso che Franklin ha più volte incontrato durante la sua vita. Il salvataggio del ‘gruppo’ comporta anche, seguendo lo schema ritrovato più volte all’interno del romanzo, un maggiore rispetto verso John, che viene sempre di più accettato e rispettato con le sue peculiarità.

La ‘vittoria’ del metodo di Franklin è suggellata ulteriormente da un’altra situazione di pericolo che le due navi della spedizione si trovano ad affrontare. Costeggiando una banchisa particolarmente alta, le navi proseguono nella navigazione. Tuttavia, John nota come la nave che segue, la *Dorothea* di Buchan, sia troppo imprudentemente vicina all’alto muro di ghiaccio e che, in caso di tempesta, avrebbe corso il rischio di andare in pezzi, sfracellandosi contro la spessa parete del *pack*. La tempesta puntualmente arriva, improvvisa. La *Trent* di John viene sballottata, un uomo cade in mare. Franklin osserva la situazione e, nonostante la confusione, dà ordine di recuperare l’uomo in mare e si mette tranquillamente ad osservare l’ambiente, noncurante del caos che lo circonda. Nella parete di ghiaccio si apre un piccolo fiordo, che nessuno aveva notato eccetto Franklin, che a differenza di tutti gli altri era rimasto calmo. L’equipaggio è nel panico, in quanto la campana di bordo continua a suonare impazzita. John si strappa la manica della giacca coi gradi. Tutti pesano che John stia simbolicamente arrendendosi alle condizioni avverse, ma in realtà sale fin su alla campana, legandola con la manica che aveva strappato, in modo da fermarne l’assordante tintinnio. L’equipaggio si calma e prende coraggio. A fatica, Franklin riesce insieme ai suoi uomini a guidare la nave all’interno dell’insenatura, dove la nave è protetta dalla

caldi, e inoltre arriveremo pure da qualche parte!» «Preferisco riflettere, prima di fare un errore,» rispose Franklin amichevolmente. [...] John stava accovacciato e rifletteva. Qualsiasi cosa gli dicessero gli altri – proposte, teorie, domande – si limitava ad annuire e continuava a riflettere. [...] «Mr. Back, ogni tre minuti lei sparerà un colpo di fucile, in tutto trenta volte. Poi sparerà ogni dieci minuti, per tre ore, poi una volta all’ora, per due giorni. Ripeta!» «Ma allora non saremo morti, sir?» «È possibile. Ma fin’allora spareremo. Prego, confermi!» Back ripeté balbettando. Quando più nessuno si aspettava una spiegazione, John disse: «Tutto l’ice-field gira. È l’unica soluzione. Per questo giriamo in tondo, anche se secondo la bussola marciamo sempre nella stessa direzione. Con il vento ce ne saremmo accorti subito.» Quattro ore dopo sentirono un debole sparo attraverso la nebbia, e poi sempre di nuovo altri spari di risposta ai loro. Un’ora dopo sentirono voci che chiamavano, poi si videro apparire uomini con corde, e dietro di loro, appena a cento piedi di distanza, la poppa sveltante della *Trent*.”

furia delle onde. John ricorda ancora la condotta deplorevole del capitano Palmer, che quindici anni prima aveva lasciato la *Investigator* e il suo equipaggio su di una secca (EL, p. 109), senza prestare soccorso. Per questo motivo, decide di aiutare la *Dorothea* che appare sempre di più in condizioni disperate. Ordina ai suoi uomini di raggiungere la cima del pack, avvicinarsi dall'alto alla *Dorothea* e tramite delle funi trascinarla in un'altra insenatura, che solo Franklin, e nemmeno il comandante in capo Buchan, aveva visto. Con tanta fatica, la nave, seppure recante ingenti danni, è tratta in salvo grazie agli enormi sforzi dell'equipaggio della *Trent* e di John stesso, che partecipa attivamente alle operazioni, guadagnando ancor di più il rispetto del suo equipaggio.

Il momento del passaggio definitivo di John Franklin dalla dimensione marginale al successo, alla gloria e al riconoscimento sociale avviene nel capitolo XV. Già dal titolo, *Ruhm und Ehre* (gloria e onore) appare in marcata opposizione al precedente. Se nel capitolo XIV John fallisce miseramente e patisce ogni sorta di sofferenza in Canada, nel presente capitolo la situazione improvvisamente si ribalta. La narrazione compie un balzo temporale in avanti. Infatti, nell'anno 1823 Franklin pubblica il suo libro. Il resoconto di viaggio riscuote grande successo. Se al suo ritorno dal Canada John era nuovamente un *outsider* e i suoi superiori lo trattavano con freddezza e lo ignoravano, ora con la pubblicazione e il successo del suo libro John diventa una *star* e la fama fa sì che la sua persona venga prontamente rivalutata:

Auf einen Schlag galt John Franklin als tapferer Forscher und großer Mensch. Er hatte gar nicht erst versucht, sich zu rechtfertigen, sondern das Unglück genau geschildert, nichts weggelassen und auch seine eigenen Hilfligkeiten zugegeben. So etwas mochten die Engländer. Sie kamen überein, daß dies Hilfligkeiten seien, die man nur zusammen mit der Menschlichkeit ablegen könne. [...] Er wurde geehrt von Admirälen, Wissenschaftlern und Lordschaften, und jedermann war binnen weniger Tage schon jahrelang mit ihm bekannt. Noch im selben Monat wurde er in die Royal Society aufgenommen, und die Admiralität beeilte sich, ihn endlich auch formell zum Kapitän zu ernennen. [...] Peter Mark Roget kam zu Besuch, um ihm zu gratulieren. Und dabei teilte er Franklin mit, er sei gar nicht langsam. Er sei nie langsam gewesen, sondern ein ganz normaler Mensch! So war das. Plötzlich war er normal und zugleich der Größte und der Beste. (EL, pp. 274s)¹³²

¹³² SL, p. 250 – “Tutt’a un tratto John era considerato un coraggioso esploratore e un grand’uomo. Non aveva affatto cercato di giustificarsi, aveva descritto la spedizione sfortunata con precisione, non aveva tralasciato nulla e aveva ammesso anche le proprie perplessità. Agli inglesi questo piaceva. Convennero che quel tipo di perplessità era connesso soltanto all’umanità delle persone. [...] John era rispettato da ammiragli, scienziati e lord, e in pochi giorni fu come

Con la fama, arriva per John anche la ricchezza. Il cambiamento, per un uomo lento come lui è troppo repentino. Si dirige quindi a Spilsby, a riflettere, sebbene Eleanor aspetti un bambino. Franklin è, infatti, insicuro. Se c'è mai stato un punto cardine nella sua vita, è stata la certezza di essere lento e la fama aveva cambiato anche questo. È un cambio di paradigma in un certo senso scioccante. Non soltanto la sua lentezza non viene più percepita come un difetto, ma accostata ad una presunta 'normalità', ma anche il suo status è cambiato. Non si tratta tuttavia di un eroe tipicizzato, sempre vittorioso e spavaldo. Franklin è un eroe postmoderno in quanto dominato dall'incertezza degli esiti delle sue imprese, mai successi fino in fondo, mai sconfitte fino in fondo. È un eroe che alla magniloquenza classica oppone un'umiltà e una sostanziale timidezza nei suoi rapporti sociali, uniti però ad una capacità decisionale che ne fa, appunto, un eroe.

7.2 La morte di John Franklin (ma non del suo sistema)

Equipaggiato con le migliori tecnologie, con una grossa quantità di provviste, strumenti e con i migliori uomini, John salpa il 19 maggio 1845 alla volta del Canada. È il capitolo XVIII, che si conclude con la prolessi di ciò che si leggerà qualche pagina più tardi:

Ende Juli sichteten sie in der Baffinbai ein Walfangschiff namens *Enterprise*. Der Skipper kam an Bord und sprach mit Franklin. Das Eis sei dieses Jahr stärker als im letzten. »Ich vertraue darauf, daß wir gut durchkommen«, sagte Franklin ernst, »und die Mannschaft vertraut mir«. Der Walfänger war ein Mann der Logik: »Und wenn Sie sterben, Sir?« John sah über die Reling ins Wasser hinunter. »Dann vertraue ich der Mannschaft. Was von mir übrigbleibt, muß nicht jedesmal ich selbst sein.« (EL, p. 344)¹³³

se ognuno lo conoscesse da anni. In quello stesso mese fu accolto nella Royal Society, e l'ammiragliato si affrettò a nominarlo infine capitano anche formalmente. [...] Peter Mark Roget andò a trovarlo per congratularsi con lui. E in quell'occasione disse a Franklin che non era affatto lento. Non era mai stato lento, era una persona del tutto normale! D'un tratto era diventato normale ed era persino l'uomo più importante e il migliore.”

¹³³ SL, p. 311 – “Alla fine di luglio, nella baia di Baffin, avvistarono una baleniera di nome *Enterprise*. Lo skipper salì a bordo e parlò con Franklin. Il ghiaccio quell'anno era più solido che non l'anno prima. «Confido che ce la caveremo,» disse Franklin serio, «e l'equipaggio ha fiducia in me.» Il baleniere era un uomo logico: «E se lei muore, sir?» John guardò giù nell'acqua oltre il parapetto. «In questo caso confido nell'equipaggio. Quello che resterà di me, non deve necessariamente essere la mia persona.»”

John Franklin è dunque in viaggio. ora finalmente lui anche a comando della spedizione, alla guida delle navi *Erebus* e *Terror* alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest e, nonostante la spedizione stia trovando parecchie difficoltà nella navigazione, ignora gli ordini dell'ammiragliato, cercando la rotta verso l'Asia a nord, anziché più a sud, poiché convinto della presenza di un Mare Polare aperto e navigabile. Contestualmente, la narrazione si sposta su Jane e Sophia le quali, dopo una prima tappa a Madera, sono ora in viaggio a New York. Nella città americana, le due donne sono incuriosite dall'annuncio su di un giornale di un'indovina e decidono di farle visita per chiedere delle condizioni di John Franklin, ottenendo un responso positivo:

Jane, die in London nie den Weg zu einer Wahrsagerin angetreten hätte, beschloß, man müsse auch dieses Milieu studieren. Sie gingen hin. Madame Lent war etwa fünfundzwanzig Jahre alt, schrecklich schmutzig und fast kahl. Im Schein eines Talglichts, das auf eine Bierflasche gesteckt war, legte sie die Karten für John Franklin und behauptete, es gehe ihm ausgezeichnet. Er sei eben dabei, das Ziel seines Lebens zu erreichen. Er würde es aber nicht auf einmal schaffen, sondern allmählich. (EL, p. 346)¹³⁴

In realtà, le cose non vanno per il meglio. Franklin non riesce a trovare uno sbocco su quel mare aperto di cui aveva postulato l'esistenza e la spedizione si avvia verso una rovinosa catastrofe quando lui è colto da un colpo apoplettico e perde sia la parola che l'autosufficienza fisica, pur continuando a restare al comando della spedizione nonostante le difficoltà fisiche. Le navi, infatti, sono spesso bloccate nel ghiaccio e il procedere risulta sempre più difficile. Tuttavia, il passaggio viene trovato, sebbene risulti inutile:

Bei einem Erkundungsmarsch im Mai 1847 stieß eine Gruppe aus Offizieren und Matrosen von der *Erebus* über King Williams Land bis zur Mündung des Großen Fischflusses vor. Von dort aus war der Verlauf der Küste gegen Westen bekannt, Franklin selbst hatte die Karten fünfundzwanzig Jahre zuvor gezeichnet. Als die Gruppe zu den Schiffen zurückkehrte und die Ergebnisse meldete, lachte er mit der einen Hälfte seines Gesichts und weinte mit der anderen. Die Nordwestpassage war

¹³⁴ SL, p. 313 – “Jane, che a Londra non era mai stata da un'indovina, decise che era il caso di studiare anche quell'ambiente. Andarono da lei. Madame Lent aveva circa venticinque anni, era terribilmente sporca e quasi calva. Al bagliore di una candela di sego, che era infilata su una bottiglia da birra, fece le carte per John Franklin, e affermò che le cose gli andavano ottimamente. Era sul punto di raggiungere lo scopo della sua vita. Ma non ci sarebbe arrivato all'improvviso, bensì a poco a poco.”

gefunden, und sie war in der Tat wegen des Eises vollkommen nutzlos, wie jedermann bereits geahnt hatte. (EL, pp. 349s)¹³⁵

Il significato del responso dell'indovina di New York si presta ora a due possibili interpretazioni. Da un lato, può certificare l'incredulità della visione del romanzo verso ciò che non è scientifico e frutto di superstizione. Infatti, la sicurezza con quale l'indovina certifica il buono stato di salute della spedizione e di Franklin stride fortemente con la contemporanea disgrazia che l'equipaggio si trova a vivere. Dall'altro lato, può essere letto come veritiero. Del resto, lo scopo della vita di Franklin è stato raggiunto e per quanto inutile sia, il passaggio è stato trovato, nonostante non sia stato possibile percorrerlo. Il processo di formazione di Franklin si conclude compiendo ciò che egli aveva sempre sognato di fare, andare per mare ed esplorare. Nonostante il fallimento oggettivo della spedizione, per John non si può parlare per questo motivo di sconfitta completa. Anche dopo la morte, sopraggiunta poco tempo dopo la scoperta del passaggio, Franklin può continuare a navigare come aveva sempre voluto:

Am 11. Juni 1847 starb Sir John Franklin, Konteradmiral der königlichen Marine, in seinem zweiundsechzigsten Lebensjahr an einem weiteren Schlaganfall. Der Eismeister sprengte eine Graböffnung ins Packeis. Die Mannschaft versammelte sich und zog die Hüte. Crozier sprach ein Gebet. Eine Gewehrsalve krachte in den klaren Frosthimmel, dann ließ man den Sarg, beschwert mit einem Bootsanker, langsam hinunter. Die Gruft wurde mit Wasser aufgefüllt, es fror binnen weniger Stunden zu einer Grabplatte wie aus dunklem Glas. »Gute Reise«, sagte Fitzjames in das Schweigen hinein. Das war kein leeres Wort. Denn mit den driftenden Eismassen war der alte Kommandant ganz gewiß noch einige Zeit unterwegs. (EL, pp. 350s)¹³⁶

¹³⁵ SL, p. 316 – “Durante una marcia di ricognizione, nel maggio 1847, un gruppo di ufficiali e marinai della *Erebus* si addentrò nella terra di King William fino allo sbocco del Grande Fiume dei Pesci. Da lì l'andamento della costa verso ovest era conosciuto, era stato lo stesso Franklin a disegnare le carte venticinque anni prima. Quando il gruppo ritornò alle navi e raccontò gli avvenimenti, Franklin rise con una metà del viso e pianse con l'altra. Il passaggio a nordovest era stato trovato, e in effetti a causa del ghiaccio era totalmente inutile, come tutti avevano già supposto.”

¹³⁶ SL, p. 317 – “L'11 giugno 1847 sir John Franklin, contrammiraglio della regia marina, morì nel suo sessantaduesimo anno di vita per un ulteriore colpo apoplettico. L'uomo addetto a spaccare il ghiaccio scavò una tomba nella banchisa. Gli uomini dell'equipaggio si riunirono togliendosi i cappelli. Crozier disse una preghiera. Una salva di fucileria esplose nel chiarore gelido del cielo, poi calarono lentamente il feretro, tenuto fermo da un ancorotto. La tomba fu riempita d'acqua, e in poche ore si congelò in una lastra di ghiaccio come di vetro scuro. «Buon viaggio», disse Fitzjames nel silenzio profondo. Non erano parole prive di significato, perché di certo il vecchio comandante avrebbe viaggiato ancora per qualche tempo con le masse di ghiaccio alla deriva.”

Storicamente, la spedizione di John Franklin non trova il passaggio a nord-ovest, che sarà invece percorso per la prima volta da Amundsen nel 1906. La narrazione prosegue descrivendo brevemente le molte spedizioni che si sono succedute negli anni successivi alla ricerca di Franklin e dei suoi uomini, molte delle quali finanziate da Jane utilizzando il patrimonio personale. Spedizioni che sono continuate fino al 1859, quando un giovane capitano di nome Leopold McClintock, finanziato da Lady Jane e motivato da una forte ammirazione personale per Franklin, ritrova i resti della spedizione e un diario dove sono riportati i fatti accaduti la spedizione. John Franklin era morto, la spedizione aveva tentato di raggiungere via terra verso i centri di commercio delle pellicce, ma senza risultato. Mossi dalla fame e dall'inedia, i membri dell'equipaggio avevano inutilmente consumato la carne dei loro compagni morti, per poi morire anch'essi:

Da sich immer noch Lebensmittel fanden, glaubte niemand an eine nur vom Hunger verursachte Katastrophe. Die nächstliegende Antwort hieß: Skorbut. Die Untersuchung der Skelette ergab, daß vielen die Zähne ausgefallen waren. Sie ergab aber vor allem noch eines: der um sein Leben kämpfende Rest der Mannschaft hatte an diesem Ort zum letzten, verzweifelten Mittel gegriffen: McClintock fand abgetrennte Knochen mit glatten Schnittflächen, die nur von einer Säge stammen konnten. Der Schiffsarzt hockte ihm gegenüber, ihre Blicke trafen sich. Der Arzt flüsterte: »Von meinem Standpunkt aus ... Skorbut ist eine Mangelkrankheit. Dem Fleisch eines Menschen, der daran gestorben ist, fehlen genau die Stoffe, welche die Kranken zum Überleben nötig hätten. Es hat also nicht einmal –« »Sprechen Sie ruhig weiter«, sagte McClintock. »Es hat nichts genützt«, sagte der Arzt. Als man die Gebeine versammelt hatte, um sie zu begraben, sagte McClintock: »Es war eine würdige und tapfere Schiffsmannschaft. Die Zeit war zu lang für sie. Wer nicht weiß, was Zeit ist, versteht kein Bild, und dieses auch nicht.« Der einzige, der ihm nicht zuhörte, war der Photograph der »Illustrated London News«, der eilends seinen Apparat, System Talbot, in Stellung brachte, um den Zustand der Skelette im Bild festzuhalten. (EL, p. 355)¹³⁷

¹³⁷ SL, p. 321 – «Dall'esame degli scheletri risultò che molti avevano perso i denti. Ma soprattutto risultò un'altra cosa: il resto dell'equipaggio che lottava per la propria vita aveva adottato l'ultimo, disperato rimedio. McClintock trovò ossa isolate con superfici di taglio piatte, che soltanto una sega poteva aver prodotto. Il medico di bordo restò seduto di fronte a lui, i loro sguardi si incrociarono. Il medico sussurrò: «Dal mio punto di vista... Lo scorbutico è una malattia causata da una carenza. La carne di un essere umano morto di scorbutico manca proprio di quegli elementi che sarebbero necessari ai malati per sopravvivere. Dunque non è nemmeno...» «Continui pure tranquillamente,» disse McClintock. «Non è nemmeno servito a qualcosa,» disse il medico. Dopo aver raccolto gli scheletri per seppellirli, McClintock disse: «Era un equipaggio nobile e coraggioso. Il tempo è stato troppo lungo per loro. Chi ignora che cos'è il tempo non può capire nessuna immagine, neppure questa.» L'unico a non ascoltarlo fu il fotografo

La morte di John Franklin, tuttavia, non certifica la morte del suo sistema, né il fallimento di esso. In una visione eroica atipica, anche davanti a questa catastrofe John Franklin è in qualche modo un vincitore. Da un punto di vista privato e personale, nel momento in cui cessa la sua esistenza, nel romanzo Franklin è riuscito a rendere realtà praticamente ogni sua aspirazione di gioventù, portando in alto, come visto, la propria libertà e indipendenza dalle idee altrui (capitolo XI). Anche da un punto di vista sociale, in qualche modo pubblico, il suo agire ha contribuito, con atipici atti eroici, al bene della collettività. Il sistema ha permesso lui di contribuire al progresso scientifico tramite le sue scoperte, al progresso sociale tramite le sue iniziative umane e illuminate come governatore e al miglioramento delle condizioni degli studenti tramite l'interesse per la pedagogia.

Er stirbt mit dem Gedanken, sein Ziel erreicht zu haben, denn er denkt: „Das Ziel war wichtig gewesen, um den Weg zu erreichen.“ [...] Sein System der Langsamkeit möchte er nicht für sich behalten, sondern auch seinen Mitmenschen als Methode des Lebens weitergeben. Franklins Tod bedeutet nur das Ende eines Vertreters der Langsamkeit. Er hofft, dass sein System auch ohne ihn weiterleben kann: „Was von mir übrigbleibt, muß nicht jedesmal ich selbst sein.“¹³⁸

Il metodo di Franklin dunque sembra poter sopravvivere. Idealmente, si può postulare che l'erede in qualche modo di Franklin sia quel George Back che, inizialmente, era proprio un antagonista della lentezza. Durante i numerosi viaggi agli ordini di Franklin, Back ha potuto imparare dal maestro Franklin il metodo, al punto di seguirlo e abbandonare le sue remore e la sua impulsività, al punto che lo stesso Franklin, l'ultima volta in cui Back verrà menzionato nel romanzo, afferma: «Nehmen Sie George Back, der ist jung und, wenn er noch ein wenig älter wird, besser als ich.» (EL, p. 292)¹³⁹.

dell'«Illustrated London News», che mise rapidamente in posizione il suo apparecchio, marca Talbot, per fissare nell'immagine la condizione degli scheletri.”

¹³⁸ Hilda Schauer, *op.cit.*, p. 229: “Muore col pensiero di aver raggiunto la meta, perché pensa: «La meta era stata importante per raggiungere il cammino». Non vuole tenere per sé il suo sistema di lentezza, ma vuole anche trasmetterlo ai suoi simili come metodo di vita. La morte di Franklin significa solo la fine di un esponente della lentezza. Spera che il suo sistema possa continuare a vivere senza di lui: "Ciò che resta di me non deve essere sempre me stesso.” (trad.it. G.E.)

¹³⁹ SL, p. 265 – “Scelga George Back, è giovane, e quando sarà un po' più vecchio sarà migliore di me.”

8. AMBIGUITÀ DELLA SCRITTURA POSTMODERNA

Nella *Entdeckung*, le scelte narratologiche si mostrano in controtendenza ai canoni tradizionali, mettendo in evidenza strumenti tipicamente postmoderni. Il narratore, infatti, rende volutamente poco chiari alcuni passaggi, non risolvendo alla fine i dubbi del lettore. Seguendo la concettualizzazione formulata da Umberto Eco in *Opera aperta*¹⁴⁰, l'autore, tramite le scelte narratologiche che compie, rende partecipe il lettore stesso nel processo di attribuzione del significato. Brix definisce questo processo intenzionale dell'autore come *Mehrfachkodierung* (codifica multipla) che ha come effetto più immediato la *Freiheit des Interpreten* ('libertà di colui che interpreta'):

Die „Freiheit des Interpreten“ liegt in der Möglichkeit und der unausweichlichen Verpflichtung, in Anbetracht dieser maßlosen Referenzialisierung eine Welt der Fiktion zu schaffen, die zu ihm selbst als Interpret, zum Macher des Textes sowie zum Text selbst passt. Hat das funktioniert, hat es einen Modus der Kommunikationssituation zwischen Leser und Text gegeben, so hat sich das Poetische des Textes im Verstehensprozess realisiert.¹⁴¹

Il lettore non solo è chiamato a contribuire all'attribuzione di significato, ma è obbligato nella misura in cui, in passaggi poco chiari, una presa di posizione si rivela essere necessaria alla comprensione. Un espediente tramite cui raggiungere questo scopo è l'autoreferenzialità (*Selbstreflexivität*¹⁴²). In varie occorrenze, il testo rimanda a sé stesso inducendo nel dubbio il lettore che è chiamato a ritornare indietro nel testo per avere un'immagine più chiara. Nel concreto, ci sono tre passi dell'opera di Nadolny che ricercano quest'ambiguità e chiamano il lettore in causa per l'attribuzione di significato all'opera.

Il primo esempio riguarda la figura di Mary Rose. Come visto, il personaggio viene introdotto nel VI capitolo e sebbene John sia conscio che lei sia una prostituta, i due non compiono un atto sessuale vero e proprio, a causa della timidezza di Franklin e il conseguente atteggiamento dolce e indulgente della donna, quasi materno. Ma tre anni dopo, dopo il viaggio in Australia e nei mari del sud, John

¹⁴⁰ Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016.

¹⁴¹ Brigit Brix, *op.cit.*, p. 75: “La ‘libertà di colui che interpreta’ sta nella possibilità e nell'obbligo ineludibile, in vista di questa smisurata referenzialità, di produrre un mondo di finzione che si addica a lui in quanto interprete, all'autore del testo e al testo stesso. Se ciò funziona, se c'è stata una modalità di comunicazione tra lettore e testo, allora nel processo di comprensione la poetica del testo è stata realizzata.” (trad. it. G.E.).

¹⁴² Ivi, pp. 74-76.

torna a Portsmouth e cerca Mary Rose per compiere il suo primo vero atto sessuale. Mary Rose aveva infatti lasciato un forte ricordo in John, anche se quest'ultimo non riusciva a ricordare appieno il suo volto. Dopo la descrizione dell'atto sessuale, che occupa diverse pagine, Franklin torna nel Lincolnshire e successivamente riprende le sue avventure che culmineranno poi nella Battaglia di Trafalgar.

Dopo la vittoria di Capo Trafalgar, a causa dei danni la nave ritorna a fatica a Portsmouth. John torna da Mary Rose, ma lei non c'è. Cerca in tutta la città senza successo, sembra scomparsa e nessuno sembra ricordarsi bene di lei. Nella sua ricerca, Franklin riceve indizi spesso discordanti, piuttosto vaghi. In prigione, John trova una donna di nome Mary Rose, ma tuttavia non crede sia la 'sua' Mary Rose, né la voce narrante scioglie questo dubbio:

Ja, eine Mary Rose sei hier, aber die sei gefährlich und aufsässig, sie schreie oft stundenlang. Warum er sie denn sehen wolle? »Grüße«, sagte John, »von ihrer Familie.« »Familie?« echote der Beamte zweifelnd. »Also gut, vielleicht macht es sie ruhiger.« Er holte sie. Die Frau ging in Ketten, die Hände auf dem Rücken. Es war gar nicht Mary Rose, jedenfalls nicht die, welche John suchte. Es war eine eher rundliche junge Frau von kranker Gesichtsfarbe und mit ganz und gar stumpfsinnigem Blick. John fragte sie, wo denn die andere Mary Rose sei, die aus der Keppel Row. Da lachte sie plötzlich. Sie war beim Lachen fast niedlich anzusehen, denn sie zog die Nase kraus. »Die andere Mary Rose, das war doch ich«, sagte sie. Dann begann sie zu schreien und wurde weggebracht. (EL, p. 146)¹⁴³

Diversi indizi lasciano pensare che possa trattarsi di Mary Rose, ma non vi è alcuna certezza in quanto mancano riferimenti espliciti nel testo che confermino l'ipotesi. Nella porzione di testo appena riportata, la voce narrante esplicita che la prigioniera non era affatto la Mary Rose che John cercava. Tuttavia, la 'folle' Mary Rose afferma di essere 'l'altra', quella che Franklin cerca. Se è pur vero che le parole della prigioniera Mary Rose non possono essere considerate attendibili in quanto descritta come pazza (viene detto che avesse uno sguardo ottuso e che alle volte urlasse per ore), è da notare che la donna è giovane, piuttosto

¹⁴³ SL, p. 135 – "Sì, c'era una Mary Rose, ma era pericolosa e ribelle, spesso urlava per ore. Perché poi voleva vederla? «Per portarle i saluti della sua famiglia,» disse John. «Famiglia?» fece eco l'impiegato dubbioso. «Bene, forse la tranquillizzerà.» Andò a prenderla. La donna era in catene, con le mani sul dorso. Non era affatto Mary Rose, comunque non quella che cercava John. Era una donna giovane, piuttosto rotonda, dal colorito malaticcio e dallo sguardo assolutamente ottuso. John le chiese dove fosse l'altra Mary Rose, quella della Keppel Row. Allora lei rise di colpo. Quando rideva diventava quasi graziosa, perché arricciava il naso. «L'altra Mary Rose, ma ero io,» disse. Poi cominciò a urlare e fu portata via."

rotonda e quando ride arriccia il naso: Mary Rose veniva descritta con questi termini da Mockridge, nel VI capitolo, poco prima del primo incontro di John con la prostituta.

Mockridge brachte ihn zu einem Haus in der Keppel Row und sagte: »Mary Rose ist in Ordnung. Du wirst Spaß haben. Sie ist ein süßes dickes Mädchen, immer fröhlich. Beim Lachen zieht sie die Nase kraus.« (EL, p. 77)¹⁴⁴

Tuttavia, già durante il suo primo incontro con Mary Rose, John non trovava che Mary Rose avesse queste caratteristiche:

John fand, daß Mary Rose weder dick war noch die Nase kraus zog. Sie hatte ein knochiges Gesicht, die Stirn war hoch, alles aus lauter gebogenen Linien aufgebaut. Irgend etwas an ihr erinnerte an ein Schiff. (EL, p. 78)¹⁴⁵

Non è ben chiaro in che modo una donna possa assomigliare ad una nave, e ciò non viene ulteriormente approfondito dalla voce narrante nelle righe successive.

Allo stesso modo, non è probabilmente casuale nemmeno il fatto che in due occasioni, durante la sua ricerca di Mary Rose nel capitolo IX, Franklin, domandando ad una vecchia che abitava nella casa di Mary Rose e poi successivamente a degli uomini alla mensa dei poveri, si sente rispondere: «die ist untergegangen»¹⁴⁶ (EL, p. 144 e p. 146), rafforzando il legame tra Mary Rose e la nave.

Come specificato dalla voce narrante, c'era stata effettivamente una nave chiamata *Mary Rose* (EL, p. 146), ma essa non prende parte agli eventi del romanzo, né viene ulteriormente menzionata. Le fonti storiografiche, tuttavia, fanno emergere come il nome *Mary Rose* sia di importanza rilevante per la storia della marina britannica, in quanto la prima nave a portare questo nome fu una delle navi-ammiraglie più famose della dinastia Tudor, il cui affondamento per circostanze poco chiare rimase fortemente impresso nella memoria popolare inglese.¹⁴⁷

¹⁴⁴ SL, p. 74 – “«Mary Rose è a posto. Ti divertirai. È una ragazza dolce e grassa, sempre allegra. Quando ride, arriccia il naso.»”

¹⁴⁵ SL, pp. 74s – “John trovò che Mary Rose non era grassa e non arricciava il naso. Aveva un viso scarno, la fronte era alta, e tutto era modellato con linee arcuate. In lei c'era qualcosa che ricordava una nave.”

¹⁴⁶ SL, p. 134 e p. 135 – “È affondata.”

¹⁴⁷ In realtà, con il nome *Mary Rose* furono varate, tra il XVI e il XX secolo, altre sette navi di vario tipo della marina britannica (un galeone, tre vascelli, un brigantino, un cacciatorpediniere e un *fleet tender*) e un dragamine della marina canadese. È probabile, a causa del forte significato simbolico che l'imponente caracca aveva per la dinastia Tudor e l'Inghilterra stessa, che il riferimento del romanzo sia alla prima *Mary Rose*, anche perché le altre non hanno un rilevante

Allora Mary Rose chi è? C'è una sola Mary Rose? Forse la Mary Rose che è in carcere è la Mary Rose descritta da Mockridge, mentre in realtà John non è mai conosciuto quella donna? Sebbene azzardato, risulta infatti plausibile che John abbia conosciuto un'altra donna, fin dal principio. Durante i due incontri tra Franklin e la prostituta, è sempre la voce narrante a designarla come 'Mary Rose', mentre il protagonista non le rivolge mai la parola chiamandola per nome, rendendo quindi impossibile il disvelamento di un possibile scambio di persona (EL, pp. 78-79 e pp. 120-22). A favore di questa tesi, vi è anche la discordanza tra la descrizione fisica che compie Mockridge prima e la successiva compiuta da John di quella che dovrebbe essere la stessa persona. Inoltre, il fatto che i tre non sono mai presenti contemporaneamente nella stessa situazione, in quanto non viene detto che Mockridge accompagni di persona John dalla prostituta, non smentisce affatto quest'ipotesi. Ulteriormente, quando Franklin in prigione non riconosce la 'folle' Mary Rose come la Mary Rose che lui sta cercando, anch'ella non dice di riconoscere John, sebbene a causa della sua pazzia il suo punto di vista non risulti attendibile. Se insieme a questi elementi si tiene anche presente il fatto che Franklin, poco dopo il suo secondo incontro con la prostituta, non riesce più a ricordarne i dettagli del viso (EL, p. 123), salvo poi ricordare successivamente «[...] ganz deutlich an ihr Gesicht» (EL, p. 144)¹⁴⁸, il quadro diventa ancora più complicato.

Qui il lettore non solo è lasciato nell'incertezza dal narratore e dal protagonista, che non dirimono la questione, ma anzi è probabilmente chiamato a contribuire con le proprie supposizioni e i propri dubbi all'attribuzione di significato. Questo espediente tipicamente postmoderno, che si rintraccia in numerose opere della letteratura contemporanea, è un tratto peculiare di questa produzione letteraria. Non rappresenta soltanto l'assenza di un rassicurante narratore onnisciente, ma anzi la narrazione, non limitandosi a lasciare irrisolti i dubbi, contribuisce attivamente a confondere il lettore, come visto, con indizi contraddittori. Il narratore non 'sa di non sapere', ma anzi dietro un'apparente onniscienza nasconde elementi dell'intreccio poco chiari, come in questo caso. Il quesito su Mary Rose rimane infatti aperto, senza che una soluzione ufficializzata dall'autorità della voce narrante sia rivelata.

interesse storico e soprattutto la maggior parte di esse non fu affondata, bensì catturata dal nemico, demolita o venduta. Per le informazioni riportate in questa nota esplicativa, la fonte primaria è stata: David Childs, *The Warship Mary Rose: The Life and Times of King Henry VII's Flagship*, Seaford, Barnsley 2014.

¹⁴⁸ SL, p. 134 – “[...] il suo viso con molta chiarezza”.

Il secondo esempio scelto si trova nel capitolo X. Dopo la battaglia di Trafalgar, viste le incertezze sul suo futuro e sulle sue opportunità nella società britannica sulla terraferma, John presta servizio in Marina e, nonostante la sua natura pacifista, combatte in tutto il mondo per oltre dieci anni. Il capitolo sembra avere una funzione di riepilogo e sintesi di quelli che sono stati i dieci anni in cui, come visto alla fine del capitolo precedente, Franklin «[...] überließ die wichtigste Entscheidung, die über das eigene Leben, seiner Seekiste» (EL, p. 149)¹⁴⁹. Il tempo della storia, quindi, rispetto al capitolo precedente compie un balzo in avanti di dieci anni.

L'incipit del capitolo si rivela essere il racconto di un'allucinazione: «einer» ('qualcuno') si risveglia nel fango, tra detriti e corpi martoriati sparsi ovunque, durante una cruenta battaglia campale.

Im Morast neben der geborstenen Lafette wachte einer auf. Er hob den Kopf, bewegte seine Finger, dann die Hände in den Gelenken, dann die Arme aus den Schultern. Er begann seinen Körper zu betasten. Mitten in der Stirn hatte er ein blutendes Loch, ein weiteres fand er am Hinterkopf. Auch die Rippen und eine Schulter schmerzten stark. Die Beine konnte er nicht bewegen. Er saß eine Weile da und starrte auf seine Stiefel, er sah ihnen zu, wie sie da so unbegreiflich still lagen. Dann zog er sich an den Trümmern des Kanonengestells noch etwas höher und versuchte sich umzusehen. (EL, pp. 149s)¹⁵⁰

Questo 'einer' è ancora vivo, sebbene noti su sé stesso un foro di proiettile sulla fronte e uno di uscita sulla nuca, ma ha perso l'utilizzo delle gambe. Questo 'einer' vede un altro uomo, rimasto cieco, che però è ancora in grado di camminare e chiede aiuto. I due si aiutano a vicenda: il cieco prende su di sé lo zoppo, che essendo in grado di vedere la strada guida il cieco verso la fuga e la salvezza da quell'inferno di fango e sangue.

La prima considerazione che la voce narrante esprime mette in luce il disprezzo degli uomini di mare per una guerra a terra:

¹⁴⁹ SL, p. 138 – “[...] affidò la sua decisione più importante, quella sulla propria vita, alla sua cassa da marinaio”.

¹⁵⁰ SL, p. 139 – “Qualcuno si svegliò in mezzo al fango, accanto all'affusto scoppiato. Alzò la testa, mosse le dita, poi le mani nelle articolazioni e quindi le braccia a partire dalle spalle. Cominciò a tastare il suo corpo. Aveva un buco sanguinante in mezzo alla fronte, e ne scoprì un altro sulla nuca. Anche le costole e una spalla gli facevano molto male. Le gambe non riusciva a muoverle. Rimase immobile per un attimo a fissare i suoi stivali, li guardava giacere là in una quiete incomprensibile. Poi si trascinò poco più in su, accanto ai resti del supporto del cannone, e cercò di guardarsi intorno.”

Das machte den Krieg zu Lande aus: beschwerliches Liegen und Kriechen im Feuchten, fortwährendes Hinlegen und Wiederaufstehen in vielerlei Stellungen, aber keine davon gab Überblick. Es war eine Sache ohne jede Freiheit. Seeleute im Landkrieg – was für ein Elend! Darüber waren sich der Lahme und der Blinde einig. Sie hatten genug. (EL, p. 151)¹⁵¹

Ritorna qui marcata l'opposizione tra la terra e il mare che aveva avuto ampia trattazione nei primi capitoli del romanzo. Come allora, stare a terra rende difficile avere uno 'sguardo d'insieme', vale a dire riflettere e agire di conseguenza con un ritmo più lento. Infatti, come si vedrà successivamente, la mancanza dello 'sguardo d'insieme' e il conseguente impeto sono stati la causa di quella battaglia di New Orleans sciagurata ed evitabile.

Il primo 'riepilogo' che il capitolo offre al lettore racconta il recente passato dei due uomini e l'antefatto della battaglia:

Da war die Explosion im Munitionswagen. Oder wie sich der amerikanische Schooner auf dem Mississippi ans englische Lager geschlichen und es zusammengeschossen hatte. Oder wie die *Carolina* dann selbst in die Luft geflogen war: »Ich habe einen brennenden Handschuh fliegen sehen. Ich fürchte, es war die Hand selbst.« Man hatte am Kanal zwischen Bayou Calatan und dem Mississippi mitgegraben, man hatte die offenen Boote befehligt, mit denen der Angriff auf die Kanonenschiffe der Amerikaner versucht worden war. In der Nacht waren sie sechsunddreißig Meilen weit gegen die Strömung angerudert, aber erst bei Tageslicht eingetroffen – ein gutes Ziel für die Schützen der anderen Seite. Warum hatte man das noch unverletzt überstanden, und wofür? Heute war es gegen New Orleans selbst gegangen. Die Schlacht war verloren. Wer jetzt noch lebte, der tat es kaum mehr lange. (EL, pp. 151s)¹⁵²

¹⁵¹ SL, p. 140 – “Questo era il risultato della guerra in terraferma: star distesi e strisciare con fatica all'umido, sdraiarsi e rialzarsi di continuo in posizioni d'ogni sorta, nessuna delle quali però permetteva una visione d'insieme. Gente di mare in una guerra terrestre – era penoso! Su questo il paralitico e il cieco si trovavano d'accordo. Ne avevano abbastanza.”

¹⁵² SL, pp. 140s – “C'era stata l'esplosione nel carro delle munizioni. O la goletta americana sul Mississippi, che era scivolata accanto all'accampamento inglese e l'aveva distrutto a colpi d'arma da fuoco. Oppure la *Carolina*, quando era esplosa nell'aria: «Ho visto volare un guanto che bruciava e temo che fosse proprio la mano.» Nel canale tra Bayon Catalan e il Mississippi avevano scavato insieme, avevano comandato le scialuppe scoperte con cui era stato tentato l'attacco alle cannoniere degli americani. Durante la notte avevano remato per trentasei miglia controcorrente, ma erano giunti a destinazione soltanto alle luci dell'alba – un buon bersaglio per i tiratori che si trovavano dall'altra parte. Perché avevano superato tutto questo indenni e a che scopo? Quel giorno si erano diretti contro New Orleans. La battaglia era perduta. Chi viveva ancora, non ne aveva per molto.”

Viene evidenziato, quindi, che i due uomini già si conoscevano e avevano prestato servizio insieme, sebbene dai dialoghi precedenti, come visto, sembrano due sconosciuti.

Il secondo ‘riepilogo’ passa brevemente in rassegna gli eventi degli ultimi dieci anni di vita del paralitico:

Der Lahme sah über den Kopf des Blinden in die wackelnde und hüpfende Landschaft und fing an, über sich selbst zu sprechen. »Neunundzwanzig Jahre bin ich jetzt alt. Zehn davon Kriegsdienst. Niederlande, Brasilien, Westindien. Ich habe alles falsch gemacht. Dabei wußte ich es besser. Aber das wird anders. Ich habe noch Zeit.« (EL, p. 152)¹⁵³

La fuga dal campo di battaglia offre l’occasione non solo per sintetizzare gli eventi, ma anche per tirare le somme di quanto vissuto:

»Bei Trafalgar habe ich mich schon aus den Augen verloren, und danach noch mehr. Dabei wollte ich nur das Zittern loswerden. Ich wollte nicht mehr feige oder dumm aussehen, nie wieder. Das war verkehrt.« (EL, p. 152)¹⁵⁴

Grazie a questi riferimenti biografici, un lettore attento potrà già aver capito che dietro al vago ‘einer’, con cui il paralitico viene chiamato all’inizio, si cela John Franklin.

Il paralitico è decisamente più loquace del cieco e, inoltre, in quei concitati momenti, non sembra per nulla preso dal panico, ma anzi con lucidità analizza criticamente il suo vissuto:

»Der Kopf kann den dazugehörigen Menschen falsch führen. Er kann ein Verräterkopf sein und damit alles auf lange Zeit verderben. Aber ich glaube, man kann auch lang dauernde Fehler überleben. – Mehr nach Steuerbord! Immer gegenhalten, sonst gehst du im Kreis!« Der Blinde schwieg, korrigierte die Richtung und schritt aus. »Ich spreche jetzt über das Sehen, verzeih mir. Damit hängt alles zusammen. Es gibt zweierlei Arten: einen Blick für die Einzelheiten, der das Neue entdeckt, und einen starren Blick, der nur dem gefaßten Plan folgt und beschleunigt für den Moment. Wenn du mich nicht verstehst, anders kann ich es nicht sagen. Ich hatte schon mit diesen Sätzen viel Mühe.« Der Blinde sagte kein Wort, aber er schien nachzudenken. »Im Gefecht gibt es nur den starren Blick, nichts anderes. Er greift an und ist wie

¹⁵³ SL, p. 141 – “Il paralitico guardò il paesaggio che oscillava e saltellava oltre la testa del cieco e cominciò a parlare di sé. «Ho ventinove anni. Dieci di questi trascorsi a far la guerra. Paesi Bassi, Brasile, Indie Occidentali. Ho sbagliato tutto. Per di più lo sapevo bene. Ma cambierà. Ho ancora tempo.»”

¹⁵⁴ SL, p. 141 – “«A Trafalgar avevo già perso me stesso, e in seguito ancora di più. E poi volevo soltanto liberarmi dal tremito. Non volevo più sembrare vile o sciocco, mai più. Ed è stato uno sbaglio.»”

eine Falle aufgestellt für drei oder vier Möglichkeiten. Er ist nur gut, wenn man anderen schaden muß, um sich selbst zu retten. Wenn er zur Gewohnheit wird, verliert man die Gangart, das eigene Gehen ist dahin.« Der Lahme lehnte schon geraume Zeit an einer Baumwurzel, und der Blinde ruhte aus. (EL, pp. 152s)¹⁵⁵

La sovrapposizione d'identità tra John e il paralitico è qui ulteriormente rimarcata grazie al fatto che il paralitico espone la differenza tra lo 'sguardo fisso' e lo 'sguardo d'insieme', teoria che Franklin aveva già abbozzato più volte nel corso dello sviluppo del romanzo, a partire dal capitolo II.

»Süchtig bin ich geworden, kriegssüchtig! – Hast du etwas gesagt, Blinder? Sagtest du ›Sklave?‹« Der Blinde kauerte und schwieg. Der Lahme fuhr fort: »Es geht mir durcheinander. Ich sehe eine Säule, die aus dem Meer aufsteigt, einen Turm aus Wasser. Mir ist schwarz vor den Augen. Nelson haben wir geliebt. Er nahm uns die eigene Gangart und erhöhte die Feuergeschwindigkeit. Wir hätten nicht gewonnen.« »Wo sind wir?« hörte er den Blinden fragen. »Zu Hause an der Küste«, hörte er sich antworten, »hinter Skegness an der deutschen See, Gibraltar Point.« Er schloß die Augen und rutschte zur Erde. Er hörte den Blinden noch etwas sagen, aber er verstand es nicht mehr. (EL, p. 153)¹⁵⁶

Per tutta la durata delle riflessioni del paralitico, il cieco non esprime opinione, ma anzi viene rimarcato dalla voce narrante che per ben cinque volte il cieco rimane in silenzio, senza rispondere a ciò che il paralitico dice. Culmine di questo 'finto' dialogo è la fine del passo appena riportato, in cui il cieco si sente porre

¹⁵⁵ SL, pp. 141s – ««L'uomo può essere guidato dalla sua testa in una direzione sbagliata. Può essere una testa traditrice, e quindi può falsare tutto per lungo tempo. Ma credo che si possano superare anche errori di lunga durata. – Più a dritta! Bisogna sempre fare confronti, altrimenti si gira a vuoto!» Il cieco tacque, corresse la direzione e continuò a procedere. «Perdonami se adesso parlo della vista. Tutto dipende da questo. Ci sono due modi di guardare: uno sguardo per i dettagli, che scopre quanto c'è di nuovo, e uno sguardo fisso, che segue soltanto il piano stabilito e rende veloci al momento. Se non mi capisci, non posso spiegartelo diversamente. Ho fatto già molta fatica a esprimere tutto questo.» Il cieco non disse una parola, ma sembrava che riflettesse. «Quando si combatte non resta che usare lo sguardo fisso, null'altro. Si mette in moto ed è come una trappola predisposta per tre o quattro possibilità. Va bene soltanto quando si tratta di nuocere agli altri per salvare se stesso. Se diventa un'abitudine si perde il passo, il nostro ritmo se n'è andato.» Il paralitico era appoggiato già da un pezzo alla radice di un albero, e il cieco riposava.»

¹⁵⁶ SL, p. 142 – ««Malato sono diventato, malato di guerra! Hai detto qualcosa, cieco? Hai detto "schiavo"?» Il cieco stava accovacciato e taceva. Il paralitico proseguì: «Tutto mi si confonde. Vedo una colonna che sale dal mare, una torre d'acqua. Mi si fa nero dinanzi agli occhi. Abbiamo amato Nelson. Ci ha tolto il nostro ritmo e ha aumentato la velocità del nostro tiro. Non avremmo vinto.» «Dove siamo?» sentì chiedere il cieco. «A casa, sulla costa,» si sentì rispondere, «dietro a Skegess sul mare tedesco, punta di Gibilterra.» Chiuse gli occhi e scivolò a terra. Sentì il cieco dire ancora qualcosa, ma non riuscì più a capire.»

una domanda e ascolta anche la risposta, portando a pensare che il paralitico abbia formulato sia domanda che risposta. L'incipit del capitolo appare fin qui molto confusionario.

La confusione e l'incertezza è data anche dalle scelte narratologiche. Questo 'einer' non è altri che John Franklin, anche se non viene mai espressamente riferito dalla voce narrante. Il disvelamento esplicito della sua identità avviene solamente alla fine dell'episodio, quando Franklin si risveglia a bordo della *Bedford*, la sua nave, e il medico racconta gli che nel luogo in cui è stato ritrovato era solo e non c'era nessuno con lui, nemmeno un cadavere, e che non aveva perso la mobilità degli arti inferiori, ma che anzi erano stati probabilmente essi a portarlo lì vista la forza che mostravano di avere, tanto che erano stati costretti a legarlo (EL, pp. 153s). Da un punto di vista interpretativo, la vicenda del cieco e del paralitico è letta in questa sede come un momento in cui mente e corpo del protagonista sono stati, inconsciamente, scissi. Come visto, il cieco non prende mai iniziativa, ma esegue ciò che il paralitico dice di fare ed inoltre non formula mai pensieri e riflessioni. Inoltre, il fatto che l'esistenza di un'altra persona al di fuori di John sia smentita dai fatti raccontati dal medico di bordo induce a pensare che il protagonista fosse solo e che questa scissione sia stata frutto dell'allucinazione provocata dal colpo subito. Con il ritorno allo stato cosciente di Franklin, la voce narrante rimette ordine nella confusione degli eventi allucinatori dando al lettore informazioni contestuali sugli avvenimenti occorsi, pur non esplicando e chiarendo cosa sia effettivamente successo. Si lascia quindi al lettore il compito di formulare la propria attribuzione di significato alla trama, senza che il narratore ne riveli il segreto. Questo apre molteplici possibilità di interpretazione, di cui quella espressa è solo una delle possibili.

9. IL RAPPORTO CON LA STORIOGRAFIA

Risulta a questo punto dell'analisi palese la stretta relazione tra le fonti storiografiche e la trama, ma soprattutto l'ambientazione, dell'opera di Nadolny. Per quanto i rapporti siano stretti, ampio spazio è occupato dal risultato dell'estro di Nadolny, spazio che permette di apporre l'aggettivo 'fittiva' all'opera. Un confronto con le fonti storiche, quindi, permette di rintracciare cosa Nadolny ha inventato o rielaborato, permettendo di integrare con ulteriori dati il processo interpretativo di un romanzo che si mostra tutt'altro che semplice.

La fonte primaria utilizzata a tal fine è *The life of Sir John Franklin*, opera scritta dal biografo e giornalista britannico Henry Duff Traill (1842-1900),

pubblicata nel 1896 dall'editore Murray di Londra.¹⁵⁷ Si è scelto di utilizzare delle fonti non aggiornate, potenzialmente incomplete, ma che però l'autore ha certamente usato, come confermato dallo stesso autore (EL, *Bibliographische Notiz*, p. 375). Inoltre, non sembrava tanto importante stabilire con certezza storiografica cosa fosse, nella realtà, successo nei minimi dettagli. Piuttosto, risulta interessante ai fini interpretativi partire dalle fonti adoperate dall'autore per rintracciare cosa l'autore deliberatamente ha cambiato dai documenti in suo possesso.

Il romanzo di Nadolny risulta chiaramente essere un'opera di finzione senza alcun proposito di raccontare la Storia, ma piuttosto di rielaborarla. L'opera, tuttavia, intrattiene una stretta corrispondenza con la biografia storica del protagonista, che viene seguita durante lo sviluppo della trama. Di seguito, le discrepanze ritenute più rilevanti tra la biografia e il romanzo verranno messe in luce, evidenziandone, ove possibile, cause e intenzioni dell'autore. Verranno messe in luce, in altre parole, le plausibili motivazioni per le quali tali arrangiamenti sono stati effettuati da parte di Nadolny che, essendo uno storico di formazione, sicuramente non aveva alcuna difficoltà a maneggiare con sapienza le fonti. Si proverà a rintracciare il rapporto in cui stanno le due figure, quella della storiografia e quella fittiva, dal punto di vista delle somiglianze o dissomiglianze caratteriali. Inoltre, piuttosto che focalizzarsi su una comparazione dei singoli eventi, al contrario verrà messo in evidenza il processo che Nadolny ha compiuto durante la sua rielaborazione delle fonti storiche, rintracciando i pattern ricorrenti.

Nella prefazione della biografia di Traill, risulta chiaro una cosa che agli occhi del lettore contemporaneo può sfuggire. Come messo in evidenza nella presente analisi, per quanto conosciuto, Franklin non è esattamente un personaggio storico la cui fama risulta oggi 'di massa'. Al contrario, dalle prime pagine della biografia, Traill sottolinea quanto Franklin fosse invece ancora molto popolare cinquant'anni dopo la sua morte:

The circumstances of his tragic end have rendered his name and achievements familiar to so many Englishmen not otherwise specially conversant with the subject of Polar exploration; the story of his voyages and discoveries has so often been related as a part of the general history of English adventure.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Henry Duff Traill, *The life of Sir John Franklin*, R.N., Murray, London 1896.

¹⁵⁸ Henry Duff Traill, *op.cit.*, p. [5]: "Le circostanze della sua tragica fine hanno reso il suo nome e le sue conquiste conosciute a molti inglesi che altrimenti non avrebbero avuto una particolare familiarità con l'esplorazione polare; la storia dei suoi viaggi e delle sue scoperte è stata

Dunque, non solo Franklin era famoso in sé, ma la sua fama aveva contribuito a destare interesse verso l'artico. Vista la fama, obiettivo del biografo non è tanto raccontare le gesta di Franklin, che sono abbondantemente conosciute dal pubblico, piuttosto cercare di dipingere un ritratto di chi Franklin fosse veramente:

What Franklin did may be sufficiently well known to his countrymen already. What he was—how kindly and affectionate, how modest and magnanimous, how loyal in his friendships, how faithful in his allegiance to duty, how deeply and unaffectedly religious—has never been and never could be known to any but his intimates. But that knowledge ought not to be confined to them.¹⁵⁹

Nel delineare lo scopo della sua opera, Traill offre già dalla prefazione interessanti spunti per la presente analisi. Il Franklin di Nadolny decisamente non sembra così religioso. Piuttosto, il suo modo di pensare appare razionale e mai sono fatti espliciti riferimenti ad una fede personale e sincera del protagonista. Al contrario, più volte la religione e la fede sono, come visto, poste nel romanzo sotto una cattiva luce. Riguardo alla modestia attribuita all'esploratore britannico dal suo biografo, il protagonista di Nadolny sembra ricalcare questa qualità, tant'è che la sua rappresentazione eroica differisce dall'eroismo stereotipato anche per questo motivo, poiché davanti ai suoi successi il Franklin di Nadolny non tesse mai le lodi di sé stesso, tuttalpiù la voce narrante fa presente che la sua autostima è cresciuta, ma sono gli altri ad incensarlo. Anche lo spiccato senso del dovere menzionato dal biografo sembra ritrovarsi nel protagonista della *Entdeckung*, così come la lealtà (si pensi all'episodio del capitano Palmer, EL, p. 109).

Sebbene lo stile dell'opera di Traill richiami per molti tratti una sorta di *laudatio memoriae*, essa rimane fedele alla Storia, che viene raccontata con precisione tanto che quest'opera ancora oggi è fonte imprescindibile per gli studi storici su Sir John Franklin¹⁶⁰, anche perché l'opera raccoglie una serie di fonti primarie quali parte della corrispondenza privata di Franklin, così come rapporti e

così spesso messa in relazione come parte della storia generale dell'avventura inglese.” (trad. it. G.E.).

¹⁵⁹ Ivi: Ciò che Franklin ha fatto può essere già sufficientemente noto ai suoi connazionali. Ciò che egli era - quanto era gentile e affettuoso, quanto modesto e magnanimo, quanto leale nelle sue amicizie, quanto fedele nella sua fedeltà al dovere, quanto profondamente e inalteratamente religioso - non è mai stato e mai potrà essere conosciuto da nessuno se non dai suoi intimi. Ma questa conoscenza non dovrebbe essere limitata a loro.” (trad. it. G.E.).

¹⁶⁰ Lo storico Andrew Lambert ha compiuto lo studio più recente sulla biografia di John Franklin e nell'opera di Traill ha trovato una delle sue fonti principali: Andrew Lambert, *Franklin: Tragic Hero of Polar Navigation*, Faber and faber, London 2009.

documenti ufficiali. Dalle prime pagine, inoltre, si leggono già alcuni elementi che chiaramente hanno condizionato Nadolny durante la stesura del romanzo.

It was the long-cherished desire of Miss Sophia Cracroft, niece of Sir John Franklin, and constant and attached companion of Lady Franklin, to perform this labour of love herself, and it supplied the animating motive of her unwearied industry in collecting the mass of documents hitherto unpublished which have been employed in the preparation of this work.¹⁶¹

Nadolny recepisce e rielabora questo affetto tra zio e nipote. Nell'ultima parte della *Entdeckung* (a partire dalla fine del XVI capitolo) è più volte menzionata, in maniera indiretta, una sorta di infatuazione non meglio specificata e corrisposta tra Franklin e sua nipote Sophia Cracroft, senza che essa sviluppi un segmento narrativo autonomo. Nadolny gioca con questo legame che si ritrova anche nella biografia e ne crea una velata infatuazione.

La biografia ha inizio rintracciando l'albero genealogico di Franklin e già qui si iniziano a palesare le differenze con la trama del romanzo a partire dal background familiare. Sebbene non fossero mai descritti come estremamente poveri, il contesto sociale in cui il Franklin di Nadolny nasce è lontano dall'alta borghesia, nonostante il padre abbia un cavallo a seguire il ragazzo scappato e Franklin possa frequentare una scuola con convitto che sicuramente aveva i suoi costi. Al contrario, nella biografia si legge come i Franklin fossero di condizione piuttosto agiata, al punto da avere un buon numero di proprietà ed essere dediti ad attività bancarie prospere.¹⁶²

Il biografo prosegue mettendo in evidenza come nei suoi primi anni di vita Franklin fosse molto debole, ma allo stesso tempo curioso.¹⁶³ Per quanto ubbidiente, infatti, a causa della sua estrema curiosità contravveniva di frequente ai divieti della famiglia, che non sembrava troppo orgogliosa di esibirlo in pubblico. La sua determinazione era però già forte e anche la punizione riservata quando contraddiceva i dettami dei genitori era sopportata grazie a questa determinazione, come un semplice incidente di percorso.

¹⁶¹ Henry Duff Traill, *op.cit.*, p. [6]: “È stato l'affettuoso desiderio di Miss Sophia Cracroft, nipote di Sir John Franklin, e compagna costante e affezionata di Lady Franklin, di eseguire lei stessa questo lavoro di amore, e ha funto da incoraggiamento alla sua instancabile attività nel raccogliere la massa di documenti finora inediti che sono stati impiegati nella preparazione di questo lavoro.” (trad. it. G.E.).

¹⁶² *Ivi*, p.3.

¹⁶³ *Ivi*, p. 4.

With his mind intently directed towards his childish object, and his will resolutely bent on attaining it, it seems clear that John Franklin accepted his punishment as a mere unpleasant incident of the enterprise, an experience to be submitted to and disregarded, like the Polar cold, or the winter darkness of the Arctic Circle. But, indeed, there is evidence enough that he was a lad full of adventurous aspirations.¹⁶⁴

Queste caratteristiche, tra cui soprattutto la determinazione e la resilienza, sono proprie anche del John Franklin fittivo di Nadolny, come numerosi esempi nel romanzo mettono chiaramente in luce. La determinazione di Franklin rimanda ad un importante evento rielaborato da Nadolny. Nella biografia di Traill, Franklin effettivamente vede il mare quando ha dieci anni, ma in realtà si trova già a scuola e parte con un amico da Louth. Non c'è traccia della spedizione del padre alla sua ricerca e della relativa punizione, che risulta quindi essere fittiva.¹⁶⁵

Non è fittivo, tuttavia, il grande astio del padre verso le aspirazioni di Franklin per la carriera marittima che si trova nel romanzo. Il biografo sottolinea che il padre avrebbe preferito accompagnarlo alla tomba piuttosto che acconsentire al proposito del figlio, credendo fosse un'infatuazione passeggera per il mare e la navigazione, come passeggeri sono spesso i sogni dei bambini, essendo Franklin in quel momento un preadolescente.¹⁶⁶ Inoltre, appare strano questo astio verso la carriera marittima alla luce del fatto che uno dei fratelli maggiori di John, James Franklin, prestò servizio nella compagnia delle indie orientali.¹⁶⁷ La poca stima del giovanotto da parte della sua famiglia è quindi rimarcata e appare ancora più delineato il quadro da *outsider* di Franklin, almeno nei suoi primissimi anni giovanili. Dunque, la scarsa stima della famiglia si ritrova in maniera significativa, anche se in maniera diversa, nel romanzo.

Dopo due anni di insistenze, finalmente il padre di Franklin cede e lo invia da Hull a Lisbona, sperando che il figlio potesse nel frattempo soffrire di mal di mare e abbandonare autonomamente le sue aspirazioni marinaresche, ma tuttavia Franklin tornò in realtà ancora più motivato di prima, al punto che il padre è

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 5s: Diretto meticolosamente con la sua mente verso il suo infantile obiettivo, e con la sua volontà fortemente protesa a raggiungerlo, sembra chiaro che John Franklin abbia accettato la sua punizione come un mero spiacevole incidente dell'impresa, un'esperienza da cui sottoporsi e ignorare, come il freddo polare, o l'oscurità invernale del Circolo Polare Artico. Ma, in effetti, ci sono abbastanza prove sul fatto che fosse un giovanotto pieno di aspirazioni avventurose.” (trad. it. G.E.)

¹⁶⁵ *Ivi*, p.6.

¹⁶⁶ *Ivi*, p.7.

¹⁶⁷ *Ivi*, p.3.

costretto ad accettare la scelta del figlio.¹⁶⁸ Il romanzo si distanzia in questo caso poiché il viaggio nel romanzo è avallato dal padre, ma organizzato dal Dottor Orme, personaggio fittivo e assente nella biografia. La sovrapposizione del Dottor Orme al padre rafforza l'elemento paterno del personaggio fittivo di Nadolny, che prende quel ruolo di guida che nel romanzo il padre di Franklin non assume. Inoltre, nel romanzo non è mai spiegato il perché il padre cambi opinioni, ci sono supposizioni che possa essere stato frutto dell'intermediazione della madre, non menzionata a riguardo nella biografia, ma la questione rimane pertanto irrisolta.

La certezza di Franklin riguardo a quella che è la sua vocazione si denota anche da una lettera, di molto successiva, riportata dal biografo, quando egli è già a bordo dell'*Investigator* durante il viaggio verso la Terra Australis, in cui, rivolgendosi al padre, rimarca la questione:

My father, I trust and hope, is more easy about the situation in life I have chosen. He sees it was not either the youthful whim of the moment, or the attractive uniform, or the hopes of getting rid of school that drew me to think of it. No! I pictured to myself both the hardships and pleasures of a sailor's life (even to the extreme) before ever it was told to me.¹⁶⁹

Se la forza di volontà sia del Franklin storico sia del Franklin fittivo è indomabile, l'indole pacifista del Franklin di Nadolny non è del tutto rintracciabile nel personaggio storico. Così si esprime il Franklin storico in una lettera ai genitori, quando a bordo della *Polyphemus* stava per avere il suo battesimo del fuoco nell'anno 1801.

H.M.S. Polyphemus, Yarmouth Roads: March II, 1801.

Dear Parents,

I take this opportunity to inform you that we were yesterday put under sailing orders for the Baltic, and it is expected that we shall certainly sail this week. It is thought we are going to Elsinour to attempt to take the castle, but some think we cannot succeed. I think they will turn their tale when they consider we have thirty-five sail of the line, exclusive of bombs, frigates, and sloops, and on a moderate

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 7s.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 17: Mio padre, confido e spero, è meglio disposto verso la strada che ho scelto. Vede che non sono stati né un capriccio giovanile del momento, né l'attraente uniforme, né le speranze di sbarazzarmi della scuola a farmici pensare. No! Mi sono immaginato sia le difficoltà che i piaceri della vita di un marinaio (fino all'estremo) prima che mi venisse detto. (trad. it. G.E.).

consideration there will be one thousand double-shotted guns to be fired as a salute to poor Elsineur Castle at first sight.¹⁷⁰

La spavalderia, comprensibile, del giovane Franklin non si ritrova nel personaggio di Nadolny, che al contrario prima ancora di entrare nella marina da guerra già esprime le proprie perplessità su quel mondo (EL, p. 52).

Nonostante le parole di Franklin sembrino piuttosto baldanzose, tuttavia, nel prosieguo della lettera, lo stesso biografo fa notare quanto però a catturare l'attenzione di John fosse più l'esplorazione, che il combattere:

I am afraid I shall not have the felicity of going out with Captain Flinders [who was preparing a vessel for a survey of the Australasian coast], for which I am truly sorry, as we in all probability will be out above four months; but if we do return before the Investigator sails, I will thank you to use your interest for me to go.¹⁷¹

Sebbene in mare e in guerra, Franklin risulta dunque dispiaciuto nel non poter far parte della spedizione di Matthew, cosa che poi in realtà avverrà. Per quanto concerne la battaglia di Copenaghen, nella biografia la scena dello strangolamento del marinaio danese non è raccontata. Tuttavia, è raccontato lo sgomento del giovane Franklin e del suo essere stato catapultato in un mondo di violenza dalla tranquillità del Lincolnshire:

[...] and even in those days of the Great War, when Englishmen thought nothing of sending their children almost from the nursery to the cockpit, the case of this lad of fifteen who passed with such startling abruptness from the sleepy peace of a Lincolnshire country town to the thunder and slaughter of the dreadful day of Copenhagen can hardly have had many parallels. There could, at any rate, have been no more dramatically appropriate opening to a life of peril and adventure destined to be crowned by a tragic death. The horrors of the scene produced, as well as they might, a deep impression on young Franklin's mind; and a kinsman records having been told by him in later years that 'he saw a prodigious number of the slain at the

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 9: "Cari genitori, colgo l'occasione per informarvi che ieri abbiamo ricevuto ordini di navigazione per il Baltico, e si prevede che salperemo sicuramente questa settimana. Si pensa che andremo a Elsineur per tentare di prendere il castello, ma alcuni pensano che non ci riusciremo. Penso che cambieranno idea quando vedranno che abbiamo trentacinque vele, non considerando le bombe, le fregate e gli sloop, e con un'approssimazione per difetto ci saranno mille cannoni a doppio colpo che spareranno omaggi alla prima vista al povero castello di Elsineur." (trad. it. G.E.).

¹⁷¹ *Ibidem*: "Temo che non avrò il piacere di partire con il capitano Flinders [che stava preparando una nave per un'esplorazione della costa australasiatica] e me ne dispiaccio molto poiché con ogni probabilità saremo fuori oltre i quattro mesi; ma se torneremo prima che l'Investigator salpi, vi sarei grato per il vostro prodigarvi a favore della mia partenza." (trad. it. G.E.).

bottom of the remarkably clear water of that harbour, men who had perished on both sides in that most sanguinary action.¹⁷²

L'elemento dei morti in mare si ritrova nel V capitolo dell'opera di Nadolny (EL, p. 66), pur non essendo presente nella biografia lo strozzamento del marinaio danese da parte di Franklin. Il turbamento di Franklin viene rielaborato quindi da Nadolny, specialmente nel VI capitolo in chiave antimilitarista. Tuttavia, nella biografia, Traill mette in seguito in evidenza come in realtà Franklin si mostri orgoglioso di aver partecipato ad una battaglia così cruenta, elemento assolutamente assente in Nadolny che per i propri intenti narrativi dipinge un Franklin estremamente sicuro per quanto riguarda il suo ripudiare la guerra. Il biografo infatti non amplia quella caratterizzazione psicologica del personaggio e il suo pacifismo, che invece è presente nel romanzo. Le reazioni di disgusto che il Franklin di Nadolny mostra di avere nel romanzo sono quindi marcatamente un lavoro di finzione da parte dello scrittore.

But exultation over the victory and pride at having borne a part in it were, of course, more enduring sentiments in the young midshipman's mind. He was genuinely attached to his profession and happy in its pursuit.¹⁷³

Se la repulsione della guerra e il trauma del combattimento accompagnano Franklin a lungo nel romanzo di Nadolny, ciò non è attestato dal biografo, che anzi mette in luce le peculiarità eroico-militari del giovane Franklin. È anche in questo dunque che si manifesta l'atipicità dell'eroismo del Franklin di Nadolny. Sia Nadolny che Traill, tuttavia, concordano che la battaglia di Copenaghen sia stata per Franklin lo spartiacque tra la fanciullezza e l'età adulta:

¹⁷² *Ivi*, p. 14: “[...] e anche in quei giorni della Grande Guerra (le guerre napoleoniche, G.E.), quando gli inglesi non esitarono a mandare i loro figli quasi dall’asilo nido alla cabina di pilotaggio, il caso di questo ragazzo di quindici anni che è passato con una tale repentinità dalla pace sonnolenta di una città di campagna del Lincolnshire al tuono e al massacro del terribile giorno di Copenaghen non può avere avuto molti precedenti. In ogni caso, non avrebbe potuto esserci un inizio più drammaticamente appropriato per una vita piena di pericolo e di avventura destinata ad essere coronata da una tragica morte. Gli orrori di quella battaglia hanno lasciato nella mente del giovane Franklin tracce profonde, e un suo parente ha raccontato negli anni successivi che gli fu detto (da Franklin, G.E.) di aver “visto un gran numero di uomini uccisi in fondo alle acque straordinariamente limpide di quel porto, uomini che erano morti da entrambe le parti in quel bagno di sangue”. (trad. it. G.E.).

¹⁷³ *Ibidem*: “Ma l'esultanza per la vittoria e l'orgoglio di avervi contribuito sono stati, naturalmente, sentimenti più duraturi nella mente del giovane guardiamarina. Era sinceramente attaccato alla sua professione e felice nel perseguirla.” (trad. it. G.E.).

The weakliness from which, as already mentioned, he had suffered in his infancy had long since disappeared.¹⁷⁴

Mentre nella *Entdeckung* il passaggio all'età adulta si manifesta nel dolore e nella scomparsa dell'amico immaginario Sagals, nella biografia di Traill questo passaggio è descritto con toni più trionfalisti, a seguito di una vittoria a Copenaghen che ha lanciato Franklin verso le avventure della carriera che lo aspetta. Mentre la biografia sembra che veda una linea dritta nello sviluppo di Franklin verso le sue avventure, dove la battaglia di Copenaghen rappresenta una sorta di slancio, nel romanzo essa sembra tendenzialmente ritardare lo slancio di Franklin, in quanto l'immagine dei soldati morti sul fondo dell'acqua ritorna frequentemente sotto forma di incubo, traumatizzando John.

È interessante fare anche un paragone con la descrizione fisica e psicologica che i due autori fanno del 'loro' Franklin. L'aspetto fisico viene menzionato da Nadolny poche volte (EL, p. 268). Viene però specificato che è molto forte e grosso, con tendenza a prendere peso molto velocemente quando diventa di mezz'età (EL, p. 294). Ciò è confermato anche dal biografo:

[...] for the round-faced, round-headed lad with an evident tendency to put on flesh who is described elsewhere in the last-quoted of These accounts might very well ripen into the portly and full-bodied Franklin of middle age.¹⁷⁵

Tuttavia, la caratterizzazione psicologica inizia a mostrare le prime discrepanze col romanzo. Afferma il biografo:

There is the same frankness of speech and bearing, the same open and affectionate disposition, and no doubt, too, the same hot but generous temper, which in after years made him at once so quick to resent a slight and so ready to forgive it.¹⁷⁶

Franklin sicuramente non aveva una *hot temper* nel romanzo, poiché al contrario si mostra molto riflessivo e per nulla avventato nel vivere secondo i suoi dettami di 'lentezza', per quanto chiaramente si dimostri più volte un uomo pronto

¹⁷⁴ *Ibidem*: "La debolezza di cui, come già detto, aveva sofferto nella sua infanzia era scomparsa da tempo." (trad. it. G.E.).

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 15: "[...] per il ragazzo dalla faccia tonda e dalla testa rotonda con un'evidente tendenza a mettere su carne, che è descritto altrove nell'ultima citazione di questi racconti, maturerà nel robusto e corpulento Franklin di mezza età." (trad. it. G.E.).

¹⁷⁶ *Ibidem*: "C'è la stessa franchezza di discorso e di portamento, la stessa disposizione aperta e affettuosa, e senza dubbio anche lo stesso carattere impulsivo ma generoso, che dopo anni lo ha reso subito così rapido a risentirsi per una piccolezza e così pronto a perdonarla." (trad. it. G.E.).

all'azione (come visto nella presente analisi per quanto riguarda i vari salvataggi del 'gruppo').

Sia la biografia che il romanzo mettono in risalto il grande legame che univa le figure Franklin e Flinders e quanto quest'ultimo sia stata una guida per il giovane guardiamarina. Flinders, marito di una zia¹⁷⁷, è stato oggetto di una grande ammirazione da parte di Franklin:

Throughout his whole life he cherished the warmest admiration for the character of Matthew Flinders, and in later years he gladly welcomed the opportunity of paying an enduring tribute to his old commander's memory in that very region of the world which his discoveries had done so much to conquer for civilisation.¹⁷⁸

Il biografo di Franklin qui si riferisce alla pluralità di toponimi derivati da Flinders. Da lui hanno preso nome il fiume Flinders e una catena montuosa australiana, un'isola, delle scogliere nella Grande Barriera Corallina e la baia di Flinders. Il legame con Flinders introduce un nuovo elemento di contatto tra il Franklin storico e il Franklin di Nadolny. John Franklin mostra molta perizia nell'imparare il suo mestiere al meglio, come testimoniato dal seguente estratto di una lettera datata estate 1802:

The first thing which demands immediate attention is the learning perfectly my duty as an officer and seaman. It would be an unpardonable shame if after serving two years I was ignorant of it. The next, the taking and working of astronomical observations which (thank God!) by the assistance of Captain Flinders I am now nearly able to do.¹⁷⁹

Nadolny richiama piuttosto fedelmente la narrazione dei viaggi d'esplorazione di Franklin nella Terra Australis. Non vi è riportato nella biografia tuttavia l'incontro tra l'*Investigator* e la *Géographe*. Comunque, viene specificato nella lettera dell'estate 1802 che:

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 17: "Per tutta la sua vita ha nutrito la più sentita ammirazione per Matthew Flinders, e negli anni successivi ha accolto con piacere l'opportunità di rendere un omaggio duraturo alla memoria del suo vecchio comandante proprio in quella regione del mondo in cui le sue scoperte avevano contribuito tanto alla conquista la civiltà." (trad. it. G.E.).

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 18: "La prima cosa che richiede un'attenzione immediata è l'apprendimento perfetto del mio dovere di ufficiale e di marinaio. Sarebbe un peccato imperdonabile se, dopo aver prestato servizio per due anni, non lo sapessi. Il passo successivo è il rilevamento e l'elaborazione di osservazioni astronomiche che (grazie a Dio!) con l'aiuto del capitano Flinders sono ora quasi in grado di fare." (trad. it. G.E.).

Then French: many is the time I have envied the hours spent in play instead of learning. Now I feel the want of a knowledge of French, for there are two ships of that nation engaged in discovery here and I'm not able to converse with them in French, but am obliged to refer to unfamiliar Latin.¹⁸⁰

Sebbene nella biografia di Traill non venga menzionato la *Géographe*, la corvetta francese era effettivamente presente in quel mare nello stesso periodo sotto il comando di Nicolas Baudin¹⁸¹, menzionato anch'egli da Nadolny.

Nel romanzo viene raccontato che dopo due giorni di navigazione da Sidney, la *Porpoise* e la *Cato*, due delle tre navi sulle quali l'equipaggio dell'*Investigator*, (nel frattempo demolita poiché inadeguata a navigare) era stato dislocato, si incagliarono, non venendo soccorse dalla terza nave, la *Bridgewater*. Le fonti storiche confermano l'episodio, che presenta tuttavia delle diversità. L'incagliamento era avvenuto in realtà dopo sei giorni di navigazione e quindi ad una distanza ben più ampia da Sidney, luogo dal quale sarebbe dovuto arrivare il soccorso. Nelle fonti storiche viene menzionato, inoltre, anche una sorta di 'consiglio del banchi di sabbia', che però riguardava solo gli ufficiali e che era stato indetto prima che Flinders lasciasse il banco per cercare aiuto. Inoltre, l'organizzazione di tende e strutture per resistere un lungo numero di giorni in quelle condizioni non è attribuito dal biografo a John Franklin, piuttosto al consiglio riunitosi prima che il capitano Flinders fosse partito.¹⁸² Il confronto tra ciò che è narrato nel romanzo e ciò che le fonti storiche riportano ridimensiona di molto il contributo di Franklin. Franklin non è direttamente il salvatore del 'gruppo', che si salva grazie a decisioni collegiali, probabilmente scaturite in larga parte da Flinders, essendo lui il capitano della spedizione. Lo scarso apporto di Franklin è testimoniato anche dallo stile del biografo, che nelle pagine nelle quali racconta l'episodio trascura del tutto il punto di vista di Franklin, ma redige piuttosto una cronaca di quello che gli ufficiali decisero di fare, senza specificare che fossero guidati da Franklin, che piuttosto, vista la giovane età e la rigida disciplina della marina britannica, presumibilmente non ebbe un ruolo di primo piano nella soluzione della vicenda. I cambiamenti posti in atto dall'autore in questo passo

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 18: "Poi il francese: molte sono le volte che ho rimpianto le ore passate a giocare invece che a impararlo. Ora sento la mancanza di una conoscenza del francese, perché qui ci sono due navi di quella nazione impegnate nell'esplorazione e non sono in grado di conversare con loro in francese, ma sono costretto a fare riferimento all'inusitato latino." (trad. it. G.E.).

¹⁸¹ Nicole Starbuck, *Baudin, Napoleon and the Exploration of Australia*, Routledge, London and New York 2013, pp. 65-80.

¹⁸² Henry Duff Traill, *op.cit.*, pp. 20s.

testimoniano la rielaborazione delle fonti storiche affinché il romanzo, pur conservando la sua patina storiografica come filo conduttore, si pieghi alla manifestazione dell'universo fittivo del romanzo, che ha come obiettivo la caratterizzazione di un determinato Franklin, non quello storico, che si pone come promotore ed esempio vivente dei valori che il romanzo ha l'obiettivo di trasmettere, o più semplicemente della storia, volutamente con la 's' minuscola, che l'autore vuole raccontare. Ciò testimonia l'intenzione di esporre, tra l'altro, come la lentezza di Franklin con la sua peculiarità di approfondire il vissuto riflettendoci, sia superiore agli altri modi di reagire e pensare, e che tutto il resto dei marinai debba a lui la propria sopravvivenza. Viene confermato anche, in questo modo, il capovolgimento del suo riconoscimento sociale, nonché lo sviluppo della sicurezza di sé e la formazione per un ruolo guida diverso dalle solite carriere.

La biografia trascura il periodo di riposo a casa, durato solo sei settimane prima dell'imbarco sulla *Bellerophon*, che, come visto, viene sfruttato da Naldony per sviluppare in autonomia la trama del romanzo. A seguito dell'imbarco sulla nave, per quanto importante, nella biografia il ruolo di Franklin nella battaglia di Trafalgar esce ridimensionato. È certo, infatti, a non essere stato lui ad uccidere il cecchino francese, ma che piuttosto abbia eventualmente contribuito a facilitare il compito al sergente che effettivamente ha colpito il francese:

Soon after, Franklin and a sergeant of Marines were carrying down a black seaman to have his wounds dressed, when a ball from the rifleman entered his breast and killed the poor fellow as they carried him along. Franklin said to the sergeant, 'He'll have you next; but the sergeant swore he should not, and said that he would go below to a quarter of the ship from which he could command the French rifleman, and would never cease firing at him till he had killed him. As Franklin was going back on the deck, keeping his eye on the rifleman, he saw the fellow lift his rifle to his shoulder and aim at him; but with an elasticity very common in his family he bounded behind a mast. Rapid as the movement was, the ball from the rifle entered the deck of the ship a few feet behind him. Meantime, so few guns were being discharged that he could hear the sergeant firing away with his musket from below, and, looking out from behind the mast, he saw the rifleman, whose features he vowed he should never forget so long as he lived, fall over headforemost into the sea. Upon the sergeant coming up, he asked him how many times he fired: 'I killed him', said the sergeant, 'at the seventh shot'.¹⁸³

¹⁸³ Ivi, p. 28: "Poco dopo, Franklin e un sergente dei Marines stavano portando giù un marinaio nero per farsi medicare le ferite, quando una palla del fuciliere gli entrò nel petto e uccise il poveretto mentre lo trasportavano. Franklin disse al sergente: 'Il prossimo sarai tu', ma il sergente giurò che non sarebbe successo, e disse che sarebbe sceso a un quarto della nave da cui avrebbe

Nadolny, come anche in altre occasioni tra cui il già menzionato episodio del banco di sabbia, eleva il contributo di Franklin in modo da renderlo protagonista degli eventi che vive, anche se magari in quel caso egli abbia avuto un ruolo marginale nell'azione. La funzione eroica di Franklin è particolare: se da un lato rispetto alle fonti Nadolny la eleva per far guadagnare meriti e accrescere l'importanza delle gesta del suo 'eroe', dall'altro l'eroismo del suo Franklin è, come visto, lontano dalla gloria dell'eroismo tradizionale.

Un particolare divertente nel romanzo, a testimonianza della grande attenzione di Nadolny per le fonti storiche, è che il suo Franklin resta parzialmente sordo a causa delle cannonate di Trafalgar (EL, p. 177). Anche questo particolare ha la sua fonte nell'opera di Traill, che così riporta:

'After Trafalgar', says one of his relatives, 'he was always a little deaf.' To the last day of his life he bore about with him this troublesome reminder of that furious cannonade.¹⁸⁴

Il biografo, inoltre, riporta che il comando a bordo della *Bellerophon* fosse affidato durante la battaglia al capitano James Cooke¹⁸⁵ (1762-1805). Nadolny gioca con questa figura, cambiandone parzialmente il nome, eliminandone l'ultima lettera e riportando alla mente del lettore al ben più celebre esploratore britannico James Cook (1728-1779).¹⁸⁶

potuto controllare il fuciliere francese, e non avrebbe mai smesso di sparargli finché non l'avesse ucciso. Mentre tornava sul ponte, tenendo d'occhio il fuciliere, Franklin vide il compagno sollevare il fucile fino alla spalla e mirare a lui; ma con un'elasticità molto comune nella sua famiglia, si mise dietro un albero. Per quanto rapido fosse il movimento, la palla del fucile entrò sul ponte della nave pochi metri dietro di lui. Nel frattempo, erano così pochi i fucili scaricati che poteva sentire il sergente sparare con il suo moschetto dal basso e, guardando fuori da dietro l'albero, vide il fuciliere, di cui aveva giurato di non dimenticare mai le fattezze, cadere a testa in giù nel mare. Quando il sergente si avvicinò, gli chiese quante volte avesse sparato: "L'ho ucciso", disse il sergente, 'al settimo colpo". (trad. it. G.E.).

¹⁸⁴ *Ibidem*: "Dopo Trafalgar", afferma uno dei suoi parenti, 'è sempre stato un po' sordo'. Fino all'ultimo giorno della sua vita portava con sé questo fastidioso ricordo di quella furiosa cannonata. (trad. it. G.E.).

¹⁸⁵ In realtà, il biografo confonde il nome di battesimo del capitano, il cui vero nome è John Cooke, dunque non James, comandante della *HMS Bellerophon*. <<https://www.nationalarchives.gov.uk/trafalgarancestors/details.asp?id=3035>> (Ultima consultazione 14/12/2019).

¹⁸⁶ Dagli archivi governativi britannici si apprende che un marinaio di nome James Cook aveva effettivamente partecipato alla battaglia di Capo Trafalgar. Non si trattava in nessun caso del famoso Capitano James Cook, come erroneamente si può pensare durante la lettura del romanzo, poiché morto in realtà nel 1779, quindi 27 anni prima della battaglia di Capo Trafalgar. Inoltre, il grado del James Cook in questione era un semplice *landsman*, che dal gergo marinairesco britannico potremmo tradurre con 'marinaio inesperto' e quindi di certo non un capitano. Il

A seguito dell'imbarco sulla *Bedford* all'indomani della battaglia di Trafalgar, il biografo non riporta alcuna informazione circa Mary Rose o un'eventuale prostituta, la cui vicenda risulta quindi fittiva, per quanto l'impostazione della biografia, così come il tipo di ritratto che Traill cerca di fare di Franklin (di un uomo religioso e devoto al dovere e alla rettitudine morale), sarebbero chiaramente in contrasto con la narrazione di un rapporto con prostitute. La caratterizzazione dell'amore su base carnale nel romanzo è quindi totalmente ascrivibile alla fantasia di Nadolny.

Com'è noto, il romanzo compie un balzo temporale di dieci anni, riprendendo la narrazione della vita di Franklin a partire dalla battaglia di New Orleans. C'è anche da notare che probabilmente Nadolny abbia saltato questa parte della vita di Franklin anche perché le fonti a riguardo sono decisamente più scarse. Infatti, il biografo Traill dedica otto pagine¹⁸⁷ al racconto degli anni 1805-1813 e un numero maggiore, tredici pagine¹⁸⁸, per le operazioni belliche a New Orleans che occupano in realtà un arco temporale di molto inferiore. Non è quindi probabilmente un caso che Nadolny riprenda la narrazione proprio dal punto in cui le fonti diventano più approfondite.

A proposito della battaglia di New Orleans, è interessante notare l'attenzione di Nadolny alle fonti storiche anche per i dettagli meno importanti. Nel marcare ulteriormente la differenza tra la terra ferma e il mare, e il carico semantico che questa opposizione crea ai fini dell'interpretazione del romanzo, Nadolny insiste sul motivo del fango, in cui uomini di mare sono costretti a strisciare a causa di una guerra insensata (EL, pp.149s). L'elemento del fango è presente anche nella biografia di Traill. Il luogo della battaglia viene descritto dal biografo come un posto molto paludoso e fangoso, reso peggiore dalle inclementi piogge che si erano abbattute in quei giorni di battaglia.¹⁸⁹ Nadolny rielabora questa informazione descrittiva, che nella biografia non ha alcun peso particolare, e ne crea poetica per contribuire al significato del suo romanzo.

L'episodio della battaglia di New Orleans è ricco di spunti interessanti per quanto riguarda il confronto tra la Storia e il romanzo. Tra le varie conformità, è

personaggio in questione risulta quindi essere puro frutto della fantasia dell'autore, come di consueto nella narrativa postmoderna che mischia realtà e finzione, ingannando in qualche modo il lettore. Sulla pagina dell'archivio consultata: <<http://www.nationalarchives.gov.uk/trafalgarancestors/details.asp?id=4370>> (Ultima consultazione 14/12/2019).

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 28-35.

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 36-48.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 41s.

rintracciabile anche il motivo dell'impazienza. Il biografo di Franklin ci tiene a precisare come l'esito sciagurato dell'attacco britannico alle truppe americane fosse stato causato dall'impazienza del generale Pakenham, comandante in capo dell'operazione, che non aspettò i rinforzi, non rispettando il piano di partenza:

Pakenham had already begun the attack. He had either not received intelligence of Thornton's enforced delay or had disregarded it. With an impatience which proved fatal to the enterprise, he had determined to advance without awaiting the concert of his comrade on the other shore.¹⁹⁰

Sebbene la biografia non metta in evidenza alcuna lentezza di Franklin, né abbia alcun proposito di compiere una critica socio-politico-economica della velocità, l'estratto in questione si presta alla perfezione al romanzo, in cui l'impazienza, la velocità e la violenza sono strettamente interconnesse tra loro. Così, infatti, sviluppa Nadolny l'elemento biografico:

Die Schlacht, sagte man, sei überflüssig gewesen. Leider sei die Nachricht vom längst abgeschlossenen Frieden verspätet eingetroffen. Aber was hieß verspätet? Man hatte nicht lange genug auf sie gewartet! Das bedeutete es. [...] Fünfeinhalbtausend Briten gegen nur viertausend Amerikaner, aber die Briten hatten im blinden Anrennen zweitausend Mann verloren, die Amerikaner dank ihrer sichereren Befestigungen nur ganze dreizehn, und auch die nur, weil sie ausbrachen und Helden werden wollten. [...] »Wäre Pakenham nicht gewesen, dieser Tobsuchtsgeneral!« (EL, pp. 154s)¹⁹¹

L'evento della battaglia di New Orleans si mostra di notevole importanza nel fungere da esempio cardine per il rapporto Storia-romanzo anche perché durante essa si nota un elemento già rilevato, che anche qui si ripete. Come detto, Franklin non è esattamente un personaggio storico di primo piano, Sebbene abbia chiaramente la sua importanza, non è certo un Horatio Nelson. A tal fine, Nadolny partendo dalle informazioni biografiche costruisce il suo eroe atipico molto

¹⁹⁰ Ivi, p. 46: "Pakenham aveva già iniziato l'attacco. Non aveva ricevuto informazioni sul ritardo forzato di Thornton o l'aveva ignorato. Con un'impazienza che si è rivelata fatale per l'impresa, aveva deciso di avanzare senza aspettare il concerto del suo compagno sull'altra sponda." (trad. it. G.E.).

¹⁹¹ SL, pp. 143s – "La battaglia, si diceva, era stata inutile. Purtroppo la notizia della pace conclusa da tempo era arrivata in ritardo. Ma che cosa significava in ritardo? Non l'avevano aspettata a sufficienza! Questo significava. [...] Cinquemilacinquecento inglesi contro soltanto quattromila americani, ma gli inglesi nel loro impeto cieco avevano perso duemila uomini, mentre gli americani, grazie alle loro fortificazioni più solide, solo tredici in tutto, e anche quelli soltanto perché si erano staccati dal gruppo e avevano voluto fare gli eroi. [...] «Se non ci fosse stato Pakenham, quel pazzo furioso d'un generale!»"

spesso esagerandone le gesta e ampliandone la portata, rispetto a quello che la Storia riporta. È il caso, come visto, degli episodi delle battaglie di Copenaghen e Trafalgar, così come il consiglio del banco di sabbia durante il viaggio di esplorazione della Terra Australis. Nadolny amplifica gli accadimenti in modo da eroicizzare ancora di più il suo personaggio.

Ciò accade anche a New Orleans. Nel capitolo X del romanzo, nella prima parte viene raccontato delle importanti ferite subite da Franklin, di cui però nelle fonti non c'è traccia. Al contrario, le fonti storiche testimoniano come Franklin nelle ultime battute della battaglia di New Orleans sia riuscito a scappare dalla carneficina, ma che non sia stato affatto ferito. Una leggera ferita¹⁹² fu rimediata nello scontro nella battaglia di Lake Borgne¹⁹³, evento bellico di minore portata prima della battaglia di New Orleans, ma fu una ferita di una gravità non paragonabile al proiettile che nel romanzo avrebbe trapassato la fronte per poi uscire dalla nuca del protagonista John Franklin, che sembra invece essere un'espediente narrativo volto ad accentuare la separazione tra mente e corpo, come visto nel paragrafo 8 del nostro lavoro. La modificazione di ciò che è tramandato dalle fonti storiche riguarda anche la linea di comando della Bedford. Nel romanzo, Nadolny inventa due ufficiali dall'atteggiamento ostile verso Franklin, vale a dire il Capitano Walker e il suo primo ufficiale Pasley, non menzionati dalle fonti storiche e la cui menzione è, con ogni probabilità, invenzione dell'autore. Nadolny quindi accresce non solo l'importanza delle gesta del suo protagonista, ma ne complica anche le sfide in modo da elevare l'importanza del suo personaggio.

Il biografo, molto genericamente, narra che Franklin, negli anni di inattività tra la fine della guerra e la sua partenza a bordo della *Trent* per il suo primo viaggio alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest, trascorre il suo tempo nel Lincolnshire con la famiglia. È qui, in questo buco nelle fonti, che si inserisce il genio narrativo di Nadolny, inventando situazioni e personaggi quali i libri del Dottor Orme, il farmacista Babbage e la sua ricerca storica e Flora Reed con i suoi ideali socialisti e riformatori. L'autore, tuttavia, rimane fedele ad un motivo presente nella biografia di Franklin, vale a dire l'insofferenza nell'essere fuori dai giochi:

¹⁹² *A List of the Names of the Officers killed and wounded in the Boats of His Majesty's Ships at the Capture of the American Gun-Vessels, near New Orleans*. In: «The London Gazette», no. 16991, 9 March 1815, p. 448.

¹⁹³ Henry Duff Traill, *op.cit.*, p. 40.

Neither promotion nor renewal of active service seemed in prospect, and there was nothing for the young officer but to submit as patiently as might be to that which his restless spirit always found it hardest to bear — inaction.¹⁹⁴

Per quanto riguarda le due occasioni in cui Franklin, durante il viaggio della *Trent* e della *Dorothea*, salva il ‘gruppo’, anche in questo caso c’è da ridimensionare la portata delle gesta di Franklin. Il biografo riporta le parole del primo ufficiale Beechey che evidenziavano come Franklin guidasse il suo equipaggio con autorevolezza e tranquillità anche nelle situazioni di peggior pericolo¹⁹⁵, ma tuttavia ciò non è paragonabile alle imprese narrate da Nadolny. Non vi è infatti traccia nella biografia di particolari imprese eroiche nelle quali Franklin si è distinto e per tale motivo le imprese descritte da Nadolny nei particolari risultano essere per molti aspetti di carattere fittivo e hanno la funzione di rafforzare l’eroicità del personaggio secondo le sue caratteristiche precipue, vale a dire la lentezza e la capacità di riflessione, il sangue freddo mantenuto tramite una forte razionalità che serve ad arricchire la caratterizzazione che Nadolny ha voluto dare del suo personaggio.

Un’ulteriore parziale falsificazione della Storia, volta ad elevare Franklin e le sue qualità, la si ritrova nell’episodio dell’uccisione dell’irochese Michel, che aveva ucciso alcuni compagni della spedizione, tra cui il guardiamarina Hood.

Sie warteten, bis sich draußen die Schritte entfernt hatten. »Er will nur sein Gewehr laden, er hatte nichts mehr drin!« sagte Hepburn. »Wenn er zurückkommt, müssen wir schnell sein!« John lud so sorgfältig seine Pistole, als tue er dies zum ersten Mal. Hepburn sagte: [...] »Ich tue es für Sie, Sir – mir fällt es leichter!« John hielt seinen Arm in Schulterhöhe zum Eingang hin gestreckt, dabei aber die Hand so hinter einem Gepäckstück verborgen, daß sie von Michel, wenn er hereinkam, nicht gesehen werden konnte. Die Pistole konnte mit einer winzigen Körperdrehung sogleich auf seinen Kopf gerichtet werden, sobald er auftauchte. In dieser Haltung blieb John, starr und gespannt. »Nein«, antwortete er, »das mache ich selbst. Zehn Jahre Krieg – was denken Sie denn, was ich da getan habe? [...]« »Und Ihr Arm, Sir?« »Ich kann stundenlang den Arm in die Luft halten«, sagte John, »ich konnte das schon mit acht Jahren. Er wird sich anschleichen und lauschen. [...] Im selben Moment erschien Michel im Zelteingang, das Gewehr im Hüftanschlag, er zielte auf John. Hepburn riß seine Pistole heraus, Michel drehte den Gewehrlauf zu ihm hinüber. Dieses Bild blieb in Johns Augen stehen. Als nächstes nahm er erst wieder wahr, daß Hepburn seine Hand ergriff und lange festhielt. Sie sagten minutenlang kein

¹⁹⁴ Ivi, p. 51: “Né promozione né reintegro in servizio attivo sembravano in prospettiva, e non c’era alternativa per il giovane ufficiale se non sottostare con la massima pazienza a ciò che il suo spirito inquieto trovava sempre più difficile da sopportare: l’inattività.” (trad. it. G.E.).

¹⁹⁵ Ivi, pp. 62s.

Wort. Als erster sprach Hepburn. »Sie haben ihn durch die Stirn geschossen, Sir. Er hat nicht gelitten, er hat es nicht einmal begriffen.« (EL, pp. 260s)¹⁹⁶

Nel romanzo, è John Franklin a uccidere l'irochese, grazie a quelle qualità che sono intrinseche alla sua lentezza, quali la pazienza e la costanza. In realtà, ad uccidere Michel fu il Dottor Brown.¹⁹⁷ Nadolny in questo caso non solo ha attribuito un merito non suo a Franklin, che salvando nuovamente il gruppo ha rafforzato la sua caratterizzazione da eroe, ma ha anche descritto l'episodio in modo da evidenziare le qualità peculiari del protagonista, qualità che erano rintracciabili nel protagonista sin dalla sua infanzia, poiché il motivo del braccio sospeso rimanda chiaramente al motivo del reggere la corda narrato nel I capitolo del romanzo.

Il romanzo, inoltre, a riguardo dell'omicidio di Michel, lascia intendere che l'irochese, oltre ad avere ucciso Hood, aveva ucciso i due *voyageurs* Perrault e Bélanger, o quantomeno mangiatone la carne e averne offerta agli altri inconsapevoli membri della spedizione. L'episodio narrato nel romanzo è attestato dalla storiografia in quanto il diario di viaggio del Dottor Richardson riporta l'evento, anche se non in maniera esplicita. Nel commento, il curatore tiene tuttavia a precisare che non è chiaro se i tre *voyageurs* siano stati effettivamente uccisi da Michel oppure, una volta morti per cause naturali, la loro carne sia stata utilizzata dall'indiano per sopperire alla fame propria e degli esploratori. Houston inoltre sostiene che negli anni Venti dell'Ottocento nella cultura britannica l'idea di nutrirsi della carne dei compagni morti fosse deplorabile al punto che sarebbe stata preferita la morte. La sua tesi è che forse per questo motivo che il dottor

¹⁹⁶ SL, pp. 237s – «Aspettarono finché non sentirono più i suoi passi. «Vuole soltanto caricare il fucile, non aveva più pallottole dentro!» disse Hepburn. «Quando torna, dobbiamo essere svelti!» John caricò la sua pistola con cura, come se fosse stata la prima volta. Hepburn disse: [...] «Lo farò io per lei, sir – per me è più facile!» Il braccio di John, all'altezza della spalla, era teso verso l'ingresso, ma la mano era nascosta da parte del bagaglio, in modo che Michel, entrando, non potesse vederla. Con una minima rotazione del corpo la pistola poteva essere puntata immediatamente sulla sua testa, non appena fosse comparso. John rimaneva in quella posizione, rigido e teso. «No,» rispose, «lo farò io stesso. Dieci anni di guerra, cosa pensa che abbia fatto là? [...]» «Posso restare per ore con il braccio sollevato,» disse John, «potevo farlo già a otto anni. Lui si avvicinerà di soppiatto e starà ad ascoltare. [...] Nello stesso momento Michel comparve all'ingresso della tenda con il fucile a fianco in posizione di tiro, diretto su John. Hepburn estrasse la pistola, Michel rivolse il fucile verso di lui. Quest'immagine rimase ferma negli occhi di John. La prossima cosa che percepì fu Hepburn che aveva afferrato la sua mano e la teneva ferma. Per qualche minuto non dissero una parola; Hepburn parlò per primo. «Gli ha sparato in fronte, sir. Non ha sofferto, non se n'è neppure accorto.»»

¹⁹⁷ Henry Duff Traill, *op.cit.*, pp. 100s.

Richardson nel suo diario non esplicita chiaramente come la situazione si sia realmente svolta.¹⁹⁸ Nel suo romanzo, Nadolny è in grado al contrario di Brown e dello stesso Traill, che afferma che a mangiare la carne dei due *voyageurs* sia stato solo l'irochese¹⁹⁹, di far intendere più esplicitamente che ci sia stato cannibalismo, avendo pubblicato la sua opera in un contesto sociale completamente diverso.

Il romanzo, come visto, eleva di frequente le gesta di Franklin, marcando le differenze e l'autonomia rispetto alla biografia. Tuttavia, la funzione di queste gesta ulteriormente sviluppate nel romanzo non si esaurisce solo in una presa di distanza dalla biografia, ma piuttosto anche e soprattutto come espediente diegetico per evidenziare e sviluppare certe caratteristiche di Franklin, che corrispondono al *Kern* del romanzo, vale a dire l'espressione della possibilità di un sistema di vita diverso, più lento, più umano, più pacifico.

Da un punto di vista narrativo, c'è da notare che la biografia di Traill abbia influenzato a tal punto Nadolny nella scrittura del suo romanzo, che questi abbia parzialmente ricalcato la struttura stessa della biografia nel suo romanzo. Infatti, alcuni capitoli del romanzo, specialmente quelli che narrano gli avvenimenti a bordo della *Dorothea* e della *Trent* durante il primo viaggio di Franklin, la prima spedizione via terra e il successivo racconto della fame occupano sia nel romanzo che nella biografia un capitolo ciascuno, creando una sorta di parallelo tra di essi. Traill chiama i suoi capitoli *Dorothea and Trent*²⁰⁰, *First Artic Expedition*²⁰¹ e *The Fight with Famine*²⁰² che sono parzialmente sovrapponibili, per tematiche e fatti narrati, con i capitoli XI (*Die Reise ins Eis*), XII (*Flußfahrt zur arktischen Küste*) e XIII (*Hunger und Sterben*).

In conclusione, si può affermare che Nadolny abbia attinto dalle fonti storiche numerose informazioni, rendendo la spina dorsale del romanzo molto fedele alla Storia. Nel passaggio dalla biografia storica alla finzione narrativa, alcuni processi sono ricorrenti, come l'elevare per il suo Franklin le gesta riportate nella biografia al fine di costruire un eroismo ibrido, con caratteristiche dell'eroismo tradizionale miste alla tipica essenza *Sonderling* dell'antieroe moderno. Buchi

¹⁹⁸ Sir John Richardson, *Arctic Ordeal: The Journal of John Richardson, Surgeon-naturalist with Franklin, 1820-1822*, a cura di C. Stuart Houston, McGill-Queen's University Press, Montreal 1994, p. 217.

¹⁹⁹ Henry Duff Traill, *op.cit.*, p. 98.

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 49-65.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 66-83.

²⁰² *Ivi*, pp. 84-106.

nella biografia hanno permesso a Nadolny di inserire il suo genio creativo, tramite l'introduzione di personaggi e motivi assenti nella biografia. L'adesione del personaggio di Nadolny con il suo corrispettivo storico è risultata nel complesso piuttosto forte, dove l'abilità di Nadolny è stata quella di fornire al suo personaggio, a partire dalle caratteristiche principali del Franklin descritto da Traill, sia fisiche che morali, le qualità adatte a descrivere l'elogio della lentezza e la critica ad una forma di progresso tecnicizzata, elementi del tutto assenti nella biografia dell'esploratore britannico, che però rappresentano il *Leitmotiv* del romanzo e la sua tematica più importante. Inoltre, visto il diverso pubblico, il diverso fine della sua opera, così come l'epoca in cui ha scritto, a Nadolny è stato possibile esplicitare più chiaramente elementi che le fonti storiche del tempo non hanno potuto manifestamente esplicitare, quali la prostituzione e il cannibalismo. Infine, la struttura del romanzo è in parte debitrice della stessa struttura che Traill ha dato alla sua biografia, elemento questo che rafforza ulteriormente il legame tra le due opere.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- *A List of the Names of the Officers killed and wounded in the Boats of His Majesty's Ships at the Capture of the American Gun-Vessels, near New Orleans*. In: «The London Gazette», no. 16991, 9 March 1815.
- Borges, Jorge Luis, *Discussione, Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984.
- Brix, Birgit, *Sten Nadolny und die Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2008.
- Chiusano, Italo Alighiero, *L'uomo nel ghiaccio*. In: «La Repubblica», 12/09/1985.
- Cordsen, Knut, *Segeln abseits des Betriebs: Der Schriftsteller Sten Nadolny*, Deutschlandradio Kultur, Literatur, 24/07/2012. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/segeln-abseits-des-betriebs.974.de.html?dram:article_id=208039> (Ultima consultazione 27/02/2020).
- *Die Lust am Erzählen: Die Preisträgerinnen und Preisträger 1980*. <<http://archiv.bachmannpreis.orf.at/index25.htm>> (Ultima consultazione: 28/11/2019).
- Eco, Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016.
- Greiser, Christoph, *Der eigene Kopf und die fremden Ideen*. In: «Süddeutsche Zeitung», 12/10/1983.
- Hinck, Walter, *Wider das hektische Zeitalter*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 11/10/1983.
- Horkheimer, Max e Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam 1947.
- Horn, Annette, *Das Fremde zerstören, indem man das Fremde erforscht? Das Paradox von John Franklins Forschungsreise in Sten Nadolnys "Die Entdeckung der Langsamkeit"*, in: Oxford German Studies, 43.3, September 2014.
- Kohpeiß, Ralph, *Sten Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit: Interpretation*, Oldenbourg, München 1995.
- Kruse, Bernhard-Arnold, Introduzione a *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, pp. 5-9.
- Magris, Claudio, *Verteidigung der Gegenwart: Sten Nadolnys Die Entdeckung der Langsamkeit*, in: «The German Quarterly», Vol. 63, No. 3-4, pp. 390-95.

- Melham, Tom, *Expeditions-Atlas: die größten Abenteuer unserer Zeit*; Roald Amundsen, Jacques-Yves Cousteau, Dian Fossey, Jane Goodall, Reinhold Messner, Bertrand Piccard, Ernest Shackleton und viele mehr, National Geographic Society, Hamburg 2001.
- Munaretto, Stefan *Interpretation zu Sten Nadolny* Die Entdeckung der Langsamkeit, Bange, Hollfeld 2006.
- Nadolny, Sten, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Piper Taschenbuch, München 2017⁵⁴.
- Nadolny, Sten, *La scoperta della lentezza*, traduzione di Giovanna Agabio, Garzanti, Milano 2014.
- Nadolny, Sten, Munzinger, Internationales Biographisches Archiv 25/2012, 19/06/2012: <https://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=00000020248> (Ultima consultazione 27/02/2020).
- Nadolny, Sten, *Das Erzählen und die guten Absichten: Münchener Poetik-Vorlesungen*, Piper, München 1990.
- Nadolny, Sten, *Netzkarte*, List, München 1981.
- Nelson, *Trafalgar and those who served... James Cook, landsman* <<http://www.nationalarchives.gov.uk/trafalgarancestors/details.asp?id=4370>> (Ultima consultazione 14/12/2019)
- Nelson, *Trafalgar and those who served... John Cooke, Captain* <<https://www.nationalarchives.gov.uk/trafalgarancestors/details.asp?id=3035>> (Ultima consultazione 14/12/2019)
- Ortheil, Hanns-Josef, *Ein Gespött der hastigen Leute*. In: «Der Spiegel», 7/11/1983.
- Pacini, Marco, Intervista, *Gianni Vattimo, la solitudine del filosofo*, L'Espresso, 12/06/2018, < <https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/06/12/news/gianni-vattimo-la-solitudine-del-filosofo-1.323656>> (Ultima consultazione, 24/11/2020).
- Richardson, John, *Arctic Ordeal: The Journal of John Richardson, Surgeon-naturalist with Franklin, 1820-1822*, a cura di C. Stuart Houston, McGill-Queen's University Press, Montreal 1994.
- Schauer, Hilda, *Interkulturelle Begegnungen in Sten Nadolnys Roman* Die Entdeckung der Langsamkeit, in: «Publicationes Universitatis Miskolcensis: Sectio philosophica.», (14|2009), pp. 227-36.
- Starbuck, Nicole, *Baudin, Napoleon and the Exploration of Australia*, Routledge, London and New York 2013.

- Statue of John Franklin, <<https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=gblo201>> (Ultima consultazione 27/02/2020).
- Traill, Henry Duff, *The life of Sir John Franklin*, Murray, London 1896.
- Virilio, Paul , *Vitesse et Politique: essai de dromologie*, Galilée: Paris 1977.
- Westminster Abbey, *Sir John Franklin, explorer*. <<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/sir-john-franklin>> (Ultima consultazione 25/02/2020)
- Zorach, Cecile Cazort, *Geographical Exploration as Metaphor in Recent German Narrative*, in: *The German Quarterly*, (59|1986), p. 611-27.

CAPITOLO IV

DANIEL KEHLMANN, *DIE VERMESSUNG DER WELT* (2005)

Abstract (De): In diesem Kapitel werden zunächst die Ursachen für den schnellen Aufstieg von Kehlmanns Roman zum ‚Megaseller‘ rekonstruiert, wobei auch die gleichzeitige Aufnahme in die Lehrpläne Berücksichtigung findet, eine Art Kanonisierung, die in der Regel bei einem Roman etwas länger dauert. In der Analyse von Handlung, Struktur und Kontext des Werkes tritt vor allem die Parallelität der Biographien von Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß als Strukturelement hervor, um Unterschiedlichkeit und Komplementarität der beiden Leben zu erzählen.

Viel Raum wird anschließend der Rekonstruktion der künstlerischen Produktion Daniel Kehlmanns gewidmet, eines Autors, dem es gelingt, als ‚Superstar‘ der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einen immensen Publikumserfolg zu erreichen und gleichzeitig in der Literaturwissenschaft großes Interesse zu wecken, indem er Elemente der postmodernen Ästhetik und denen realistischen Schreibens verbindet. In der Verbindung von äußerst ernsten Themen und Humor schlägt sich u.a. seine Ausbildung als Germanist, seine gute Kenntnis der deutschen Geschichte und Literaturgeschichte nieder. Überdies wird ein besonderes Gewicht auf die Elemente des magischen Realismus gelegt, wie sie im Roman vorkommen und stark von der südamerikanischen Erzähltradition beeinflusst sind.

Die Analyse der beiden Hauptfiguren lässt die Dichotomie zwischen Carl Gauß und Alexander von Humboldt mit ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten erkennen: Beide Figuren sind durch ihr Streben nach Wissen verbunden, unterscheiden sich aber gleichzeitig auch stark voneinander. So ist von Humboldt beispielsweise viel freundlicher und ausgeglichener, während Gauß schnell zornig wird; von Humboldt strebt nach Reisen und Erkundungen, wo Gauß ironisch als ein Mann beschrieben wird, dem selbst kurze Strecken in den kleinen deutschen Territorien zuwider sind und der lieber in seinem Göttingen bleibt. Darüber hinaus schneidet die Beschreibung von Eugen Gauß *en passant* auch das Thema Elternschaft an, wo auf ein oft intolerantes Verhalten von Kindern gegenüber bestimmten Verhaltensweisen ihrer Eltern dann die Übernahme derselben Verhaltensweisen folgt, wenn sie selbst Eltern werden.

Anschließend konzentriert sich die Analyse auf die gnoseologischen Paradigmen der beiden Figuren: Neben Alexander von Humboldts ‚Kosmos‘ und Empirismus steht die Abstraktion, aber auch die letztendliche Akzeptanz des Chaos bei Gauß.

In den Figuren der Brüder Wilhelm und Alexander von Humboldt reflektiert der Roman überdies ein sehr aktuelles Thema, nämlich die starre Trennung zwischen humanistischem und wissenschaftlichem Wissen. Für die Möglichkeit einer Verbindung der beiden Wissensformen darf der Autor Daniel Kehlmann selbst dienen, der als ausgebildeter Germanist und Schriftsteller sich gleichzeitig für die Naturwissenschaften interessiert.

Der Roman hat, wie bereits erwähnt, stark komische Elemente, entwickelt aber gleichzeitig auch melancholische Thematiken wie das Altern. Dieses wird nicht als Teil des Lebens, sondern als Teil des Todes gesehen. Ein solches, schon von der Anlage her düsteres Szenario erfährt im Roman noch dadurch eine Verschärfung, dass sich die Dekadenz hochintelligenter Persönlichkeiten wie Immanuel Kant, Alexander von Humboldt und Carl Gauß gerade im Abbau ihrer geistigen Fähigkeiten manifestiert.

Ein weiteres Element, das die Figuren des Romans im Allgemeinen verbindet, besteht im Zynismus, der seinerseits eine enge Verbindung mit der Notwendigkeit aufweist. Im realistischen Stil des Romans gibt es nur wenig Raum für Gefühle; die Figuren handeln hingegen meist kalkulierend und zeigen nur selten spontane Gefühle. Dies führt dazu, dass ein gewisser Zynismus selbst in den tragischsten Momenten zum Ausdruck kommt, wie etwa beim Tode von Alexander von Humboldts Mutter oder von Johanna, der Frau von Gauß.

Abschließend lässt sich anhand der Analyse der historischen und biographischen Quellen feststellen, dass sich der Roman ziemlich eng an die historischen Fakten hält, insbesondere was die Figuren der beiden Protagonisten betrifft. Die Figur, die Kehlmann am meisten verändert, ist die des Sohnes Eugen Gauß.

In Physik und Philosophie unterrichtete sie Marcus Herz, Lieblingsschüler von Immanuel Kant und Ehemann der für ihre Schönheit berühmten Henriette. Er goß zwei Substanzen in einen Glaskrug: Die Flüssigkeit zögerte einen Moment, bevor sie mit einem Schlag die Farbe wechselte. Er ließ Wasserstoff aus einem Röhrchen strömen, hielt eine Flamme an die Mündung, und mit einem Jauchzen schoß das Feuer auf. Ein halbes Gramm, sagte er, zwölf Zentimeter hoch die Flamme. Wann immer einen die Dinge erschreckten, sei es eine gute Idee, sie zu messen.¹

1. L'OPERA

L'opera che verrà analizzata in questo capitolo è, senza dubbio, quella che ha goduto del maggior successo di pubblico tra quelle scelte per il nostro lavoro. Già nel 2008, dopo appena tre anni dalla pubblicazione, *Die Vermessung der Welt* era già stato tradotto in trentacinque lingue e, nel solo ambito di lingua tedesca, aveva raggiunto la cifra record di 1,4 milioni di copie vendute con ben quaranta ristampe², superando la nozione stessa di *bestseller* e divenendo un *megaseller*.³ Lo stesso autore, che aveva già col precedente *Ich und Kaminski* (2003) ricevuto un discreto successo, è rimasto estremamente colpito da come velocemente la sua opera sia diventata di massa:

Halb im Scherz könnte ich sagen, *Ich und Kaminski* war eine recht aggressive Satire über die Medienwelt und den Journalismus, und ich habe festgestellt, daß Journalisten und Medienleute das Buch geliebt haben. *Die Vermessung der Welt* ist eine recht aggressive Satire über das Deutschsein, und ich stelle fest, daß ganz

¹ VW, p. 22. L'edizione utilizzata per il testo tedesco con cui si è proceduto all'analisi è la versione tascabile del 2009, pubblicata da Rowholt nella quattordicesima ristampa, alla quale si fa riferimento con l'abbreviazione 'VW'. – "Il loro insegnante di fisica e filosofia era Marcus Herz, pupillo di Immanuel Kant e marito di Henriette, donna nota per la straordinaria bellezza. L'insegnante versò due sostanze in una brocca di vetro. Il liquido esitò un attimo prima di cambiare colore. Fece scorrere dell'idrogeno da un tubicino e avvicinò una fiamma all'imboccatura. Il liquido prese fuoco con una sorta di giubilo. Mezzo grammo, disse, fiamma alta dodici centimetri. Quando si ha paura delle cose, bisogna misurarle." (MM, p. 20). Per la traduzione italiana dei passi citati è stata utilizzata la traduzione di Paola Olivieri nell'edizione Feltrinelli, *La misura del mondo*, pubblicata nel 2006 e riedita nel 2016, a cui invece ci si riferisce con l'abbreviazione 'MM'.

² Heribert Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin/München/Boston 2015, p. 400.

³ Ivi, pp. 398.

Deutschland es liebt. Es scheint wirklich sehr schwer zu sein, sich unbeliebt zu machen. Aber im Ernst: Ich habe überhaupt keine Erklärung für diesen Erfolg des Buches, ich stehe erstaunt und fassungslos vor diesem Phänomen.⁴

Nonostante l'umiltà del suo autore, le ragioni del successo di *Die Vermessung der Welt* sono rintracciabili in una pluralità di fattori. Essi sono molteplici, ma uno è certamente la capacità dell'opera di riferirsi a diverse tipologie di lettore⁵, con il suo carattere erudito e allo stesso tempo capace di intrattenere anche il pubblico meno ricettivo degli elementi intertestuali o della complessità delle tematiche presenti nel romanzo, alle volte nascoste dall'ironia spesso amara che avvolge i due personaggi di Alexander von Humboldt e Carl Friedrich Gauß, specialmente nell'ultima parte della loro vita. Kehlmann raggiunge tali scopi adoperando uno stile tendenzialmente realista, ma non privo di elementi 'magici', che alle volte sembrano apparentemente mettere in discussione la patina di reale che la narrazione cerca di costituire.

Damit gelingt Kehlmann mit leichter Hand eine Doppelcodierung, die konstitutiv ist für die anspruchsvolleren Varianten des Populären Realismus, also jene, die sich selbst (auch) als Hochliteratur verstehen. Er erzählt einerseits eine unterhaltsame, leicht lesbare, gut verständliche Geschichte mit hohem Identifikationspotential und gibt dem Leser andererseits das Gefühl, dass dieser „im Genuß dieser Reize eine privilegierte ästhetische Erfahrung vervollkommne“ (Eco. 64). In diesem Sinne fungieren das Magische, die sinnschweren Bezugnahmen auf mathematische und physikalische Probleme, die Nennung der deutschen Klassiker (Goethe!), vor allem aber das konstante Er zählen all der Hochbegabten, Genies und Ausnahmereisenden in gleicher Weise, nämlich als literarisch-kulturelle Bedeutsamkeitsmarker.⁶

⁴ Daniel Kehlmann, «Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowohlt, Hamburg 2008, p. 30 – “Scherzando, potrei dire che *Ich und Kaminski* fosse una satira piuttosto aggressiva sul mondo dei media e del giornalismo, e ho scoperto che i giornalisti e la stampa hanno apprezzato il libro. *Die Vermessung der Welt* è una satira piuttosto aggressiva sull'essere tedeschi e constato che tutta la Germania lo ami. Sembra davvero molto difficile rendersi impopolare. Ma seriamente, non ho nessuna spiegazione per questo successo del libro, sono stupito e sbalordito da questo fenomeno.” (trad. it. G.E.).

⁵ Herbiert Tommek, *op. cit.*, p. 407.

⁶ Moritz Baßler, *Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus*. In: «Gegenwartsliteratur», 16/2017, p. 49 – “In questo modo, Kehlmann raggiunge facilmente una doppia codifica che è costitutiva delle varianti più sofisticate del realismo popolare, cioè quelle che si considerano (anche) alta letteratura. Da un lato, racconta una storia divertente, di facile lettura e comprensione, con un alto potenziale di identificazione, e dall'altro, dà al lettore la sensazione che ‘nel godimento di questi incanti si perfezioni un’esperienza estetica privilegiata’ (Umberto

Baßler nota come per il romanzo in questione ben si adatti la nozione di *Doppelkodierung* che abbiamo illustrato nel primo capitolo del nostro lavoro di tesi. Il testo risulta facilmente fruibile sia per un pubblico di specialisti, in grado quindi di riconoscere anche i dettagli più nascosti e reconditi dell'opera, sia dal medio avventore di libreria, che riceverà quindi un testo che sarà facile da leggere e sarà anche in grado semplicemente di intrattenere. Altra caratteristica che sicuramente ne ha agevolato la ricezione è il trattare tematiche e stereotipi e che facilmente possono far presa non solo nel pubblico di lingua tedesca, quali la contraddizione tra il fascino e i limiti della comprensione scientifica del mondo, la 'limitatezza' (chiaramente stereotipizzata) della mentalità tedesca e l'estetica del cosmopolitismo⁷, il tutto mettendo da parte ogni forma di 'impegno', vista la totale assenza di riferimenti politici, siano essi diretti o indiretti⁸, nonostante l'attitudine realista del romanzo.⁹ Del resto, l'autore stesso ha insistito nel dire che la sua opera non sia un romanzo storico, intendendo un romanzo focalizzato sul passato, ma piuttosto un romanzo sul presente che è tuttavia ambientato nel passato.¹⁰

Il romanzo, come detto, spesso tratta di stereotipi. Anche nel processo di ricezione all'estero ciò che ha colpito i recensori stranieri è stata la comicità, l'ironia e la leggerezza di un romanzo tedesco nel ritrarre ciò che è tedesco, peculiarità di solito non riscontrate dal pubblico straniero.¹¹ La qualità dell'opera, inoltre, non è stata riconosciuta solamente dal pubblico, ma in poco tempo ha fatto vincere al suo autore numerosi premi letterari tra cui il *Candide Preis* (2005), lo *Heimito von Doderer-Literaturpreis* (2006) e il *Kleist-Preis* (2006).¹²

Eco). In questo senso, il magico, i riferimenti significativi a problemi matematici e fisici, la menzione dei classici tedeschi (Goethe!), ma soprattutto la menzione costante di tutti i grandi talenti, geni e fenomeni eccezionali funzionano allo stesso modo, cioè come indicatori letterario-culturali di significato." (trad. It. G.E.).

⁷ Cfr. Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 407.

⁸ Cfr. Heinz-Peter Preußner, *Zur Typologie der Zivilisationskritik: Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ*. In: In: «Text+Kritik», n°177, I|08, p. 76.

⁹ Heribert Tommek, *op. cit.*, pp. 405s.

¹⁰ Thomas Roberg, *Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik*. In: «Text+Kritik», Poetik des Gegenwartsromans, Sonderband, X/16, p. 165.

¹¹ Cfr. Julia Stein, «Germans and humor in the same book» *Die internationale Rezeption der »Vermessung der Welt«*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 136-50.

¹² Stuart Taberner, *Daniel Kehlmann's Die Vermessung der Welt (Measuring the World)*. In: Id. (a cura di), *The Novel in German since 1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 255.

Il romanzo mette in scena le biografie del barone Alexander von Humboldt (1769-1859), scienziato, esploratore e geografo, una delle personalità più famose e influenti della sua epoca, e del celebre matematico Carl Friedrich Gauß (1777-1855). Guardando già agli anni di nascita e morte ci si rende presto conto di come essi abbiano vissuto una vita in qualche modo ‘parallela’. Non è un caso che Daniel Kehlmann abbia preso spunto per il suo romanzo dalle *Bíoi Παράλληλοι*, (*Bíoi Parállēloi*, *Vite parallele*) di Plutarco¹³, non raccontando le vite per intero, ma prediligendo in particolare lo stile aneddotico. Così il romanzo offre un doppio approccio: da un lato, sembra fornire spunti aneddotici, a metà tra verità storica e finzione, sulla vita di queste due grandi personalità della *Goethezeit*. Dall’altro lato, finzionalizza ed esemplifica gli elementi scientifici riguardanti queste due figure al fine di rendere tali argomenti accessibili a tutti senza conoscenze contestuali pregresse.¹⁴ Ciononostante, l’opera ha comunque trovato un posto prediletto tra gli scaffali di molti scienziati. Lo stesso autore ha messo in evidenza come l’opera abbia avuto successo tra gli studiosi di scienze naturali, che hanno potuto vedere il loro ‘mondo’ per una volta raffigurato in un’opera letteraria.¹⁵ Questo è confermato anche dalla recensione al romanzo di Caroline Ash apparsa sulla celebre rivista *Science*¹⁶, di certo non il luogo in cui solitamente aspettarsi recensioni letterarie.

Ulteriore punto di forza è il suo dialogare con altre opere della letteratura contemporanea che hanno goduto di enorme popolarità. Sean Ireton mette in evidenza come una delle opere con cui *Die Vermessung der Welt* sia legata è *Mason & Dixon* (1997) di Thomas Pynchon, con cui condivide vari elementi. L’umorismo gioca infatti un ruolo importante in entrambi i testi, con le due coppie di personaggi, Humboldt e Gauß per Kehlmann e Charles Mason e Jeremiah Dixon per Pynchon, che danno sfogo all’elemento ironico. Entrambi i romanzi sono critici nei confronti della nazione di appartenenza, rispettivamente gli Stati Uniti e la Germania: Pynchon esplora le radici della storia americana per indicarne gli errori e le ingiustizie, come lo scarso rispetto per l’ambiente, le persecuzioni

¹³Cfr. Christoph Deupmann, *Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. In: Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann (a cura di), *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Aisthesis, Bielefeld 2013, p. 243.

¹⁴ Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 408.

¹⁵ Daniel Kehlmann, *op. cit.*, p.31.

¹⁶ Caroline Ash, *Fiction and Explorations: The World Measurers*. In: «Science», Vol. 317, No. 5837/2007, pp. 454-455.

contro i nativi e la tratta degli schiavi; Kehlmann si rifà all'epoca d'oro della cultura tedesca di Weimar per prendersi spesso gioco della mentalità dei suoi connazionali tramite il meccanismo satirico. Entrambi i romanzi includono accuse alla schiavitù, visite con (futuri) presidenti americani ed episodi di realismo magico, essendo entrambi gli autori fortemente influenzati dalla letteratura latino-americana sviluppatasi a partire dal secondo dopoguerra. Soprattutto, entrambi i romanzi affrontano il tema della ragione che in qualche modo tenta di 'soggiogare' la natura tramite la misurazione dei territori, nel caso di *Mason & Dixon* dei confini tra Pennsylvania e Maryland e nel caso di *Die Vermessung der Welt* il Sudamerica per Humboldt e, pur mal volentieri, la Germania settentrionale per Gauß.¹⁷

Come vedremo nel corso della nostra analisi, tali fattori hanno portato Kehlmann a essere non solo in una posizione predominante nell'ambito della letteratura in lingua tedesca, ma a esserlo su scala internazionale nel panorama letterario globale.¹⁸

1.1 Trama e struttura

Il romanzo, strutturato in sedici capitoli non numerati ma recanti ciascuno il proprio titolo, si apre con *Die Reise*, in cui viene narrato viaggio verso Berlino di Carl Friedrich Gauß, accompagnato dal figlio Eugen, per partecipare al Congresso degli scienziati tedeschi a Berlino del 1828 su insistente invito di Alexander von Humboldt. In queste pagine, al lettore già viene anticipata la personalità burrascosa di Gauß e i suoi difficili rapporti familiari.

Con il secondo capitolo, *Das Meer*, la narrazione va a ritroso agli anni di fanciullezza di Alexander von Humboldt, col racconto della morte del padre, il difficile rapporto col fratello Wilhelm, la disciplina della madre e l'educazione privata affidata a specialisti di primordine, lo studio universitario a Francoforte sull'Oder e Friburgo e il successivo lavoro come ispettore al dipartimento prussiano di miniere metallurgiche, lavoro poi lasciato in seguito alla morte della madre che permette ad Alexander di coronare il suo sogno di esplorare il Sudamerica, accompagnato dal botanico Aimé Bonpland conosciuto per caso. Il terzo capitolo, *Der Lehrer*, racconta la gioventù in una famiglia piuttosto povera di Braunschweig di Gauß, il quale grazie alle sue enormi doti viene notato dal suo

¹⁷ Cfr. Sean Ireton, *Lines and Crimes of Demarcation: Mathematizing Nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann*. In: «Comparative Literature», Vol. 63, 2|2011, p. 143-59.

¹⁸ Cfr. Moritz Baßler, *op. cit.*, p.50.

insegnante pubblico Büttner, che gli permetterà di compiere studi superiori, culminati con la borsa di studio del Duca di Braunschweig. In conclusione del capitolo, a Gauß viene concesso di volare sul pallone areostatico di Pilâtre de Rozier. Nel quarto capitolo, *Die Höhle*, vengono narrate le ricerche scientifiche di von Humboldt in Nuova Andalusia, con i viaggi nella giungla dove verrà esplorata una profonda caverna, e il suo proposito di esplorare il fiume Orinoco alla ricerca di un canale che lo colleghi al Rio delle Amazzoni. Nel quinto capitolo, *Die Zahlen*, il giovane Gauß riesce a sviluppare un metodo per la costruzione di un eptadecagono, completa gli studi con un dottorato e inizia a lavorare come agrimensore, conosce la futura moglie Johanna e la sua amica Minna, sua futura seconda moglie, completa il capolavoro della sua vita, le *Disquisitiones Arithmeticae*. Successivamente chiede una prima volta la mano di Johanna, ottenendo un rifiuto, si dirige a Königsberg presso l'ormai anziano Immanuel Kant al fine di illustrare la sua teoria rivoluzionaria di superamento della geometria euclidea e, dimostrandosi questo viaggio un fallimento, decide di suicidarsi, proposito che non avrà luogo vista la risposta positiva di Johanna a una seconda proposta di nozze. Il sesto capitolo, *Der Fluß*, riporta il lettore sul fiume Orinoco, dove von Humboldt e Bonpland sono alla ricerca del canale in compagnia delle quattro guide Carlos, Gabriel, Mario e Julio. Il viaggio li porterà a soggiornare in una missione gesuita presso Padre Zea, nei pressi della quale von Humboldt raccoglie da una grotta delle mummie per studiarle per poi dirigersi verso il Rio Negro e scoperta del canale. Il capitolo si conclude col ritorno alla missione di Padre Zea e la perdita delle navi durante una tempesta. Nel settimo capitolo, *Die Sterne*, ritroviamo Gauß impegnato negli studi astronomici, nominato direttore del futuro osservatorio dal duca di Braunschweig, e che sposa Johanna, ma, a causa delle guerre napoleoniche, si trova disoccupato vista l'impossibilità di costruire l'osservatorio. Così accetta di trasferirsi a insegnare a Gottinga, diventa due volte padre ma ancora visita regolarmente la prostituta russa Nina. Durante dei viaggi di lavoro incontra a teatro Wilhelm von Humboldt a Weimar e al ritorno dal viaggio trova la moglie Johanna morta nell'intento di partorire il terzo figlio. Nell'ottavo capitolo, *Der Berg*, von Humboldt e Bonpland tentano a fatica di salire sul monte Chimborazo, considerato all'epoca la vetta più alta al mondo, non raggiungendo tuttavia la cima viste le condizioni proibitive. Nel nono capitolo, *Der Garten*, Gauß, ritornato nei panni di agrimensore, soggiorna presso il Conte von der Ohe zur Ohe per ottenere delle autorizzazioni necessarie per il suo lavoro e si incontra successivamente col figlio Eugen che lo aiuta con le misurazioni, rendendo evidente il conflitto con questi. Nel capitolo dieci, *Die Hauptstadt*, von

Humboldt e Bonpland incontrano dei giornalisti curiosi delle loro imprese, ispezionano la miniera di Taxco, visitano il tempio azteco distrutto da Cortés, successivamente le rovine della piramide di Teotihuacan e infine il vulcano Jorullo, per poi decidere di tornare in Europa. Dopo una sosta a Washington dove incontra il presidente Jefferson, von Humboldt decide di stabilirsi a Parigi.

La struttura dei capitoli 2-10 permette di alternare la narrazione tra le vicende riguardanti von Humboldt e quelle riguardanti Gauß. Tuttavia, le porzioni di testo dedicate interamente a von Humboldt superano considerevolmente quelle dedicate solo a Gauss¹⁹, con 5 capitoli e 125 pagine che raccontano le avventure di von Humboldt e 4 capitoli e 69 pagine dedicate a Gauß.

Nei capitoli undicesimo, dodicesimo, tredicesimo e quattordicesimo, rispettivamente *Der Sohn*, *Der Vater*, *Der Äther* e *Die Geister*, la narrazione ritorna al 1828, al congresso degli scienziati tedeschi a Berlino con cui si è aperto il romanzo. Gauß è ospitato da von Humboldt e i due intrattengono discussioni sui loro lavori scientifici, gli anni a Parigi di von Humboldt, sul figlio di Gauß, Eugen, e sul triste destino di Bonpland, finito in prigionia in Sudamerica. Successivamente il focus si sposta su Eugen, che viene arrestato dopo aver partecipato a una riunione studentesca con afflitti nazionalistici, per poi ritornare sui due scienziati, impegnati in attività mondane ritenute insopportabili da Gauß. Venuti a sapere dell'arresto di Eugen, i due scienziati tentano di farlo scarcerare cercando il capo della polizia, che von Humboldt conosceva, rintracciandolo presso una medium durante una seduta spiritica. L'ingenuità di von Humboldt e soprattutto il carattere poco diplomatico di Gauß fanno fallire questo tentativo. Il capitolo quindicesimo, *Die Steppe*, si apre con un dialogo tra i fratelli von Humboldt in occasione della morte della moglie di Wilhelm, in cui i due riescono brevemente a parlarsi con sincerità, mettendo momentaneamente da parte le formalità e l'etichetta. Successivamente, la narrazione alternerà il focus su Alexander von Humboldt, in viaggio per la Russia, e su Gauß, ritornato nel frattempo a Gottinga. L'ultimo capitolo, *Der Baum*, mette da parte le vicende dei due scienziati e narra dell'esilio di Eugen Gauß e del suo viaggio verso l'America.

L'autore non ha provveduto a una divisione in parti dell'opera, che risulta comunque scomponibile in quattro parti.

¹⁹ Christoph Deupmann, *op.cit.*, p.245.

I parte: introduzione dei personaggi di Gauß e von Humboldt, costruzione della cornice dell'incontro tra i due.	Capitolo 1 (<i>Die Reise</i>), pp. 9-17, 9 pagine.
II parte: serie di aneddoti, principalmente aneddoti, che raccontano la fanciullezza delle due figure, la formazione scolastica e universitaria e le imprese scientifiche più importanti.	Capitoli 2-10 (<i>Das Meer, Der Lehrer, Die Höhle, Die Zahlen, Der Fluß, Die Sterne, Der Berg, Der Garten, Die Hauptstadt</i>), pp. 19-214, 194 pagine.
III parte: ritorno alla scena del primo capitolo, confronto serrato di opinioni tra Gauß e von Humboldt, arresto di Eugen Gauß, ritorno di Carl Gauß a Gottinga e partenza per la Russia di Alexander von Humboldt.	Capitoli 11-15 (<i>Der Sohn, Der Vater, Der Äther, Die Geister, Die Steppe</i>) pp. 215-293, 78 pagine.
IV parte: Esilio di Eugen Gauß negli Stati Uniti, nuova generazione e nuovo mondo.	Capitolo 16 (<i>Der Baum</i>), pp.295-302, 8 pagine.

La prima parte risulta autonoma, nonostante sia composta da un solo capitolo, in quanto avente una funzione introduttiva al contesto della vicenda; la seconda parte gode di autonomia in quanto tramite il racconto aneddotico vengono raccontate le vicende biografiche dei due personaggi precedenti al loro incontro avvenuto nel primo capitolo; la terza parte riprende la vicenda del primo capitolo, sviluppando il legame spirituale tra von Humboldt e Gauß; la quarta e ultima parte, anch'essa come la prima composta da un solo capitolo, si pone come una cesura rispetto alla parte precedente in quanto estromette dalla narrazione i due protagonisti dell'opera per dare spazio a un personaggio che fino a quel momento era restato tutto sommato secondario.

1.2 Ambientazione e contesto storico

Il romanzo inizia con l'unica data specificata nell'intero testo, il settembre 1828 (VW, p. 7), salvo poi non fornirne alcun'altra. Nella seconda parte del romanzo,

quella tra il secondo e il decimo capitolo, le vite dei due scienziati sono raccontate alternativamente, in ordine cronologico a partire dall'infanzia, con le vicende riguardanti Gauß che sono storicamente circoscrivibili all'incirca tra gli anni 1780 e 1825, confinate grossomodo ai dintorni di Braunschweig e Gottinga, con l'eccezione dei brevi viaggi a Königsberg, Brema e Weimar; per von Humboldt la narrazione parte dal 1779, anno della morte del padre, ma con un focus specifico sui viaggi in Sudamerica, Caraibi e Nordamerica compiuti tra l'estate del 1799 e la fine di giugno 1804, con cui la narrazione della sua biografia nell'ampia seconda parte del romanzo si conclude.²⁰ La terza parte del romanzo ritorna alla settima *Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte* a Berlino, che si è avuta storicamente tra il 14 settembre e il 3 ottobre 1828 e che occupa il capitolo primo e i capitoli undicesimo, dodicesimo, tredicesimo e quattordicesimo. Il quindicesimo capitolo, *Die Steppe*, ponente al centro sia la figura di Humboldt che quella di Gauß, è cronologicamente collocato tra il 12 aprile 1829 e il 28 dicembre 1829, periodo nel quale von Humboldt compì il suo viaggio in Russia, ma anche nel quale Gauß iniziò la collaborazione con Wilhelm Weber a Gottinga. L'ultimo capitolo, invece, è ambientato nel 1830, in concomitanza dell'esilio di Eugen Gauß negli Stati Uniti.²¹ Come visto, la quantità spazio narrativo dedicato alle singole figure non è omogenea. Le pagine dedicate a von Humboldt sono quasi il doppio di quelle dedicate a Gauß, ma di quest'ultimo vengono raccontati molti più anni rispetto a quelli dedicati a von Humboldt, che si esauriscono già nel 1804 col ritorno in Europa dalla spedizione, mentre con Gauß si arriva fino intorno al 1825. Ciò probabilmente è dato dal fatto che il racconto dei viaggi ha offerto all'autore più spunti narrativi rispetto alla staticità delle vicende di Gauß.²²

Tuttavia, nonostante specialmente con von Humboldt nel romanzo il viaggio abbia un ruolo predominante, la narrazione non approfondisce i paesaggi. Non si trovano infatti pagine dedicate alla descrizione della foresta pluviale attraversata da von Humboldt o del cielo stellato scrutato da Gauß.²³ Inoltre, anche le vicende storiche, tra tutte le guerre napoleoniche, non godono di ampia trattazione, ma sono tutt'al più accennate. Non interferiscono eccessivamente nemmeno con le

²⁰ Cfr. Wolfgang Pütz, *Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt*, Oldenbourg, München 2008, pp. 16-23.

²¹ Bernadette Malinowski, *Literarische Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie: Kehlmann – Del Giudice – Serres*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp.168s.

²² Ivi, p.172.

²³ Lars Korten, *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt*. In: «Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes», 2|2010, p. 201.

vicende dei due personaggi, con l'unica eccezione del trasferimento di Gauß da Braunschweig a Gottinga. Oltre alla caratterizzazione del Sudamerica del diciannovesimo secolo come un posto con potenzialità 'magiche' e 'primitivo', a colpire il lettore è in particolare la caratterizzazione dei territori tedeschi. Sin dal primo capitolo, la rappresentazione della città tedesca è estremamente negativa:

Sie erreichten Berlin am Spätnachmittag des nächsten Tages. Tausende kleine Häuser ohne Mittelpunkt und Anordnung, eine ausufernde Siedlung an Europas sumpfigster Stelle. Eben erst hatte man angefangen, prunkvolle Gebäude zu errichten: einen Dom, einige Paläste, ein Museum für die Funde von Humboldts großer Expedition.

In ein paar Jahren, sagte Eugen, werde das hier eine Metropole sein wie Rom, Paris oder Sankt Petersburg.

Niemals, sagte Gauß. Widerliche Stadt! (VW, pp.13-14)²⁴

Accanto alla critica di Berlino, definita poi verso la fine del romanzo *Kloake* (VW, p.245), non solo la città tedesca già esistente in quanto agglomerato di edifici sarà oggetto di critica, ma la stessa possibilità della Germania di sviluppare una cultura urbana. Nonostante la tensione universalistica e cosmopolita del classicismo di Weimar, presente specialmente nella figura di von Humboldt, la rappresentazione della Germania nel romanzo risulta estremamente provinciale: «Deutschland war kein Land der Städte, es war bevölkert von Bauern und ein paar kauzigen Aristokraten, es bestand aus Tausenden Wäldern und Dörfchen.» (VW, p.194)²⁵.

2. LA POETICA DELLA 'SUPERSTAR' DANIEL KEHLMANN

Daniel Kehlmann è nato nel 1975, figlio di un regista e di un'attrice. Ha studiato filosofia e Germanistica, ma ha interrotto la stesura della sua dissertazione quando ha raggiunto i suoi primi successi come scrittore. Con il romanzo *Ich und Kaminski* (2003) ha ottenuto risonanza sia in ambito tedesco che all'estero, ma è

²⁴ MM, pp 12s – “Arrivarono a Berlino nel tardo pomeriggio del giorno dopo. Migliaia di case basse senza un centro né un ordine, uno sconfinato insediamento nell'area più paludosa d'Europa. Stavano cominciando a costruire palazzi sontuosi: una cattedrale, dimore nobiliari, un museo per i ritrovamenti della grandiosa spedizione di Humboldt.

In un paio d'anni, disse Eugen, sarebbe diventata una metropoli come Roma, Parigi o San Pietroburgo.

Non lo sarà mai, disse Gauss. Che città ripugnante!”

²⁵ MM, p. 162 – “La Germania non era un paese fatto di città, era abitata da contadini e qualche aristocratico bislacco ed era tutto un susseguirsi di boschetti e paeselli.”

con *Die Vermessung der Welt* (2005) che è assurto a ‘superstar’, com’è definito da Tommek, su scala non solo nazionale (visto che, cosa inusuale, l’opera è stata molto precocemente inserita nei programmi scolastici) ma anche globale. In seguito al romanzo, oltre ad aver, come visto, ricevuto numerosi premi, Kehlmann ha scritto vari contributi in riviste specialistiche, è stato giudice di premi letterari, ha più volte partecipato al dibattito accademico e ha tenuto *Poetik-Dozenturen* a Magonza, Wiesbaden e Gottinga, tracciando una sorta di ponte tra produzione artistica e critica letteraria in una sola figura. Oltre al riconoscimento in patria, ha trovato sempre più posto nel canone della letteratura mondiale. La sua formazione di germanista ha fatto di lui un grande conoscitore della letteratura tedesca (tra tutti Lessing, Goethe, Schiller, Jean Paul e Kleist), da cui attinge per i suoi testi a piene mani con citazioni dettagliate, ma anche di letteratura internazionale contemporanea, con Vladimir Nabokov, John Updike e Thomas Pynchon tra i suoi autori preferiti. Da questo retroterra non può che spiegarsi l’erudizione che traspare nei suoi testi, rivistati spesso in modo divertente.²⁶

Questa commistione tra elemento erudito e vena comica nella sua produzione lo iscrive a pieno titolo in quella dialettica tra cultura alta e cultura pop che abbiamo analizzato nel primo capitolo del nostro lavoro. Kehlmann riesce a essere sia un autore estremamente popolare, sia a trovare un posto di rilievo non solo nel canone, ma nel dibattito scientifico-letterario stesso. I suoi libri sono generalmente caratterizzati da una narrazione ‘leggera’ e divertente, scritti con frasi concise e uno stile accattivante, laconico e chiaro. Tuttavia, la sua prosa presenta istanze narrative complesse con un narratore spesso inaffidabile, con il testo che continuamente rimanda a sé stesso o ad altri testi tramite l’uso frequente di riferimenti intertestuali, caratteristica della letteratura postmoderna, ma anche della narrativa classico-moderna, come ad esempio Thomas Mann.²⁷ A differenza dell’autore che tratteremo nel prossimo capitolo, Christian Kracht, l’essere una ‘superstar’ per Kehlmann non richiede né di scandalizzare il pubblico o la critica, né di costruire un ‘personaggio’ per rappresentare la propria persona. Al contrario, Kehlmann è generalmente caratterizzato da un aspetto sobrio che è stato definito ‘borghese’ e ‘conservatore’.²⁸

Bareis ha messo in evidenza che la produzione di Kehlmann sia di difficile collocazione tra le tendenze letterarie, oscillando tra modernismo e

²⁶ Heribert Tommek, *op. cit.*, pp. 398s.

²⁷ *Ivi*, p. 401.

²⁸ *Ivi*, p. 399.

postmodernismo. Utilizzando la nozione di *Metamoderne*, che si avvicina all'anelito verso un realismo e una riscoperta, ove possibile, della 'verità', propri delle nozioni di *breite Gegenwart* e Ipermodernità analizzate nel primo capitolo del nostro lavoro, Bareis mette in evidenza come in Kehlmann siano presenti elementi di entrambe le poetiche:²⁹

The metamodern structure of feeling evokes an oscillation between a modern desire for sense and a postmodern doubt about the sense of it all, between a modern sincerity and a postmodern irony, between hope and melancholy and empathy and apathy and unity and plurality and purity and corruption and naïveté and knowingness; [...] craftsmanship and conceptualism and pragmatism and utopianism.³⁰

Circoscrivendo il discorso all'opera oggetto del nostro studio, è da notare come *Die Vermessung der Welt* si differenzi dai precedenti lavori di Kehlmann non solo per la sua ambientazione storica (le altre opere sono ambientate nella contemporaneità, con l'eccezione del suo ultimo romanzo *Tyll*, pubblicato nel 2017), ma anche per la tecnica narrativa. Il narratore eterodiegetico racconta di entrambi i personaggi tenendosi a distanza e, insolitamente, questa distanza è accompagnata da una focalizzazione interna che fa sì che la realtà narrata sia tratteggiata quasi esclusivamente dalla prospettiva dei due protagonisti, che percepiscono il mondo solo con la razionalità specifica delle loro rispettive scienze. Sul piano formale, questo distanziamento è particolarmente evidente nella scelta del discorso indiretto per la riproduzione dei discorsi dei personaggi³¹, senza cui l'autore ha affermato non avrebbe mai potuto scrivere il libro.³² Inoltre, accanto a uno stile chiaro e realista, si trovano anche sia un narratore inaffidabile che confonde il lettore, sia un autore che gioca con le fonti storiche con anacronismi

²⁹ J. Alexander Bareis, *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann (a cura di), *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Aisthesis, Bielefeld 2013, pp. 340-44.

³⁰ Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker, *What is metamodernism?* In: «Notes on Metamodernism», 2010, <<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>> (ultima consultazione il 1.10.2021, già citato in J. Alexander Bareis, *op. cit.*, p. 342) – “La struttura metamoderna del sentimento suscita un'oscillazione tra un moderno desiderio di senso e un dubbio postmoderno sul senso di tutto ciò, tra una sincerità moderna e un'ironia postmoderna, tra speranza e malinconia, empatia e apatia, unità e pluralità, purezza e corruzione, ingenuità e conoscenza; [...] manualità e concettualismo, pragmatismo e utopismo.” (trad. it. G.E.).

³¹ Cfr. Leonhard Herrmann, *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*, J. B. Metzler, Stuttgart 2017, p. 119.

³² Daniel Kehlmann, *op. cit.*, p. 32.

nascosti nel tessuto storico-narrativo generalmente affidabile. Come messo in evidenza da Pütz, nell'opera viene adoperato solitamente un tipo di narratore tradizionale, che osserva e descrive ciò che accade in maniera oggettiva come nel seguente esempio:

Als sie [...] herauskamen, lief ihnen ein Mann entgegen, der ihnen aus der Hand lesen wollte. Er war nackt, bunt bemalt und trug Federn auf dem Kopf. Humboldt wehrte ab, Bonpland interessierte es. Der Wahrsager faßte seine Finger, zog die Brauen hoch und sah ihm amüsiert in die Handfläche. (VW, p. 123)³³

Le frasi dichiarative brevi e piuttosto semplici, frequentemente paratattiche, danno vita a una struttura simile a quella di un resoconto spesso scarno, che fa a meno di virtuosismi linguistici per trasmettere al contrario l'impressione di una sobria cronaca.³⁴ Tuttavia, nonostante la forma concisa ma precisa, il narratore non riesce a dare l'impressione di onniscienza, ma anzi la sua conoscenza è vittima delle stesse lacune di cui sono vittime anche i personaggi.³⁵

In der nächsten Mission bekamen sie Ameisenpastete zu essen. Bonpland weigerte sich, davon zu nehmen, aber Humboldt kostete ein wenig. Dann entschuldigte er sich und verschwand eine Weile im Unterholz. Nicht uninteressant, sagte er, als er zurückkam. Immerhin eine Möglichkeit, künftige Nahrungsmittelprobleme zu lösen. (VW, p. 122)³⁶

Questa mancanza di onniscienza del narratore si manifesta col fatto che è presumibile cosa abbia fatto von Humboldt nei cespugli (vale a dire vomitare), ma non vi è certezza in quanto il narratore dispone delle stesse informazioni di cui dispongono Bonpland e gli altri commensali, che non erano nel sottobosco con von Humboldt. Il fatto che la conoscenza del narratore sia circoscritta alle informazioni già note ai personaggi sarà successivamente molto importante per il nostro discorso relativo al 'realismo magico'.

³³ MM, p. 103 – “Quando [...] si precipitarono fuori dalla capanna [...], si imbattono in un uomo che voleva leggere loro la mano. Era nudo, variopinto e aveva delle piume sulla testa. Humboldt rifiutò, Bonpland mostrò interesse. L'indovino gli afferrò le dita, alzò le sopracciglia e gli guardò divertito il palmo della mano.”

³⁴ Cfr. Wolfgang Pütz, *op. cit.*, p. 31.

³⁵ Cfr. Ivi, p. 32.

³⁶ MM, p. 102 – “Nella missione successiva furono loro offerti dolcetti di formiche. Bonpland si rifiutò di mangiarli, Humboldt ne assaggiò qualcuno. Poi chiese scusa e per un po' sparì nel sottobosco. Non privo d'interesse, disse quando ritornò. In ogni caso, avrebbe potuto aiutare a risolvere futuri problemi dovuti alla mancanza di alimentazione.”

Un'altra caratteristica del narratore in *Die Vermessung der Welt* è quella di essere profondamente 'indiscreto'. Deupmann ha messo in evidenza come il narratore descriva cose 'che non dovrebbe descrivere'. Ad esempio, nell'incipit del romanzo viene descritto Gauß con la sua fama di grande matematico, quindi il suo ruolo pubblico e che gli dà fama, e contemporaneamente viene detto che non ha voglia di alzarsi dal letto (VW, p. 7), al pari un bambino qualunque che si rifiuta di svegliarsi nonostante le rimostanze dei genitori; o ancora il narratore racconta di von Humboldt che viene attaccato dalle pulci che si infilano sotto le unghie dei piedi (VW, p. 112). Tali elementi cozzano con le aspettative di grandezza che il lettore attende, in quanto nella solita trattazione di figure del genere certi dettagli più privati, e meno 'gloriosi', sono solitamente omessi. Così facendo, il narratore avvicina le grandi personalità alla quotidianità dell'individuo comune e spesso in questo straniamento è presente un forte elemento comico. Lo straniamento avviene alternando elementi 'discreti', come le misurazioni e le esplorazioni di von Humboldt o le scoperte di Gauß a questi dettagli intimi e, perché no, effettivamente ridicoli.³⁷

La comicità e la scherzosità nel romanzo scaturiscono anche grazie al narratore che 'avvicina' il lettore all'autore. Diverse volte, infatti, la narrazione riduce la distanza tra i fatti raccontati e il lettore tramite la menzione dell'atto di scrittura. Per esempio:

Seltsam sei es und ungerecht, sagte Gauß, so recht ein Beispiel für die erbärmliche Zufälligkeit der Existenz, daß man in einer bestimmten Zeit geboren und ihr verhaftet sei, ob man wolle oder nicht. Es verschaffe einem einen unziemlichen Vorteil vor der Vergangenheit und mache einen zum Clown der Zukunft.

Eugen nickte schläfrig.

Sogar ein Verstand wie der seine, sagte Gauß, hätte in frühen Menschheitsaltern oder an den Ufern des Orinoko nichts zu leisten vermocht, wohingegen jeder Dummkopf in zweihundert Jahren sich über ihn lustig machen und absurden Unsinn über seine Person erfinden könne. Er überlegte, nannte Eugen noch einmal einen Versager und widmete sich dem Buch. (VW, p.9)³⁸

³⁷ Christoph Deupmann, *op.cit.*, pp. 249-53.

³⁸ MM, pp. 8s – È bizzarro e ingiusto, disse Gauss, il fatto che si nasce in una determinata epoca e, volenti o nolenti, vi si resta imprigionati: un esempio calzante della penosa accidentalità dell'esistenza. Così uno ha un vantaggio spropositato rispetto al passato e diventa lo zimbello del futuro.

Eugen annuì assonnato.

Perfino un intelletto come il suo, disse Gauss, non sarebbe stato in grado di concepire nulla in epoche passate o sulle rive dell'Orinoco mentre un imbecille qualsiasi di lì a duecento anni

O ancora:

Das Romanschreiben, sagte Humboldt, erscheine ihm als Königsweg, um das Flüchtigste der Gegenwart für die Zukunft festzuhalten.

Aha, sagte Lichtenberg.

Humboldt errötete. Somit sei es ein albernes Unterfangen, wenn ein Autor, wie es jetzt Mode werde, eine schon entrückte Vergangenheit zum Schauplatz wähle.

Lichtenberg betrachtete ihn mit schmalen Augen. Nein, sagte er dann. Und ja. (WV, p. 26)³⁹

Dalle citazioni appare chiaro che non ci si stia riferendo al narratore, quindi a un elemento della realtà finzionale del romanzo, ma all'autore stesso in quanto si parla di *erfinden*, non di *erzählen*, dove l'invenzione è una caratteristica chiaramente dell'autore e non del narratore, che è invece l'espedito letterario tramite cui l'invenzione viene raccontata. La tendenza all'invenzione, e quindi al poter decidere arbitrariamente e insindacabilmente le sorti dei propri personaggi, è un tratto predominante nell'autorialità di Kehlmann. Così, infatti, si è espresso lo stesso scrittore a proposito della sua concezione di autore:

Während der vorflaubertsche Autor ein rasonierender und kommentierender, den Leser von der Seite anredender, dem Geschehen mit manchmal mehr oder manchmal weniger Aufmerksamkeit folgender Begleiter war, ist sein Nachfolger ein unerreichbares, alle Handlungsfäden kontrollierendes Wesen, das sich nicht auffinden lässt und sich nie äußert, obwohl nichts geschieht, das nicht in seiner Macht und Absicht läge, mit anderen Worten: Gott.⁴⁰

avrebbe potuto farsi beffe di lui e inventare assurde stupidaggini sul suo conto. Ci rifletté, diede ancora una volta a Eugen del fallito e si concentrò sul libro.”

³⁹ MM, p. 24 – “Scrivere un romanzo, disse Humboldt, gli sembrava la via maestra per trattenere la caducità del presente e renderlo imperituro.

Ah, disse Lichtenberg.

Humboldt arrossì. Dunque, se un autore, come adesso va di moda, decidesse di scegliere un remoto passato come sfondo della sua storia, starebbe compiendo un'impresa sciocca.

Lichtenberg lo osservò con i suoi occhi sottili. No, rispose. Però un po' sì.”

⁴⁰ Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck 2005, p. 137 (già citato in Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 406) – “Mentre l'autore pre-flaubertiano era un accompagnatore che ragionava e commentava, che si rivolgeva al lettore in disparte, seguendo gli eventi con un'attenzione alle volte maggiore o alle volte minore, il suo successore è un essere inaccessibile, che controlla tutti i fili dell'azione, che non può essere trovato e non si esprime mai, anche se non accade nulla che non sia in suo potere e intenzione, in altre parole: Dio.” (trad. it. G.E.).

La divinità dell'autore sta nel predire deterministicamente e insindacabilmente il destino dei personaggi. Da qui quindi l'elemento metaletterario e giocoso con il riferimento alla *Autorschaft*.

Un elemento che colpisce della narrativa di Kehlmann in *Die Vermessung der Welt* è il gusto per la citazione. Kehlmann non è certo l'unico autore contemporaneo a fare uso del meccanismo della citazione e dell'intertestualità (come vedremo nel prossimo capitolo, Christian Kracht si spinge a livelli ben più alti in quanto a uso e frequenza delle citazioni). La citazione in Kehlmann si manifesta in maniera esplicita, come nel caso della poesia di Goethe *Ein Gleiches* (*Wanderrers Nachtlied*)⁴¹:

Geschichten wisse er keine, sagte Humboldt und schob seinen Hut zurecht, den der Affe umgedreht hatte. Auch möge er das Erzählen nicht. Aber er könne das schönste deutsche Gedicht vortragen, frei ins Spanische übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein. (VW, p.128)⁴²

La funzione della citazione è in questo caso ironica, in quanto il testo goethiano originale risulta essere decisamente più poetico:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch
Die Vögelein schweigen im Walde
Warte nur, balde
Ruhest du auch⁴³

La traduzione un po' 'rozza' dal punto di vista letterario di von Humboldt mette in evidenza la sua 'scientificità' stereotipata e la sua mancanza di pathos umanistico. La versione di von Humboldt effettivamente comunica grossomodo le stesse informazioni presenti nel testo lirico di Goethe, ma scarnificando la musicalità e l'atmosfera poetica del testo. Accanto a questo tipo di citazione più

⁴¹ Christoph Deupmann, *op.cit.*, p.238.

⁴² MM, p. 107 – "Humboldt disse di non conoscere nessuna storia e si sistemò il cappello che la scimmia aveva girato. E poi non gli piaceva raccontare. Però sapeva recitare una poesia di Goethe, la più bella delle poesie tedesche, tradotta liberamente in spagnolo: Su tutte le cime è silenzio, negli alberi non senti il vento, anche gli uccelli sono tranquilli e presto si morirà."

⁴³ Claudio Angelini (a cura di), *Fiori della lirica tedesca. Ediz. italiana e tedesca*, Sovera, Roma 2009, pp. 42s – "Sopra ogni vetta,/pace;/per gli alti vertici, in su,/tu senti/soltanto un alito fioco./Nel bosco il canto degli uccelli tace./Posa; fra poco/sarai nella pace anche tu."

esplicitata, il riferimento intertestuale avviene però anche in maniera implicita, come ad esempio il mestiere di agrimensore di Gauß che può essere letto come una sorta di ‘omaggio’ a *Das Schloss* di Franz Kafka⁴⁴, sebbene anche storicamente Carl Gauß abbia effettivamente svolto tale mestiere.

In Kehlmann, germanista di formazione abituato a maneggiare la materia letteraria, le citazioni di opere e personaggi possono essere viste anche come modalità per manifestare una certa ‘nostalgia’. Taberner mette in evidenza come *Die Vermessung der Welt* sia pervasa da una latente nostalgia, insinuata piuttosto che esplicitamente dichiarata, per un tempo in cui la cultura tedesca, almeno fino all’inizio del diciannovesimo secolo, è stata più aperta al mondo. Per esempio, Gauß rifiuta simbolicamente l’incipiente nazionalismo tedesco dell’era post-napoleonica gettando dal finestrino della carrozza il libro di Eugen (VW, p.9), *Die Deutsche Turnkunst* di Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), un manuale pubblicato nel 1816, che insegna la ‘autodisciplina’ ginnica in chiave antifrancese, e, alla fine del libro, mostra tutt’altro che approvazione e fiducia verso la giustizia e l’etica prussiana (VW, pp. 257s). Inoltre, nel romanzo sono presenti allusioni a figure storiche che rimandano a un passato non nazionalista della Germania. Per esempio, Georg Christoph Lichtenberg, che si ritrova nel romanzo (VW, p. 20), era un appassionato anglofilo. Oppure Schiller, che sbadiglia quando Wilhelm von Humboldt loda l’introduzione del *blank verse* da parte di Wieland nel dramma tedesco con *Lady Johanna Gray* del 1758 (VW, p.37). È improbabile che Schiller si prenda gioco dell’utilizzo del verso inglese da parte di Wieland, ma piuttosto dell’errata interpretazione nazionalistica di Wilhelm di ciò che Wieland sta cercando di fare. Inoltre, Wilhelm mostra più tardi un simile ingenuo campanilismo quando nel teatro a Weimar commenta che avrebbe preferito, in contrapposizione a Goethe, una commedia tedesca a una rappresentazione di Voltaire (VW, p. 159). Lo stesso Wieland per di più scrisse una satira sulla provincialità tedesca, con *Die Abderiten, eine sehr wahrscheinliche Geschichte* (1774), ma fu anche estremamente importante per aprire la Germania al mondo. *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), ad esempio, è basato sul *Don Chisciotte*, mentre *Geschichte des Agathon* (1766-67) prende le mosse dal *Tom Jones* di Fielding. Wieland produsse anche versioni tedesche di ventidue opere di Shakespeare, scatenando l’ondata di entusiasmo per Shakespeare della seconda metà del XVIII secolo, che influenzò lo stesso Goethe a scrivere *Zum*

⁴⁴ Leonhard Herrmann, *op. cit.*, p. 128.

Schäkespears Tag nel 1771.⁴⁵ Con questi elementi, in contrapposizione all'af-flato nazionalista e violento che ha pervaso la cultura tedesca successiva, Kehlmann sembra voler mostrare al mondo non solo gli stereotipi sulla 'chiusura' tedesca, ma anche menzionare quelle figure più aperte al mondo che la cultura tedesca ha saputo produrre.

2.1 *Realismo magico*

Per stessa ammissione dell'autore, l'opera è notevolmente debitrice alla tradizione magico-realistica sudamericana. Tale tradizione è omaggiata in maniera esplicita con la scelta dei nomi dei quattro rematori che accompagnano von Humboldt nella natura selvaggia dell'Amazzonia (VW, p. 106), che rimandano a quattro autori fondamentali di tale tradizione letteraria: Carlos (Fuentes), Gabriel (García Márquez), Mario (Vargas Llosa) e Julio (Cortázar).⁴⁶ In particolare, proprio la figura di von Humboldt funge in qualche modo da 'ponte' tra la tradizione culturale tedesca e quella sudamericana dei maestri del *realismo mágico*⁴⁷, vista la sua popolarità nel subcontinente sudamericano dovuta ai suoi viaggi, fama che probabilmente è oggi superiore lì che in Europa.

Dal punto di vista testuale, il romanzo sembra inserire in una narrazione molto realista e verosimile (per quanto comica) elementi riconducibili al mondo del fantastico. Per esempio, il 'mostro' scorto a largo di Tenerife:

Kurz vor Teneriffa sichteten sie ein Seeungeheuer. In der Ferne, fast durchsichtig vor dem Horizont, hob sich ein Schlangenleib aus dem Wasser, bildete zwei ringförmige Verschlingungen und blickte mit im Fernrohr sehr deutlich erkennbaren Edelsteinaugen zu ihnen herüber. Um sein Maul hingen barthaardünne Fasern. Schon Sekunden nachdem es wieder untergetaucht war, glaubte jeder, er hätte es sich eingebildet. Vielleicht die Dünste, sagte Humboldt, oder das schlechte Essen. Er beschloß, nichts darüber aufzuschreiben. (VW, p.45)⁴⁸

⁴⁵ Cfr. Stuart Taberner, *op. cit.*, pp. 265s.

⁴⁶ Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁷ Cfr. Daniel Kehlmann, «*Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006, cit., p. 27.

⁴⁸ MM, p. 39: "Poco prima di Tenerife avvistarono un mostro marino. In lontananza, quasi stagliato nell'orizzonte, un corpo di serpente si eresse sull'acqua, si arrotolò su se stesso formando due grossi anelli e fissò la nave con occhi simili a gemme preziose, perfettamente visibili grazie al cannocchiale. Dal muso spuntavano dei filamenti sottilissimi. Pochi secondi dopo che si fu

O ancora, successivamente, viene notato durante la navigazione sul fiume un ‘oggetto volante’:

Tagsüber flossen die Stunden ineinander; die Sonne hing sehr tief und feurig über dem Fluß, es schmerzte, sie anzusehen, die Moskitos griffen von allen Seiten an, selbst die Ruderer waren zu erschöpft zum Reden. Eine Zeitlang folgte ihnen eine metallene Scheibe, flog vor und dann wieder hinter ihnen, glitt lautlos durch den Himmel, verschwand, tauchte wieder auf, kam für Minuten so nahe, daß Humboldt mit dem Fernrohr die gekrümmte Spiegelung des Flusses, ihres Bootes und seiner selbst auf ihrer gleißenden Oberfläche wahrnehmen konnte. Dann raste sie davon und kam nie wieder. (VW, p. 135)⁴⁹

A tale insieme è possibile aggiungere ad esempio anche la lunga ed esilarante scena in cui, a causa dell’altitudine, della neve e della nebbia, durante la scalata del Chimborazo von Humboldt vede il cane precedentemente scomparso mentre Bonpland vede doppi di sé, ‘spiriti’ che svaniscono una volta che l’altitudine diminuisce (VW, pp. 175-80). All’interno di un universo letterario molto realista, al lettore vien da chiedersi il significato di tali elementi e, soprattutto, se essi veramente ‘esistano’ nella finzione letteraria. Questi elementi magici, in realtà sono generalmente spiegabili e non si configurano come elementi propriamente ed esplicitamente fantastici. Nel caso del mostro a largo di Tenerife, elementi menzionati dalla voce narrante quali la nebbia e la distanza rendono plausibile che si sia potuto trattare effettivamente di una svista, senza contare la florida tradizione di racconti sensazionalistici, popolari tra i marinai di quei secoli, di creature fantastiche in cui Kehlmann, giocando tra realtà e finzione, si sarebbe inserito. Per il secondo esempio, quello relativo all’avvistamento dell’oggetto volante, elementi come la stanchezza, il calore e le zanzare danno l’immagine di una situazione al limite del delirio psicofisico, senza considerare le «optische Chimären» (VW, p. 132) scaturite dall’ingestione di curaro del giorno precedente, rendendo anche in questo caso non affidabile la narrazione. Il fantastico risulta come un gioco, mai del tutto esplicitato e accertato per esteso, ma mai del tutto negato. Come stabilire quindi con certezza l’assenza o la presenza di tali elementi?

rituffato negli abissi, tutti credettero fosse stata solo un’allucinazione. Sarà stata la nebbia, disse Humboldt, oppure il cibo cattivo che ci propinano. Decise che non era il caso di annotarlo.”

⁴⁹ MM, pp.112s – “Di giorno le ore si confondevano; il sole gravava alto e infuocato sul fiume, faceva male a guardarlo, le zanzare attaccavano da ogni lato, perfino i rematori erano troppo stanchi per parlare. Per un po’ furono seguiti da un disco di metallo, volava davanti a loro e poi di nuovo dietro, scivolò silenzioso nel cielo, sparì, riapparve, per alcuni minuti fu talmente vicino che, con il cannocchiale, Humboldt riuscì a vedere sulla sua superficie lucente il riflesso curvo del fiume, della barca e di se stesso. Poi sfrecciò via e non tornò più.”

Una possibilità è constatare che il mostro marino e l'oggetto non identificato o le visioni sul Chimborazo non influenzino in alcun modo la vicenda. L'elemento fantastico rimane quindi una possibilità, non una concretezza, in quanto viene visto, solitamente in lontananza e in condizioni che influenzano la percezione, ma con cui non si interagisce. La critica lungamente ha discusso di tali elementi del *gebrochenen Realismus* ('realismo fratturato') di Kehlmann. Ad esempio, Baßler fa notare che:

Ein UFO ist freilich weder ein Irrtum noch eine Ungenauigkeit, sondern eben ein fantastisches Element in der Roman-diegesen. Es gehört zur Wirklichkeit dieser Diegesen genau wie die Ruderer oder der Sextant.⁵⁰

Se è pur vero che la voce narrante sia 'certa' di ciò che descrive ('Kurz vor Teneriffa *sichteten* sie ein Seeungeheuer', usando quindi l'indicativo), è da notare come elementi come i rematori o il sestante menzionati da Baßler siano stati descritti in un contesto in cui la voce narrante non dava attenuanti a una percezione imprecisa, mentre nel caso di tali elementi inspiegabili con la logica vi è sempre un'attenuante, esplicita o meno esplicita, che mette in dubbio l'oggettività di tali visioni. Elementi quali la distanza, l'altitudine, la calura, le zanzare e la luce accecante danno il beneficio del dubbio sulla qualità della percezione. Qualità della percezione che non viene messa in discussione nella precedente introduzione di elementi quali i rematori e il sestante. Pur essendo l'UFO un elemento per alcuni plausibile e non propriamente 'fantastico' (ragionando al di fuori del testo, è con le conoscenze odierne impossibile assicurare che non vi siano mai stati effettivi avvistamenti di oggetti non identificati) il riferimento a esso non è di carattere chiaramente storico o empirico, ma un gioco che mantiene la tensione tra il realistico e l'irrealistico, tra il possibile e l'impossibile, senza che il presunto impossibile si manifesti in alcuna misura nella narrazione, se non in questi brevi squarci che mettono apparentemente in discussione i riferimenti di realtà del lettore, quindi riferimenti extratestuali. Queste sortite nella possibilità del fantastico, inoltre, mettono in evidenza lo scetticismo della narrazione nei confronti dell'empirismo di von Humboldt, che diviene sempre più manifesto verso il culmine del romanzo, in quanto in lui si riscontra la volontà di credere in qualche modo solo in ciò in cui già crede, tralasciando ciò che non riesce a spiegarsi o ciò in cui non riesce (p.e. VW, p. 17). Tali elementi possono essere visti anche come

⁵⁰ Moritz Baßler, *op. cit.*, p. 42 – "Un UFO non è, ovviamente, né un errore né un'imprecisione, ma un elemento fantastico nella diegesi romanzo. Appartiene alla realtà di questa storia proprio come i rematori o il sestante." (trad. it. G.E.).

opposizione tra l'oscurità mistica pre-illuminista e i tentativi 'rischiaratori' di von Humboldt, nel senso della *Entzauberung*, il disincanto del mondo postulato da Max Weber, vale a dire il superamento del misticismo e dell'irrazionalità tramite la chiarezza della scientificità:

Indeed, the inconceivable success of *Die Vermessung der Welt* appears to have touched a nerve in the current *Zeitgeist*. It seems that the novel's significance rests on its deeper meaning as a tracer for a kind of intellectual recovery; a recovery and even revived awareness for the fundamental import and meaning of practical enlightenment, contributing to the world's disenchantment—its *Entzauberung*.⁵¹

Quindi, sebbene la voce narrante sembri dare per scontato l'esistenza degli elementi magici, non è detto che gli elementi magici effettivamente siano presenti nel testo. È più probabile che ci sia la percezione di questi da parte della voce narrante e dei personaggi, ma non che questi siano effettivamente presenti nella realtà letteraria. Tale spiegazione di incredulità risulta plausibile in quanto nessuno degli elementi pseudo-fantastici influenza la trama in qualche modo. Come visto precedentemente, del resto, il narratore di *Die Vermessung der Welt* non è onnisciente, ma è al livello dei personaggi e si basa sulla loro percezione e di conseguenza non è in grado di dirimere con certezza le loro fallacie percettive.

È importante, inoltre, distinguere gli elementi fantastici come l'oggetto volante, il mostro acquatico di Tenerife e le allucinazioni sul Chimborazo con gli elementi relativi ai morti, che più che al mondo del fantastico si riferiscono al metafisico e allo spirituale. Se i primi sono chiaramente, anche dai protagonisti, bollati come impossibili e infatti non si manifestano nella trama, lo stesso non si può dire per la questione relativa ai morti e al rapporto col divino, verso cui lo scetticismo dei due personaggi è minore. Del resto, lo stesso von Humboldt risulta tutto sommato possibilista riguardo alla scena della seduta spiritica del capitolo *Die Geister* («Solch einem Medium gehöre das Handwerk gelegt, sagte Humboldt. So näherte man sich den Toten nicht», VW, p.260)⁵² e inoltre le attività

⁵¹ Dan Diner, *Reimagining Enlightenment: In Pursuit of Prudent Modernity*. In: «New German Critique», Vol. 39, 3|2012, p. 25 – “Di fatto, lo straordinario successo di *Die Vermessung der Welt* sembra aver toccato un nervo scoperto nell'attuale *Zeitgeist*. Sembra che l'importanza del romanzo risieda, nel suo significato più profondo, come indicatore di una sorta di recupero intellettuale; un recupero e persino una rinnovata consapevolezza dell'importanza e del significato fondamentale dell'Illuminismo, che contribuisce al disincanto del mondo - la sua *Entzauberung*.” (trad. it. G.E.).

⁵² MM, p. 220 – “A quella medium bisognerebbe spiegare il mestiere, disse Humboldt. Non ci si accosta così ai morti.”

dei medium non erano ancora state del tutto demistificate dalla scienza in quel periodo e quindi la non-incredulità di von Humboldt e Gauß appare plausibile. Il discorso analogo è applicabile all'apparizione dello spirito della madre di von Humboldt nella grotta.

Es ging steil bergab. Um sie knatterten Flügelschläge, doch nie streifte sie eines der Tiere. Sie tasteten sich an der Wand entlang zu einem Felsdom. Die Fackeln, zu schwach, um das Gewölbe auszuleuchten, warfen ihre Schatten übergroß an die Wände. Humboldt sah auf das Thermometer: Es werde immer wärmer, er bezweifle, daß Professor Werner daran Freude hätte! Dann sah er die Gestalt seiner Mutter neben sich. Er blinzelte, doch sie blieb länger sichtbar, als es sich für eine Sinnes-täuschung gehörte. Den Umhang unter dem Hals festgeknotet, den Kopf schief gelegt, geistesabwesend lächelnd, Kinn und Nase so dünn wie an ihrem letzten Tag, in den Händen einen verbogenen Regenschirm. Er schloß die Augen und zählte langsam bis zehn. (VW, pp.73-74)⁵³

La vista dello spirito della madre è causata per von Humboldt dal trauma educativo-repressivo vissuto a causa della rigida disciplina materna, che non gli avrebbe mai permesso di compiere quel viaggio, e dalle condizioni di scarsa visibilità specificate dalla voce narrante. Ulteriore certezza dell'assenza di un'entità sovranaturale sulla scena è il fatto che essa non venga notata dall'altro personaggio presente al medesimo posto, vale a dire Bonpland. Fondamentalmente, la soggettività della suggestione allucinatoria funziona allo stesso modo nella scena di cui abbiamo parlato prima, in cui i due esploratori scalano in preda alle allucinazioni il monte Chimborazo. Von Humboldt scorge il cane, che non viene scorto da Bonpland, mentre Bonpland non vede alcun cane ma scorge doppi di sé non visti da von Humboldt.

Il confronto col mondo dei morti non riguarda solamente von Humboldt, ma anche Gauß. Il matematico, infatti, rimasto molto segnato dalla prematura e inaspettata morte della moglie (VW, pp. 160-62), prova a utilizzare il nascente

⁵³ MM, p. 63 – “Il sentiero si inabissava. Erano circondati da battiti d'ali, ma nessun uccello si avvicinava per colpirli. Abbarbicati alle pareti della grotta raggiunsero la cima di una roccia. Le torce, troppo flebili per illuminare la volta, ingigantivano le loro ombre. Humboldt controllò il termometro: faceva sempre più caldo; dubitava che questa constatazione avrebbe fatto piacere al professor Werner. Poi vide la sagoma di sua madre accanto a lui. Sbatté le ciglia, ma lei continuava a essere visibile; quell'immagine era lì da troppo tempo per essere solo un'illusione ottica. Lo scialle avvolto intorno al collo, la testa reclinata, il sorriso svagato, il mento e il naso tirati come l'ultimo giorno della sua vita, in mano un ombrello piegato. Humboldt chiuse gli occhi e contò lentamente fino a dieci.”

magnetismo nella speranza di poter stabilire una comunicazione con la defunta moglie.

Wie viele Stunden hatte er vor dieser Empfangsanlage auf ein Zeichen von ihr gewartet? Wenn Johanna dort draußen war, genauso wie Weber, nur weiter entfernt und anderswo, warum nutzte sie dann nicht die Gelegenheit? Wenn Tote sich von Mädchen im Nachthemd heran- und zurückholen ließen, weshalb verschmähten sie diese erstklassige Vorrichtung? Gauß blinzelte: Etwas mit seinen Augen stimmte nicht, das Firmament schien ihm von Rissen zerfurcht. Er spürte die ersten Regentropfen. Vielleicht sprachen die Toten ja nicht mehr, weil sie in einer stärkeren Wirklichkeit waren, weil ihnen diese hier schon wie ein Traum und eine Halbheit, wie ein längst gelöstes Rätsel erschien, auf dessen Verstrickungen sie sich noch einmal würden einlassen müssen, wollten sie sich darin bewegen und äußern. Manche versuchten es. Die Klügeren verzichteten. (VW, p. 282)⁵⁴

In questa porzione di testo è chiara la malinconica non-manifestazione dello spirito e la profonda solitudine del personaggio. In *Die Vermessung der Welt*, nel caso delle esperienze relative ai morti non si può parlare di una manifestazione del fantastico, ma piuttosto di un umano, e quindi realistico, accenno e anelito al metafisico. Se le visioni di mostri e oggetti volanti fungono da gioco linguistico, questi elementi al contrario testimoniano la presenza dell'esigenza spirituale e della dimensione dell'altrove anche nelle menti più 'scientifiche', come per von Humboldt e Gauß.

3. I PERSONAGGI

Come per Nadolny, anche per Kehlmann la scelta dei protagonisti ha radici biografiche. In un'intervista alla *FAZ* del 9 febbraio 2006, Kehlmann ha affermato che l'interesse per la figura di Gauß è da rintracciare sin dagli anni della scuola⁵⁵,

⁵⁴ MM, pp. 238s – “Quante ore aveva trascorso davanti a quel ricevitore aspettando un segnale da lei? Se Johanna era là fuori, proprio come Weber, solo più lontana e da un'altra parte, perché non ne approfittava? Se i morti si facevano vedere da una ragazzina in camicia da notte, perché disdegnavano quell'attrezzatura di altissimo livello? Gauss socchiuse gli occhi: nelle sue pupille c'era qualcosa che non andava, il firmamento sembrava solcato di crepe. Avvertì le prime gocce di pioggia. Forse i morti non parlavano più perché si trovavano in una realtà più forte, perché questa appariva loro già come un sogno e un'incompiutezza, come un mistero risolto da tempo, nella cui rete avrebbero dovuto impigliarsi di nuovo, se volevano tornare a muoversi in essa e parlare. Alcuni ci provavano. I più intelligenti ci rinunciavano.”

⁵⁵ Daniel Kehlmann, «*Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006, cit., p. 26.

mentre quella di von Humboldt dai viaggi compiuti in Centro e Sudamerica, che gli hanno permesso di ritrovare un'intrinseca, seppur involontaria, vena comica nella figura dell'esploratore prussiano.

Allein die Uniform, die er [von Humboldt, G.E.] immer wieder anlegt, oder wenn er bei der Überfahrt neben dem spanischen Kapitän steht und diesen beim Navigieren korrigiert, oder wenn er Indianerleichen ausgräbt und überhaupt nicht versteht, warum er es von da an schwer hat, einen Führer zu finden. Diese ungewollte Komik ist aber keineswegs die Komik eines Kauzes. Es geht darum, daß solche Begebenheiten sehr viel darüber aussagen, was es heißt, deutsch zu sein.⁵⁶

I personaggi del romanzo consentono tramite la loro caratterizzazione di giocare con gli stereotipi e col *Nationalcharakter*⁵⁷ tedesco, cosa che, come visto, ha contribuito al suo successo specialmente all'estero. Taberner mette in evidenza che se da un lato l'ironia che viene utilizzata per raccontare i cliché sembra prendersi gioco dei tedeschi, essa allo stesso tempo permette di dimostrare che anche la letteratura tedesca 'sa far ridere':

It is more or less self-evident that *Die Vermessung der Welt* draws on its international intertexts in order to rethink German identity. What is less obvious, however, is the way its 'imported' humour, usually deployed at the expense of its two German protagonists, as much as its ostensibly 'non-German' lightness-of-touch and 'readability', also points to a certain regret, or rather disillusionment. In the process of bringing German culture to the wider world, it seems that Kehlmann's only option is to render it as cliché. Humboldt and Gauß may achieve global recognition, but at the cost of being styled as 'typically' German.⁵⁸

⁵⁶ Ivi, pp. 26s – "Per esempio l'uniforme che lui [von Humboldt, G.E.] indossa sempre, o quando sta accanto al capitano spagnolo durante la traversata e lo corregge durante la navigazione, o quando dissotterra i cadaveri degli indiani e non capisce affatto perché da quel momento in poi abbia difficoltà a trovare una guida. Ma questa comicità involontaria non è affatto la comicità di un tipo stravagante. Il punto è che tali incidenti dicono molto su ciò che significa essere tedeschi." (trad. it. G.E.).

⁵⁷ Ivi, p. 27.

⁵⁸ Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 263 – "È più o meno evidente che *Die Vermessung der Welt* attinga ai suoi intertesti internazionali per ripensare l'identità tedesca. Ciò che è meno ovvio, tuttavia, è il modo in cui il suo umorismo 'importato', solitamente utilizzato a spese dei suoi due protagonisti tedeschi, così come la sua leggerezza e 'leggibilità' apparentemente 'non tedesca', indichino anche un certo rimpianto, o piuttosto disillusione. Nel processo di portare la cultura tedesca in un mondo più ampio, sembra che l'unica opzione di Kehlmann sia quella di renderla un cliché. Humboldt e Gauß possono ottenere un riconoscimento globale, ma a costo di essere definiti come 'tipicamente' tedeschi." (trad. it. G.E.).

Nelle due figure si condensa l'afflato comico del romanzo. La comicità scaturisce generalmente dai comportamenti e dalle risposte di Gauß che disattendono le aspettative del lettore e dal rapporto problematico col figlio Eugen, mentre nel caso di von Humboldt a generare riso e comicità è l'atteggiamento satirico nei confronti del *Deutschsein*, un insieme come vedremo di comportamenti stereotipizzati tedeschi, sia notati in maniera diretta da Bonpland, sia messi in evidenza tramite straniamento dalla voce narrante.⁵⁹

Lo spazio narrativo generalmente occupato dalla caratterizzazione comica dei due personaggi ne impedisce tuttavia spesso una caratterizzazione dell'interiorità. Nel romanzo non ci sono profondi approfondimenti sulla vita interiore dei personaggi, come per esempio quando Gauss si prepara al rifiuto di Johanna della sua seconda proposta di matrimonio con una fiala aperta di curaro:

Mit tauben Händen öffnete er Johannas Brief, legte ihn beiseite und griff nach dem Fläschchen. Plötzlich hatte er das Gefühl, daß er etwas übersehen hatte. Er dachte nach. Etwas Unerwartetes war geschehen. Er schloß die Flasche, überlegte schärfer, kam noch immer nicht darauf. Dann erst wurde ihm klar, daß er eine Zusage gelesen hatte. (VW, p.99)⁶⁰

Il capitolo finisce con queste parole, e non si è letto nulla del dolore interiore di Gauss per un presunto rifiuto né si apprende che avrebbe ricevuto la promessa con grande giubilo.⁶¹ Generalmente il romanzo mantiene questa certa distanza emotiva con l'eccezione del capitolo quindicesimo, dove la narrazione diventa decisamente malinconica e vengono espressi gli stati d'animo dei personaggi tramite l'utilizzo dell'*erlebte Rede*.⁶²

Nonostante l'eccezionalità nella produzione di Kehlmann rappresentata da *Die Vermessung der Welt* riguardo all'utilizzo della cornice storica, l'opera si iscrive in una tendenza dell'autore ben consolidata. Una caratteristica della narrativa di Kehlmann è infatti quella di mettere generalmente al centro delle proprie trame figure 'geniali'. Oltre a Gauß e von Humboldt di *Die Vermessung der Welt*,

⁵⁹ Cfr. Stephanie Catani, *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 198-211.

⁶⁰ MM, p. 84 – “Con le mani intorpidite aprì la lettera di Johanna, la mise da parte e afferrò la bottiglietta. Improvvisamente ebbe la sensazione che gli fosse sfuggito qualcosa. Ci pensò su. Era successo un fatto inaspettato. Chiuse la bottiglia, si concentrò ulteriormente, ma continuava a non sovvenirgli. Poi si rese finalmente conto di aver letto che Johanna accettava di sposarlo.”

⁶¹ Cfr. Lars Korten, *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt*. In: «Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes», 2|2010, p. 201.

⁶² Cfr. Wolfgang Pütz, *op. cit.*, pp. 33s.

ciò accade anche per opere quali *Beerholms Vorstellung* (1997), *Mahlers Zeit* (1999), *Ich und Kaminski* (2003) e ciò si associa a una tendenza diffusa nella narrativa contemporanea, per esempio in opere quali *Das Parfum* (1985) di Süskind, *Schlafes Bruder* (1992) di Schneider, *Melodien* (1993) di Helmut Krausser e lo stesso *Cox oder Der Lauf der Zeit* (2016) di Christoph Ransmayr che analizzeremo nell'ultimo capitolo del nostro studio.⁶³ La genialità si configura in *Die Vermessung der Welt* anche come un discorso di classe sociale. Gauß rappresenta, infatti, la genialità popolare e naturale, che tra mille difficoltà socioeconomiche riesce a emergere e che trova la possibilità di manifestare il suo genio grazie all'attenzione della scuola pubblica e, come risultato di ciò, la genialità si manifesta come una caratteristica difficile da governare a causa della sua manifestazione spontanea, contenendo in sé il germe dell'anarchia; in von Humboldt al contrario la genialità è supportata e indirizzata sin dalla fanciullezza dalle attese che la classe sociale nobiliare di appartenenza richiede, avendo come risultato un disciplinato autocontrollo, in cui Fröschle vede un prototipo nella *Dichtung und Wahrheit* goethiana, quindi espressione più pura della illuminata *Klassik* weimeriana.⁶⁴ La genialità, tuttavia, viene anche connotata con i suoi dolori, altro tema fortemente presente nella poetica di Kehlmann.⁶⁵ Uno su tutti, è certamente la solitudine, che in maniera diversa entrambi i personaggi vivono, solitudine che si manifesta come condizione sia subita, sia involontariamente causata.

Le figure di von Humboldt e Gauß risultano avere caratteristiche spesso opposte e complementari. Con i loro opposti di *Fernweh* e *Heimweh*, con una metafora gaussiana si può dire che le figure di von Humboldt e Gauß facciano intersecare sul piano curvo le rette parallele di globalizzazione e regionalismo che abbiamo descritto nel primo capitolo del nostro lavoro. Le due istanze rappresentate dalle due figure le portano a incontrarsi come le rette parallele di Gauß, nonostante i *milieu* e i gusti diversissimi dei due personaggi.⁶⁶

Nonostante le differenze, quindi, le due figure riescono a incontrarsi in particolare per due aspetti. Per prima cosa, il romanzo mette in evidenza in maniera molto chiara lo scarso interesse per l'attualità e la politica dei due scienziati, che,

⁶³ Cfr. Moritz Baßler, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁴ Cfr. «Wurst und Sterne». *Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, p. 189.

⁶⁵ *Ivi*, p. 191.

⁶⁶ Cfr. Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 267.

come si vedrà, risulta essere anche un interessante contrapposizione tra Gauß padre e figlio. Per esempio, Gauß ignora eventi di enorme portata come le guerre napoleoniche:

Mehrmals hatte er um Audienz angesucht, aber der Herzog war stets beschäftigt. Er schrieb einen wütenden Brief und bekam keine Antwort. Er schrieb einen zweiten, und als noch immer keiner reagierte, wartete er so lange vor dem Audienzzimmer, bis ihn ein Sekretär mit wirrem Haar und unordentlicher Uniform nach Hause schickte. Auf der Straße begegnete er Zimmermann und beklagte sich bitter.

Der Professor sah ihn an wie eine Erscheinung und fragte, ob er wirklich nicht wisse, daß Krieg sei.

Gauß blickte sich um. Die Straße lag ruhig im Sonnenschein, ein Bäcker trug einen Brotkorb vorbei, über dem Kirchendach funkelte träge das Blech des Wetterhahns. Es duftete nach Flieder. Krieg? (VW, p.151)⁶⁷

Concentrato solo esclusivamente sul suo lavoro di ricerca, Gauß si disinteressa anche degli avvenimenti concreti e quotidiani più macroscopici. Allo stesso modo, von Humboldt fornisce ingenuamente e disinteressatamente al presidente americano Jefferson tutte le informazioni cartografiche relative ai territori della Nuova Spagna confinanti con gli Stati Uniti, dando senza rendersene conto un possibile vantaggio militare a Jefferson (VW, pp. 213s). Nel clima scherzoso e satirico dell'opera di Kehlmann, tale aspetto può essere letto come una satira all'accademia, secondo lo stereotipo molto spesso lontana da proprio presente, come nel caso del celebre aneddoto di Talete e della servetta trace contenuto, tra le varie fonti, nel *Teeteto* di Platone.

⁶⁷ MM, p. 125s – “Gli aveva chiesto di essere ricevuto numerose volte, ma il duca aveva sempre altro da fare. Gli scrisse una lettera piena d'ira e non ricevette risposta. Ne scrisse un'altra, e quando vide che nemmeno a quella reagiva nessuno, si sedette ad aspettare davanti alla sala delle udienze finché un segretario con i capelli scarmigliati e un'uniforme in disordine lo rispedì a casa. Per strada incontrò Zimmermann e si lamentò pieno di amarezza.

Il professore lo guardò come se fosse un fantasma e gli chiese se davvero non sapeva che c'era la guerra.

Gauss si guardò intorno. La strada era tranquillamente immersa nel sole, un fornaio trasportava una cesta di pane, sul tetto della chiesa luccicava pigra la latta del galletto segnamento. C'era odore di lillà. La guerra?”.

ὥσπερ καὶ Θαλήν ἀστρονομοῦντα, Θεόδωρε, καὶ ἄνω βλέποντα, πεσόντα εἰς φρέαρ, Θράττά τις ἐμμελὴς καὶ χαρίεσσα θεραπαινὶς ἀποσκῶψαι λέγεται ὡς τὰ μὲν ἐν οὐρανῷ προθυμοῖτο εἰδέναι, τὰ δ' ἐμπροσθεν αὐτοῦ καὶ παρὰ πόδας λανθάνοι αὐτόν, ταῦτόν δὲ ἄρκεϊ σκῶμμα ἐπὶ πάντας ὅσοι ἐν φιλοσοφίᾳ διάγουσι. τῷ γὰρ ὄντι τὸν τοιοῦτον ὁ μὲν πλησίον καὶ ὁ γείτων λέληθεν, οὐ μόνον ὅτι πράττει, ἀλλ' ὀλίγου καὶ εἰ ἄνθρωπός ἐστιν ἢ τι ἄλλο θρέμμα· τί δέ ποτ' ἐστὶν ἄνθρωπος καὶ τί τῇ τοιαύτῃ φύσει προσήκει διάφορον τῶν ἄλλων ποιεῖν ἢ πάσχειν, ζητεῖ τε καὶ πράγματ' ἔχει διερευνώμενος. μανθάνεις γάρ που, ὦ Θεόδωρε· ἢ οὐ;⁶⁸

Come detto, generalmente la narrazione trascura quella che è l'interiorità dei personaggi, ma tale tendenza cambia drasticamente nel quindicesimo capitolo, *Die Steppe*. In questo capitolo leggiamo di Gauß che continua la sua ricerca scientifica in collaborazione con il giovane fisico Wilhelm Weber, mentre von Humboldt viaggia in Russia e in Asia accompagnato dalle nuove generazioni di scienziati che lo sostituiscono pressoché in ogni rilevazione, lasciando a lui una funzione quasi esclusivamente di rappresentanza. Le due figure sono oramai al canto del cigno per quanto riguarda le attività scientifiche che le avevano reso famose. Con questo cambio, il ritratto iniziale tra il geniale e il *komischer Kauz* dei due personaggi viene soppiantato

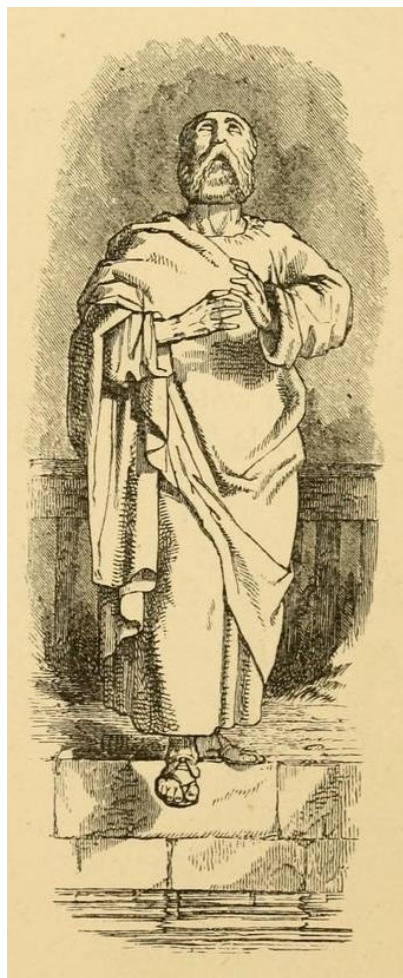


Fig. 2: John Tenniel (1820-1914), *Tenniel Astrologer* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tenniel_Astrologer.jpg>

⁶⁸ Platone, *Teeteto*, testo greco a fronte, a cura di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 2011, pp.354s – “Penso, Teodoro, al caso di Talete, il quale, nell'intento di indagare le realtà astronomiche, rivolgeva lo sguardo verso l'alto, e cadde in un pozzo, suscitando lo scherno di una servetta tracia, arguta e graziosa, la quale gli disse che mentre desiderava conoscere le cose celesti non si avvedeva di quelle che gli stavano davanti ai piedi. La stessa battuta si adatta a tutti coloro che si dedicano alla filosofia, perché in verità al filosofo sfugge chi gli è prossimo e vicino, gli sfugge non solo che cosa sta facendo ma quasi se è un essere umano o un qualche altro animale. Invece che cosa sia mai un uomo e che cosa convenga alla natura umana a differenza degli altri esseri di fare o di subire, questo egli ricerca e indaga con tenacia. Comprendi Teodoro o no?”

da un pathos di compassione, comprensione e malinconia, avvicinando il lettore alla fine del romanzo all'interiorità delle due figure.⁶⁹

3.1 *Alexander von Humboldt*

La caratterizzazione comica del von Humboldt di Kehlmann è spesso data dal fatto che egli incarna più una proiezione degli atteggiamenti tipizzati che corrispondono all'ideologia del pensiero illuminista radicale sul progresso, piuttosto che il ritratto di una figura storica reale. Costagli osserva che, tramite questa tipizzazione in qualche modo esasperata, Kehlmann mette in discussione l'ottimismo illuminista per il progresso incarnato dal personaggio del suo romanzo.⁷⁰ Von Humboldt, infatti, si manifesta come un personaggio in continuo *Streben* verso la conoscenza: «Man wolle wissen, sagte Humboldt, weil man wissen wolle» (VW, p. 70)⁷¹. Il sapere nel romanzo è in qualche modo fine a sé stesso, non si configura come un 'mezzo' (un 'sapere per') ma come un fine autonomo. L'atto di sapere stesso è il fine di von Humboldt (e anche di Gauß) e non la scoperta in sé.

Per quanto si sforzi di abbattere il pregiudizio, a differenza dell'esploratore che abbiamo analizzato nel precedente capitolo, il John Franklin di Nadolny, in von Humboldt resta chiarissimo durante i suoi viaggi d'esplorazione che lui sia rappresentante della società 'civilizzata', riferendosi chiaramente all'Europa. Questo atteggiamento è specialmente percepibile grossomodo in tutti i capitoli in cui vengono narrati i viaggi in Sudamerica di von Humboldt. L'Illuminismo, di cui von Humboldt incarna i principi empiristi, è del resto di matrice europea. Tale elemento di superiorità, rielaborato da Kehlmann non in prospettiva seria, ma ironica, all'apparenza cozza con i frequenti riferimenti antischiavisti di von Humboldt e il suo generale ripudio per lo sfruttamento e la sottomissione degli altri uomini. Tale spirito è lo stesso che lo porta, per esempio, ad acquistare tre uomini al mercato degli schiavi per liberarli (VW, p.70), criticare la schiavitù alla presenza del presidente Jefferson (VW, pp.212s), anch'egli possessore di schiavi, avere pietà per le condizioni dei prigionieri in Russia (VW, p. 283 e p.288) o a contestare le condizioni disumane di lavoro nella miniera di Taxco (LW, pp.198s). Ciò che lo porta a considerarsi superiore non è un dominio sugli

⁶⁹ Cfr. Wolfgang Pütz, *op. cit.*, 41.

⁷⁰ Simone Costagli, *Ein postmoderner historischer Roman: Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. In «Gegenwartsliteratur» 11|2012, pp. 271.

⁷¹ MM, p. 80 – “Si vuole sapere, disse Humboldt, perché si vuole sapere.”

uomini, ma è più che altro la manifestazione di una superiorità che si limita a una dimensione culturale.

L'origine del modo di percepire di von Humboldt viene chiarita prima della sua partenza da Goethe stesso: «Von uns kommen Sie, sagte Goethe, von hier. Unser Botschafter bleiben Sie auch überm Meer. (VW, p. 37)»⁷². Tarberner osserva che l'accento implicito e compiaciuto di superiorità sul diverso dato dall'enfasi posta su *von uns* e *von hier*, il cui effetto inevitabilmente un po' si perde con la traduzione, segue von Humboldt nel suo viaggio, configurandolo tra le altre cose nel suo ruolo di ambasciatore del classicismo di Weimar. Von Humboldt non mostra infatti maggiore umiltà di Goethe quando arriva in Sud America. Il suo disgusto per la schiavitù può apparire genuino, ma si configura anche come emblema della sua convinzione illuminista (quindi eurocentrica) che la ragione abiti tutti gli uomini (gli inglesi più tardi gli impediscono di viaggiare in India a causa delle sue posizioni antischiaviste, VW, p. 262). Tuttavia, la sua comprensione del modo è limitata, in quanto non riesce a comprendere e accettare che i suoi concetti di ragione e libertà siano culturalmente determinati e non universalmente compresi. Per esempio, quando compra i tre schiavi per liberarli non riesce a comprendere la loro reazione di smarrimento e incredulità (VW, p. 70), oppure quando non comprende dove sia il problema nel rimuovere dei cadaveri da un antico luogo di sepoltura sacro ai nativi al fine di trasportarle in Europa per esaminarli (VW, p. 120).⁷³

Allo stesso modo, l'apparente apertura illuminista di von Humboldt si dimostra 'chiusa' nell'accettare aprioristicamente solo ciò in cui crede già. Il realismo di von Humboldt si manifesta solamente attraverso ciò che i suoi occhi possono vedere e ciò che i suoi strumenti possono misurare.⁷⁴ Ciò gli impedisce sia di abbracciare l'astrazione e il caos della teoria gaussiana (VW, pp.219s), sia l'elemento metafisico e sentimentale. A von Humboldt non piacciono i racconti, non piace il 'narrare', la finzione, ma solo ciò che vede.⁷⁵ Questo è uno dei motivi per cui ripetutamente mostra disprezzo verso le storie fantastiche o che comunque

⁷² MM, p. 32 – “Si ricordi che noi l’abbiamo mandata laggiù, lei proviene da qui. Resterà il nostro messaggero anche oltreoceano.”

⁷³ Cfr. Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁴ Simone Costagli, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁵ MM, p. 107 – “Humboldt disse di non conoscere nessuna storia e si sistemò il cappello che la scimmia aveva girato.”

non può spiegarsi⁷⁶, configurandosi come una delle motivazioni che fa sì che gli elementi di realismo magico presenti nel romanzo risultino particolarmente divertenti in quanto, indipendentemente dalla effettiva manifestazione del fantastico, la figura di von Humboldt appare goffamente inadeguata a trattare una tale materia.

Nonostante l'apparente fiducia incrollabile nella ragione, progressivamente l'afflato ottimista dell'Illuminismo di von Humboldt inizia a calare e ciò avviene a partire dalla presa di coscienza dell'orrore che la civiltà azteca aveva prodotto con lo sterminio di tante migliaia di persone in sacrifici umani del capitolo *Die Hauptstadt*.⁷⁷ La tematica della progressiva perdita di fiducia nella civiltà e nel progresso umano si lega ironicamente in questo caso con l'incrollabile fiducia di von Humboldt nella germanicità. Riflettendo sui numeri atroci dei sacrifici umani aztechi, infatti, von Humboldt ci tiene a far notare come ciò sia totalmente lontano dall'essenza tedesca: «So viel Zivilisation und so viel Grausamkeit, sagte Humboldt. Was für eine Paarung! Gleichsam der Gegensatz zu allem, wofür Deutschland stehe (VW, p.208).⁷⁸ In tale frase è impossibile non riconoscere un riferimento indirito all'olocausto.⁷⁹ L'ipotesi che si tratti di un riferimento voluto e non casuale viene corroborata da un estratto di un'intervista dell'autore, in cui afferma che sia impossibile scrollarsi di dosso un tale fardello storico.

Wenn in einem Land die schlimmsten Dinge geschehen sind, die überhaupt denkbar sind, dann ist es doch nur natürlich, daß seine Bewohner bis heute davon neurotisiert sind. Es gelingt uns einfach nicht, die große Humanität der Weimarer Klassik zu betrachten, ohne mitzudenken, wie traurig und entsetzlich es ist, daß diese Tradition nicht verhindern konnte, was dann in der NS-Zeit geschah.⁸⁰

L'eredità culturale del classicismo di Weimar, pur con i suoi ideali umanistici di tolleranza, ragione, cultura e cosmopolitismo, non è riuscita a impedire lo

– ⁷⁶ Cfr. Klaus Zeyringer, *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 43s.

⁷⁷ Heinz-Peter Preußner, *op.cit.*, p. 80.

⁷⁸ MM, p. 73 – “Così tanta civiltà e così tanto orrore, disse Humboldt. Che accoppiata! Per così dire, l'opposto di tutto quello che rappresentava la Germania.”

⁷⁹ Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 264.

⁸⁰ Daniel Kehlmann, «*Mein Thema ist das Chaos*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in Der Spiegel*, 5. Dezember 2005, cit., p. 44 – “Se in un paese sono successe le cose peggiori che si possano immaginare, è naturale che i suoi abitanti ne siano ancora oggi ossessionati. Non possiamo certo guardare alla grande umanità del classicismo di Weimar senza pensare a quanto sia triste e orribile che questa tradizione non abbia potuto impedire quello che poi è successo nell'era nazista.” (trad. it. G.E.).

svilupparsi della barbarie nazionalista. Proprio il discorso nazionale tedesco viene sviluppato nel romanzo tramite la figura di von Humboldt in maniera ironica. Oltre che nell'esempio menzionato prima, la valorizzazione ironica dell'essenza tedesca non è nel romanzo un elemento isolato, come ad esempio nel caso della fiducia da parte di von Humboldt nella giustizia prussiana (VW, p. 249) e nell'incorruttibilità dei suoi ufficiali (VW, p. 259), che piuttosto che incarnare in von Humboldt uno spirito puramente nazionalista, mostrano invece la sua ingenuità.

Come vedremo in seguito più nel dettaglio nel corso della nostra analisi, i fratelli von Humboldt fanno parte di un 'esperimento', che ne vincola comportamenti e volontà. I von Humboldt non si comportano come 'persone', quindi soggetti autonomi, ma come delle 'macchine' già programmate. Il loro comportamento artificiale è dato dalla loro educazione, concepita in modo da farli coincidere con l'aspettativa sociale che al loro rango si confaceva. Da questo ruolo non riescono a uscire se non per brevi momenti⁸¹, come accadrà ad Alexander verso la fine del romanzo quando parlerà, probabilmente per la prima volta, in maniera sincera e spontanea col fratello Wilhelm dopo la morte della moglie di questi.

Danach saßen die Brüder einander gegenüber, Humboldt hielt die Hand des Älteren, weil er wußte, daß die Situation das verlangte; aber für einige Zeit vergaßen sie völlig, geradezusitzen und klassische Dinge zu sagen.

Ob er sich noch an den Abend erinnere, fragte der Ältere schließlich, als sie die Geschichte von Aguirre gelesen hätten und er beschlossen habe, zum Orinoko zu ziehen? Das Datum sei für die Nachwelt bezeugt!

Natürlich erinnere er sich, sagte Humboldt. Aber er glaube nicht mehr, daß es die Nachwelt interessieren werde, er zweifle auch an der Bedeutung der Flußreise selbst. Der Kanal habe keine Wohlfahrt für den Kontinent gebracht, er liege verlassen und unter Mückenwolken wie je, Bonpland habe recht gehabt. Wenigstens sei ihm das Leben ohne Langeweile vergangen.

Ihm habe Langeweile nie etwas ausgemacht, sagte der Ältere. Nur allein habe er nicht sein wollen.

Er sei immer allein gewesen, sagte Humboldt, vor der Langeweile aber habe er Todesangst.

Er habe sehr darunter gelitten, sagte der Ältere, daß er nie Kanzler geworden sei, Hardenberg habe es verhindert, dabei sei es ihm doch bestimmt gewesen!

⁸¹ Cfr. Max Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017, pp. 252s.

Niemand, sagte Humboldt, habe eine Bestimmung. Man entschieße sich nur, eine vorzutäuschen, bis man es irgendwann selbst glaube. Doch so vieles passe nicht dazu, man müsse sich entsetzliche Gewalt antun.

Der Ältere lehnte sich zurück und sah ihn lange an. Immer noch die Knaben?

Das hast du gewußt?

Immer.

Lange sprach keiner von ihnen, dann stand Humboldt auf, und sie umarmten einander so förmlich wie stets.

Sehen wir uns wieder?

Sicher. Im Fleische oder im Licht. (VW, pp. 263s)⁸²

Alexander mette in luce in questo dialogo come la vita dei due fratelli sia stata sin dall'inizio indirizzata e quanto il seguire questa rotta e il reprimere la propria individualità abbia fatto loro del male: «man müsse sich entsetzliche Gewalt antun». Come si vedrà per Gauß, anche per Humboldt è impossibile, nonostante la fede nel progresso illuminista, venire meno alla 'restaurazione' e all'ortodossia, sublimando la sua omopedofilia repressa nella disciplina militaresca della dedizione allo studio.⁸³ Max Doll nota come il tema della omopedofilia, reso palese

⁸² MM, pp. 223s – “I fratelli sedettero allora l'uno accanto all'altro. Humboldt prese la mano del maggiore, perché sapeva che in questi casi è opportuno farlo; ma per un po' di tempo si dimenticarono completamente di sedere composti e di scambiarsi le frasi di rito.

Ti ricordi ancora, chiese infine il fratello maggiore, la sera in cui abbiamo letto la storia di Aguirre e tu hai deciso di andare sull'Orinoco? La data è attestata per i posteri!

Certo che mi ricordo, disse Humboldt. Ma non credo più che possa interessare ai posteri, ormai dubito perfino del significato stesso del viaggio. Il canale non ha apportato alcun beneficio al continente, sta lì abbandonato e infestato più che mai dalle zanzare, Bonpland aveva ragione. Però, almeno, nella vita non mi sono mai annoiato.

A me non è mai importato niente della noia, disse il fratello maggiore. Ma non ho mai voluto stare da solo.

Io sono sempre stato da solo, disse Humboldt, e della noia ho una paura mortale.

Mi ha sempre fatto molto soffrire non essere diventato cancelliere, disse il fratello più grande. Hardenberg lo aveva impedito, ma quel posto era destinato a lui!

Nessuno è destinato a niente, disse Humboldt.

Uno decide di fingere che sia così e finisce per crederci davvero. Ma ci sono troppe cose che non collimano, bisogna farsi troppa violenza.

Il fratello maggiore si appoggiò allo schienale e lo fissò. Ancora i ragazzi?, disse.

Lo sapevi?

Da sempre.

A lungo tacquero entrambi, poi Humboldt si alzò in piedi, e si abbracciarono con la consueta formalità.

Ci rivedremo?

Senza dubbio. Pura carne o puro spirito.”

⁸³ Cfr. Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 261.

nella discussione avuta con il fratello Wilhelm, in realtà è presente sottotraccia in altri due luoghi del romanzo⁸⁴, vale a dire nella complicata scena, nel sesto capitolo *Der Fluß*, in cui non è chiaro se von Humboldt immagini nel dormiveglia, intossicato dal fumo acceso per contrastare le zanzare, di vedere un bambino nudo sdraiato di fianco a lui o se questi ci sia davvero (VW, pp. 125s), ma più chiaramente e senza dubbi durante l'ispezione della miniera di Taxco, nel decimo capitolo *Die Hauptstadt*, in cui l'elemento dell'omosessualità repressa viene elaborato, seppur non esplicitamente, in maniera molto più chiara e ironica:

Am meisten faszinierte ihn die Findigkeit der Arbeiter beim Diebstahl. Keiner durfte in den Förderkorb, bevor man ihn auf das genaueste untersucht hatte. Dennoch fanden sie immer wieder Wege, um Erzstücke mitzunehmen. Humboldt fragte, ob er sich der Wissenschaft halber an der Leibesvisitation beteiligen dürfe. Er fand Silberklumpen im Haar, in den Achselhöhlen, in den Mündern und selbst im Anus der Männer. Derlei Arbeit widerstrebe ihm, sagte er zum Bergwerksleiter, einem gewissen Don Fernando García Utila, der ihm träumerisch zusah, wie er den Bauchnabel eines kleinen Jungen betastete; allein, die Wissenschaft und die Staatswohlfahrt verlangten es. (VW, p. 198)⁸⁵

Proprio in quest'occasione si notano anche l'ambivalenza e l'incoerenza del personaggio di von Humboldt che, nonostante critichi le forme di sfruttamento dei più deboli da parte dei più forti, abusa della sua posizione dominante per ispezionare, probabilmente per recondito proprio piacere, l'intimità dei lavoratori, di fatto violandoli con un pretesto poco credibile. Nell'elemento dell'omosessualità repressa si condensa la tragedia che vive l'Alexander von Humboldt di Kehlmann, costretto al dovere e impossibilitato al volere. Del resto, come vedremo più nel dettaglio nel paragrafo 5 della nostra analisi, fin dall'infanzia ai fratelli von Humboldt era chiara l'importanza della riuscita dell'esperimento, del *Versuch* su di loro, che era troppo importante e impossibile da eludere:

Alle Menschen Maschinen?

Vielleicht nicht alle, sagte der Jüngere nachdenklich. Aber wir.

⁸⁴ Max Doll, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁵ MM, p. 166 – “Era affascinato soprattutto dall'inventiva con cui i lavoratori rubavano. Nessuno aveva il permesso di entrare nella gabbia d'estrazione mineraria prima che fosse stata esaminata accuratamente. Eppure, trovavano sempre il modo per saccheggiare pezzi di minerale. Humboldt chiese se, per amore della scienza, poteva partecipare all'ispezione dei corpi. Trovò campioni d'argento nei capelli, sotto le ascelle, nella bocca e perfino nell'ano degli uomini. Considerava quel lavoro ripugnante, disse Humboldt al direttore della miniera, un certo don Fernando García Utila, che lo osservava trasognato tastare l'ombelico di un ragazzino; ovviamente erano la scienza e il benessere dello stato a richiederlo.”

Der Teich war zugefroren, die Dämmerung des Spätnachmittags färbte Schnee und Eiszapfen blau. Er habe ihm etwas mitzuteilen, sagte der Ältere. Man mache sich Sorgen um ihn. Seine schweigsame Art, seine Verslossenheit. Die schlep-penden Erfolge im Unterricht. Mit ihnen beiden stehe und falle ein großer Versuch. Keiner von ihnen habe das Recht, sich gehenzulassen. Er zögerte einen Moment. Das Eis sei übrigens ganz fest. (VW, p.24)⁸⁶

Il fratello maggiore Wilhelm in questo dialogo mette in chiaro quelli che sono gli obblighi di Alexander che, rinunciando alla sua spontaneità, non casualmente inizierà successivamente a impegnarsi maggiormente nello studio (VW, pp. 25s). Inoltre, questa rivalità imposta dall'alto è probabilmente la ragione a far sì che nei viaggi di von Humboldt la costruzione della verità diventi verità storica e che questa a sua volta venga assunta come verità assoluta.⁸⁷ Nei suoi viaggi, von Humboldt annota solo le cose che gli fanno onore, tralasciando i dettagli meno gloriosi. Al fine della vanità e dell'ambizione tralascia gli elementi di cui poter provare imbarazzo, come la paura nei confronti del giaguaro (VW, pp. 107s) e il mal di mare che lo fa vomitare (VW, p. 44), o le già menzionate pulci sotto le unghie. Allo stesso modo, prima di salire sul Chimborazo non ha paura di morire, come ci si potrebbe aspettare, ma al contrario teme per il suo lascito, per la sua ricezione ai posteri e per questo scrive una lettera. La lettera, che ha la funzione di tramandare al pubblico la sua immagine, viene prontamente distrutta non appena il pericolo cessa: «Nichts sei peinlicher alse in Abschiedsschreiben, dessen Verfasser noch lebe.» (VW, p. 180). Il primo pensiero di von Humboldt dopo aver compiuto l'impresa è far sì che di quell'impresa possa acquisirne i meriti con la società.

Ritornando alla scena del laghetto coi due fratelli von Humboldt in tenera età, è da notare che forse proprio in risposta a questa tematizzazione di Alexander come 'senza anima' o come 'macchina' che abbiamo la scena con la figura dell'indovino nel capitolo sesto, *Der Fluß*. Mentre questi non ha alcuna difficoltà

⁸⁶ MM, p. 21 – “Tutti gli uomini solo delle macchine?”

Forse non tutti, disse il più piccolo in tono riflessivo. Noi però sì.

Il laghetto era gelato, il crepuscolo del tardo pomeriggio tinggiava di azzurro la neve e i ghiaccioli.

Ti devo parlare, disse il maggiore. Siamo preoccupati per te, perché sei sempre taciturno e molto chiuso. E poi, a lezione non brilli granché. Stanno facendo un grande esperimento su di noi. Nessuno dei due ha il diritto di farlo fallire.”

⁸⁷ Max Doll, op. cit., p. 288.

a leggere la mano di Bonpland, con quella di von Humboldt la veggenza risulta impossibile:

Mit einer schnellen Bewegung ergriff der Wahrsager Humboldts Hand. Der wollte sie wegziehen, aber der Wahrsager war stärker; Humboldt, zum Mitspielen gezwungen, lächelte säuerlich. Der Wahrsager runzelte die Stirn und zog die Hand näher zu sich heran. Er beugte sich vor und wieder zurück. Kniff die Augen zusammen. Blies die Backen auf.

Er solle es schon sagen, rief Humboldt. Er habe noch anderes zu tun. Wenn da Schlimmes stehe, sei es ihm auch egal, er glaube ohnehin kein Wort.

Da stehe nichts Schlimmes.

Sondern?

Nichts. Der Wahrsager ließ Humboldts Hand los. Es tue ihm leid, er wolle auch kein Geld. Er habe versagt.

Das begreife er nicht, sagte Humboldt.

Er auch nicht. Da sei nichts. Keine Vergangenheit, keine Gegenwart oder Zukunft. Da sei gewissermaßen keiner zu sehen. Der Wahrsager blickte aufmerksam in Humboldts Gesicht. Niemand! (VW, pp. 124s)⁸⁸

Nel gioco del romanzo tra realismo e fantastico, nella mano di von Humboldt non c'è nulla da leggere, come se non fosse una persona e si configurasse, come notato in gioventù nel dialogo col fratello Wilhelm, come una macchina. La tragicomicità del personaggio di von Humboldt si manifesterà con forza nel capitolo quindicesimo, *Die Steppe*, quando constaterà che le uniche cose che lui ha potuto fatto, indirizzate dalla sua *Bildung* imposta, vale a dire misurare e viaggiare, probabilmente sono state anche inutili.

Aber während die ersten Vororte Berlins vorbeiflogen und Humboldt sich vorstellte, wie Gauß eben jetzt durch sein Teleskop auf Himmelskörper sah, deren Bahnen er in einfache Formeln fassen konnte, hätte er auf einmal nicht mehr sagen können,

⁸⁸ MM, p. 104s – “Con un gesto rapido, l'indovino gli afferrò la mano. Lui cercò di ritrarla, ma l'indovino fu più energico; costretto a stare al gioco, Humboldt sorrise seccato. L'indovino aggrottò la fronte e si avvicinò la mano. Si chinò in avanti e poi rialzò la schiena. Strinse gli occhi e gonfiò le guance.

Humboldt lo esortò a parlare. Aveva altro da fare. Se c'era qualcosa di brutto, non gli interessava, e comunque non credeva neanche a una parola.

Non c'era niente di brutto.

E allora?

Niente. L'indovino lasciò la mano di Humboldt. Mi dispiace, non voglio nemmeno essere pagato. Ho fallito.

Humboldt disse che non capiva.

Neanch'io. Non c'è niente. Niente passato, niente presente, niente futuro. Per così dire, non si vede nessuno. L'indovino guardò con attenzione il viso di Humboldt. Nessuno!”

wer von ihnen weit herumgekommen war und wer immer zu Hause geblieben. (VW, p.293)⁸⁹

3.2 Carl Friedrich Gauß

Sin dalle primissime scene, si nota che il carattere di Gauß si configura come scorbutico e scostante, in opposizione al carattere generalmente docile di von Humboldt. L'ulteriore opposizione che il romanzo pone è quella sulla sessualità. Se von Humboldt, molto probabilmente a causa della sua omopedofilia, reprime quanto più può il sesso, Gauß al contrario risulta piuttosto disinibito, frequenta prostitute sin da giovane (VW, p. 55), continua a farlo anche successivamente al matrimonio con la prima moglie Johanna (VW, p. 155) e del suo futuro assistente nota inizialmente solo la bellezza della giovane moglie (VW, pp. 243s). Il gioco con le biografie parallele (e quindi opposte) racchiude anche l'elemento della fama. Come visto, von Humboldt tiene molto alla fama, alla ricezione del suo lavoro e al riconoscimento pubblico e sociale dei suoi meriti. Al contrario, Gauß non si abitua mai alla fama («Der hatte also die *Disquisitiones* gelesen! Er hatte sich noch immer nicht ans Berühmtsein gewöhnt.», VW, p. 190).⁹⁰ Allo stesso modo, si mostra insofferente nei confronti della vita mondana, scappando dal ricevimento alla fine del tredicesimo capitolo *Der Äther*. Pubblica poco di quello che scopre, e se inizialmente ciò non sembra interessarsi, in vecchiaia sente un leggero pentimento.

[...] und erst vor kurzem hatte ein russischer Mathematiker ihm eine Abhandlung geschickt, in der die Vermutung geäußert wurde, daß Euklids Geometrie nicht die wahre sei und parallele Linien einander berührten. Seit er zurückgeschrieben hatte, daß ihm keiner dieser Gedanken neu war, hielt man ihn in Rußland für einen Angeber. Bei dem Gedanken, daß andere bekanntmachen würden, was er so lange schon wußte, fühlte er ein ungewohntes Stechen. So alt hatte er also werden müssen, um zu lernen, was Ehrgeiz war. (VW, pp. 272s)⁹¹

⁸⁹ MM, p. 248 – “Ma mentre Humboldt superava la periferia di Berlino e si immaginava Gauss seduto al suo telescopio a osservare i corpi celesti, le cui orbite sapeva riassumere in formule semplici, per la prima volta non avrebbe più saputo dire chi dei due aveva girato mezzo mondo e chi era sempre rimasto a casa.”

⁹⁰ MM, p. 159 – “Dunque aveva letto le *Disquisitiones*! Non si era ancora abituato alla fama.”

⁹¹ MM, p. 231 – “[...] e solo poco tempo prima un matematico russo gli aveva inviato un trattato in cui esprimeva la supposizione che la geometria euclidea non fosse quella giusta e che le rette parallele si incontrassero. Da quando gli aveva risposto che quelle idee per lui non erano affatto nuove, in Russia avevano cominciato a considerarlo un fanfarone. All'idea che altri

Tuttavia, questo pentimento è da classificare più come una forma di orgoglio che una forma di vanità. La fama non è per Gauß, a differenza di von Humboldt, un elemento sociale e pubblico, ma è un qualcosa di personale e intimo:

Er sei schon berühmt, antwortete Gauß dann, und eigentlich auch ziemlich reich. Die Idee sei so naheliegend, daß er sie gern den Dummköpfen überlasse. (VW, p. 281)⁹²

Inventare per diventare famoso o arricchirsi ulteriormente non sono tra gli interessi di Gauß né in gioventù, né in vecchiaia. Inoltre, ciò che Gauß proprio non riesce a fare è vivere il suo tempo. Ciò che si nota del personaggio di Gauß è che prova una grossa fatica a vivere il suo tempo, come se la sua mente fosse troppo avanzata per il tempo in cui vive. Sin dalle prime pagine apprendiamo quanto egli sia proiettato nel futuro, costretto in un'epoca troppo arretrata per il suo genio.

Gauß versuchte zu lesen, sah jedoch schon Sekunden später auf und beklagte sich über die neumodische Lederfederung der Kutsche; da werde einem ja noch übler, als man es gewohnt sei. Bald, erklärte er, würden Maschinen die Menschen mit der Geschwindigkeit eines abgeschossenen Projektils von Stadt zu Stadt tragen. Dann komme man von Göttingen in einer halben Stunde nach Berlin. (VW, pp.8-9)⁹³

Per Costagli, questi squarci nel futuro hanno la funzione di creare una frattura che mostri al lettore una via d'uscita dalla narrazione storica per tornare al suo presente, in quanto queste visioni delineano situazioni familiari. È vero che anche oggi non si possa viaggiare da Göttinga a Berlino in mezz'ora con un 'proiettile', ma questa predizione del futuro di Gauß è più vicina alla nostra concezione dei mezzi di trasporto nell'epoca dei treni ad alta velocità piuttosto che al suo viaggio in carrozza.⁹⁴

Molto frequenti sono questi squarci visionari di Gauß, quando ad esempio prevede l'invenzione dell'aereo:

avrebbero reso noto quello che lui sapeva da sempre, aveva sentito un insolito, pungente fastidio. Aveva dovuto diventare vecchio per imparare cosa fosse l'ambizione.”

⁹² MM, p. 238 – “Sono già famoso, rispondeva Gauss, e a dire il vero anche abbastanza ricco. L'idea era così semplice che la lasciava volentieri agli stupidi.”

⁹³ MM, p. 8 – “Gauss cercò di leggere, ma già dopo pochi secondi alzò lo sguardo e cominciò a lamentarsi dell'ultima moda delle carrozze con le sospensioni in cuoio che davano più nausea. Presto, spiegò, delle macchine avrebbero trasportato le persone da una città all'altra alla velocità di un proiettile. Si sarebbe arrivati da Göttinga a Berlino in mezz'ora.”

⁹⁴ Simone Costagli, *op. cit.*, p. 262.

Seine feine Biegung, von hier oben war sie fast zu sehen. Er spürte Pilâtres Hand auf seiner Schulter. Nie mehr hinab. Hinauf und weiter hinauf, bis kein Land mehr unter ihnen wäre. Eines Tages würden das Menschen erleben. Dann würde jeder fliegen, als wäre es normal, aber dann würde er tot sein. (VW, p.66)⁹⁵

Continuo è il rammarico del Gauß giovane di non potere vedere tali scoperte e invenzioni. Anche in vecchiaia, questo rammarico resterà intatto. Di notte, per le strade di Berlino dopo aver partecipato insieme a von Humboldt predice anche l'invenzione dell'illuminazione pubblica, rammaricandosi di essere invecchiato in un mondo di 'seconda categoria':

Diese Laternen, sagte Gauß. Bald würden sie mit Gas funktionieren, dann werde die Nacht abgeschafft. Sie seien beide in einer zweitklassigen Zeit alt geworden. (VW, p.260)⁹⁶

Rispettando l'idea illuminista di dominio umano sulla natura, il progresso per Gauß avrebbe permesso all'uomo di 'abolire' l'oscurità naturale della notte. Nel quindicesimo capitolo, in cui si assiste a un sostenuto avvicinamento all'interiorità dei due protagonisti, leggiamo che tali squarci non sono solamente frutto del suo genio, ma piuttosto si manifestano come delle vere e proprie visioni oniriche:

Der Tod würde kommen als eine Erkenntnis von Unwirklichkeit. Dann würde er begreifen, was Raum und Zeit waren, was die Natur einer Linie, was das Wesen der Zahl. Vielleicht auch, warum er sich immer wieder wie eine nicht ganz gelungene Erfindung vorkam, wie die Kopie eines ungleich wirklicheren Menschen, von einem schwachen Erfinder in ein seltsam zweitklassiges Universum gestellt. Er blickte um sich. Etwas Blinkendes zog über den Himmel, auf gerader Linie, sehr hoch oben. Die Straße vor ihm kam ihm breiter vor, die Stadtmauer war nicht mehr zu sehen, und zwischen den Häusern erhoben sich spiegelnde Türme aus Glas. Metallene Kapseln schoben sich in Ameisenkolonnen die Straßen entlang, ein tiefes Brummen erfüllte die Luft, hing unter dem Himmel, schien sogar von der schwach vibrierenden Erde aufzusteigen. Der Wind schmeckte säuerlich. Es roch verbrannt. Da war auch etwas Unsichtbares, über das er sich keine Rechenschaft geben konnte: ein elektrisches Schwingen, zu erkennen nur an einem schwachen Unwohlsein, einem Schwanken in der Realität selbst. Gauß beugte sich vor, und seine Bewegung hob alles auf; mit einem Schreckenslaut erwachte er. Durch und durch naß stand er auf

⁹⁵ MM, p. 56 – “Da lassù si poteva quasi vedere la sottile curva del mondo. Sentì la mano di Pilâtre sulla sua spalla. Non voleva più scendere. Sempre più su, e ancora più su, fino a che non ci fosse stata più nessuna terra sotto di loro. Un giorno altri avrebbero vissuto quell'esperienza. Tutti avrebbero volato, sarebbe stato normale, ma lui sarebbe stato morto. Scrutò eccitato il sole, la luce stava cambiando. Il crepuscolo sembrava ascendere nel cielo ancora.”

⁹⁶ MM, p. 220 – “Queste lanterne, disse Gauss. Presto funzioneranno a gas, e la notte verrà abolita. Siamo invecchiati entrambi in un mondo di seconda categoria.”

und ging schnell zur Sternwarte zurück. Alt sein, das hieß auch, daß man an jedem Ort einnicken konnte. (VW, pp. 282s)⁹⁷

Nel passaggio non esplicitato tra veglia e sonno di Gauß, accanto a un ulteriore riferimento all'autore e all'atto di scrittura del romanzo («wie die Kopie eines ungleich wirklicheren Menschen») di cui precedentemente abbiamo parlato, questi sembra avere visioni della nostra contemporaneità, con aerei in cielo, autostrade, grattacieli, traffico di automobili rumorose con motori a combustione.

A conclusione del nostro discorso sul Carl Gauß di Kehlmann, notiamo che il punto di opposizione essenziale con von Humboldt, che analizzeremo nel dettaglio nel paragrafo 4 del nostro studio, è la concezione della conoscenza. Hermann osserva che con la figura di Gauß, Kehlmann opponga all'empirismo di von Humboldt l'astrazione della teoria matematica e logica, vista dal matematico di Braunschweig come unico strumento di conoscenza razionale priva di pregiudizi⁹⁸, indicando così il futuro sviluppo delle teorie relativistiche della modernità che Albert Einstein avrebbe sviluppato un secolo dopo.⁹⁹ Allo stesso tempo, anche questo secondo approccio è oggetto di critica nel romanzo, in quanto incapace di confrontarsi con la soggettività e l'emotività, chiudendosi di fatto al mondo e riuscendosi ad aprire solo con grande sforzo.¹⁰⁰ Il geniale, scorbutico e donnaiolo Gauß si chiude al mondo e al resto delle persone, credendo solo ai numeri.

⁹⁷ MM, p. 239 – “La morte sarebbe arrivata come un'ammissione di irrealtà. Allora avrebbe finalmente compreso cosa sono il tempo e lo spazio, qual è la natura di una linea e quale l'essenza di un numero. Forse anche perché aveva sempre avuto la sensazione di essere un'invenzione non troppo ben riuscita, la riproduzione di una persona non altrettanto reale, catapultata da un creatore un po' fiacco in uno strano universo di seconda categoria. Si guardò intorno. Qualcosa di lampeggiante sfrecciò nel cielo, seguendo una linea dritta, parecchio in alto. La strada davanti a lui gli sembrava molto più ampia del solito, non vedeva le mura della città, e tra i palazzi si ergevano torri di vetro splendenti. Capsule di metallo si accalcavano lungo le strade come colonne di formiche, un ronzio profondo riempiva l'aria, era sospeso sotto il cielo, sembrava addirittura alzarsi dalla terra che vibrava leggermente. Il vento aveva un sapore acidulo. C'era puzza di bruciato. Avvertiva anche qualcosa di invisibile, di cui non riusciva a rendersi conto: una vibrazione elettrica, riconoscibile solo da un lieve malessere, un'oscillazione all'interno della realtà stessa. Gauss si sporse in avanti e quel movimento cancellò tutto; si risvegliò con un urlo di terrore. Bagnato fradicio, si alzò e tornò all'osservatorio. Invecchiare significa anche appisolarsi dappertutto.”

⁹⁸ Leonhard Herrmann, *op. cit.*, p. 127

⁹⁹ Simone Costagli, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰⁰ Leonhard Herrmann, *op. cit.*, p. 127

Die Zahlen entführten einen nicht aus der Wirklichkeit, sie brachten sie näher heran, machten sie klarer und deutlich wie nie. Die Zahlen begleiteten ihn jetzt immer. Er vergaß sie nicht einmal, wenn er die Huren besuchte. (VW, p. 86)¹⁰¹

Da tale atteggiamento quindi si spiega il suo costante disinteresse per la maggior parte degli esseri umani ‘comuni’, come in particolare suo figlio Eugen, ma anche i suoi studenti. Lo *Streben* verso la conoscenza di Gauß cozza con ciò che in realtà la stragrande maggioranza delle persone vuole:¹⁰²

In diesem Moment begriff er, daß niemand den Verstand benutzen wollte. Menschen wollten Ruhe. Sie wollten essen und schlafen, und sie wollten, daß man nett zu ihnen war. Denken wollten sie nicht. (VW, p.55)¹⁰³

Tuttavia, nonostante l’anelito verso un qualcosa di più alto e non comune, anche Gauß rimane vittima inconsapevole del livellamento, dello *status quo*, dell’ortodossia. Gauß intuisce che la concezione della geometria euclidea sia limitata, ma non riesce a sconfigge l’ortodossia, la convenzione, che nel romanzo è rappresentata dall’autorità del vecchio Immanuel Kant (VW, pp. 93-99). Per questo motivo, dopo la fallimentare visita a Königsberg, ritorna a una vita ordinaria, sposandosi e adoperando il suo genio nei canoni che la società della restaurazione aveva prefissato.¹⁰⁴ Del resto, come visto anche per von Humboldt, le convenzioni sociali in *Die Vermessung der Welt* sono un imperativo a cui non ci si riesce a sottrarsi.¹⁰⁵

3.3 Eugen Gauß: genitorialità problematica

Un’ulteriore convenzione che il romanzo proprio non riesce a rompere è l’eterno conflitto generazionale tra genitori e figli. Il primo incontro con una genitorialità problematica nel romanzo la abbiamo con Alexander von Humboldt e la madre. La rigidità dell’educazione materna e l’insofferenza di Alexander sono espresse dalla gioia che questi prova alla morte della madre, che viene vista come una

¹⁰¹ MM, p. 73 – “I numeri non sottraggono una persona dalla realtà, al contrario, gliela rendono più che mai chiara e manifesta. Ormai, i numeri lo accompagnavano dappertutto. Non li dimenticava nemmeno quando andava con le prostitute.”

¹⁰² Cfr. Leonhard Herrmann, op. cit., pp. 127s.

¹⁰³ MM, p. 47 – “In quel momento si rese conto che nessuno vuole fare uso della ragione. La gente vuole solo stare tranquilla. Vuole mangiare e dormire, e vuole che gli altri siano gentili. Non vuole pensare.”

¹⁰⁴ Cfr. Stuart Taberner, op. cit., pp.260s.

¹⁰⁵ Cfr. Max Doll, op. cit., p. 253.

liberazione, e dal pensiero dei suoi divieti che si manifesta anche successivamente nel romanzo. La pedanteria genitoriale nel romanzo viene da un riferimento costante alla ‘schiena dritta’. In punto di morte, le ultime parole che la madre di von Humboldt dirà al figlio sono decisamente inconsuete:

Als die Nacht anbrach, bäumte sich seine Mutter auf und begann spitze Schreie auszustößen. Das Schlafmittel wirkte nicht, auch ein weiterer Aderlaß brachte keine Beruhigung, und Humboldt kam es unbegreiflich vor, daß sie sich so ungesittet benehmen konnte. Gegen Mitternacht wurden ihre Schreie so hemmungslos laut, schienen so tief aus ihrem sich aufbäumenden Körper emporzudringen, als durchlebte sie einen Höhepunkt der Lust. Er wartete mit geschlossenen Augen. Erst nach zwei Stunden verstummte sie. Als es hell wurde, murmelte sie Unverständliches, als die Sonne in den Vormittagshimmel stieg, sah sie ihren Sohn an und sagte, er solle sich gerade halten, so zu lümmeln sei doch keine Art. Dann wandte sie den Kopf ab, ihre Augen schienen zu Glas zu werden, und er sah die erste Tote seines Lebens. (VW, p. 35)¹⁰⁶

In questo passo vediamo innanzitutto la formalità dei rapporti genitoriali con von Humboldt che non reputa ‘consone’ le grida di dolore della madre («und Humboldt kam es unbegreiflich vor, daß sie sich so ungesittet benehmen konnte»), ma soprattutto risulta inconsueto l’atteggiamento della madre, che in punto di morte non ha nulla da dire al figlio se non di stare dritto e attenersi alle ‘buone maniere’. Il tema dello stare dritto ritorna con afflatti nazionalistici anche nel padre di Gauß:

Sein Vater war Gärtner, hatte meist dreckige Hände, verdiente wenig, und wann immer er sprach, beklagte er sich oder gab Befehle. Ein Deutscher, sagte er immer wieder, während er müde die abendliche Kartoffelsuppe aß, sei jemand, der nie krumm sitze. Einmal fragte Gauß: Nur das? Reiche das denn schon, um ein Deutscher zu sein? Sein Vater überlegte so lange, daß man es kaum mehr glauben konnte. Dann nickte er. (VW, pp. 53s)¹⁰⁷

¹⁰⁶ MM, p.30s – “Quando calò la notte, la madre si drizzò e cominciò a emettere grida acute. L’oppiaceo non faceva effetto, non la tranquillizzò nemmeno un ulteriore salasso e Alexander non comprendeva come potesse comportarsi in modo tanto indecente. Verso mezzanotte le grida divennero vergognosamente alte, sembravano provenire dalle profondità del suo corpo drizzato, come in un orgasmo. Alexander aspettava con gli occhi chiusi. La madre tacque solo dopo due ore. Allo spuntar del giorno borbottò qualche parola incomprensibile e, quando il sole troneggiò sul cielo mattutino, guardò il figlio negli occhi e gli ordinò di raddrizzare la schiena. Non era educato sedere così stravaccati. Poi girò la testa, i suoi occhi divennero vitrei e Alexander vide la prima morta della sua vita.”

¹⁰⁷ MM, pp 45s – “Il padre faceva il giardiniere, di solito aveva le mani sporche, guadagnava poco e tutte le volte che apriva bocca era per lamentarsi o dare ordini. Un tedesco, ripeteva ogni sera mentre mangiava svogliato la zuppa di patate, è uno che non se ne sta mai stravaccato. Una

La ‘buona maniera’ di star seduti sempre dritti quindi viene connotata con l’elemento nazionalista. In tale passo, Taberner ha visto un utilizzo da parte di Kehlmann degli stereotipi sulla rigidità tedesca che, come visto, contribuiscono molto al carattere ironico del romanzo. Gli stereotipi sono da vedere come frutto dell’educazione. Taberner afferma in fatti che «Germans, then, are made, not born»¹⁰⁸, concludendo quindi che tutti gli stereotipi riconosciuti nel romanzo, di cui Bonpland ironicamente si lamenta con von Humboldt (Müsse man immer so deutsch sein? VW, p.80)¹⁰⁹ siano frutto di questa disciplina indotta da questa genitorialità intransigente, che tuttavia viene messa in crisi dall’animo giovanile e anarchico di Gauß.¹¹⁰

Ciononostante, già dal primo capitolo apprendiamo che i difetti imputati al padre, cioè il lamentarsi e il dare ordini, si ritrovano anche nella figura matura di Gauß stesso nel suo rapporto col figlio Eugen. Non solo gli atteggiamenti, ma successivamente anche le stesse identiche parole: «Wie stehst du denn da, sagte Gauß, weil er den Schlag begründen mußte. Halt dich gerade!» (VW, p.194)¹¹¹. Taberner vede nella comica ‘schiena dritta’ tedesca un opposto metaforico dello spazio curvo che Gauß teorizzerà. La disciplina tedesca, stereotipizzata e rappresentata da Kehlmann nel romanzo, impone di stare con la ‘schiena dritta’, impedendo quindi altre possibilità che possono scaturire da diverse forme, quindi ‘curve’ di esistenza.¹¹²

Chraplak¹¹³ mette in evidenza come la completa maturazione di Eugen e la contemporanea vecchiaia di Carl Gauß si manifestino nel passaggio tra il capitolo quindicesimo *Die Steppe* e il sedicesimo *Der Baum*. Mentre Eugen è diventato un uomo quando parte per l’America (porta la barba e fuma la pipa come suo padre, VW, p. 292), si nota in Gauß la fragilità fisica e mentale della vecchiaia: «Sein Rücken schmerzte, sein Bauch ebenso, und in seinen Ohren rauschte es

volta Gauss gli domandò: Questo è tutto? È sufficiente per essere un tedesco? Il padre ci pensò su tanto a lungo da perdere ogni credibilità. Poi annuì.”

¹⁰⁸ Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 262 – “non si nasce, quindi, tedeschi ma ci si diventa” (trad. it. G.E.).

¹⁰⁹ MM, p. 68 – “Era proprio necessario essere sempre così tedeschi?”

¹¹⁰ Stuart Taberner, *op. cit.*, p.262.

¹¹¹ MM, p. 161 – “Cosa fai così impalato?, chiese Gauss, per cercare di giustificare il colpo. Sta’ diritto!”

¹¹² Cfr. Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 262.

¹¹³ Cfr. Marc Chraplak, *Ein postmoderner historischer Roman?: Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« (2005)*. In: «Weimarer Beiträge», 61|2015, pp. 495s.

[...]. Immer noch konnte er denken, zwar nichts allzu Kompliziertes mehr, aber für das Nötigste reichte es» (VW, 292)¹¹⁴. L'invecchiamento del padre e la maturazione del figlio costituiscono una sorta di passaggio. Eugen, che all'inizio del romanzo viene definito un fallito da suo padre (VW, pp. 8s), alla fine sembra averne ereditato l'intelligenza (VW, 221). Così è improvvisamente in grado senza difficoltà di memorizzare le carte di una partita a carte in una locanda secondo un metodo che suo padre aveva precedentemente cercato di insegnargli invano, vincendo (VW, 297). All'improvviso, come Carl Gauß da bambino (VW, 54), anche Eugen si chiede «warum die Leute immer so lange brauchten um zu antworten» (VW, 299)¹¹⁵. Eugen riprende i comportamenti del padre, che a sua volta aveva ripreso i comportamenti di suo padre. Lo stesso Kehlmann ha dichiarato di notare nel caso del personaggio di Eugen come tutti col passare degli anni tendano ad assomigliare ai propri genitori.¹¹⁶

Tuttavia, Eugen incarna il progresso come lo aveva incarnato Carl Gauß per suo padre prima di lui. Hermann osserva che nella figura di Eugen, che sfugge alla polizia segreta prussiana ed emigra in America, la conclusione del romanzo delinei gli Stati Uniti come la nuova forza politica ed economica: la giovane nazione in crescita non solo eredita dalla vecchia Europa i suoi progressi tecnici, ma è anche politicamente più evoluta, opposta ai piccoli stati europei bloccati nella restaurazione. L'Europa viene dimenticata, come l'albero¹¹⁷ sotto cui Eugen dorme a Tenerife (VW, p. 301) che era stato decenni prima osservato da von Humboldt (VW, p. 47). L'ultima frase del romanzo, inoltre, mette in chiaro che ciò che lui stia vedendo non sia una «Chimäre und auch kein Wetterleuchten, das sei Amerika.» (VW, 302)¹¹⁸, al contrario di com'era avvenuto a von Humboldt per mare. Le nuove conquiste tecniche del presente di Eugen, come il cronometro di Harrison (VW, pp. 299s) rendono superflue le capacità di von Humboldt.¹¹⁹

¹¹⁴ MM, p. 247 – «Gli facevano male la schiena e la pancia, e aveva un ronzio nelle orecchie. [...] Era ancora in grado di pensare, certo niente di troppo complesso, ma per le cose essenziali era sufficiente.»

¹¹⁵ MM, p. 252 – «come mai le persone ci mettersero tanto tempo per rispondere.»

¹¹⁶ Daniel Kehlmann, «*Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006, cit., p. 28.

¹¹⁷ Cfr. Stuart Taberner *op. cit.*, p. 267.

¹¹⁸ MM, p. 254 – «una chimera o un bagliore, era l'America.»

¹¹⁹ Cfr. Leonhard Herrmann, *op. cit.*, pp. 133.

4. LA MISURA(ZIONE) DEL MONDO: PARADIGMI GNOSEOLOGICI TRA VON HUMBOLDT E GAUß

Il romanzo dà grande spazio alla tematica della conoscenza secondo le modalità dei due scienziati. In von Humboldt, a prevalere è un approccio di tipo empirico. La sua conoscenza del mondo si basa sulla raccolta di dati ‘sul posto’, misurando singolarmente ogni territorio al fine di tracciare carte geografiche sempre più precise, raccogliendo campioni di ogni minerale o descrivendo ogni specie animale incontrata. Al contrario, in Gauß la conoscenza del mondo avviene tramite l’astrazione. Senza allontanarsi dal suo studio, Gauß prova a conoscere il mondo tramite lo sviluppo di formulazioni matematiche, tramite l’osservazione degli astri. La sua attività di agrimensore, che ha molto in comune con l’attività di von Humboldt, è solamente un peso e viene portata avanti, come visto, inizialmente solo per danaro e successivamente per evitare di passare troppo tempo in casa con l’odiata seconda moglie Minna. Ma la differenza sostanziale però sta nella loro concezione della natura. Von Humboldt cerca l’ordine razionale della natura, una trama perfetta, precisamente comprensibile tramite l’intelletto e la ragione e non è un caso che scriva il *Kosmos*, l’ordine:

Tatsachen, wiederholte Humboldt, die verblieben noch, er werde sie alle aufschreiben, ein ungeheures Werk voller Tatsachen, jede Tatsache der Welt, enthalten in einem einzigen Buch, alle Tatsachen und nur sie, der ganze Kosmos noch einmal, allerdings entkleidet von Irrtum, Phantasie, Traum und Nebel; Fakten und Zahlen, sagte er mit unsicherer Stimme, die könnten einen vielleicht retten. (VW, p. 293)¹²⁰

Al contrario, Gauß è il personaggio che dà voce al caos:

Gauß kam auf den Zufall zu sprechen, den Feind allen Wissens, den er immer habe besiegen wollen. Aus der Nähe betrachtet, sehe man hinter jedem Ereignis die unendliche Feinheit des Kausalgewebes. Trete man weit genug zurück, offenbarten sich die großen Muster. Freiheit und Zufall seien eine Frage der mittleren Entfernung, eine Sache des Abstands. (VW, p. 13)¹²¹

¹²⁰ MM, p. 248 – “Fatti, ripeté Humboldt, i fatti perdurano. Li avrebbe trascritti tutti in un’opera mastodontica piena di fatti, ogni fatto del mondo, contenuto in un unico libro, tutti i fatti e soltanto loro, ancora una volta tutto il cosmo, ma scevro di errori, fantasie, sogni e nebulose; fatti e numeri, disse con una voce incerta, che forse sarebbero riusciti a salvare qualcuno.”

¹²¹ MM, p. 12 – “Gauss si mise a parlare del caso, il nemico di ogni scienza, quello che lui aveva sempre voluto sconfiggere. Se si osserva da vicino, ogni evento cela l’infinita raffinatezza della trama della causalità. Se ci si tiene abbastanza lontani, si può scorgere tutto il disegno. Libertà e caso sono una questione della media distanza, un effetto dello spazio interposto.”

Gauß mette in dubbio, a differenza di von Humboldt, la presenza di un ordine deterministico. In realtà, a ben leggere l'estratto precedente su von Humboldt, si nota quanto la fede nella ricerca dell'ordine non sia più, in quella fase della vita del naturalista, forte come in passato. I «Fakten und Zahlen», l'espressione dell'ordine cosmologico secondo von Humboldt, vengono ripetuti infatti con «unsicherer Stimme».

La centralità di tale tema è riportata anche dall'autore, che ha affermato quanto tale dialettica sia centrale nella sua opera.

Als ich begann, meinen Roman über Gauß, Humboldt und die quantifizierende Erfassung der Welt zu schreiben, über Aufklärer und Seeungeheuer, über Größe und Komik der deutschen Kultur, wurde mir schnell klar, daß ich erfinden mußte. Erzählen, das bedeutet, einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet – nicht um der Welt den Anschein von Ordnung, sondern um ihrer Abbildung jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich werden läßt. Gerade wenn man darüber schreiben will, daß der Kosmos chaotisch ist und sich der Vermessung verweigert, muß man die Form wichtig nehmen. Man muß arrangieren, muß Licht und Schatten setzen.¹²²

Lo spostamento epistemologico suggerito in *Die Vermessung der Welt* è da un ottimismo ottocentesco al principio del dubbio che emerge dal primo Novecento: dall'universalismo illuminista alla nozione che tutto (cultura compresa) è semplicemente relativo.¹²³ Non c'è un ordine aprioristicamente determinato, ma della realtà sono possibili molte rappresentazioni, riducendo le possibilità di trovare la 'verità'. Come solitamente avviene nella narrativa postmoderna, in Kehlmann la verità è una costruzione che varia a seconda della prospettiva dalla quale si guarda.¹²⁴ Von Humboldt alla fine del suo viaggio in Russia del capitolo *Die Steppe* mette in discussione la sua effettiva possibilità di comprendere il mondo, chiedendosi, come visto, se non fosse stato Gauß a conoscere di più pur senza

¹²² Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, cit., p.15 (già citato di Bernadette Malinowski, *op. cit.*, p. 223) – “Quando ho iniziato a scrivere il mio romanzo su Gauss, Humboldt e la misurazione del mondo, sui pensatori illuministi e i mostri marini, sulla grandezza e la comicità della cultura tedesca, ho capito subito che dovevo inventare. Raccontare una storia significa disegnare un arco dove all'inizio non c'è, dare struttura e coerenza agli sviluppi proprio dove la realtà non ne offre – non per dare al mondo l'apparenza di ordine, ma per dare alla sua rappresentazione la chiarezza che rende possibile innanzitutto la rappresentazione del disordine. Proprio quando si vuole scrivere sul fatto che il cosmo è caotico e rifiuta di essere misurato, bisogna prendere sul serio la forma. Bisogna organizzare, fissare luci e ombre.” (trad. it. G.E.).

¹²³ Stuart Taberner, *op. cit.*, p. 260.

¹²⁴ Heribert Tommek, *op. cit.*, p. 403.

compiere i suoi viaggi, venendo meno all'afflato illuminista e ottimista della gioventù. Gauß, sin dal principio del romanzo, nonostante sia un illuminista convinto, si chiede se l'apparente linearità del pensiero e comprensione del mondo non siano in realtà menzogna, fatto il mondo com'è di caos:

Doch die Regeln der Wahrscheinlichkeit, fuhr Gauß fort, während er die Hände auf seinen schmerzenden Rücken preßte, gälten nicht zwingend. Sie seien keine Naturgesetze, Ausnahmen seien möglich. Zum Beispiel ein Intellekt wie seiner oder jene Gewinne beim Glücksspiel, die doch unleugbar ständig irgendein Strohkopf mache. Manchmal vermute er sogar, daß auch die Gesetze der Physik bloß statistisch wirkten, mithin Ausnahmen erlaubten: Gespenster oder die Übertragung der Gedanken. (VW, p. 13)¹²⁵

Inoltre, la questione della dialettica tra caos e ordine investe anche i costrutti sociali. Come visto nei paragrafi 3.1 e 3.2 della nostra analisi, nonostante l'anelito illuminista, sia von Humboldt che Gauß non riescono a superare 'l'ortodossia' della restaurazione, adeguandosi ai comportamenti ordinati prescritti. Tale costrizione è rappresentata nel romanzo simbolicamente da Kant, sia per von Humboldt, che davanti a tesi alternative chiede più di una volta se il suo interlocutore avesse letto Kant (VW, p. 48 con Bonpland e p. 199 al direttore della miniera di Taxco, Don Fernando), sia da Gauß che, come visto, proprio dopo il fallimentare incontro con Kant in cui espone la sua tesi sul superamento della geometria euclidea inizia a condurre una vita ordinaria. Deluso da tale prospettiva e probabilmente proprio in ragione di ciò, al termine del romanzo c'è in Gauß una sorta di pessimismo nei confronti della ragione:

Aber der Verstand, sagte Humboldt, forme die Gesetze!

Der alte kantische Unsinn. Gauß schüttelte den Kopf. Der Verstand forme gar nichts und verstehe wenig. Der Raum biege und die Zeit dehne sich. Wer eine Gerade zeichne, immer weiter und weiter, erreiche irgendwann wieder ihren Ausgangspunkt. Er zeigte auf die niedrig im Fenster stehende Sonne. Nicht einmal die Strahlen dieses ausbrennenden Sterns kämen auf geraden Linien herab. Die Welt könne notdürftig berechnet werden, aber das heiße noch lange nicht, daß man irgend etwas verstehe. (VW, p.220)¹²⁶

¹²⁵ MM, p. 12 – “Ma le leggi della probabilità non sono vincolanti, proseguì Gauss, premendosi le mani sulla schiena dolorante. Non sono leggi di natura, sono possibili delle eccezioni. Per esempio: un intelletto così speciale come il suo, oppure le vincite ai giochi d'azzardo che, innegabilmente, finiscono sempre nelle tasche di qualche imbecille. A volte supponeva perfino che anche le leggi della fisica non fossero altro che semplici fatti statistici. In quanto tali, ammettono delle eccezioni: i fantasmi, per esempio, o la trasmissione del pensiero.”

¹²⁶ MM, p.185 – “Ma è la ragione a formare le leggi!, disse Humboldt.

Gauß ammette chiaramente che la razionalità chiara e lineare kantiana sia «Un-sinn». Da questo momento in poi in von Humboldt si acuiranno sempre di più i dubbi che lo porteranno a chiedersi se non sia stato Gauß, pur senza viaggiare, a capire di più del mondo. Verso la fine del romanzo, Gauß e von Humboldt incarnano entrambi quello scetticismo nei confronti delle narrazioni totalizzanti e soprattutto dell'effettiva unicità della realtà e della sua comprensione chiara e univoca propria del pensiero postmoderno.¹²⁷

La speranza conclusiva di Gauß è quella che la vera conoscenza possa finalmente manifestarsi attraverso la morte, come se questa permettesse il disvelamento di una sorta di velo di Maya.¹²⁸

Der Tod würde kommen als eine Erkenntnis von Unwirklichkeit. Dann würde er begreifen, was Raum und Zeit waren, was die Natur einer Linie, was das Wesen der Zahl. Vielleicht auch, warum er sich immer wieder wie eine nicht ganz gelungene Erfindung vorkam, wie die Kopie eines ungleich wirklicheren Menschen, von einem schwachen Erfinder in ein seltsam zweitklassiges Universum gestellt. (VW, p.282)¹²⁹

5. «[...] ES HANDLE SICH UM EIN EXPERIMENT»: LA SEPARAZIONE TRA SAPERE UMANISTICO E SCIENTIFICO

Come visto nel paragrafo 1 della nostra analisi, una delle caratteristiche che ha portato al successo l'opera di Kehlmann è il suo trattare di temi scientifici. Essi non sono solamente al centro per la diversa metodologia di analisi del reale di Gauß e von Humboldt, ma piuttosto si inseriscono nel dibattito molto attuale riguardo alla netta separazione tra le materie scientifiche e quelle umanistiche. La nostra analisi fin qui ha messo in evidenza come, insolitamente per un

La vecchia scemenza kantiana. Gauss scosse il capo. La ragione non forma un bel niente e capisce ben poco. Lo spazio è curvo e il tempo si dilata. Chi traccia una retta e la segue fino alla fine troverà una buona volta il suo termine. Indicò il sole basso sulla finestra. Nemmeno i raggi di quella stella che si sta spegnendo sono linee diritte. Volendo, il mondo può essere misurato, ma questo non significa affatto che ci si capisca qualcosa.”

¹²⁷ Cfr. Christoph Deupmann, *op.cit.*, pp.247s.

¹²⁸ Markus Gasser, *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst*. In: «Text+Kritik», n°177, I|08, p. 13.

¹²⁹ MM, p. 239 – “La morte sarebbe arrivata come un'ammissione di irrealtà. Allora avrebbe finalmente compreso cosa sono il tempo e lo spazio, qual è la natura di una linea e quale l'essenza di un numero. Forse anche perché aveva sempre avuto la sensazione di essere un'invenzione non troppo ben riuscita, la riproduzione di una persona non altrettanto reale, catapultata da un creatore un po' fiacco in uno strano universo di seconda categoria.”

romanzo, al centro dell'opera ci sia la riflessione scientifica. Tale elemento è da ritrovare nella biografia dell'autore che, a differenza di molti letterati, ha sempre avuto un rapporto piuttosto positivo con le scienze 'dure':

Ich habe mich immer schon sehr für Naturwissenschaften interessiert und die Abwehrgeste anderer Künstler nie verstanden. Wenn ich in Mathematik besser gewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich sogar Physik studiert; aber leider habe ich mich in der Schule zu oft verrechnet. Die spannendsten Abenteuer des menschlichen Geistes finden heute in den Naturwissenschaften statt.¹³⁰

Al contrario di molti letterati, Kehlmann non demonizza lo sviluppo tecnico-scientifico, ma anzi sostiene che oggi giorno le cose più interessanti avvengono proprio in questo settore. Nel romanzo, il tema della divisione troppo marcata tra il sapere scientifico e quello umanistico-letterario è condensata specialmente nelle figure di Alexander e Wilhelm von Humboldt. In conclusione al paragrafo 3.1 abbiamo iniziato a delineare quali fossero i contorni della 'costrizione' che i fratelli von Humboldt hanno subito nel seguire pedissequamente l'esperimento di divisione dei saperi. La separazione netta tra i due fratelli e le discipline che avrebbero dovuto coltivare avviene quindi già nella loro prima infanzia, nel secondo capitolo del romanzo, quando su consiglio di Goethe le sorti dei due fratelli vengono predestinatamene messe in aperta opposizione:

Er war der jüngere von zwei Brüdern. Ihr Vater, ein wohlhabender Mann von niederem Adel, war früh gestorben. Seine Mutter hatte sich bei niemand anderem als Goethe erkundigt, wie sie ihre Söhne ausbilden solle.

Ein Brüderpaar, antwortete dieser, in welchem sich so recht die Vielfalt menschlicher Bestrebungen ausdrücke, wo also die reichen Möglichkeiten zu Tat und Genuß auf das vorbildlichste Wirklichkeit geworden, das sei in der Tat ein Schauspiel, angetan, den Sinn mit Hoffnung und den Geist mit mancherlei Überlegung zu erfüllen.

Diesen Satz verstand keiner. Nicht die Mutter, nicht ihr Majordomus Kunth, ein magerer Herr mit großen Ohren. Er meinte zu begreifen, sagte Kunth schließlich, es handle sich um ein Experiment. Der eine solle zum Mann der Kultur ausgebildet werden, der andere zum Mann der Wissenschaft.

Und welcher wozu?

¹³⁰ Daniel Kehlmann, «*Mein Thema ist das Chaos*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in Der Spiegel*, 5. Dezember 2005, cit., p. 38 – "Sono sempre stato molto interessato alla scienza e non ho mai capito il comportamento diffidente di altri artisti. Se fossi stato più bravo in matematica, probabilmente avrei anche studiato fisica; ma purtroppo ho sbagliato troppo spesso i conti a scuola. Le avventure più eccitanti dello spirito umano oggi hanno luogo nelle scienze naturali." (trad. it. G.E.).

Kunth überlegte. Dann zuckte er die Schultern und schlug vor, eine Münze zu werfen. (VW, pp. 19s)¹³¹

Da questo passo, a colpire è l'irrazionalità di tale separazione netta, che non si basa su alcun presupposto se non il caso. Da questo momento in poi, le due figure incarnano una missione, un esperimento, scindendo simbolicamente i due saperi. L'enfasi sulla scarsa motivazione dietro la scissione delle discipline è posta dall'elemento del lancio della moneta. Questo elemento, oltre chiaramente a essere un riferimento al caos di cui abbiamo parlato precedentemente, si configura anche come elemento che delegittima tale divisione. È credenza comune che si sia 'portati' per le materie umanistiche oppure per quelle scientifiche, quando nella stragrande maggioranza delle occasioni, tale divisione avviene molto probabilmente a seconda della formazione che si riceve nell'infanzia e nell'adolescenza. Non è un caso, infatti, che né la madre, né Kunth fossero in grado di decidere chi fosse in qualche modo 'biologicamente' più portato per l'una o l'altra carriera, dovendo ricorrere quindi al caso. Ciò simboleggia una certa possibilità di riunione delle due strade, unione condensata anche in Kehlmann che, nonostante gli studi di germanistica e la carriera da scrittore, ben apprezza e si interessa del mondo scientifico.

Il romanzo sviluppa l'opposizione tra materie umanistiche e scientifiche anche con Gauß. In lui risulta chiaro quanto la spaccatura tra letteratura e sapere scientifico sia manifesta.¹³² Pur non disegnando le discipline umanistiche come la letteratura (ha sempre in mente di scrivere un commento all'Eneide di Virgilio, VW, p. 85), egli separa nettamente l'ambito scientifico da quello umanistico, ritenendo il primo solo una sorta di *divertissement*, e non di un vero e proprio lavoro di ricerca. Ciò è molto evidente nel caso del divertente dialogo avuto a Weimar con Wilhelm von Humboldt.

¹³¹ MM, p. 17s – “Era il minore di due fratelli. Il padre, uomo benestante della piccola nobiltà, era morto prematuramente. La madre aveva chiesto consigli per l'istruzione dei figli a Goethe in persona.

Una coppia di fratelli, aveva risposto il poeta, che rispecchia la molteplicità delle ambizioni umane, laddove dunque le ricche possibilità di azione e diletto si concretizzano nel modo più esemplare, è uno spettacolo teso a colmare di speranza i sensi e di svariate riflessioni lo spirito.

Quella frase non la capì nessuno. Né la madre né il maggiordomo Kunth, un signore smilzo con le orecchie grandi. Gli era sembrato di intendere, disse alla fine Kunth, che si trattasse di un esperimento. Uno sarebbe dovuto diventare un uomo di cultura, l'altro un uomo di scienza.

E chi era destinato a cosa?

Kunth ci pensò su, fece spallucce e propose di tirare una moneta.”

¹³² Bernadette Malinowski, op. cit., pp. 201s.

Gauß, der zuvor nicht zugehört hatte, bat den Diplomaten, seinen Namen zu wiederholen.

Der Diplomat tat es mit einer Verneigung. Er sei übrigens auch Forscher!

Neugierig beugte Gauß sich vor.

Er untersuche alte Sprachen.

Ach so, sagte Gauß.

Das, sagte der Diplomat, habe enttäuscht geklungen.

Sprachwissenschaft. Gauß wiegte den Kopf. Er wolle ja keinem zu nahe treten.

Nein, nein. Er solle es ruhig sagen.

Gauß zuckte die Achseln. Das sei etwas für Leute, welche die Pedanterie zur Mathematik hätten, nicht jedoch die Intelligenz. Leute, die sich ihre eigene notdürftige Logik erfänden.

Der Diplomat schwieg.

Gauß fragte ihn nach seinen Reisen. Er müsse ja wirklich überall gewesen sein!

Das, sagte der Diplomat säuerlich, sei sein Bruder. Eine Verwechslung, die ihm nicht zum erstenmal passiere. Er verabschiedete sich und ging mit kleinen Schritten davon. (VW, pp. 159)¹³³

In questa scena si condensa ironicamente tutta l'incomunicabilità odierna tra il sapere scientifico e quello umanistico. Stesso approccio si ritrova esattamente, sempre a proposito di Wilhelm von Humboldt, in Alexander:

Sein Bruder, sagte Humboldt, habe erst kürzlich eine tiefsinnige Studie über Schiller verfaßt. Ihm selbst habe Literatur ja nie viel gesagt. Bücher ohne Zahlen beunruhigten ihn. Im Theater habe er sich stets gelangweilt. (VW, p.221)

¹³³ MM, pp. 132s – “Gauss, che prima non lo aveva sentito, chiese al diplomatico di ripetere il suo nome.

Il diplomatico lo fece con una riverenza. E sono anche un ricercatore.

Curioso, disse Gauss protendendosi verso di lui.

Studio lingue antiche.

Ah, disse Gauss.

Sembra un po' deluso, disse il diplomatico. Linguistica...

Gauss scosse il capo, non voleva sembrare troppo indiscreto.

No, no. Dica pure quel che pensa.

Gauss fece spallucce. La linguistica gli sembrava la scienza adatta per le persone che hanno la pedanteria necessaria per la matematica, ma non l'intelligenza. Per le persone che si inventano una propria logica, secondo il bisogno.

Il diplomatico tacque.

Gauss gli chiese dei suoi viaggi. Pareva proprio esser stato ovunque!

Quello, disse indispettito il diplomatico, è mio fratello. Uno scambio di persona che non avviene per la prima volta. Si accomiatò e si allontanò a piccoli passi.

6. MALINCONIA E TRISTEZZA DELL'INVECCHIAMENTO

Il romanzo segue le biografie dei due scienziati a partire dall'infanzia, prolungandosi di molto nella narrazione dell'arco della loro vita, tralasciando però la loro morte, a differenza del John Franklin di Nadolny e, come vedremo, dell'August Engelhardt. Il romanzo si conclude infatti intorno al 1830, mentre i due personaggi principali sono morti tra il 1855 (Gauß) e il 1859 (von Humboldt). Dalle parole di von Humboldt, in realtà, notiamo quanto il concetto di morte sia strettamente legato nel romanzo al concetto di invecchiamento:

Was, meine Damen und Herren, ist der Tod? Im Grunde nicht erst das Verlöschen und die Sekunden des Übergangs, sondern schon das lange Nachlassen davor, jene sich über Jahre dehnende Erschlaffung; die Zeit, in der ein Mensch noch da ist und zugleich nicht mehr und in der er, ist auch seine Größe lange dahin, noch vorgeben kann, es gäbe ihn. So umsichtig, meine Damen und Herren, hat die Natur unser Sterben eingerichtet! (VW, p. 263)¹³⁴

«Das lange Nachlassen» risulta essere già parte integrante della morte. La vecchiaia non è quindi considerata come solitamente avviene come la 'terza' fase della vita, piuttosto diventa parte integrante della morte. Questa considerazione sull'invecchiamento nel romanzo ha la sua radice nella posizione personale dell'autore. In un'intervista alla rivista *Der Spiegel*, Kehlmann ha affermato che se potesse fare una domanda a Dio, chiederebbe in qualche modo polemicamente del perché si debba invecchiare: «Wenn wir denn schon unbedingt sterben müssen – warum müssen wir dann vorher auch noch alt werden?»¹³⁵

Nel romanzo, la tematica della vecchiaia viene introdotta già con la figura della cara madre di Gauß. Il giovane Gauß guarda la madre invecchiare e non riesce ad accettarlo:

Seine Mutter war mollig und melancholisch, und außer Kochen, Waschen, Träumen und Weinen sah er sie nie etwas tun. Schreiben oder lesen konnte sie nicht. Schon früh war ihm aufgefallen, daß sie alterte. Ihre Haut verlor an Spannung, ihr Körper

¹³⁴ MM, p. 223 – “Signore e signori, che cos'è la morte? In realtà non solo l'estinzione dell'individuo o gli attimi del trapasso, ma già il lungo declino che la precede, quel rilassamento che si dilata negli anni; il periodo in cui un uomo c'è ancora, ma allo stesso tempo non c'è più e in cui, anche se la sua statura è ormai andata a farsi benedire, può ancora dare a intendere di esistere. Signore e signori, è questo il modo sopraffino con cui la natura ha regolato la nostra morte!”

¹³⁵ Daniel Kehlmann, «*Mein Thema ist das Chaos*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in Der Spiegel*, 5. Dezember 2005, cit., p. 40 – “Se proprio dobbiamo morire - perché dobbiamo prima anche invecchiare?”

seine Form, ihre Augen hatten immer weniger Glanz, und jedes Jahr waren auf ihrem Gesicht neue Falten. Er wußte, daß es sich mit allen Menschen so verhielt, aber in ihrem Fall war es nicht zu ertragen. Sie verging vor seinen Augen, und er konnte nichts dagegen machen.

[...]

Er überlegte, die Bemerkung schien ihm interessant. Warum er traurig war? Vielleicht, weil er sah, wie seine Mutter starb. (VW, pp. 54-59)¹³⁶

In questa fase del romanzo, Gauß è ancora molto giovane e sappiamo che la madre vivrà a lungo, visto che nel primo capitolo, quando Gauß è oramai già avanti negli anni, sarà presene (VW, pp. 7s). La madre di Gauß, quindi, appare tutt'altro che vicina alla morte, ma come per von Humboldt anche per Gauß il semplice tempo che passa, i primi segni di decadenza, già si configurano come morire. La vecchiaia si manifesta nel romanzo quindi con la sua brutalità fatta di decadenza che non viene vista come parte della vita, ma già parte della morte. La prima figura nel romanzo che condensa in maniera molto forte questa decadenza è quella di Immanuel Kant nel capitolo *Die Zahlen*. Recatosi a Königsberg con la speranza di convincere l'illustro filosofo della bontà delle sue tesi, Gauß trova davanti a sé una persona non più intellettualmente in grado di seguirlo:

[...] Eines Tages würden solche Messungen durchführbar sein! Doch sei das noch lange hin, einstweilen benötige er die Meinung des einzigen, der ihn nicht für verrückt halten könne, der ihn verstehen müsse. Die Meinung des Mannes, welcher die Welt mehr über Raum und Zeit gelehrt habe als irgendein anderer. Er ging in die Hocke, so daß sein Gesicht auf gleicher Höhe mit dem des Männchens war. Er wartete. Die kleinen Augen richteten sich auf ihn.

Wurst, sagte Kant.

Bitte?

Der Lampe soll Wurst kaufen, sagte Kant. Wurst und Sterne. Soll er auch kaufen. Gauß stand auf. Ganz hat mich die Zivilität nicht verlassen, sagte Kant. Meine Herren! Ein Tropfen Speichel rann über sein Kinn.

Der gnädige Herr sei müde, sagte der Diener.

¹³⁶ MM, pp. 46-50 – “La madre era grassottella e malinconica, e non svolgeva altre attività oltre a cucinare, lavare, sognare e piangere. Non sapeva leggere né scrivere. Gauss si era accorto presto che stava invecchiando. La pelle diventava flaccida, il corpo si deformava, gli occhi erano sempre più spenti e ogni anno sul suo viso comparivano nuove rughe. Sapeva che questo succedeva a tutti, ma sul corpo della madre ciò sembrava intollerabile. Sfumava davanti ai suoi occhi e lui non poteva fare niente per evitarlo.

[...]

Rifletté, quell'osservazione gli sembrava interessante. Perché era triste? Forse perché vedeva la madre spegnersi lentamente.”

Gauß nickte. Der Diener berührte mit dem Handrücken Kants Wange. Das Männchen lächelte schwach. (VW, pp.96s)¹³⁷

Il vecchio Immanuel Kant sembra non più in grado di comprendere ragionamenti scientifici complessi, esattamente l'opposto di quanto si aspettava Gauß che lo considerava in realtà l'unica persona in grado di farlo. La vecchiaia si manifesta anche tramite la poco precedente menzione della ragnatela sul soffitto della casa di Kant (VW, p. 96), che non può che fungere da immagine di un qualcosa una volta glorioso e ora in decadenza. Tale progressiva e triste riduzione delle facoltà intellettive riguarderà successivamente anche von Humboldt e Gauß.

Come visto, specialmente dal capitolo quindicesimo, *Die Steppe*, il romanzo prende una decisa piega malinconica, avvicinando il lettore all'interiorità delle due figure, con la tristezza, specialmente in von Humboldt, di essere vecchio, di aver concluso quanto aveva da fare, ma di essere 'inutilmente' ancora lì.¹³⁸ Nel capitolo infatti a von Humboldt viene ripetutamente impedito dagli assistenti Ehrenberg e Rose di compiere misurazioni e partecipare in maniera attiva alle ricerche in Russia perché ormai diventato vecchio e 'obsoleto':

Bei Nischnij Nowgorod bestimmte er mit dem Sextanten die Breite der Wolga. Eine halbe Stunde startete er durch das Okular, schwenkte die Alhidade, murmelte Berechnungen. Die Mitreisenden sahen respektvoll zu. Das sei, sagte Wolodin zu Rose, als erlebte man eine Reise in der Zeit, als wäre man in ein Geschichtsbuch versetzt, so erhaben sei es. Ihm sei zum Weinen!

Endlich verkündete Humboldt, daß der Fluß fünftausendzweihundertvierzig Komma sieben Fuß breit sei.

Aber natürlich, sagte Rose begütigend.

¹³⁷ MM, pp. 81s – "Un giorno sarebbe stato possibile eseguire quelle misurazioni! Ma ci voleva ancora molto tempo, per il momento aveva bisogno dell'opinione della sola persona che forse poteva non ritenerlo pazzo, il solo che doveva capirlo. L'opinione di colui che aveva insegnato al mondo sullo spazio e sul tempo più di ogni altro essere umano. Si inginocchiò, affinché il suo viso fosse alla stessa altezza di quello dell'omino. Restò in attesa. Gli occhietti si rivolsero verso di lui. Salsicce. Come? Lampe deve comprare le salsicce, disse Kant. Salsicce e stelle. Deve comprare anche le stelle. Gauss si alzò in piedi. Non ho del tutto perso le mie buone maniere, disse Kant. Signori miei! Una goccia di bava gli scorre sul mento. Il nobile signore è stanco, disse il servitore. Gauss annuì. Il servitore accarezzò con il dorso della mano la guancia di Kant. L'omino sorrise mestamente."

¹³⁸ Cfr. Ulrich Fröschle, «Wurst und Sterne». *Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008., p. 186.

Zweihundertvierzig Komma neun, um genau zu sein, sagte Ehrenberg. Doch müsse er zugeben, angesichts einer so alten Methode ein ziemlich gutes Ergebnis. (WV, p. 275)¹³⁹

Oramai von Humboldt, così come Kant precedentemente, è come se fosse diventato una sorte di totem nella sua disciplina, sicuramente un punto di riferimento, ma incapace di essere ancora rilevante scientificamente¹⁴⁰, al punto da preferire di scomparire e quindi morire (VW, pp. 289s). Un destino affine accade anche a Gauß, che però reagisce con più ottimismo:

Und was jetzt geschieht, ist nur, was einmal geschehen mußte: Unser Erfinder hat genug von uns. Gauß legte die Pfeife weg, zog die Samtmütze über den Hinterkopf, steckte das russische Wörterbuch und den kleinen Puschkin-Band ein und machte sich auf, vor dem Abendessen spazierenzugehen. Sein Rücken schmerzte, sein Bauch ebenso, und in seinen Ohren rauschte es. Dennoch war seine Gesundheit gar nicht übel. Andere waren gestorben, er war noch hier. Immer noch konnte er denken, zwar nichts allzu Kompliziertes mehr, aber für das Nötigste reichte es. (VW, p. 292)¹⁴¹

Questa porzione di testo, introdotta da un altro riferimento all'autore nell'atto creativo di scrivere il romanzo (siamo nell'ultimo capitolo in cui al centro sono poste le figure di von Humboldt e Gauß e si legge «Unser Erfinder hat genug von uns»), mette in luce come la decadenza fisica per Gauß sia strettamente collegata anche alla dimensione intellettuale, che non gli permette di essere rilevante scientificamente. Queste figure mostrano come l'invecchiamento sia un destino,

¹³⁹ MM, p. 233 – “Nei pressi di Nišnij Novgorod, con il sestante misurò l'ampiezza del Volga. Mezz'ora dopo guardò attraverso l'oculare, fece collimare l'alidada, farfugliò dei calcoli. Gli altri viaggiatori lo guardavano con rispetto. Wolodin disse a Rose che gli sembrava di compiere un viaggio nel tempo, di essere stato trasportato in un libro di storia, tanto sublime era la situazione. Aveva voglia di piangere! Alla fine, Humboldt annunciò che il fiume misurava cinquemiladuecentoquaranta virgola sette piedi. Ma certo, disse Rose conciliante. Duecentoquaranta virgola nove, per l'esattezza, disse Ehrenberg. Ma doveva riconoscere che, considerato il metodo antiquato, era un risultato abbastanza buono.”

¹⁴⁰ Ulrich Fröschle, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴¹ MM, p. 247 – “E quello che adesso succede è quello che prima o poi sarebbe dovuto succedere: chi ci ha inventato ne ha abbastanza di noi. Gauss ripose la pipa, si sistemò il berretto di velluto, posò il dizionario di russo e il piccolo libro di Puškin e uscì per fare una passeggiata prima della cena. Gli facevano male la schiena e la pancia, e aveva un ronzio nelle orecchie. Ma, tutto sommato, la sua salute non era poi così male. Altri erano già morti, lui era ancora lì. Era ancora in grado di pensare, certo niente di troppo complesso, ma per le cose essenziali era sufficiente.”

dipinto nel romanzo come visto con espedienti tragicomici, a cui anche le menti più eccelse non possono sottrarsi.¹⁴²

7. CINISMO E NECESSITÀ

Un tema secondario del romanzo è la manifestazione del cinismo come conseguenza delle necessità della vita. Il realismo nell'opera non è da rintracciare solo nello stile, ma anche nelle azioni dei personaggi. Come già detto, la caratterizzazione dell'interiorità dei personaggi risulta generalmente assente, con l'eccezione del capitolo *Die Steppe*, e ciò porta anche a una sostanziale mancanza di sensibilità e quindi di afflatti ideologici. Tale mancanza di sensibilità è generalmente volta a soddisfare un interesse che è figlio della necessità, in alcuni casi anche banalmente economica. Il primo esempio di tale posizione la si ritrova nella scena della morte della madre di von Humboldt:

Dann wandte sie den Kopf ab, ihre Augen schienen zu Glas zu werden, und er sah die erste Tote seines Lebens.

Kunth legte ihm die Hand auf die Schulter. Niemand könne ermessen, was ihm diese Familie gewesen sei.

Doch, sagte Humboldt, als soufflierte ihm jemand, er könne es, und er werde es nie vergessen.

Kunth seufzte gerührt. Er wußte jetzt, er würde auch weiterhin sein Gehalt bekommen.

Am Nachmittag sahen die Bedienten Humboldt vor dem Schloß auf und ab gehen, über die Hügelkuppen, um den Teich, den Mund offen, das Gesicht zum Himmel gekehrt wie ein Idiot. So hatten sie ihn noch nie erlebt. Er müsse, sagten sie zueinander, arg erschüttert sein. Und wirklich: Er war noch nie so glücklich gewesen. (VW, pp. 35s)¹⁴³

¹⁴² Cfr. Ulrich Fröschle, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴³ MM, p. 31 – “Poi girò la testa, i suoi occhi divennero vitrei e Alexander vide la prima morta della sua vita.

Kunth gli appoggiò una mano sulla spalla. Nessuno può comprendere ciò che questa famiglia significhi per me.

Certo, rispose Humboldt, come se qualcuno gli suggerisse le parole. Lui lo capiva benissimo, e non lo avrebbe dimenticato mai.

Kunth sospirò commosso. Adesso era certo che avrebbe continuato a ricevere il suo stipendio.

Il pomeriggio i domestici videro Humboldt entrare e uscire dal castello, andare verso le cime delle colline, intorno al laghetto, con la bocca spalancata e il viso rivolto verso il cielo, come un idiota. Non l'avevano mai visto così. Dev'essere, si dicevano, davvero scosso. E, in realtà, era felice come non mai.”

In questa scena appare chiaro il cinismo di Kunth in una situazione di lutto. Tale cinismo, che produce una certa comicità, è figlio della semplice necessità di avere uno stipendio e non restare senza lavoro; allo stesso modo, Alexander assume un atteggiamento cinico, reagendo alla morte della madre non mostrando alcuna tristezza, spinto dalla ‘necessità’ intellettuale e scientifica di viaggiare, a cui poteva finalmente dar libero sfogo. Questo elemento cinico risulta straniante, perché contraddice le attese del lettore generando quindi comicità. Il cinismo non è certo un atteggiamento positivo, e infatti si manifesta non solo con la comicità, ma anche con una vena di amarezza. Un ulteriore esempio del cinismo nel romanzo è rappresentato dalla morte della prima moglie di Gauß, Johanna, e le conseguenti nozze con l’amica di lei, Minna. In varie occasioni precedenti al matrimonio, Minna era stata definita senza mezzi termini *dumm* (VW, p. 91) e *häßlich* (VW, p. 148), scema e brutta. Tuttavia, l’unione con lei si fa per Gauß necessaria.

Er saß an ihrem Bett. Menschen tuschelten im Flur. Johanna war tot. Er schob den Stuhl zurück und versuchte sich an den Gedanken zu gewöhnen, daß er wieder heiraten mußte. Er hatte Kinder. Er wußte nicht, wie man die aufzog. Einen Haushalt führen konnte er nicht. Dienstboten waren teuer. (VW, p. 161)

Nonostante il dolore per la morte improvvisa della moglie, ancora una volta è la necessità a prendere il sopravvento e non una tensione verso sentimenti ideali. Non c’è l’idea di amore eterno che sfugge alla morte e non c’è nemmeno la volontà di ricercare nuovamente un sentimento d’affettuosità con un’altra donna, ma l’avere una moglie viene vista come una necessità indipendente da ogni sentimento. In tale contesto, il risultato non può essere, secondo lo stile del romanzo, tragicomico.

Er dachte an seine Frau Minna. Er hatte sie nie belogen. Zuerst hatte er überlegt, Nina zu heiraten, aber in einem langen Brief hatte ihn Bartels überzeugt, daß er das nicht tun dürfe. Also hatte er Minna erklärt, daß er jemanden für die Kinder brauche und für den Haushalt und seine Mutter, daß er nun einmal nicht allein leben könne, und immerhin sei sie Johannas beste Freundin gewesen. Ihre Verlobung mit irgendeinem Schafskopf war erst kurz zuvor gelöst worden, sie war nicht mehr jung, ihre Chancen auf Heirat standen schlecht. Sie hatte verschämt gekichert, war hinausgegangen und wieder zurückgekommen und hatte an ihrem Kleid gezupft. Dann hatte sie ein wenig geweint und angenommen. Er dachte an ihre Hochzeit, an den Schrecken, der über ihn gekommen war, als er sie in Weiß gesehen hatte, die großen Zähne zu einem glücklichen Lächeln gebleckt. Da hatte er seinen Fehler erkannt. Das Problem war nicht, daß er sie nicht liebte. Das Problem war, daß er sie nicht ausstehen konnte. Daß ihre Nähe ihn nervös und unglücklich machte, daß ihre Stimme ihm vorkam, als kratze Kreide auf einer Schiefertafel, daß er sich schon

einsam fühlte, wenn er ihr Gesicht nur von weitem sah, und allein der Gedanke an sie ausreichte, ihn wünschen zu lassen, er wäre tot. Warum er Landvermesser geworden war? Um nicht daheim zu sein. VW, pp. 192s)¹⁴⁴

Gauß non sposa la donna da cui era attratto e per la quale provava forse qualche sentimento, la prostituta Nina, per una questione di necessità, in questo caso sociale; allo stesso modo, decide di sposare Minna perché conosceva già il suo ambiente ed era la soluzione migliore per l'educazione dei figli e il badare alla casa; contemporaneamente, Minna è costretta dalla necessità di non restare sola a sposare Gauß, pur non amandolo e probabilmente corrispondendo gli stessi sentimenti negativi che lui provava per lei. Tutti questi comportamenti dimostrano una mancanza di spontaneità nel romanzo, caratteristica che sarebbe al contrario propria dei sentimenti. Essi vengono sostituiti dal calcolo, che non tiene certo in considerazione i bisogni dell'animo. Non è un caso che il cinismo e la necessità portino situazioni infelici, come la solitudine di Gauß. Questo atteggiamento dona una vena tragicomica al romanzo, che al lettore, soffermandosi su questi passi, non può non suscitare un sorriso amaro.

8. IL RAPPORTO CON LE FONTI STORICHE

Generalmente, il romanzo di Kehlmann si dimostra piuttosto attento alle fonti storiche. L'ambientazione spazio-temporale risulta solitamente coerente (anche se, come visto, i macroavvenimenti storici come le guerre napoleoniche hanno poca influenza sulla trama), con la presenza sporadica di qualche imprecisione. Per esempio, all'inizio del secondo capitolo, con l'inizio delle analesi aneddotiche che contraddistinguono i capitoli 2-10, siamo ancora nel 1828, anno del

¹⁴⁴ MM, p. 160s – “Pensò a sua moglie Minna. Non le aveva mai mentito. In un primo momento aveva pensato di sposare Nina, ma con una lunga lettera Bartels lo aveva convinto che non poteva farlo. Così aveva spiegato a Minna che gli serviva qualcuno per i bambini, per badare alla casa e alla madre che non poteva più vivere da sola, e poi in fin dei conti lei era stata la migliore amica di Johanna. Aveva da poco sciolto il fidanzamento con una qualche testa di rapa, non era più giovane, le possibilità di trovare marito erano molto scarse. Lei aveva ridacchiato imbarazzata, era uscita, poi rientrata e aveva giocherellato con il vestito. Poi aveva pianto un po' e aveva accettato. Gauss pensava al suo matrimonio, all'orrore che l'aveva assalito quando l'aveva vista vestita di bianco, un sorriso felice a mostrare quei suoi denti enormi. In quell'istante aveva compreso il suo errore. Il problema di Gauss non era che non l'amava. Il problema era che non la sopportava proprio. Che la sua presenza lo rendeva nervoso e infelice, che la sua voce gli sembrava un'unghia che stride sulla lavagna, che si sentiva derelitto al solo vedere da lontano la sua faccia e gli bastava pensare a lei per desiderare che fosse morta. Perché era diventato agrimensore? Per non stare a casa.”

congresso degli scienziati a Berlino con cui il romanzo si apre partendo da un piano di rispetto delle fonti storiche e di oggettività¹⁴⁵, e viene detto che von Humboldt è famoso per il viaggio che lo portò in Sudamerica venticinque anni prima. In realtà, von Humboldt non viaggiò nel 1803, ma nel 1799, quindi 29 anni dopo, e per poi ritornare nel 1804. Questa forma di approssimazione cozza con la precisione nell'incipit del precedente capitolo, che era iniziato con l'indicazione di una data, l'unica del romanzo. Il processo di scrittura di Kehlmann, generalmente piuttosto coerente, gli permette tuttavia di tollerare tali piccoli errori, come se l'opera l'avesse scritta uno storico improvvisamente diventato 'pazzo':

Auch darin sehe ich einen experimentellen Roman. Ich habe mich nämlich gefragt: Wie kann man einen in der Vergangenheit spielenden Roman, in dem Musketen abgefeuert werden, auf der künstlerischen Höhe der Zeit schreiben? Und dann habe ich mich gefragt: Wie machen Historiker das? Wieso wirken historische Romane trivial, aber wieso wirkt nicht trivial, was etwa Eric Hobsbawm schreibt? Es liegt daran, daß die erzählerische Distanz eine andere ist. Ein Fachhistoriker geht nicht zu nah ran an die Figuren, an das, was er berichtet, und - und das ist der entscheidende Punkt - er würde nicht behaupten zu wissen, was wörtlich gesagt wurde. Er würde keine wörtliche Rede verwenden, es sei denn, er hat Dokumente und Briefe, aus denen er zitiert. Ansonsten würde er berichten, was inhaltlich ungefähr so gesagt worden sein müßte, sein könnte. Er würde also die indirekte Rede verwenden. Und da dachte ich, das Experiment müßte eben darin liegen, ein Buch zu schreiben, das beginnt wie ein Sachbuch. Deshalb gibt es auch in der ersten Zeile des Romans eine Jahreszahl- und dann nie wieder. Es beginnt zwar wie ein historisches Sachbuch, bis es dann plötzlich kippt, weil natürlich Dinge berichtet werden, die überhaupt nicht mehr sachbuchhaft, sondern romanhaft und frei erfunden sind. Es sollte so klingen, wie ein seriöser Historiker es schreiben würde, wenn er plötzlich verrückt geworden wäre.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁶ Daniel Kehlmann, «*Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006, cit., pp.32s – Lo vedo anche come un romanzo sperimentale. Perché mi sono chiesto: come si può scrivere un romanzo ambientato nel passato, in cui si spara con i moschetti, all'altezza artistica dei tempi? E poi mi sono chiesto: come fanno gli storici? Perché i romanzi storici sembrano banali, ma quello che scrive Eric Hobsbawm, per esempio, non sembra banale? È perché la distanza narrativa è diversa. Uno storico specializzato non si avvicina troppo ai personaggi, a ciò che riporta, e – questo è il punto cruciale – non pretenderebbe di sapere cosa è stato detto testualmente. Non usava discorsi verbali a meno che non avesse documenti e lettere da cui citare. Altrimenti, riferirebbe ciò che avrebbe dovuto essere detto, ciò che avrebbe potuto essere detto, in termini di contenuto. Quindi avrebbe usato il discorso indiretto. E così ho pensato che l'esperimento

Non apprezzando particolarmente il romanzo storico, Kehlmann osserva che il suo romanzo sperimentale sia nato come un testo storiografico, il cui autore, lo ‘storico di professione’, sia improvvisamente uscito di senno. Questo vestire i panni dello storico è certamente anche il motivo per la generale distanza che il narratore mantiene rispetto all’interiorità dei personaggi e dello stile molto chiaro e appunto realista della prosa di Kehlmann. Lo ‘scrivere come uno storico diventato pazzo’ permette all’autore di stendere un’opera che abbia delle caratteristiche riscontrabili nella storiografia (basso uso di figure retoriche, lingua chiara), ma al contempo la liberi dagli obblighi di precisione nei confronti del referente esterno al testo narrativo, vale a dire le fonti storiografiche. Costagli osserva che il romanzo degli anni ‘2000 di Kehlmann riprende le modalità di elaborazione del materiale storico rintracciabile in ambito letterario tedesco già dagli anni ‘80 del secolo scorso, come per il romanzo da noi precedentemente analizzato *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) di Sten Nadolny¹⁴⁷ (pur prediligendo la narrazione non continua delle vite, come è il caso del John Franklin di Nadolny, ma piuttosto aneddotica)¹⁴⁸; a differenza di quest’ultimo, che risulta molto più preciso con date e luoghi, Kehlmann prende più libertà di divincolarsi dalla Storia. Come vedremo nei prossimi capitoli, le quattro opere oggetto del nostro studio rappresentano diversi gradi di aderenza alla storiografia e Kehlmann si colloca in una scala da uno a quattro (dove uno è la massima aderenza e quattro è la massima indipendenza), al livello due.

Se, come vedremo, con von Humboldt e con Gauß Kehlmann resta tutto sommato fedele alle fonti storiche, nel caso di Eugen il personaggio viene sviluppato da Kehlmann in maniera decisamente più libera dalle fonti, anche perché esse sono in effetti piuttosto scarse.¹⁴⁹ Eugen Gauß lascia la Germania per gli Stati Uniti non a causa della polizia prussiana (non è accertato nemmeno che abbia accompagnato il padre al congresso di Berlino del 1828), ma per problemi familiari. Da studente a Gottinga, Eugen si dedicò ai vizi, contraendo debiti e

dovrebbe essere quello di scrivere un libro che inizia come un libro di non-fiction. Ecco perché c’è un anno nella prima riga del romanzo e poi mai più. Inizia come un libro di saggistica storica, ma poi improvvisamente cambia, perché naturalmente vengono riportate cose che non sono più affatto saggistiche, ma romanzesche e fittizie. Dovrebbe sembrare come lo scriverebbe uno storico serio se fosse improvvisamente impazzito.” (trad. It. G.E.).

¹⁴⁷ Cfr. Simone Costagli, *op. cit.*, pp. 264s.

¹⁴⁸ Cfr. Bernadette Malinowski, *op. cit.*, pp. 202-5.

¹⁴⁹ Bernadette Malinowski, *op. cit.*, p. 172.

infangando il nome del padre.¹⁵⁰ I grossi litigi familiari che seguirono portarono Carl Gauß ad affermare in una lettera del 13 settembre 1830 all'amico Heinrich Wilhelm Olbers (1758-1840) di non voler più rivedere il figlio:

Giebt es ein härteres, schmerzlicheres Loos, als wenn ein Vater nur sehnlich wünschen muss, dass sein Sohn ihm nie wieder vor die Augen kommen möge. [...] Ich kann, ich darf ihm nicht wieder Vater sein [...].¹⁵¹

Kehlmann rielabora quindi il motivo della rottura familiare per ricreare il rapporto burrascoso tra il Gauß padre e il Gauß figlio. L'elemento dell'esilio di Eugen permette all'autore di inserire l'elemento politico sull'intransigenza della polizia prussiana, testimoniata anche dalla scena nel primo capitolo del controllo documenti nella locanda (VW, pp. 10-12), così come la satira sull'incorruttibilità degli ufficiali prussiani (VW, p. 259)

8.1 *Alexander von Humboldt*

Come detto, per la biografia di von Humboldt e Gauß, Kehlmann rimane piuttosto fedele alle fonti biografiche. Kehlmann tratteggia piuttosto fedelmente l'infanzia di Alexander von Humboldt, ponendo in particolare l'accento sulla durezza ma completezza della formazione impartita a lui e al fratello Wilhelm, basata su un'educazione domestica che poca libertà lasciava ai due fratelli.¹⁵² Parimenti fedele è la rappresentazione della madre, molto attenta alla formazione dei due figli, ma totalmente assente dal punto di vista affettivo, così come la generale predilezione per il fratello Wilhelm¹⁵³, che Kehlmann rielabora in maniera comica:

¹⁵⁰ Cfr. Hubert Mania, *Carl Friedrich Gauß – eine Annäherung*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, p. 54.

¹⁵¹ Carl Friedrich Gauß, *Lettera a Wilhelm Olbers*, 30 settembre 1830, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen <<https://gauss.adw-goe.de/handle/gauss/979>> (Ultima consultazione 18/12/2021) – “C'è un destino più duro e doloroso di quando un padre deve solo desiderare che suo figlio non si presenti mai più davanti ai suoi occhi? [...] Non posso, non devo essere di nuovo un padre per lui [...]” (trad. it. G.E.).

¹⁵² Cfr. Manfred Geier, *Alexander von Humboldt – eine biographische Skizze*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, p. 63.

¹⁵³ *Ibidem*.

Der ältere Bruder sah aus wie ein Engel. Er konnte reden wie ein Dichter und schrieb früh altkluge Briefe an die berühmtesten Männer des Landes. Wer immer ihn traf, wußte sich vor Begeisterung kaum zu fassen. Mit dreizehn beherrschte er zwei Sprachen, mit vierzehn vier, mit fünfzehn sieben. Er war noch nie bestraft worden, keiner



Fig. 3: Hermann Biow (1804-1850), *Daguerreotypie von Humboldt, Alexander von 1847* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humboldt,_Alexander_von_1847.jpg>

konnte sich erinnern, daß er je etwas falsch gemacht hätte. Mit dem englischen Gesandten sprach er über Handelspolitik, mit dem französischen über die Gefahr des Aufruhrs. Einmal sperrte er den jüngeren Bruder in einen Schrank in einem entlegenen Zimmer. Als ein Diener den Kleinen dort am nächsten Tag halb ohnmächtig fand, behauptete der, sich selbst eingeschlossen zu haben; er wußte, die Wahrheit hätte keiner geglaubt. (VW, pp.20s)¹⁵⁴

Ciò che Kehlmann cambia rispetto alle fonti storiche è insinuare, mai dichiarando apertamente, che tra loro ci fosse zizzania, in quanto dalle fonti è riportato che andassero d'accordo e non risultassero litigi.¹⁵⁵ Per

quanto plausibile, ciò risulta comunque improbabile e verosimilmente Kehlmann ha voluto 'giocare' con l'attenzione della famiglia von Humboldt a ritrarre all'esterno la propria immagine di sé sempre nel migliore dei modi. La menzione del salotto di Jüdin Henriette Herz nel romanzo (VW, p. 168) è corretta, in quanto i due fratelli furono introdotti molto presto nell'alta società, permettendo ad Alexander di confrontarsi con la filosofia kantiana, che sarà per lui una guida per

¹⁵⁴ MM, p. 18 – "Il fratello maggiore aveva un aspetto angelico. Parlava come un poeta e fin da bambino scriveva lettere saccenti ai tedeschi più illustri. Chiunque lo incontrasse ne restava soggiogato. A tredici anni parlava perfettamente due lingue, a quattordici quattro, a quindici sette. Nessuno lo aveva mai punito, punito, né si ricordava che avesse mai fatto qualcosa di sbagliato. Con il legato britannico discuteva di politica commerciale, con quello francese della pericolosità dei tumulti. Una volta rinchiuso Alexander in un armadio di una stanza dove non entrava mai nessuno. Il giorno dopo, quando un inserviente lo trovò quasi svenuto, lui disse di essersi rinchiuso da solo nel mobile. Tanto, alla verità non ci avrebbe creduto nessuno."

¹⁵⁵ Manfred Geier, *op. cit.*, p. 63.

tutta la vita¹⁵⁶, elemento molto presente come visto anche nel romanzo. L'interesse per la botanica di von Humboldt nasce a Berlino, con l'attenzione che li ha nello specifico per un una grossa dracena¹⁵⁷, che nel romanzo viene menzionata (VW, p. 47) e con cui interagirà anche Eugen. Il romanzo glissa sui primi viaggi di von Humboldt, che insieme al naturalista Georg Forster (1754-1794) viaggiò in Belgio, Olanda, Inghilterra e Francia.¹⁵⁸ Come anche nel romanzo, l'Alexander von Humboldt storico dovette studiare prima materie finanziarie per esaudire il desiderio materno di farlo diventare un funzionario statale, per poi studiare mineralurgia all'università di Freiberg per lavorare nel *Bergdienst* prussiano.¹⁵⁹ Aderente alla storiografia è anche il fatto che, pur sognando un viaggio lontano dall'Europa, aspettò la morte della madre per potersi sentire libero di compierlo, incontrando casualmente Bonpland e ricevendo successivamente l'autorizzazione dal Re di Spagna a potersi imbarcare su tutte le navi del regno e visitarne ogni colonia, portando a proprie spese con sé i migliori strumenti di rilevazione all'epoca disponibili.¹⁶⁰ Il romanzo, nel raccontare i viaggi di von Humboldt e Bonpland glissa sulla presenza dell'accompagnatore Carlos Montúfar, assente nel romanzo. Max Doll¹⁶¹ osserva come Kehlmann si sia basato per i capitoli relativi ai viaggi in Sudamerica sulle opere di von Humboldt quali *Reise nach Südamerika*¹⁶² e *Ansichten der Natur*¹⁶³. La particolarità di queste opere è che esse si configurano come opere scientifiche da un lato, ma hanno un carattere anche letterario, ponendosi a metà strada tra il lavoro scientifico tout court e il resoconto (letterario) di viaggio.¹⁶⁴ Ciò è in contrapposizione all'immagine di von Humboldt che si dà nel romanzo, in quanto come visto egli apprezza solo testi in cui sono contenuti fatti e numeri (VW, p. 221), corroborando la tesi che Kehlmann abbia marcato, indipendentemente dalle fonti storiche, la natura duale e oppositiva tra Wilhelm e Alexander von Humboldt al fine di riflettere (e scherzare) sull'opposizione delle discipline che oggi appare quasi manichea. Dalla

¹⁵⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 64-75.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 64.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 65.

¹⁵⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 65s.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Max Doll, *op. cit.*, p. 295.

¹⁶² Alexander von Humboldt, *Die Reise nach Südamerika. Vom Orinoko zum Amazonas*, a cura di Jürgen Starbatty, Lamuv, Göttingen 2001.

¹⁶³ Id., *Ansichten der Natur*, a cura di Adolf Meyer-Abich, Reclam, Stuttgart 2008.

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem*.

lettura del *Resie nach Südamerika* leggiamo come Kehlmann abbia preso elementi dei modi di fare di von Humboldt e piccoli elementi presenti poi nella trama:

Sie versichern die Weißen, sooft man sie über die Schläge der Tembladores [Zitteraale] befragt, man könne sie ungestraft berühren, wenn man dabei Tabak kaue. Dieses Märchen vom Einfluß des Tabaks auf die tierische Elektrizität ist auf dem Kontinent von Südamerika so weit verbreitet als unter den Matrosen der Glaube, daß Knoblauch und Unschlitt auf die Magnetrudel wirken.¹⁶⁵

In questo passo, due essenzialmente sono gli elementi presenti nel romanzo. Innanzitutto, si fa riferimento alle anguille elettriche che sono menzionate nel testo di Kehlmann (VW, pp. 103s), ma inoltre si nota l'esigenza di von Humboldt di razionalizzare i miti e le credenze popolari per cercare una spiegazione scientifica.¹⁶⁶ Tale posizione è figlia della *Entzauberung* di von Humboldt, tendenza presente anch'essa nel romanzo. La rielaborazione delle fonti da parte di Kehlmann permette anche il manifestarsi di molti elementi comici. Per esempio, nel romanzo viene specificato che von Humboldt non ha scritto di aver sofferto di mal di mare, salvo poi dover vomitare subito dopo (VW, p. 44), mentre nelle fonti a riguardo leggiamo che il von Humboldt storico con orgoglio ammette di non aver mai sofferto di mal di mare:

Dies war für mich um so verdrießlicher, als ich vermöge meiner Konstitution nie seekrank wurde, und, sooft ich an Bord eines Schiffes war, immer großen Trieb zur Arbeit fühlte.¹⁶⁷

Ciò si iscrive nella tendenza illustrata prima, che porta von Humboldt a quantificare come verità storica solo quello che gli fa onore, tralasciando i dettagli che il narratore 'indiscreto' di Kehlmann riferisce al lettore, ma che von Humboldt non annota nei suoi resoconti. Doll osserva come Kehlmann riprenda dai resoconti di

¹⁶⁵ Alexander von Humboldt, *Die Reise nach Südamerika. Vom Orinoko zum Amazonas*, a cura di Jürgen Starbatty, Lamuv, Göttingen 2001, p. 226 (già citato in Max Doll, *op. cit.*, p. 302) – "Assicurano ai bianchi, ogni volta che gli si chiede del percuotere dei *tembladores* [le anguille elettriche, G.E.], che possono toccarli impunemente se masticano tabacco. Questa favola dell'influenza del tabacco sull'elettricità animale è tanto diffusa nel continente sudamericano quanto la credenza tra i marinai che l'aglio e gli insetti abbiano un effetto sull'ago magnetico"

¹⁶⁶ Max Doll, *op. cit.*, p. 302.

¹⁶⁷ Alexander von Humboldt, *op. cit.*, p. 20 (già citato in Max Doll, *op. cit.*, p. 303 – "Questo era tanto più fastidioso per me perché non soffrivo mai di mal di mare a causa della mia costituzione e, tutte le volte che ero a bordo di una nave, sentivo sempre una gran voglia di lavorare." (trad. it. G.E.).

viaggio del von Humboldt storico numerosi elementi, anche marginali, rivisitan-doli in chiave ironica, come per esempio il cane che nel romanzo viene morso sul naso da un pipistrello, scappando e perdendosi (VW, p. 130), mentre le fonti ri-portano che a spaventare l'animale fosse stato, più comprensibilmente e meno comicamente, una tigre.¹⁶⁸

L'Alexander von Humboldt storico spesso subì la costrizione della rigida so-cietà prussiana che lo soffocava¹⁶⁹, in contrapposizione all'anelito verso la libertà che aveva notato a Parigi¹⁷⁰ e si adoperò spesso contro la schiavitù e il coloniali-smo¹⁷¹, elementi come visto nella nostra analisi presenti frequentemente nel ro-manzo. Infatti, al termine del capitolo *Die Hauptstadt*, l'Alexander von Hum-boldt di Kehlmann rifiuta categoricamente l'idea di vivere a Berlino:

Um ehrlich zu sein, er könne es nicht erwarten, wieder nach Hause zu kommen.
Nach Berlin?

Humboldt lachte. Kein Mensch von Verstand könne diese greuliche Stadt sein
Zuhause nennen. Er meine natürlich Paris. In Berlin, soviel sei sicher, werde er nie
wieder wohnen. (VW, p. 214)¹⁷²

Tale elemento si ritrova anche nella biografia della figura storica, che ammise che dopo il suo viaggio in Sudamerica trovava insopportabile vivere a Berlino, così si trasferì a Parigi dove trascorse molti anni, fino al 1827 quando il Re di Prussia Federico Guglielmo III lo richiamò a Berlino e nel 1828 aprì la settima *Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte* a Berlino, dove effettivamente ospitò Carl Gauß, come nel romanzo, per poi successivamente dirigersi accom-pagnato da Christian Gottfried Ehrenberg e il Gustav Rose nel suo viaggio in Russia.¹⁷³ Le fonti attestano che questo viaggio fu molto diverso da quello che von Humboldt compì in Sudamerica da giovane, in quanto l'intero itinerario fu organizzato dallo Stato russo e fu impossibile fare ricerca in modo consono, do-vedo rinunciare von Humboldt a dar sfogo alla sua curiosità scientifica.¹⁷⁴ Tale elemento è fortemente presente anche nel romanzo (VW, p. 271). Inoltre, l'idea

¹⁶⁸ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, pp. 305s.

¹⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 64.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 65

¹⁷¹ *Ivi*, p. 69.

¹⁷² MM, p. 180 – “A essere sinceri, non vedo l'ora di tornare a casa. A Berlino? Humboldt rise. Nessuno, dotato di buonsenso, potrebbe sentirsi a casa in quella orrenda città. Ovviamente, disse, sto parlando di Parigi. A Berlino, di questo sono certo, non vivrò mai più.”

¹⁷³ Manfred Geier, *op. cit.*, pp. 72-74.

¹⁷⁴ Cfr. *Ivi*, p. 74.

di von Humboldt di scrivere il *Kosmos* è datata 1834, mentre nel romanzo come visto nella nostra analisi l'idea sovviene di ritorno dalla Russia, ritorno avvenuto nel 1829.¹⁷⁵

8.2 Carl Friedrich Gauss

Carl Friedrich Gauß, il cui viso è probabilmente familiare alla maggioranza dei tedeschi per essere stato lungamente sulla banconota da 10 Marchi prima dell'entrata in vigore dell'Euro, viene rielaborato da Kehlmann nel suo romanzo, come



Fig. 4: Deutsche Bundesbank, Carl Friedrich Gauß, die gaußsche Normalverteilung und die Sternwarte Göttingen auf dem 10-DM-Schein. 1993. Vorderseite. Porträtwiedergabe seitenverkehrt. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:10_DM_Serie4_Vorderseite.jpg>

per von Humboldt, molto spesso al fine di inserire l'elemento comico. Carl Gauß nasce in una famiglia di umili origini in una casa non della sua famiglia, ma di un piccolo imprenditore presso cui il padre lavorava

svolgendo diverse attività manuali, tra cui anche il giardiniere¹⁷⁶, come riportato nel romanzo (VW, p. 53) e le fonti riportano anche il fatto che la madre non sapesse né leggere né scrivere¹⁷⁷, elemento anch'esso presente nel romanzo (VW, pp. 54s). Altrettanto correttamente, il romanzo riporta che il suo talento fu scoperto dal maestro della scuola pubblica, che si adoperò affinché frequentasse il ginnasio in maniera gratuita, per ricevere successivamente dal Duca di Braunschweig la borsa di studio per completare gli studi accademici.¹⁷⁸ Anche la sua passione per il calcolo dei numeri primi (VW, p. 65) si ritrova nelle fonti storiche, così come il componimento dell'eptadecagono (VW, pp. 81-84), ma non l'esperienza in mongolfiera che chiude il capitolo del romanzo *Der Lehrer* (VW, pp. 64-68), così come il viaggio a Königsberg presso Kant (VW, pp. 93-99) che risultano essere completamente finzionali. Generalmente, l'enumerazione delle sue scoperte e dei suoi scritti nel romanzo risulta grossomodo fedele alla

¹⁷⁵ Ivi, pp. 73s.

¹⁷⁶ Hubert Mania, *op. cit.*, pp. 47s.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Ivi, pp. 48s.

biografia storica, come ad esempio la menzione del suo lavoro di agrimensore nel regno di Hannover¹⁷⁹, nel caso della determinazione dell'orbita di Cerere¹⁸⁰ (VW, p. 144), l'invenzione dell'eliotropo¹⁸¹ (VW, p. 194) oppure la menzione dello scienziato russo riguardo alla geometria non euclidea (VW, p. 273) vale a dire Nikolaj Ivanovič Lobačevskij¹⁸², non menzionato esplicitamente nel romanzo. Interessanti sono le rielaborazioni che riguardano nella figura di Gauß l'aspetto sentimentale. In realtà, i fatti non vengono propriamente rivistati, in quanto le nozze con Johanna e con Minna vengono entrambe connotate correttamente. Solo che, se Johanna traspare dalle fonti come «Liebe seines Lebens»¹⁸³, la portata dell'amore del Gauß di Kehlmann per la donna appare comunque ridotta, visto che viene introdotto nel romanzo l'elemento finzionale della prostituta Nina, a cui fa visita di continuo anche dopo il primo matrimonio. Certamente la morte della prima ha un impatto notevole sul Gauß di Kehlmann, ma il romanzo si tiene particolarmente a distanza, ridimensionando. Storicamente, le seconde nozze con Minna Waldeck portano molti dispiaceri a Gauß¹⁸⁴ e il romanzo menziona anche le scarse condizioni di salute della seconda moglie (VW, p. 281), senza però indicare che la donna necessitò di assistenza per quindici anni¹⁸⁵, dimostrando ulteriormente l'aderenza alle fonti storiche, che tuttavia non vanno troppo in profondità. La mancanza di profondità fa tralasciare anche la menzione di cari amici del matematico, tra cui il geologo von Waltershausen, il fisico Listing e il fisiologo Wagner¹⁸⁶, la cui assenza nel romanzo consegna al lettore l'immagine di un Carl Gauß tremendamente solo. La differenza più marcata tra il Gauß storico e il Gauß di Kehlmann è tuttavia di natura caratteriale. Il primo era un uomo non amante delle dispute e dei litigi¹⁸⁷, mentre il Gauß romanzato risulta essere molto spesso irascibile, litigando con chiunque. Nondimeno, l'affinità che sboccia tra von Humboldt e Gauß, trattata specialmente nel capitolo quindicesimo *Die Steppe* del romanzo, ha la sua fonte nella storiografia. Come detto a proposito di Alexander von Humboldt, effettivamente Carl Gauß

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 54.

¹⁸⁰ Tord Hall, *Carl Freidrich Gauss, A Biography*, traduzione in inglese a cura di Albert Froderberg, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1970, pp. 61-66

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 97-90.

¹⁸² *Ivi*, pp. 113-17.

¹⁸³ Hubert Mania, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 53s.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 56.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

soggiornò presso il barone durante la sua visita a Berlino del 1828. Gauß risultava agli sconosciuti estremamente schivo, definito anche ‘freddo’ dallo stesso von Humboldt in occasione del suo primo incontro, ma dopo una conoscenza più approfondita, von Humboldt avrebbe detto che «Gauß’ Zuneigung die größte Auszeichnung seines Lebens sei».¹⁸⁸ Nell’occasione del soggiorno a Berlino del 1828, il Gauß storico conobbe, com’è riportato anche nel romanzo, il giovane fisico Wilhelm Weber, che successivamente effettivamente insegnò a Gottinga e collaborò col matematico, inventando anche la prima forma di telegrafo¹⁸⁹, menzionato anch’esso nel romanzo (VW, p. 281s).

¹⁸⁸ *Ibidem* – “L’affetto di Gauß fu il più grande onore della sua vita.” (trad. it. G.E.).

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 56s.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Angelini, Claudio (a cura di); *Fiori della lirica tedesca. Ediz. italiana e tedesca*, Sovera, Roma 2009.
- Ash, Caroline; *Fiction and Explorations: The World Measurers*. In: «Science», Vol. 317, No. 5837|2007, pp. 454-455.
- Bareis, J. Alexander; *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann (a cura di), *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Aisthesis, Bielefeld 2013, pp. 321-44.
- Baßler, Moritz; *Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus*. In: «Gegenwartsliteratur», 16/2017, p. 37-55.
- Catani, Stephanie; *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 198-215.
- Chraplak, Marc; *Ein postmoderner historischer Roman?: Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« (2005)*. In: «Weimarer Beiträge», 61|2015, pp. 485-501.
- Costagli, Simone; *Ein postmoderner historischer Roman: Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. In «Gegenwartsliteratur» 11|2012, pp. 261-279.
- Deupmann, Christoph; *Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. In: Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann (a cura di), *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Aisthesis, Bielefeld 2013, pp. 237-56.
- Diner, Dan; *Reimagining Enlightenment: In Pursuit of Prudent Modernity*. In: «New German Critique», n°117, 3|2012, pp. 25-32.
- Doll, Max; *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017.
- Fröschle, Ulrich; *«Wurst und Sterne». Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 186-197.

- Gauß, Carl Friedrich; *Lettera a Wilhelm Obers*, 30 settembre 1830, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen <<https://gauss.adw-goe.de/handle/gauss/979>> (Ultima consultazione 18/12/2021).
- Gasser, Markus; *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst*. In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 12-29.
- Geier, Manfred; *Alexander von Humboldt – eine biographische Skizze*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 62-77.
- Hall, Tord; *Carl Freidrich Gauss, A Biography*, traduzione in inglese a cura di Albert Froderberg, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1970.
- Herrmann, Leonhard; *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*, J. B. Metzler, Stuttgart 2017.
- von Humboldt, Alexander; *Ansichten der Natur*, a cura di Adolf Meyer-Abich, Reclam, Stuttgart 2008.
- von Humboldt, Alexander; *Die Reise nach Südamerika. Vom Orinoko zum Amazonas*, a cura di Jürgen Starbatty, Lamuv, Göttingen 2001.
- Ireton, Sean; *Lines and Crimes of Demarcation: Mathematizing Nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann*. In: «Comparative Literature», Vol. 63, 2|2011, pp. 142-160.
- Kehlmann, Daniel, *Die Vermessung der Welt*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck 2009¹⁴.
- Kehlmann, Daniel, *La misura del mondo*, traduzione di Paola Olivieri, Feltrinelli, Milano 2016⁶.
- Kehlmann, Daniel; «Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 26-35.
- Kehlmann, Daniel; «Mein Thema ist das Chaos» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in Der Spiegel*, 5. Dezember 2005. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 36-46.
- Kehlmann, Daniel; *Wo ist Carlos Montúfar?*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck 2005.

- Korten, Lars; *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt*. In: «Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes», 2|2010, pp. 197-207.
- Malinowski, Bernadette; *Literarische Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie: Kehlmann – Del Giudice – Serres*, De Gruyter, Berlin/Boston 2021.
- Mania, Hubert; *Carl Friedrich Gauß – eine Annäherung*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 47-61.
- Platone, *Teeteto*, testo greco a fronte, a cura di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 2011.
- Preußner, Heinz-Peter; *Zur Typologie der Zivilisationskritik: Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ*. In: In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 73-85.
- Pütz, Wolfgang; *Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt*, Oldenbourg, München 2008.
- Roberg, Thomas; *Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik*. In: «Text+Kritik», Poetik des Gegenwartsromans, Sonderband, X/16, pp. 163-72.
- Stein, Julia; «*Germans and humor in the same book*» *Die internationale Rezeption der »Vermessung der Welt«*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 136-50.
- Taberner, Stuart; *Daniel Kehlmann's Die Vermessung der Welt (Measuring the World)*. In: Id. (a cura di), *The Novel in German since 1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 255-269.
- Tommek, Heribert; *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin/München/Boston 2015.
- Vermeulen, Timotheus e van den Akker, Robin; *What is metamodernism?* In: «Notes on Metamodernism», 2010, <<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>> (ultima consultazione il 1.10.2021).
- Zeyringer, Klaus; *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 36-44.

CAPITOLO V

CHRISTIAN KRACHT, *IMPERIUM* (2012)

Abstract (De): Christian Krachts Roman *Imperium* erregte aufgrund seines Stils und seiner Thematiken sofort große Aufmerksamkeit bei der Kritik und löste eine lebhaft, teils gar hitzige Debatte aus, die eine außerordentliche Zahl von Beiträgen in Monographien, Sammelbänden und Zeitschriftenartikeln hervorbrachte.

Auf der Grundlage dieser sehr umfangreichen Literatur wird in diesem Kapitel zunächst eine Analyse der Struktur und des räumlich-zeitlichen *Settings* des Romans vorgenommen, wobei ein besonderes Augenmerk auf den bissigen Stil Krachts gelegt wird, der eine echte Besonderheit seiner Prosa darstellt. Grundlegende Elemente der Prosa des Schweizer Autors wie der Einsatz eines auktorialen Erzählers mit ausgeprägten Eigenheiten, die Verwendung eines bewusst irritierenden Lexikons, der massive Einsatz von Intertextualität und das Eindringen von Literatur jenseits der Grenzen des Papierbuches bilden die Eckpfeiler dieser Analyse.

Anschließend liegt der Schwerpunkt auf der Charakterisierung der Hauptfiguren des Romans und ihren Funktionen. Ein besonderes Gewicht wird dann auf die Untersuchung der Funktion der Religion innerhalb des Romans gelegt, die als Instrument oder Vorwand für die Kolonisierung dargestellt wird, unabhängig davon, ob es sich um eine ‚traditionelle‘ Religion wie die der im Roman erwähnten christlichen Missionare handelt oder um die von August Engelhardt auf lebensreformerische Prinzipien gegründete Religion. Gerade die Figur des August Engelhardt fordert die Tendenzdiskussion über den Roman heraus, die ihre Kulminationspunkte einerseits in der vom ersten Engelhardt verkörperten Tendenzen zur Zivilisationskritik und andererseits vor allem zum Epilog hin in der entgegengesetzten Tendenz zur Primitivismuskritik finden. Dieses Schwingen, das wir als Pendelbewegung fassen, spiegelt sich auch in den ästhetischen Kategorien des Romans wider, der gleichzeitig aus dem kolonialen Diskurs, wie er der Literatur des 19. Jahrhunderts eigen ist, und den postkolonialen Instanzen, wie sie in der Literatur vor allem seit den 1980er Jahren entwickelt wurden, zu schöpfen scheint. Das Kolonialthema führt dann in die Analyse der Darstellung des ‚deutschen Wesens‘ im Roman ein.

Diese Thematisierung des ‚deutschen Wesens‘ entspricht natürlich dem deutschen Nationalismus und Imperialismus um 1900; seine Darstellung erfolgt aus der Perspektive eines Zeitgenossen, des Protagonisten August Engelhardt, aber wertet es völlig um. In den Augen Engelhardts erscheint das politisch-militärisch und kulturell auf dem »Zenit« (IMP, S. 12) stehende ‚Deutschtum‘ als etwas Lächerliches und seine Beschreibung in ironischen Tönen lässt eindeutig auf Verachtung schließen. Dennoch ist er selbst mit eben dieser Kultur zuinnerst verwoben. Diese Darstellung des wilhelminischen ‚deutschen Wesens‘, die im ersten Jahrzehnt des einundzwanzigsten Jahrhunderts, also einhundert Jahre später entstand, ist aus hermeneutischer Sicht interessant, da hier verschiedene Horizonte aufeinanderprallen. Einerseits übt das Werk eine postkoloniale Kritik, indem es die von den deutschen Kolonialherren verursachten Ungerechtigkeiten denunziert, andererseits stellt es aber auch die Lebensweise der Eingeborenen in ein schlechtes Licht, ohne ihre Bräuche und ihre Vielfalt zu respektieren, wie man es von der postkolonialen Literaturproduktion gewohnt ist.

Abschließend werden die von Kracht verwendeten historischen Quellen rekonstruiert und es wird hervorgehoben, dass der historische Kontext im Großen und Ganzen präzise und stimmig ist, zumal es sich um ein fiktives Werk handelt. Abgesehen von der Biographie August Engelhardts, die Veränderungen erfährt, sind die im Roman erwähnten historisch-geographischen Kontextinformationen in der Regel genau und realistisch; befremdlich ist die Art und Weise und der Ton der Darstellung historischer Fakten, die sich auf Teile der deutschen Geschichte wie Kolonialismus, Nationalsozialismus und Weltkriege beziehen, die für historische Schuld und Tragik bekannt sind. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Roman gerade deshalb schon kurze Zeit nach der Veröffentlichung auf großes Interesse gestoßen ist.

Erst läuft also der Student Gavrilo Princip, nachdem er in Moritz Schillers Café hastig ein Schinkenbrot hinuntergeschlungen hat, hinaus auf die Straße jener kleinen, beschaulichen Stadt auf dem Balkan und schießt aus nächster Nähe, Stücke des Sandwichs noch im Mund, Brotkrümel noch am spärlichen Moustacheflaum, mit dem blanken Revolver mittenmang auf den verhaßten Despoten und seine Ehefrau Sophie. Dann kommt, gelinde gesagt, eines zum anderen. Das dem Mord folgende Flammenmeer rast mit universeller Gnadenlosigkeit über Europa; [...] einer der Millionen an der Westfront explodierenden, glühenden Granatsplitter bohrt sich wie ein weißer Wurm in die Wade des jungen Gefreiten der 6. Königlich Bayerischen Reserve-Division, lediglich ein paar Zoll höher, zur Hauptschlagader hin, und es wäre wohl gar nicht dazu gekommen, daß nur wenige Jahrzehnte später meine Großeltern auf der Hamburger Moorweide schnellen Schrittes weitergehen, so, als hätten sie überhaupt nicht gesehen, wie dort mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder am Dammtorbahnhof in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch.¹

1.L'OPERA

Poche opere della letteratura contemporanea, oseremmo dire su scala globale, hanno dato origine in così poco tempo a un dibattito tanto vivace e corposo, senza

¹ IMP, pp. 233-34. L'edizione utilizzata per il testo tedesco con cui si è proceduto all'analisi è la prima edizione del 2012, pubblicata da Kiepenheuer & Witsch, alla quale si fa riferimento con l'abbreviazione 'IMP'. – “Dopo aver divorato in tutta fretta un panino al prosciutto al caffè Moritz Schillers, lo studente Gavrilo Princip corre fuori per strada in quella placida cittadina dei Balcani e, la bocca ancora piena, i baffetti sparuti ricoperti di briciole di pane, spara a bruciapelo tra la folla con il revolver lucido contro l'odiato despota e la sua consorte Sofia. E poi, a dir poco, una cosa tira l'altra. Il mare di fuoco scatenato dall'omicidio spazza l'Europa con universale crudeltà.[...] una scheggia infuocata di una delle innumerevoli granate lanciate sul fronte occidentale penetra come un verme bianco nel polpaccio del giovane caporale della sesta divisione di riserva bavarese, a qualche centimetro soltanto dell'arteria femorale; e allora non sarebbe successo che a distanza di pochi decenni i miei nonni, camminando a passo svelto nel parco di Moorweide ad Amburgo, avrebbero finto di non vedere le masse di uomini carichi di valigie, donne e bambini ammassati sui treni alla stazione di Dammtor e inviati verso est, lontano, ai margini dell'impero, come se fossero già ombre, già fumo di cenere.” (Imp, p. 179). Per la traduzione italiana dei passi citati è stata utilizzata la traduzione di Alessandra Petrelli nell'edizione Neri Pozza, *Imperium*, pubblicata nel 2013, a cui invece ci si riferisce con l'abbreviazione 'Imp'.

esclusione di colpi, quanto *Imperium* di Christian Kracht. Vincitore del Wilhelm Raabe-Literaturpreis nel 2012², il romanzo ha sin da subito creato una spaccatura profonda nel processo di ricezione, in quanto un romanzo del genere difficilmente può lasciare indifferenti. Un romanzo che ha la capacità di trattare argomenti così spinosi con una naturalezza, un'ironia e una tranquillità narrativa quasi disarmante, capace di creare riso, approvazione, ma anche molto scandalo e irritazione, scritto con una prosa colta, ricca ed estremamente godibile, non passa certamente inosservato.

Molte sono state le definizioni date all'opera nonostante la sua recente pubblicazione. Dürbeck ha parlato di *pastiche* e di *Tragikömodie*, tagicommedia, che partendo dalla narrazione romanzata e decisamente rivisitata della vicenda di August Engelhardt (1875-1919), ne offre una rielaborazione in chiave postcoloniale³, mentre Kleinschmidt ha definito l'opera una *Kolonialparodie*⁴, una parodia coloniale. L'opera, infatti, riporta in auge la tradizionale struttura del romanzo ottocentesco, dove accanto alle vicende dei personaggi scorre in parallelo una vivace caratterizzazione dell'ambientazione storica raccontata da un narratore perlopiù autoriale, prospettiva tendenzialmente inusuale per la narrativa contemporanea, ricca al contrario di romanzi caratterizzati da una marcata situazione narrativa figurale. E proprio grazie a queste caratteristiche, piuttosto che alla vicenda personale di Engelhardt in sé, che il romanzo ha riscosso una grande attenzione della critica.

L'opera è stata oggetto di un vivacissimo quanto battagliero dibattito, vista la portata scandalizzante⁵ di un romanzo simile che, accanto alla vicenda del protagonista, rielabora in un modo inconsueto e dissacrante uno dei periodi più bui della Storia tedesca e, più in generale, mondiale. Ambientato nella prima metà del XX secolo, il romanzo affronta tematiche scottanti quanto le due Guerre Mondiali, il Nazionalsocialismo, l'antisemitismo, il colonialismo e il razzismo in una prospettiva inconsueta, a metà strada tra scherno, satira e politicamente scorretto, producendo un testo che squarcia la patina di rispetto formale, alle volte ipocrita,

² Hubert Winkels, Vorwort. In: Id (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, p. 7.

³ Cfr. Gabriele Dürbeck, *Ozeanismus im postkolonialen Roman: Christian Krachts Imperium*. In: «Saeculum», n° 64, 2014, pp. 109s.

⁴ Christoph Kleinschmidt, *Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu: Techniken des Erzählens in den Romanen Krachts*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, p. 49.

⁵ Cfr. Hubert Winkels, *op.cit.*, p. 7s.

verso le minoranze oppresse, mostrando la sua innovatività nell'esprimere altrettanto scherno nei confronti dell'oppressore, l'europeo bianco, rozzo, razzista e colonialista, distanziandosi in questo modo dai *tòpoi* della letteratura coloniale, specialmente britannica, alla cui tradizione comunque fa parzialmente riferimento nelle scelte e negli stili.

1.1 *Trama e struttura*

August Engelhardt è un giovane bizzarro originario di Norimberga, fisicamente molto gracile, vegano e con lunghi capelli. Da questa descrizione è facile già immaginare quanto poco si sentisse a suo agio nella rigida società della Germania wilhelmina a trazione prussiana dei primi anni del XX secolo. Engelhardt viene presentato infatti dalla voce narrante in viaggio verso i mari del sud a bordo del *Prinz Waldemar*, possente nave diretta nelle colonie oceaniche del Reich, in Nuova Pomerania. L'obiettivo è dare vita lì alla sua idea di 'coccovorismo'. Il cocco sarebbe il frutto più perfetto sul quale basare l'intera alimentazione ed Engelhardt intende acquisire in loco una piantagione. Conta di fondare un ordine e di raccogliere adepti in questo suo progetto, ma inizialmente le cose non vanno particolarmente bene. Visto il suo aspetto viene deriso dagli altri tedeschi a bordo della nave e, durante uno scalo, viene truffato dal tamil Govindarajan, perdendo parte dei suoi averi che aveva portato con sé. Dopo aver acquistato la piantagione sull'isola di Kabakon dall'imprenditrice Emma Forsayth, il romanzo narra delle avventure di Engelhardt nella sua piccola 'colonia', i suoi viaggi in Australia e nelle isole Figi, i suoi rapporti conflittuali con gli adepti del suo ordine come Aueckens e Lützow, la malattia e la successiva pazzia di Engelhardt, fino alla fine della II Guerra Mondiale e l'istaurazione del nuovo 'Imperium', quello statunitense.

L'autore stesso ha provveduto alla divisione in parti dell'opera, che verrà per la presente analisi rispettata. La lunghezza delle parti della storia risulta piuttosto disomogenea per quanto riguarda la loro estensione.

I parte: introduzione dei personaggi e dell'ambientazione spazio-temporale; arrivo del protagonista in Nuova Pomerania e sull'isola di Kabakon; analessi nei capitoli 4-5-6.	Capitoli 1-6 (pp. 11-110), 100 pagine.

II parte: primi adepti dell'ordine del Sole, viaggio nelle Isole Figi; spostamento della colonia tedesca da Herbertshöhe a Rabaul; ostilità di Engelhardt nei confronti dei discepoli.	Capitoli 7-9 (pp. 113-180), 68 pagine.
III parte: Partenza di Lützow da Kabakon e arrivo di Slütter a Rabaul; pazzia di Engelhardt; morte di Lützow; fine della II Guerra Mondiale e istaurazione del nuovo 'Imperium'.	Capitoli 10-15 (pp. 217-298), 82 pagine.

1.2 Ambientazione e contesto storico

A differenza delle altre due opere già analizzate fin qui nel nostro lavoro, *Die Entdeckung der Langsamkeit* e *Die Vermessung der Welt*, il romanzo di Kracht non si apre in una situazione narrativa figurale, bensì la voce narrante introduce il lettore al contesto storico-geografico in cui il romanzo è ambientato.

Unter den langen weißen Wolken, unter der prächtigen Sonne, unter dem hellen Firmament, da war erst ein langgedehntes Tuten zu hören, dann rief die Schiffsglocke eindringlich zum Mittag, und ein malayischer Boy schritt sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wiedereingeschlafen waren. Der Norddeutsche Lloyd, Gott verfluche ihn, sorgte jeden Morgen, reiste man denn in der ersten Klasse, durch das Können langbezopfter chinesischer Köche für herrliche Alphonso-Mangos aus Ceylon, der Länge nach aufgeschnitten und kunstvoll arrangiert, für Spiegeleier mit Speck, dazu scharf eingelegte Hühnerbrust, Garnelen, aromatischen Reis und ein kräftiges englisches Porter Bier. Gerade der Genuß des letzteren schuf unter den rückreisenden Pflanzern, die sich – in das weiße Flanell ihrer Zunft gekleidet – auf den Liegestühlen des Oberdecks der Prinz Waldemar eher hingeflegt als anständig schlafen gelegt hatten, für eine überaus flegelhafte, fast liederliche Erscheinung. Die Knöpfe ihrer am Latz offenen Hosen hingen an Fäden lose herab, Soßenflecken safrangelber Curries überzogen ihre Westen. Es war ganz und gar nicht auszuhalten. Bläßliche, borstige, vulgäre, ihrer Erscheinung nach an Erdferkel erinnernde Deutsche lagen dort und erwachten langsam aus ihrem Verdauungsschlaf, Deutsche auf dem Welt-Zenit ihres Einflusses. (IMP, pp. 11-12)⁶

⁶ Imp, p. 11 – “Sotto le candide nubi allungate, sotto il sole sfavillante, sotto il firmamento luminoso, si udì dapprima un fischio prolungato, poi la campana della nave che annunciava con

Dopo questo iniziale preambolo, soltanto a questo punto viene introdotta, per la verità in maniera molto marginale, la figura di August Engelhardt, presentato, a differenza degli altri personaggi oggetto di studio in questo lavoro, in qualità di protagonista che *assiste*, piuttosto che come protagonista che *fa*:

So oder so ähnlich dachte der junge August Engelhardt, während er die dünnen Beine übereinanderschlug, einige imaginäre Krümel mit dem Handrücken von seinem Gewand wischte und grimmig über die Reling auf das ölige, glatte Meer hinaussah. (IMP, p. 12)⁷

Engelhardt che osserva, assiste e funge da spettatore degli avvenimenti della Storia è un *leitmotiv* che si ripete a più riprese durante lo sviluppo del romanzo. Infatti, il lettore percepisce costantemente la narrazione divisa su due piani, quello relativo alla Storia, non solo come cornice, ma anche come oggetto osservato sia dalla voce narrante che da Engelhardt, e la vicenda stessa del protagonista.

Partendo da questo presupposto, è facile intuire quanto l'ambientazione spazio-temporale giochi un ruolo rilevante nel romanzo e propriamente quanto spazio narrativo occupi, con frequenti e costanti affreschi storici riportati, le cui descrizioni e le riflessioni della voce narrante da esse scaturite contribuiscono in maniera determinante al carattere ironico e dissacrante del romanzo. Accanto alle vicende di Engelhardt, le informazioni storico-contestuali mostrano di avere una propria indipendenza, rappresentando di fatto la Storia nella storia, in quanto gli avvenimenti perlopiù terribili della prima metà del XX secolo scorrono in parallelo alla vicenda di Engelhardt, che tuttavia procede in relativa autonomia.

insistenza il pranzo, mentre un *boy* malese percorreva con passo lieve e felpato il ponte superiore, per risvegliare con una rispettosa scrollata sulla spalla quei passeggeri che si erano appisolati subito dopo l'abbondante colazione. Grazie al talento del cuoco cinese dal lungo codino, la Norddeutsche Lloyd, maledizione a lei, offriva ogni mattina ai viaggiatori di prima classe squisiti mango alphonso da Ceylon, tagliati per il lungo e serviti ad arte, uova al tegamino con pancetta, petto di pollo alle spezie, gamberetti, riso agli aromi e una robusta Porter inglese. In particolare la degustazione di quest'ultima creava uno spettacolo alquanto riprovevole, quasi immorale tra i piantatori a bordo che – rivestiti della candida flanella della loro corporazione – si erano gettati in maniera alquanto scomposta a dormire sulle sdraio del ponte superiore del Prinz Waldemar. Calzoni con la patta aperta e bottoni che penzolavano semiscuciti, panciotti impiastricciati di macchie di curry giallo zafferano. Era assolutamente inammissibile. Quei tedeschi pallidi, ispidi, volgari, quei tedeschi simili a tapiri sdraiati, che si risvegliavano intontiti dal sonno della digestione, erano tedeschi all'apice del loro potere nel mondo.”

⁷ Imp, pp.11-12 – “Questi erano, più o meno, i pensieri del giovane August Engelhardt, mentre accavallava le esili gambe, si scrollava con il dorso della mano qualche briciola immaginaria dall'abito e fissava torvo la superficie oleosa e immobile del mare oltre il parapetto.”

Attraverso la vicenda del protagonista, è la Storia a essere oggetto narrato e osservato, e non quindi mera cornice, da un narratore insolitamente forte e presente, se messo in comparazione all'abituale produzione letteraria coeva. Inoltre, Björn Moll nota come nei precedenti romanzi, Kracht abbia utilizzato un'ambientazione inusuale, a-storica e talvolta improbabile⁸ (come, per esempio, la Svizzera comunista e belligerante in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*⁹). In *Imperium*, tuttavia, l'ambientazione è decisamente credibile e vengono descritti e rappresentati quei *cliché* propri del colonialismo tedesco e della società nazionalista e militarista di stampo prussiano che hanno caratterizzato la *Jahrhundertwende* e si sono ritrovate in parte anche nel periodo nazionalsocialista.

Il romanzo, viene scritto nelle primissime pagine (IMP, p. 18), è ambientato nella prima metà del XX secolo, anni di notevoli cambiamenti sia nella società tedesca, che nella società mondiale. In questi decenni, la Germania passa dall'essere una potenza militare e coloniale all'essere una nazione umiliata dal trattato di Versailles (1919), per poi rinascere e ancora sprofondare nella follia hitleriana, vivendo suo malgrado il punto più basso della sua Storia. Non è un caso, del resto come in tutto il romanzo, l'afflato ironico che la voce narrante intercala nel testo definendo il XX secolo come il secolo dei tedeschi:

Nun, in diese Zeit fällt diese Chronik, und will man sie erzählen, so muß auch die Zukunft im Auge behalten werden, denn dieser Bericht spielt ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, welches ja bis zur knappen Hälfte seiner Laufzeit so aussah, als würde es das Jahrhundert der Deutschen werden, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würde, und es wiederum aus der Warte des nur wenige Menschenjahre alten, neuen Jahrhunderts durchaus auch so erschien. (IMP, p. 18)¹⁰

La trama ripercorre questi cinquant'anni, dall'arrivo di Engelhardt nella colonia tedesca di Hebertshöhe ai cambiamenti causati dalla fine dell'Impero coloniale

⁸ Cfr. Björn Moll, "Europavergiftung": Südsee, Tropen und die Krankheit der Hochkultur in Christian Krachts *Imperium*. In: «Gegenwartsliteratur», 16|2017, p. 146.

⁹ Christian Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008.

¹⁰ Imp, p. 16 – "Ebbene, questa cronaca si colloca in tale epoca e, a volerla a raccontare, bisogna tenere presente anche il futuro, perché questo resoconto si svolge al principio del Ventesimo secolo, che giusto fino a poco prima della sua metà sembrava destinato a diventare il secolo dei tedeschi, il secolo in cui la Germania avrebbe assunto il suo meritato posto d'onore a capotavola tra le potenze mondiali, e così in effetti risultava, osservando la situazione dai primi anni di vita del nuovo secolo."

wilhelmino a seguito della disfatta nel primo conflitto mondiale, concludendosi poi con la presentazione di un nuovo 'Imperium', quello della cultura di massa a trazione statunitense alla fine della II Guerra Mondiale. Come si vedrà nel corso della presente analisi, l'ambientazione riproduce un vivido affresco dello *Zeitgeist*, con la presenza di tematiche quali il colonialismo, il razzismo, l'antisemitismo e la guerra, enfatizzando il loro progressivo mutare nel passaggio tra due mondi, passaggio che tocca il suo culmine con la violenta spaccatura della II Guerra Mondiale.

La scelta dei luoghi non è chiaramente casuale. Oltre a rimandare alla biografia di August Engelhardt e alle tematiche postcoloniali ampiamente discusse nell'alveo della letteratura contemporanea, i luoghi si riallacciano a una serie di *tòpoi* letterari propriamente tedeschi. Björn Moll ricostruisce la storia dei discorsi *Südsee* e *Tropen*, mari del Sud e tropici, due discorsi rintracciabili nell'ambientazione nel romanzo, specificatamente nella prima e nella terza parte.¹¹ Per il discorso *Südsee*, rintracciabile in particolare nella prima parte del romanzo, il tratto distintivo rimanda a quell'immaginario paradisiaco della bella isola remota e al *topos* del Buon Selvaggio, ricostruendo un'ambientazione che funge da *Gegenpol*, polo opposto a quello dell'Europa oramai industrializzata e corrotta. Parallelamente, il discorso *Tropen*, rintracciabile in maniera evidente nella terza parte, si rifà a un immaginario scientifico particolarmente produttivo nel XIX secolo, volto a evidenziare la ricchezza botanica e il primitivismo antropologico di quei luoghi localizzati tra i 23,5° latitudine nord e sud, vale a dire tra il Tropico del Cancro e il Tropico del Capricorno. Björn Moll evidenzia come questi due discorsi siano rintracciabili nelle produzioni di Alexander von Humboldt (il saggio *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, 1806¹²), di E.T.A. Hoffmann (il racconto breve *Heimatochare*, 1819¹³) e di Friedrich Nietzsche (l'apoforisma *Die Zonen der Kultur*, contenuto nel primo volume di *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878¹⁴), ma che verso la fine del XIX secolo questi due discorsi spesso sovrapposti inizino a scindersi, mostrando come il discorso dei tropici perda l'afflato

¹¹ Cfr. Björn Moll, *op.cit.*, pp.149-51.

¹² Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, Cotta: Tübingen 1806.

¹³ Il racconto fu pubblicato inizialmente nel 1819 sulla rivista *Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, 16|1819, confluito successivamente nella *Gesamtausgabe* postuma dell'autore (G.E.).

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, vol. 1, C. G. Naumann: Leipzig 1894², pp. 218s.

paradisiaco solitamente abbinato al discorso dei mari del Sud, diventando portatore di elementi quali il perturbante, l'incomprensibile e la malattia.¹⁵ In *Imperium* è possibile rintracciare questi due discorsi. I mari del Sud sono presentati in antitesi alla civiltà europea dalla quale Engelhardt fugge, allettato anche dalla bellezza e dalla natura dei luoghi; essi sono tuttavia anche tropici, in quanto il romanzo tematizza elementi quali la malattia, il perturbante, il cannibalismo e l'incomprensibilità da parte di Engelhardt delle popolazioni di Kabakon che, eccezion fatta per il giovane Makeli, risulteranno per lui costantemente estranee. La prima parte, che grossomodo racconta l'arrivo di Engelhardt con la compresenza di alcune analessi riguardanti la vita precedente in Germania del protagonista, è ricca di descrizioni di paesaggi bellissimi e attraenti, con la raffigurazione della popolazione autoctona che grossomodo aderisce al canone del Buon Selvaggio. La terza e ultima parte, che narra nel suo culmine la fuga di Engelhardt dal mondo tropicale, è caratterizzata dalla presenza costante della malattia, del cannibalismo e dell'ostilità della calura.

Infine, il romanzo, nel raccontare il tempo in cui ambientato, pone l'accento sulle utopie da cui è stato pervaso. Il XX secolo era stato atteso come un secolo di speranza di cambiamento, atteso da personalità e gruppi sociali diversissimi, la cui idea di cambiamento spesso cozzava e questo forse può aiutare a spiegare la conflittualità che ha pervaso questo secolo. In *Imperium*, il riferimento alle utopie come speranza ambiziosa e spesso irraggiungibile è chiarissimo. La maggior parte dei personaggi e delle figure, anche solo menzionate nella lunghissima catena intertestuale e interdiscorsiva prodotta da Kracht, risulta vittima di questa speranza spesso disattesa: dal coccovoro August Engelhardt e i suoi discepoli ai funzionari coloniali imperiali come Hahl, a Gustav Schlickeysen, Hitler, Thoreau, Tolstoy, Stirner, Lamarck, Swedenborg, Swami Vivekananda, Adolf Just, Hermann Hesse e Gustaf Nagel, Silvio Gsell, Albert Einstein, Edward C. Halsey, i fratelli Kellogg, il nudista Richard Ungewitter o Sigmund Freud.¹⁶

¹⁵ Cfr. Björn Moll, op.cit., pp. 147-49.

¹⁶ Cfr. Johannes Birgfeld, *Von der notwendigen Vernichtung der Menschheit: Utopische und dystopische Diskurse und ihre Verflechtung in ‚Haupt‘- und ‚Nebenwerken‘ Christian Krachts*. In: Stefan Bronner e Björn Weyand, *Christian Krachts Weltliteratur*, de Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp.243s.

1.2.1 *Ozeanismus*

Gabriele Dürbeck¹⁷ rintraccia nel romanzo di Kracht tutta una serie di elementi riconducibili all'*Ozeanismus*, traducibile in italiano con 'Oceanismo', vale a dire un sistema relativo a tesi, asserzioni e credenze relative al continente oceanico, nella maggior parte dei casi con forti connotati stereotipici. Concettualmente legato al più vasto impianto teorico del saggio *Orientalism* di Edward W. Said¹⁸, l'Oceanismo viene ritrovato all'interno del romanzo in tutti quegli elementi che esplicitano o sottintendono la mentalità colonialista e imperialista dei tedeschi nei Mari del Sud.

Prendendo le mosse dai discorsi *Südsee* e *Tropen* illustrati nel paragrafo precedente del nostro lavoro, l'*Ozeanismus* si configura in una rappresentazione dal punto di vista occidentale di quei luoghi, che accomuna paesaggi paradisiaci e libertà sessuali così come popolazioni bellicose e cannibali. Tale forma di rappresentazione serve a una funzione ben precisa:

Je nach dem Interesse des europ. Beobachters konsolidieren sich die Wahrnehmungen zum Negativ-Heterostereotyp, vor dem die Herrschaftskultur ihre Überlegenheit in zivilisatorischer, moralischer, religiöser, intellektueller, technischer oder ökonomischer Hinsicht begründet und implizit oder explizit ein Eingreifen in die Autonomie des meist mit primitivistischer Naturnähe assoziierten fremden Kulturkreises legitimiert.¹⁹

In tal modo, testi letterari, resoconti di viaggio ma anche il giornalismo diventavano mezzi di legittimazione del dominio bianco, riprendendo ciò che i francesi definivano *mission civilisatrice*. Comprensibilmente, una tale visione culturale, etnica ed economica non può non essere una visione marcatamente coloniale, restando quindi nell'alveo teorico tracciato a fine anni '70 da Edward W. Said.

Nel romanzo di Kracht si lasciano rintracciare molti elementi propri del discorso oceanista. Oltre l'elemento stereotipato del cannibalismo che risulta molto evidente verso la fine del romanzo, l'elemento oceanista-coloniale diventa

¹⁷ Cfr. Gabriele Dürbeck, *op.cit.*, pp. 111-115.

¹⁸ Edward W. Said, *Orientalism*; Penguin Books: London 2003.

¹⁹ Alexander Honold, *Exotismus*. In: Ansgar Nünning (a cura di), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart – Weimar 1998, p. 139 (già citato in: Gabriele Dürbeck, *op.cit.*, p. 112) – “A seconda dell'interesse dell'osservatore europeo, le percezioni si consolidano in un etero-stereotipo negativo davanti al quale la cultura dominante giustifica la sua superiorità sotto il profilo civile, morale, religioso, intellettuale, tecnico o economico e legittima implicitamente o esplicitamente un intervento nell'autonomia della sfera culturale straniera, che di solito è associata alla vicinanza primitivista alla natura.” (trad. It. G.E.).

marcatamente visibile sin dalle prime battute, quando viene esplicitato che la vicenda narrata è ambientata nei possedimenti del Reich nei Mari del Sud, dove successivamente l'arrivo di Engelhardt viene descritto dalla voce narrante simile a quello del *conquistador* Hernán Cortés (IMP, p. 66)²⁰:

[...] und für die schwarzen Männer im Boot und die paar Eingeborenen, die sich mit einer gewissen phlegmatischen Neugier am Strand eingefunden hatten (einer von ihnen trug gar, als parodierte er sich und seine Rasse, einen Knochensplitter in der Unterlippe), sah es aus, als sei es ein frommer Gottesmann, der dort vor ihnen betete, während es uns Zivilisierte vielleicht an eine Darstellung der Landung des Konquistadoren Hernán Cortés am jungfräulichen Strande von San Juan de Ulúa erinnert, allerdings gemalt, falls dies denn möglich wäre, abwechselnd von El Greco und Gauguin, die mit expressivem, schartigem Pinselstrich dem knienden Eroberer Engelhardt abermals die asketischen Züge Jesu Christi verleihen. (IMP, pp. 65s)²¹

Oltre il chiaro parallelo colonialista tra Cortés e Engelhardt, l'immagine del dominio occidentale viene rafforzata anche dal fatto che secondo la voce narrante la scena sembra dipinta congiuntamente da El Greco (1541 – 1614) e Gauguin (1848 – 1903). Se il primo rimanda al motivo religioso, tenendo presente la sua produzione artistica nel *Siglo de Oro*, età a sua volta caratterizzata tra l'altro da un'intensa attività missionaria spagnola nel Nuovo Mondo, il secondo invece rimanda alle raffigurazioni proprie dei popoli del Pacifico durante la sua fuga a Tahiti, evidenziando la presenza di un punto di vista marcatamente occidentale sui nativi.²² A tal riguardo, è da menzionare un ulteriore elemento che rimanda al

²⁰ Cfr. Gabriele Dürbeck, *op.cit.*, pp. 117-119.

²¹ Imp., p. 51 – “[...] gli uomini di colore sulla barca e i pochi indigeni che si erano raccolti sulla spiaggia con una specie di flemmatica curiosità (uno di loro portava addirittura un frammento d’osso nel labbro inferiore, quasi a parodiare se stesso e la propria razza) potevano forse scambiare per un devoto uomo di Dio inginocchiato a pregare davanti a loro, mentre a noi individui civilizzati ricordava la rappresentazione dell’arrivo del conquistador Hernán Cortes sulle spiagge incontaminate di San Juan de Ulúa, dipinto, se possibile, a due mani da El Greco e Gauguin, che con pennellate espressive e dense avevano dato al conquistatore Engelhardt in ginocchio i tratti ascetici di un Gesù Cristo.”

²² Nel corso della narrazione, lo stesso Engelhardt verrà successivamente paragonato a Gauguin, mentre è in viaggio verso le Isole Figi (G.E.). IMP, p. 134 – “Die wenigen Franzosen, die ihn nicht vollends ignorierten, hielten ihn für einen dem Primitivismus frönenden Kunstmaler, eine deutsche Version ihres Gauguin, ergo für eine durchweg lächerliche Figur, die jedoch – und hier zeigte sich, daß der gallische petit bourgeois eine größere Toleranz an den Tag zu legen vermochte als sein von der anderen Seite des Rheines stammendes, dunkel-teutonisches Gegenüber – durchaus ihre Existenzberechtigung habe, und sei es nur, um den verkrusteten Bürger (also sich selbst) bestätigt zu sehen.“, Imp, pp. 102s – “I pochi francesi che non lo ignoravano

tema della colonizzazione religiosa, vale a dire la rappresentazione di Engelhardt come un predicatore e quindi anche come missionario, ulteriore elemento che rimanda secondo Dürbeck al discorso coloniale e oceanista.²³

La questione economica corrobora ulteriormente l'aderenza dell'ambientazione del romanzo al discorso oceanista-colonialista. Nonostante non abbia l'aspetto e i modi di un colonialista 'prototipico', Engelhardt agisce come tale, appropriandosi di un territorio popolato da nativi, Kabakon, pagando del denaro a Emma Forsayth, un'imprenditrice e colonialista tedesca, non chiedendo quindi alcuna autorizzazione ai residenti sulla possibilità di prendere possesso dell'isola; nonostante la volontà di Engelhardt sia quella di creare un movimento religioso, lo sfruttamento del luogo ha anche un fine economico, in quanto la vendita dei prodotti derivati dal cocco dell'isola serve inizialmente a finanziare tale progetto; per di più, Engelhardt è in una posizione di dominio rispetto agli indigeni e, se inizialmente paga loro un compenso per il lavoro nelle piantagioni di cocco, successivamente smette di farlo (IMP, p. 188), rendendo di fatto il rapporto non più quello tra datore di lavoro-dipendente salariato, ma piuttosto dominatore-dominato, tramite l'introduzione di quella che è in effetti una schiavitù. Infine, l'ambientazione paradisiaca dei Mari del Sud oltre a richiamare il discorso del *Südsee* visto in precedenza, mette in evidenza quanto il punto di vista sia occidentale quanto tale paesaggio viene descritto come «Arkadien» (IMP, 224), affibbiando quindi un canone culturale occidentale a un territorio estraneo alla mitologia greca.²⁴

2. IRRIVERENZA E PECULIARITÀ DELLO STILE DI CHRISTIAN KRACHT

Vista la particolarità della narrativa di Kracht, per riconoscere la quale al lettore basta appena qualche pagina e per cui è stato già coniato l'aggettivo 'krachtianisch'²⁵, il nostro lavoro non può prescindere da una panoramica generale sulla prosa e soprattutto sull'irriverenza dello stile dell'autore svizzero.

completamente lo prendevano per uno di quei pittori maniaci del primitivismo, una versione tedesca del loro Gauguin, ovvero una figura del tutto risibile, che tuttavia – e qui il *petit bourgeois* gallico dimostrava una tolleranza ben maggiore del suo chiuso dirimpettaio teutonico sull'altra sponda del Reno – godeva del pieno diritto all'esistenza, non fosse altro che per giustificare quella del coriaceo borghese (ovvero lui stesso)."

²³ Cfr. Gabriele Dürbeck, *op.cit.*, p. 113

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 117-120.

²⁵ Moritz Baßler e Heinz Drügh, *Eine Frage des Modus: Zu Christian Krachts gegenwärtiger Ästhetik*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 8s.

Anche dai suoi detrattori, Christian Kracht viene descritto come una importante ‘voce del presente’²⁶, tenuto conto delle tematiche estremamente attuali che nei suoi romanzi affronta, del successo che le sue opere riscuotono presso il pubblico e dell’elevato interesse scientifico che destano. Molte sono state le etichette che la critica ha provato ad affibbiare allo stile di Kracht, tra cui ‘Camp’, ‘Verstörung’ (turbamento) e ‘Ironie’ (ironia)²⁷, ma una definizione dalla quale partire può essere la seguente:

Einerseits ein verfemter Außenseiter, kapriziös, reich, flüchtig, modisch, arrogant, ironisch und vor allem literaturbetriebsfern; auf der anderen Seite viel bewundert für den hintergründigen, geradezu geschichtsphilosophischen Ernst seiner Bücher, die Radikalität des Ästhetizismus, zugleich die aktuelle Zeitbezogenheit [...].²⁸

Se da un lato la prosa di Kracht risulta ironica, dalla portata scandalizzante, alle volte contraddittoria e sicuramente inusuale, essa risulta tuttavia capace di trattare tematiche molto serie e aspre, riuscendo al contempo ad apparentemente smussarne gli spigoli, le parti più amare, ridicolizzando sia oppressi che oppressori. Ciò non avviene con omissioni, ma avviene tramite un sapiente utilizzo dell’ironia e dello straniamento. Una tale prosa non può in alcun modo lasciare indifferenti: può provocare riso, in alcuni casi al limite dello *humour noir*, o creare scandalo e una sensazione di *Unbehagen*²⁹, disagio.

Oltre all’onnipresente ironia, ciò che colpisce in maniera particolare è la tipologia di voce narrante adoperata da Kracht in questo romanzo. Dopo i primi tre romanzi (*Faserland*, 1995, 1979, 2001 e *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 2008) la prosa di Kracht passa da un *Ich-Erzähler* a un narratore autoriale strutturalmente più tradizionale, generalmente in terza persona³⁰ (salvo due eccezioni nelle quali la voce narrante si rivolge commentando al lettore con

²⁶ Georg Diez, *Die Methode Kracht*. In: Hubert Winkels (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, p. 29. [originariamente apparso in «Der Spiegel» del 13 febbraio 2012].

²⁷ Christoph Kleinschmidt, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ Hubert Winkels, *op. cit.*, p. 8. – “Da un lato, un outsider ostracizzato, capriccioso, ricco, volubile, alla moda, arrogante, ironico e, soprattutto, lontano dall’industria letteraria; dall’altro, molto ammirato per la serietà enigmatica, quasi storico-filosofica dei suoi libri, il radicalismo del suo estetismo e, allo stesso tempo, la sua attualità.” (trad. It. G.E.).

²⁹ Innokentij Kreknin, *Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ‚Methode Kracht‘: Zu einem Wandel der Poetik in Imperium und Die Toten*. In: Matthias N. Lorenz e Christine Riniker (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 37-43.

³⁰ Christoph Kleinschmidt, *op. cit.*, p. 49.

la *Ich-Form*)³¹, che rimarca stilemi propri del narratore del diciannovesimo secolo.³²

Tuttavia, nonostante il narratore apparentemente e formalmente tradizionale adoperato da Kracht, che sembra porsi come un cronista che descrive la prima metà del ventesimo secolo³³, il lettore non può fidarsi fino in fondo, in quanto esso, seppur formalmente rassomigliante a un narratore onnisciente, in piena consuetudine postmoderna non sempre rassicura e illumina la strada del lettore, ma al contrario contribuisce a creare e a lasciare dubbi, come per esempio la morte di Aueckens:

Wir sehen Aueckens erst tot wieder, bäuchlings und nackt am Boden liegend, mit zerschmettertem Schädel, etwas Gehirnmasse ist ausgetreten. Fliegen laben sich an der nicht eintrocknen wollenden, noch glänzenden Wunde an seinem Hinterkopf – es scheint, als pulsire sie noch, als sei das bißchen Leben noch nicht verlöscht und an jener Stelle noch vorhanden. Makeli ist nicht zu sehen, Engelhardt nur ein Schatten. Des Abends kommt Regen und wäscht das Blut fort. Ob Engelhardt dem Antisemiten selbst eine Kokosnuß auf den Kopf schlug oder ob Aueckens, im selben Palmenhain wandelnd, in dem er den jungen Makeli geschändet, zufällig von einer herabfallenden Frucht erschlagen wurde oder ob die Hand des Eingeborenenjungen aus Notwehr einen Stein erhoben hat, verschwindet im Nebel der erzählerischen Unsicherheit. Sicher ist nur die Tatsache, daß der Helgoländer durch den Aufprall eines harten, runden Gegenstandes aus dieser Welt nach Ultima Thule gelangte, vom sonnenbeschienenen Palmenstrand hinüber in das kalte, finstere Eisreich. (IMP, pp.129s)³⁴

³¹ Gabriele Dürbeck, *op.cit.*, p. 117.

³² Cfr. Adam Soboczynski, *Seine reifste Flucht*. In: Hubert Winkels (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, p. 22 [originariamente apparso su «Die Zeit» del 9 febbraio 2012].

³³ Cfr. Thomas Schwarz, *Im Denotationsverbot? Christian Krachts Roman „Imperium“ als Reise ans Ende der Ironie*. In: «Zeitschrift für Germanistik», vol. 24, Nr. 1 (2014), pp. 137.

³⁴ Imp, pp. 98s – “Rivediamo Aueckens morto, riverso supino a terra, nudo, il cranio fracassato, un po’ di materia grigia fuoriuscita. Le mosche si posano sulla ferita che non vuole asciugarsi, ancora lucida sulla nuca – sembra pulsare, quasi sia rimasta in quel punto una scintilla di vita che rifiuta di spegnersi. Makeli non c’è, Engelhardt è solo un’ombra. Quella sera la pioggia lava via il sangue. Se sia stato Engelhardt a colpire sulla testa l’antisemita con una noce di cocco, oppure se Aueckens, aggirandosi in quello stesso boschetto di palme dove ha abusato del giovane Makeli, sia stato colpito accidentalmente da un frutto caduto, oppure se la mano del giovane indigeno abbia afferrato una pietra per legittima difesa, tutto ciò è avvolto nella nebbia dell’incertezza narrativa. Di certo resta solamente il fatto che l’impatto cori un oggetto duro e rotondo ha portato l’helgolandese da questo mondo all’Ultima Thule, dalla spiaggia di palme inondata di sole di là, nel regno dei ghiacci gelido e oscuro.”

Dopo lo stupro subito da Makeli, Aueckens muore, ma non è chiaro come ciò avvenga ed è possibile formulare varie supposizioni. Né le vicende successive, né tantomeno la voce narrante dirimono questo dubbio, sebbene la successiva scarsa esitazione di Engelhardt nel progettare l'omicidio di Lützow (IMP, p. 180) possa far intendere che a uccidere il precedente coinquilino sia stato proprio il protagonista. Il narratore ha una forte presenza, commenta ciò che avviene nel romanzo, ma abdica parzialmente al suo ruolo di guida, pur assomigliando formalmente a un narratore del tradizionale romanzo ottocentesco. Max Doll descrive alla perfezione questa tendenza narratologica:

Plurale Deutungsmöglichkeiten sowie die permanent ausgestellte Unsicherheit, die jegliche Aussage von Roman oder Erzähler relativieren, werden zu prägenden Strukturmerkmalen des postmodern konzipierten Romans. Beide Aspekte sind typische Charakteristika für das Werk Krachts und resultieren in einer heterogenen Rezeption. Diese heterogene Rezeption ist jedoch nicht auf das Textkorpus selbst beschränkt, das sich sowohl als Teil von Hoch- als auch Trivialkultur lesen lässt und eine breite Spanne von Lesarten erlaubt [...], sondern betrifft in gleichem Maße die Figur des Autors. Eine solche Beobachtung korreliert mit dem von Kracht gepflegten Habitus bewusster Unbestimmbarkeit und einer inhärenten Neigung zur Irritation der Rezipienten.³⁵

L'incertezza che pervade lo stile del narratore pervade la stessa sua figura. Vien da chiedersi: chi è il narratore? Proprio a causa del ricorso massiccio a un narratore autoriale, in seguito alle polemiche scaturite dai temi scottanti che il romanzo affronta – e soprattutto dal modo con cui lo fa – la critica ha discusso lungamente se si potesse trovare una connessione tra il narratore di *Imperium* e la persona stessa di Christian Kracht. Non accettando tale posizione, è bene rimarcare la distanza che separa l'autore e il narratore:

³⁵ Max Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017, p. 398 – “Le molteplici possibilità di interpretazione e l'incertezza permanentemente ostentata, che relativizzano qualsiasi affermazione del romanzo o del narratore, diventano caratteristiche strutturali determinanti del romanzo concepito in termini postmoderni. Entrambi gli aspetti sono caratteristiche tipiche del lavoro di Kracht e determinano una ricezione eterogenea. Tuttavia, questa ricezione eterogenea non si limita al corpus testuale in sé, che può essere letto come parte della cultura alta o bassa e permette una vasta gamma di interpretazioni [...], ma riguarda anche la figura dell'autore. Tale osservazione è correlata alle abitudini di indefinitezza cosciente coltivate da Kracht e a una tendenza intrinseca a irritare i fruitori.” (trad. it. G.E.).

Es ist also davon auszugehen, daß der auktoriale Erzähler eine innerhalb gewisser Grenzen eigenständige Gestalt ist, die vom Autor ebenso geschaffen wird wie die anderen Charaktere des Romans und die sich daher mit ihrer Eigenpersönlichkeit der Interpretation stellt. [...]. Mit der Unterscheidung zwischen Autor und auktorialem Erzähler ist dem Roman eine sehr wichtige Deutungsdimension verfügbar geworden, in der die Funktion des Erzählers als des relativierenden Mittlers zwischen Autor und Leser und zwischen Geschichte und Leser wirksam wird.³⁶

Il narratore non ha quindi un referente esterno al testo, l'autore, ma al contrario la sua referenzialità è interna al testo, facendo parte dell'opera allo stesso modo dei personaggi. La separazione tra autore e narratore non vale solo per la *Er-Form*, ma anche per la *Ich-Form*, che seppur in maniera molto marginale è presente in *Imperium*:

Aus dem hier Dargelegten läßt sich schon jetzt folgern, daß auktorialer Erzähler und Ich-Erzähler zwar nach ihrem Verhältnis zur dargestellten Welt der Charaktere unterscheidbar sind, nicht aber in ihrer Zugehörigkeit zum erzählerischen Übermittlungsapparat. Beide sind Träger der gestalteten Mittelbarkeit der Erzählung und haben mit der Hervorbringung des Werkes, mit der Genese oder dem Akt, der die fiktionale Welt (Handlung, Schauplatz, Charaktere und Erzähler) als Vorstellung generiert, unmittelbar nichts zu tun.³⁷

Sia il narratore adoperante la *Er-Form*, sia quello adoperante la *Ich-Form* sono quindi interni al testo e non hanno alcun legame con la produzione e l'immaginazione dell'opera, che è appunto la funzione dell'autore che però si trova al di fuori di esso.

³⁶ Frank K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001⁷, pp. 27s – “Bisogna cioè partire dal presupposto che il narratore autoriale sia una figura indipendente entro certi limiti, che è creata dall'autore come gli altri personaggi del romanzo e che quindi si pone di fronte all'interpretazione con la sua propria personalità. [...] Con la distinzione tra autore e narratore autoriale, si è resa disponibile una dimensione interpretativa molto importante per il romanzo, in cui diventa effettiva la funzione del narratore come mediatore relativo tra autore e lettore e tra storia e lettore.” (trad. it. G.E.).

³⁷ *Ivi*, p. 33 – “Da quanto detto qui, si può già concludere che il narratore autoriale e il narratore in prima persona possono essere distinti in base alla loro relazione con il mondo dei personaggi ritratti, ma non nella loro appartenenza al dispositivo di trasmissione narrativa. Entrambi sono portatori della medialità concepita della narrazione e non hanno niente a che vedere direttamente con la produzione dell'opera, con la genesi o l'atto che genera il mondo fittizio (trama, ambientazione, personaggi e narratore) come immaginazione.” (trad. it. G.E.).

In ogni caso, rimane aperta la questione su cosa pensi il narratore della vicenda che racconta. Questo narratore, che Pordzik definisce ‘schelmisch’³⁸ (birbante, dispettoso), in che posizione si colloca? Da quale orizzonte ermeneutico racconta e interpreta come cronista i fatti che descrive? Già Thomas Assheuer aveva tentato di rispondere a tale domanda:

Schon die Stimme des Erzählers ist verdächtig, mal tönt sie ironisch, mal sehr vernünftig, mal komödiantisch verschmitzt. Aber wer spricht hier eigentlich? Ein gnostischer Sonnenanbeter wie Engelhardt? Keineswegs. Der Erzähler gibt sich ganz offen als Zivilisationsliterat zu erkennen (»Wir Nichtgnostiker«), als Angehöriger jener vernünftigen, siegreichen, fortschrittlichen und christlichen "Moderne", der sich der verrückte Engelhardt »unser Sorgenkind«- leider habe »entziehen« wollen.³⁹

Il narratore sembra quindi porsi in una posizione di *Primitivismuskritik* che pervade l’ultima parte del romanzo e la ‘redenzione’ dello stesso Engelhardt, avvenuta nel XV capitolo. Tale posizione interpretativa verrà affrontata con maggiore dovizia di particolari nel paragrafo 5 del nostro lavoro.

Proseguendo con la riflessione sullo stile e la costruzione dell’opera, di particolare interesse è poi la struttura narratologica, piuttosto elaborata e circolare: l’opera inizia e finisce descrivendo la stessa scena, quest’ultima volta presentata come pellicola cinematografica, mischiando all’interno dell’universo narrativo realtà fattuale dei personaggi e finzione artistica: la trama del romanzo viene presentata come realtà inizialmente (non siamo davanti, almeno non subito, alla narrazione di un delirio dettato dalla malattia del protagonista, ma ad una prospettiva lucida, bizzarra ma lucida, sulla realtà), salvo poi tornare sulla stessa scena ma in finzione, a voler ulteriormente collegare non solo *medium* diversi, il romanzo e la pellicola cinematografica, ma anche e soprattutto realtà e finzione. L’incipit:

³⁸ Ralph Pordzik, *Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“*. In: «Zeitschrift für Germanistik» vol. 23, No. 3 (2013), p. 591.

³⁹ Thomas Assheuer, *Ironie? Lachhaft*. In: Hubert Winkels (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, p. 72 [originariamente apparso su «Die Zeit» del 23 febbraio 2012] – “Anche la voce del narratore è sospetta, a volte suona ironica, a volte molto ragionevole, a volte comicamente maliziosa. Ma chi sta effettivamente parlando qui? Uno gnostico adoratore del sole come Engelhardt? Niente affatto. Il narratore si rivela apertamente come un letterato della civiltà («Noi non-gnostici»), come un membro di quella «modernità» ragionevole, vittoriosa, progressiva e cristiana che il pazzo Engelhardt – «il nostro bambino problematico» – purtroppo voleva «fuggire». (trad. it. G.E).

Unter den langen weißen Wolken, unter der prächtigen Sonne, unter dem hellen Firmament, da war erst ein langgedehntes Tuten zu hören, dann rief die Schiffsglocke eindringlich zum Mittag, und ein malayischer Boy schritt sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren. (IMP, p.11)⁴⁰

La conclusione:

Und tatsächlich wird einige Jahre später vor Publikum, Engelhardt ist nun schon von uns gegangen, getragene, monumentale Musik orchestral aufbranden, der Regisseur ist bei der Premiere in erster Reihe anwesend, er sitzt also da, beißt am Sichelmond des Fingernagels seines kleinen Fingers, zerkaut die scharfen Hornpartikel, es rattert der Projektor, nein, es flirren Hunderte Projektoren und werfen ihre von wild tanzenden Staubpartikeln begleiteten Lichtnadeln auf Hunderte Leinwände, in Cincinnati, Los Angeles, Chicago, Miami, San Francisco, Boston, auf denen sich ein weißes Dampfpostschiff **unter langen weißen Wolken** durch einen endlosen Ozean begibt. Die Kamera fährt nah heran, **ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag**, und **ein dunkelhäutiger Statist** (der im Film nicht wieder auftaucht) **schreitet sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren.** (IMP, pp.244s)⁴¹

Il cinema non è menzionato solamente alla fine. Il romanzo sembra raccontare una storia vera dalla quale nasce un film, in una sinestesia tra letteratura e cinema, di finzione nella finzione. Questo meccanismo non viene solamente evidenziato sul piano lessicale tramite l'utilizzo delle stesse parole per la narrazione dell'episodio nella realtà del romanzo e la sua successiva trasposizione cinematografica,

⁴⁰ Imp, p. 11 – “**Sotto le candide nubi allungate**, sotto il sole sfavillante, sotto il firmamento luminoso, si udì dapprima **un fischio prolungato**, poi **la campana della nave che annunciava con insistenza il pranzo**, mentre **un boy malese percorreva con passo lieve e felpato il ponte superiore, per risvegliare con una rispettosa scrollata sulla spalla quei passeggeri che si erano appisolati subito dopo l'abbondante colazione.**”

⁴¹ Imp, pp. 186s – “E in effetti, diversi anni dopo, Engelhardt oramai non è più tra di noi, una musica d'orchestra sostenuta, monumentale risuonerà di fronte al pubblico, il regista è seduto in prima fila alla première, si morde l'unghia del mignolo, rosicchiando il duro tessuto corneo, il proiettore sferraglia, no, centinaia di proiettori sfarfallano gettando i loro fasci di luce accompagnati da pulviscolo danzante su centinaia di schermi, a Cincinnati, Los Angeles, Chicago, Miami, San Francisco, Boston, dove appare un piroscafo postale bianco che solca l'oceano sconfinato sotto le candide nubi allungate. L'obiettivo restringe il campo, **un fischio prolungato**, poi **la campana della nave che annuncia il pranzo**, **una comparsa dalla pelle scura** (che non tornerà più nel film) **percorre con passo lieve e felpato il ponte superiore, per risvegliare con una rispettosa scrollata sulla spalla quei passeggeri che si erano appisolati subito dopo l'abbondante colazione.**”

ma elementi nel romanzo sembrano addirittura mettere in dubbio che ci sia una ‘realtà’ di partenza. Già al verso la fine del II capitolo, durante la narrazione vi è un riferimento alla proiezione di una pellicola:

Und dort, im Abteil sitzend (der Nachmittag senkte sich nun, Preußischblau eingefärbt und süßlich duftend, gegen den frühen Abend hin), die Schulter an einen Mitreisenden gelehnt, den Rücken an die Holzbank gedrückt, die Augen geschlossen, dafür die wirren langen Haare offen, die Reisetasche vorn an seinen Bauch gepreßt, beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem weißen Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirr, ja sie laufen für einen kurzen Augenblick nicht mehr vorwärts, wie vom Schöpfer ad aeternitatem vorgesehen, sondern holpern, zucken, jagen rückwärts; Govindarajan und Engelhardt treten verharrenden Fußes in die Luft – fidel anzusehen – und hasten rückwärts Tempelstufen herab, überqueren ebenfalls rückwärts gehend die Straße, immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors, es knackt und knistert, und nun wird alles augenblicklich formlos (da wir kurze Zeit in das Bhavantarabhava Einsicht haben, den Moment der Wiederverkörperung), und dann manifestiert sich, nun freilich richtig herum und wieder in exakter Farbig- und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe (Neupommern) sitzend, im Empfangssalon des Hotels Fürst Bismarck, daselbst auf einem durchaus gemütlich zu nennenden Bast-Sofa (australische Fabrikat), mit dem Herrn Hoteldirektor Hellwig (Franz Emil) im Gespräch, dabei eine Tasse Kräutertee auf den Knien balancierend, die ceylonische Analepse hinter sich lassend. Hellwig raucht. (IMP, pp.47s)⁴²

Si arriva quindi a una sorta di paradosso. La ‘realtà’ all’interno del romanzo, da cui nell’ultimo capitolo si apprende che nasce un film, sembra essere essa stessa

⁴² Imp, pp. 37s – “E qui, mentre Engelhardt si siede nello scompartimento (il pomeriggio, tinto di blu di Prussia e dolcemente profumato, stava ormai lasciando il posto alla sera), la spalla appoggiata a quella di un altro viaggiatore, la schiena premuta sul sedile di legno, gli occhi serrati e i capelli sciolti, la sacca da viaggio stretta al petto, la pellicola s’inceppe: gli ingranaggi non s’incastano più bene, le immagini in movimento proiettate sulla tela bianca accelerano confuse, per un istante non scorrono più in avanti, come previsto dal creatore *ad aeternitatem*, ma saltano, guizzano, si rincorrono all’indietro; Govindarajan ed Engelhardt calpestano l’aria con piede fermo - e liete sembianze - e scendono veloci all’indietro i gradini, attraversano sempre all’indietro la strada, la luce del proiettore sfarfalla sempre di più, si sentono schiocchi e scatti e di colpo tutto perde forma (per un istante riusciamo a vedere nel *Bhavantarabhava*, il momento della reincarnazione); e poi ecco che appare, ora per il verso giusto e con i colori e la velocità corretti, August Engelhardt a Herbertshöhe (Nuova Pomerania), nella hall dell’hotel Fürst Bismarck, ivi seduto su un divano di vimini decisamente comodo (di fabbricazione australiana), con una tazza di infuso alle erbe in equilibrio sulle ginocchia, mentre conversa con il direttore dell’albergo signor Hellwig (Franz Emil), lasciandosi alle spalle l’eponalessi singalese. Hellwig fuma.”

una pellicola proiettata. La narrazione stessa degli avvenimenti sembra quindi la proiezione di un film:

Die Moderne war nämlich angebrochen, [...] von der Erfindung des Kinematographen ganz zu schweigen, der unsere Wirklichkeit exakt so dinglich machen konnte, wie sie geschah, zeitlich kongruent, als sei es möglich, ein Stück aus der Gegenwart herauszuschneiden und sie für alle Ewigkeiten als bewegtes Bild zwischen den Perforationen eines Zelluloidstreifens zu konservieren. (IMP, pp.66s)⁴³

Sottoforma di prolessi, qui viene anticipato cosa avverrà della storia raccontata alla conclusione dell'ultimo capitolo. Kracht all'interno dell'opera mette in atto numerosi giochi linguistici e questo ne è un esempio.

Da un punto di vista tematico, il romanzo affronta molti temi scottanti come il colonialismo e il nazionalismo tedesco e verso la fine si rintraccia anche una significativa tematizzazione del Nazionalsocialismo. Come si può facilmente intuire dalla presentazione fatta fino a questo punto dello stile di Christian Kracht, il confronto con tali tematiche avviene in un contesto ironico e parodistico, che difficilmente è rintracciabile nella letteratura sul tema, meno che meno di lingua tedesca. Per questo motivo, si può affermare che il romanzo si presenti come un riuscitissimo esempio di *black humor* nelle porzioni di testo in grado di provocare nel lettore un riso amaro. A tal riguardo, per questo motivo risulta difficile percepire quanto il romanzo propone, quindi colonialismo, nazionalsocialismo e autocrazia, come un qualcosa di 'serio', allo stesso modo di quel gusto dell'orrido dato da elementi presenti come l'autoantropofagia (auto-cannibalismo) e dall'antisemitismo. Ribadendo il diritto allo scandalizzare proprio della letteratura, la *Autorschaft* di Kracht è così da intendere:

Krachts Autorschaft lässt sich [...] nicht als Etablierung einer starken Autorposition verstehen, durch die Bedeutungszuschreibungen geleistet werden können. Vielmehr kann das komplexe Verhältnis von Texten, Kotexten, Intertexten und Inszenierungen als Ergebnis eines Verfahrens verstanden werden, das sich – oftmals mit einer ironischen Brechung versehen – den Festlegungen und Zuschreibungen entzieht und

⁴³ Imp, p. 51 – “La modernità era veramente sbocciata; [...] per non parlare dell'invenzione del cinematografo, in grado di rendere la nostra realtà perfettamente aderente al suo svolgimento, con assoluta coerenza temporale, quasi fosse possibile ritagliare un pezzo del presente e conservarlo per l'eternità come immagine in movimento tra le perforazioni di un nastro di celluloidi.”

zugleich als Metatext über die Möglichkeiten von Text und Autorschaft nachdenkt.⁴⁴

Riguardo alla distanza tra l'autore e la sua opera, particolare è la concezione del male in *Imperium* e più in generale nella sua intera produzione. Kracht tratta nelle sue opere di totalitarismo, di razzismo e di antisemitismo, ma lo stile irriverente e distaccato della sua prosa contribuisce a evidenziare quanto tutto ciò non sia affrontato seriamente, ma che anzi rappresenti un gioco. Sembra essere un marcato tentativo di staccare l'arte e la letteratura dalla politicizzazione a tutti i costi, dalla ricerca ossessiva di un'ideale politico, filosofico e sociale all'interno delle pagine della prosa narrativa. Non è un caso che a tal riguardo Georg Diez lo paragoni a Joris-Karl Huysmans, fino al punto da definirlo il Céline della sua generazione.⁴⁵ Il dandismo di Kracht sembra manifestarsi nel particolare distacco rispetto a certi temi, non solo tramite il suo stile e la sua prosa ironica e allo stesso tempo elegantissima, ma anche tramite l'attitudine dei suoi personaggi. Nel caso di *Imperium*, August Engelhardt non sembra riflettere o rielaborare le tragedie del primo Novecento, che semplicemente osserva da spettatore poco interessato.

2.1 Politicamente scorretto in *Imperium*

Una peculiarità evidente dell'ironia e dell'irriverenza dello stile krachtiano è il ricorso a un lessico molto spesso sfrontato, che potremmo definire irrispettoso. Accanto alla preziosità indubbia e indiscutibile della prosa krachtiana, si fanno largo con estrema naturalezza termini che compaiono all'improvviso e sembrano stonare con il pregio della prosa. Già solo nelle prime pagine del romanzo ci sono forti riferimenti linguistici ad un lessico coloniale e razzista non più accettabile oggi, senza dubbio definibile come politicamente scorretto; esempi a riguardo sono «dunkelbraunen Negermädchen» ('negrette marrone scuro', IMP, p.13) e «Halbblut» ('mezzosangue', IMP, p.57). Il romanzo è generalmente ricco di elementi lessicali di questo tipo, inseriti nel contesto di quella parodizzazione,

⁴⁴ Immanuel Nover, *Diskurse des Extremen: Autorschaft als Skandal*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, p. 31 – “L'autorialità di Kracht [...] non può essere intesa come determinazione di una posizione dell'autore forte attraverso la quale si possano fare attribuzioni di significato. Piuttosto, la complessa relazione di testi, co-testi, intertesti e messe in scena può essere intesa come il risultato di un procedimento che – spesso dotato di una rifrazione ironica – sfugge a determinazioni e attribuzioni e allo stesso tempo, come metatesto, riflette sulle possibilità del testo e dell'autore.” (trad. it. G.E.).

⁴⁵ Cfr, Georg Diez, *op.cit.*, pp. 33-34.

onnipresente all'interno del romanzo, del colonialismo. Sebbene siano utilizzati in maniera non seria, questi termini, che descrivono la realtà e la *Weltanschauung* del colonialismo tedesco in maniera irriverente, farsesca ed essenzialmente ridicola, hanno dato vita a un copioso dibattito nella fase di ricezione del romanzo. Infatti, il metodo di rappresentazione estetica in questa 'parodia coloniale'⁴⁶ poco si sposa con l'usuale rappresentazione dei fatti storici in questione. Dal punto di vista dei colonizzati, l'imperialismo tedesco nei mari del sud è stato certamente meno comico di come viene presentata nel romanzo di Kracht⁴⁷ e, comprensibilmente, ciò evidentemente contribuisce alla portata scandalizzante che il romanzo ha avuto. L'opera di Kracht, con la sua provocante ironia, ha destato difatti per molti *Unbehagen* ('disagio') e *Irritation* ('irritazione').⁴⁸

Tuttavia, sarebbe un errore attribuire le istanze colonialiste, razziste e anche naziste all'interno del romanzo all'autore, come è stato fatto da una parte della critica (il tema verrà affrontato nello specifico nel paragrafo 6.1 del nostro lavoro). Il politicamente scorretto è certamente presente, ma non è un politicamente scorretto da attribuire all'autore, bensì ai personaggi e al contesto storico che l'autore descrive. L'errore ermeneutico si ritrova proprio qui.⁴⁹ Nonostante l'onnipresente ironia e il gioco linguistico che caratterizza il romanzo, esso resta un'opera ambientata in periodo coloniale, il cui orizzonte ermeneutico è riportato fedelmente nel romanzo. Pur non trovando, secondo chi scrive, deprecabile la scelta di Kracht, non si può non notare un certo cinismo dell'autore che si distanzia tramite il linguaggio politicamente scorretto dal prototipo di autore *engagé* alla maniera di, per esempio, Günter Grass.⁵⁰

⁴⁶ Christoph Kleinschmidt, *op.cit.*, p. 49.

⁴⁷ Cfr. Thomas Schwarz, *op.cit.*, p. 142.

⁴⁸ Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: Matthias N. Lorenz e Christine Riniker (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 18s.

⁴⁹ Cfr. Ralph Pordzik, *op.cit.*, p. 580.

⁵⁰ Cfr. Elias Zimmermann, *Fressen und gegessen werden. Ideologische und zynische Mahlzeiten in Christian Krachts Romanen*. In: Matthias N. Lorenz e Christine Riniker (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, p. 539.

2.2 Zitatenkette(n)

Restando nell'alveo del gusto postmoderno per l'intertestualità e le citazioni, dopo la dedica a Hope (nome della figlia dell'autore), *Imperium* si apre con due riferimenti, uno ad André Gide e l'altro a Mark Twain.

Grave et religieux il reprend sa calme attitude: il demeure – symbole qui grandit – et, penché sur l'apparence du Monde, sent vaguement en lui, résorbées, les générations humaines qui passent.⁵¹

Naked People Have Little or No Influence in Society⁵²

Sin dalle citazioni iniziali con cui si apre il romanzo, si percepisce il carattere eccentrico e anticonformista dello scrittore, che menzionando autori come Gide e Twain, noti per il loro indipendenza intellettuale e il loro dandismo, sembra ricercare un legame con tale retroterra culturale. Nella prima citazione, tratta da *Le traité de Narcisse* (1912), si rintraccia quella sorta di elitismo e di elezione propria dell'io d'ispirazione mallarmeana, che lungamente ha influenzato la produzione di Gide; nella seconda citazione, tratta dalla raccolta di massime di Mark Twain a cura del bibliografo americano Merle De Vore Johnson, si fa riferimento alla nudità. Gli elementi in questione sono entrambi rintracciabili nel romanzo, nello specifico nel personaggio di August Engelhardt. Se tuttavia risulta usuale ritrovare citazioni letterarie e non all'interno di un romanzo, specialmente contemporaneo, questa tendenza viene portata all'estremo nel caso di *Imperium* di Kracht.

[...] spricht Christian Kracht von seiner „unermessliche[n] Angst [...], als Hochstapler entlarvt zu werden.“ Er werde von der Furcht geplagt, jemand „werde das schon aufdecken, schon bald, das ganze Lügengebäude, das Pastiche meiner

⁵¹ André Gide, *Le Traité du Narcisse: Théorie du symbole*. In: André Gide, *Romans et récits: œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 1; Gallimard: Paris 2009, p. 176 – “Con religiosa solennità riprende il suo atteggiamento tranquillo: egli resta – simbolo che cresce – e, chino sull'apparenza del Mondo, sente riassorbite in lui stesso, vagamente, le generazioni umane che passano.” (trad. It: André Gide, *Il Trattato del Narciso: Teoria del simbolo*, a cura di Carmen Saggiomo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli e Roma 2005, p. 48).

⁵² Mark Twain, *More Maxims of Mark*, Merle Johnson (a cura di), autoedizione del curatore, New York 1927, p.6. – “Le persone nude hanno poca o nessuna influenza nella società.” (trad. It. G.E.).

Literatur“. Er führt weiter aus, dass in seiner Literatur „alles immer geborgt ist, appropriiert, beeinflusst, gestohlen, kopiert, verneigt vor“[...].⁵³

L'estratto dal contributo di Ajouri appare estremamente rappresentativo del tema a cui la presente riflessione sullo stile di Kracht ci conduce. Anche a una prima e superficiale lettura del romanzo, al lettore balzerà all'occhio rapidamente che una delle caratteristiche più evidenti della prosa di Kracht sia il copioso uso di citazioni. Restando nel gusto tipicamente postmoderno della, potremmo dire, 'esasperazione' dell'uso delle citazioni, Kracht fa ricorso in maniera insistente alla menzione di fonti letterarie, oltre che a personaggi storici, il più delle volte solamente citate, senza che esse abbiano una particolare funzione nello sviluppo della trama. Per taluni aspetti, il romanzo sembra essere l'occasione di proporre una carrellata di nomi di autori e opere, un campionario di menzioni che molto frequentemente si dimostrano poco collegate con la trama e gli avvenimenti narrati. Infatti, solamente di rado per le citazioni letterarie all'interno del romanzo sembra possibile la ricostruzione di un collegamento tra i fatti e le vicende narrate e le opere letterarie menzionate. La natura di questi autori e di queste opere è tuttavia ben chiara: il canone occidentale. Del resto, già Soboczynski notava come il romanzo fosse *überfrachtet*, sovraccarico, della *Geistgeschichte* europea.⁵⁴ A tal riguardo, infatti, Doll nota come i libri, anche nella loro presenza fisica menzionata più volte all'interno del romanzo, rappresentino una linea di continuità tra il mondo in cui Engelhardt arriva e quello che lascia, dimostrandosi un binario troppo forte dal quale Engelhardt in fondo non riesce a uscire.⁵⁵

Il gusto della citazione raggiunge l'estremo nel momento in cui l'opera letteraria di Kracht, *Imperium*, cita sé stessa. Come visto, l'ambientazione con cui si apre il romanzo coincide con l'ambientazione del film che di fatto chiude il romanzo. Nel passaggio tra inizio e fine, tra letteratura e cinema, Ajouri rivede un'autocitazione, una *mise en abîme* che porta l'opera a citare sé stessa, la sua stessa storia tra le storie citate. Emblema di questo procedimento è la menzione

⁵³ Philip Ajouri, *Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans Imperium* (2012). In: Susanne Komfort-Hein e Heinz Drügh (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, p. 199. – “Christian Kracht parla della sua ‘incommensurabile paura [...] di essere scoperto come un impostore’. È tormentato dal timore che qualcuno ‘smaschererà già, abbastanza presto, l'intera struttura di menzogne, il pastiche della mia letteratura’. Continua dicendo che nella sua letteratura ‘tutto è sempre preso in prestito, appropriato, influenzato, rubato, copiato, piegato’[...].” (trad. It. G.E.).

⁵⁴ Adam Soboczynski, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁵ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, p. 378-86.

nel romanzo di una nave italiana chiamata ‘Pasticcio’ (IMP, p. 50), che è un chiaro rimando al *Pastiche*.⁵⁶

Questa lunga catena di citazioni non si esaurisce solamente con la menzione diretta di autori e opere o di personaggi storici, ma il romanzo amplia la sua dimensione intertestuale includendo anche di modi di dire ed espressioni idiomatiche. Ad esempio, nel settimo capitolo una prolessi ai più celata rivela la morte imminente di Aueckens:

Dieser Aueckens sollte sich nämlich bald schon als erstklassiger Mistkerl herausstellen, weswegen er auch schon wenige Wochen später nicht mehr unter uns war, sondern *pushing up the daisies*, wie der Angelsachse sagt. (IMP, pp.115-116)⁵⁷

Il legame intertestuale questa volta non è di matrice letteraria, ma piuttosto linguistico-culturale tramite l'utilizzo di un *idiom* che potremmo rendere in italiano con ‘morto e sepolto’. A tal riguardo, è da apprezzare la scelta della traduttrice che ha preferito lasciare l'espressione idiomatica nella lingua originale utilizzata da Kracht. L'autore, inoltre, coniuga l'intertestualità linguistico-culturale dei modi di dire con quella di matrice letteraria nel caso dell'espressione «herkos odonton»:

Sein Finger kreuzte auf der blau eingefärbten Ausdehnung des Stillen Ozeans die Strecke ab, unversehens schob er den rechten Daumen in den Mund und lutschte daran. Diese Marotte war ihm als Kind unter schweren Prügeln ausgetrieben worden, und er hatte sie, Herkos Odonton, für sich selbst wiederentdeckt, als probates Hilfsmittel einer nur ihm bekannten Meditationstechnik. (IMP, p. 133)⁵⁸

L'espressione greco antica, di origine omerica (*ἑρκος ὀδόντων*, Hom. *Il.* 9.409, letteralmente ‘barriera dei denti’), può essere rintracciata anche nella produzione contemporanea. Ian Fleming ha usato infatti l'espressione *herkos odonton* nel suo romanzo *On Her Majesty's Secret Service* (1963) diverse volte nei dialoghi tra James Bond e Marc-Ange Draco. Il termine viene usato per specificare che il

⁵⁶ Cfr. Philip Ajouri, *op.cit.*, p. 201.

⁵⁷ Imp, p. 89 – “Dal canto suo, questo Aueckens ben presto si sarebbe dimostrato un mascalzone di prima categoria, tanto che nel giro di poche settimane non sarebbe più stato tra di noi, bensì *pushing up the daisies*, come dicono gli anglosassoni.”

⁵⁸ Imp, pp. 101s – “Con il dito Engelhardt percorse la rotta attraverso la distesa colorata di azzurro dell'oceano Pacifico, mentre s'infilava il pollice destro in bocca e lo succhiava distrattamente. Questa mania gli era stata levata da bambino a suon di botte ed egli l'aveva riscoperta in seguito, *herkos odonton*, come efficace ausilio a una tecnica di meditazione nota a lui soltanto.”

contenuto della conversazione deve restare segreto.⁵⁹ In *Imperium*, l'espressione viene usata in maniera molto simile per descrivere la mania di Engelhardt, che è conosciuta soltanto da lui e che lui non ha intenzione di condividere con altri.

Clemens definisce l'eco di questi autori e opere citate come *Grundtonart* del romanzo.⁶⁰ Le diramazioni intertestuali e citazionistiche sono un filo conduttore dell'opera, pervadendo con costanza ogni sua dall'inizio alla fine. Ricordando Umberto Eco⁶¹, è compito del lettore rintracciare i legami intertestuali di un'opera quando essi sono più celati.

Il testo, oltre che a essere pervaso da citazioni letterarie, è ricco di figure storiche citate allo stesso modo, che in realtà poco influenzano lo svolgimento della trama in sé, ma contribuiscono a dare uno spaccato credibile e realistico all'ambientazione. I personaggi storicamente esistiti che vengono citati sono parzialmente storpiati e si mischiano a personaggi fittivi, perfettamente mimetizzati tra i personaggi storici. Molto spesso, il romanzo menziona personaggi storici anche senza nominarli direttamente, come Thomas Mann (IMP, p.87), Albert Einstein (IMP, p. 95), e Adolf Hitler (come si vedrà nello specifico nel paragrafo 3.1.1 del nostro lavoro), che non hanno alcuna influenza diretta sullo sviluppo della trama. Altre volte, la citazione riguarda personaggi meno famosi come Edward Clarence Halsey (1869–1926), la cui trattazione gode di uno spazio narrativo più lungo ed entra effettivamente in contatto col protagonista (IMP, pp. 103-110). A riguardo, Stauffer e Weyand, prendendo in prestito una categoria dal mondo del teatro e del cinema, parlano di *cameo*.⁶²

⁵⁹ Cfr. Hank Prunckun, *Counterintelligence Theory and Practice*, Rowman & Littlefield, Lanham 2019², p. 142.

⁶⁰ Clemens J. Setz, *Im Herbertshöhschen: Zum Zauberkundigen in Christian Krachts Werk*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, p. 5.

⁶¹ Cfr. Andrea Bernardelli, *Il concetto di intertestualità*. In: Id. (a cura di), *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi: Perugia 2010; pp. 32s.

⁶² Isabelle Stauffer e Björn Weyand, *op. cit.*, pp. 61s.

2.3 Multi-medialità: oltre i confini del libro

L'enorme mole di citazioni adoperate da Kracht, sia storiche che artistico-letterarie, non si ferma alla prosa del romanzo, ma ne supera i confini. Oltre che da un punto di vista narratologico, il gusto per la citazione contamina anche l'estetica del paratesto stesso. Se già la copertina dell'edizione tedesca ricalca lo stile del *comic*⁶³, l'edizione norvegese inoltre mostra in copertina la fotografia di August Engelhardt e Max Lützow sull'isola di Kabakon. La foto in questione, rilevante anche all'interno della narrazione come si vedrà nel paragrafo 7.2 del nostro lavoro, viene ripresa dallo stesso autore. Infatti, una popolare foto dell'autore curiosamente ricorda molto questa foto di Engelhardt con Lützow, in quanto ha un setting, una posa simile e uno sfondo simile.⁶⁴

Entrambi i soggetti delle foto, vale a dire Kracht ed Engelhardt, guardano alla propria destra, hanno i capelli lunghi e la barba e hanno come sfondo una palma. Conoscendo il gusto per la citazione di Kracht, tale circostanza difficilmente può dirsi casuale.



Fig.6: Christian Kracht, 2014. (© Frauke Finsterwalder)

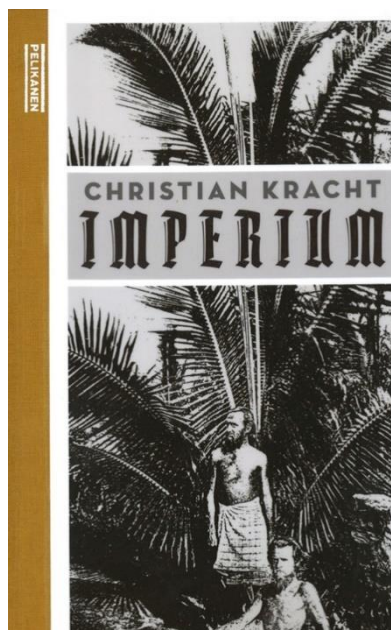


Fig: 5: Christian Kracht, *Imperium*, traduzione dal tedesco al norvegese a cura di Sverre Dahl, Pelikanen, Stavanger 2013.

A riguardo, Röttel parla infatti di *Werkexpansion*. L'enorme catena di citazioni non si limita soltanto alla dimensione letteraria, né ai confini del testo stesso, ma piuttosto attraversa una dimensione multimediale, uscendo dai confini stessi della narrativa, del volume, della carta stampata o, se vogliamo, dell'*e-reader*. L'utilizzo di fonti multimediali non ha tuttavia un intento documentaristico

⁶³ Ronald Röttel, *Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht. Zitate, Coverdesigns, Autorfiguren*. In: Susanne Komfort-Hein e Heinz Drügh (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 52s.

⁶⁴ *Ivi*, p. 54.

tout court.⁶⁵ Kracht nel suo romanzo vuole giocare con le fonti storiche e il documentarsi è parte del processo, ma il suo intento non è raccontare la storia di Engelhardt, piuttosto la *sua* storia di Engelhardt.

3. I PERSONAGGI

3.1 August Engelhardt: contraddizioni e solipsismo

Tendenzialmente, si può affermare che la letteratura di pressoché tutte le epoche riesca spesso a creare un legame tra il protagonista o alcuni personaggi dell'opera e il lettore. Questo legame può certamente scaturire tramite la semplice immedesimazione, o ad esempio tramite il *Mitleid* (la 'compassione', come nel dramma borghese di G.E. Lessing). Nel caso di *Imperium*, ci si accorge sin dalla prima lettura dell'opera di non riuscire a empatizzare, ancor meno a immedesimarsi, col protagonista August Engelhardt. Le caratteristiche fondanti del personaggio, la sua capricciosità, la sua impossibilità nel riuscire a costruire ogni sorta di rapporto umano rendono molto difficile la formazione di un legame tra il protagonista e il fruitore dell'opera. Come sempre nel caso di Kracht, anche questa peculiarità è espressamente voluta e ricercata dall'autore, che ha infatti affermato: «In all meinen Büchern hab' ich immer versucht, zumindest eine Figur hineinzuschreiben, die ich überhaupt nicht ausstehen kann».⁶⁶ Se i personaggi krachtiani possono essere definiti degli *Antihelden*⁶⁷, essi presentano tuttavia caratteristiche diverse dai comuni antieroi moderni. Se con gli antieroi della *Moderne*, si pensi al prototipico Gregor Samsa de *Die Verwandlung* (1915), il lettore era molto spesso portato a sviluppare un sentimento di empatia, coi protagonisti krachtiani – e August Engelhardt non fa eccezione – ciò non avviene, ma anzi il lettore è portato a prendere le distanze da questo personaggio irritante al punto che la

⁶⁵ Cfr. Christoph Schmitz, *Von verblichenen Fotos und ratternden Projektoren – Zur Anti-Dokumentarästhetik in Christian Krachts Imperium*. In: Susanne Komfort-Hein e Heinz Drügh (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 127-136.

⁶⁶ «In tutti i miei libri ho sempre cercato di metterci almeno un personaggio che non potrei mai sopportare.» (Trad. It. G.E.) – Christian Kracht a colloquio con Denis Scheck durante la trasmissione televisiva «Druckfisch» dell'emittente tedesca «Das Erste», puntata del 29/08/2016, già citato in: Isabelle Stauffer e Björn Weyand, *Antihelden, Nomaden, Cameos und verkörperte Simulakren: Zum Figureninventar von Christian Krachts Romanen*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, p. 54.

⁶⁷ Cfr. Isabelle Stauffer e Björn Weyand, *op. cit.*; pp. 54-57.

narrazione procede per mettere sempre più in evidenza 'l'antipatia' suscitolabile da un personaggio del genere.

La prima descrizione di Engehardt la si ritrova già nelle prime pagine. Nonostante la predominanza del punto di vista di un narratore molto forte e autoriale che interviene e commenta ciò che accade, la prima descrizione di Engelhardt non viene presentata utilizzando il punto di vista del narratore o del protagonista, ma anzi viene adoperato il punto di vista dei coloni tedeschi a bordo del *Prinz Waldemar*:

Die Pflanze wiederum lugten unter den Augenlidern hervor und sahen dort, etwas abseits, ein zitterndes, kaum fünfundzwanzig Jahre altes Nervenbündel mit den melancholischen Augen eines Salamanders sitzen, dünn, schwächig, langhaarig, ein eierschalenfarbenes, formloses Gewand tragend, mit langem Bart, dessen Ende unruhig über den kragenlosen Kittel strich, und man fragte sich wohl kurz, was es mit diesem Manne auf sich hatte, der bei jedem zweiten Frühstück, ja selbst bei jedem Lunch in einer Ecke des Salons der zweiten Klasse saß, alleine an einem Tisch vor einem Glas Saft, eine halbe Tropenfrucht sorgsam zerteilend, dann zum Dessert eine kartonierte Verpackung öffnete und daraus in ein Wasserglas etwas braunen, pudrigen Staub löffelte, der allem Anschein nach aus pulverisierter Erde bestand. Und diesen Erdpudding auch noch aß! Wie exaltiert! Ein Prediger höchstwahrscheinlich, anämisch offensichtlich, lebensuntauglich. Aber doch im Grunde uninteressant. Und vor allem müßig, weiter darüber nachzudenken. Man gab ihm im Geiste ein Jahr im Pazifik, schüttelte den Kopf, schloß die spaltbreit geöffneten Augenlider und schlief, Unverständliches murmelnd, wieder ein. (IMP, pp.13-14)⁶⁸

La prima caratterizzazione fisica e comportamentale di August Engelhardt qui proposta già lascia trasparire i tratti da *Sonderling* del protagonista krachtiano. Smagrito dall'alimentazione precaria e con l'aria di un predicatore religioso, Engelhardt non risulta integrato con la realtà e la società che lo circonda. Poche

⁶⁸ Imp. p. 13 – "A loro volta i piantatori, occhieggiando da sotto le palpebre, vedevano, seduto un po' in disparte, un fascio di nervi tremante, di venticinque anni al massimo, con gli occhi malinconici di una salamandra, gracile, mingherlino, con i capelli lunghi, vestito di un informe abito color guscio d'uovo, la barba che sfiorava irrequieta la casacca senza collo, e si chiedevano distrattamente che cosa avesse quell'uomo, che ogni giorno a colazione, e perfino a pranzo, se ne stava seduto in un angolo della sala di seconda classe, tutto solo davanti a un bicchiere di succo, spezzettando con cura mezzo frutto tropicale, quindi per dessert si mangiava una specie di budino di terra ottenuto versando in un bicchiere d'acqua una cucchiata di una sostanza simile ad argilla polverizzata, che prelevava da una scatoletta di cartone. Che esaltato! Di sicuro un predicatore, chiaramente anemico, un inetto. In ogni caso non era degno d'interesse. E soprattutto non valeva la pena starci a riflettere troppo. Gli davano al massimo un anno nel Pacifico, scuotevano la testa, riabbassavano le palpebre e tornavano ad appisolarsi mormorando parole incomprensibili."

pagine dopo, viene resa nota la peculiarità che più di tutte impedisce a Engelhardt una normale interazione nel proprio tessuto sociale: l'utopia.

An Bord der Prinz Waldemar befand sich also der junge August Engelhardt aus Nürnberg, Barträger, Vegetarier, Nudist. Er hatte vor einiger Zeit in Deutschland ein Buch mit dem schwärmerischen Titel *Eine sorgenfreie Zukunft* veröffentlicht, nun reiste er nach Neupommern, um Land zu kaufen für eine Kokosplantage, wieviel genau, und wo, das wußte er noch nicht. Er würde Pflanze werden, doch nicht aus Profitgier, sondern aus zutiefst empfundenem Glauben, er könne kraft seiner großen Idee die Welt, die ihm feindlich, dumm und grausam dünkte, für immer verändern. (IMP, p.19)⁶⁹

Come se fossero quasi delle pagine programmatiche, il romanzo sin da subito mette chiaramente in vista tematiche e motivi che verranno successivamente sviluppati, vale a dire la precarietà fisica di Engelhardt, il suo rapporto controverso con la religione⁷⁰ (nel dettaglio oggetto di studio nel paragrafo 4 del nostro lavoro) e il suo essere al di fuori della società con la conseguente ricerca dell'utopia. Successivamente, nella seconda parte del romanzo, viene introdotta tramite la frase «Wir wollen nun über die Liebe sprechen» (IMP, p. 113) la narrazione dei tentativi da parte di Engelhardt di intrattenere relazioni con altri essere umani, tentativi che si dimostreranno tutti fallimentari come in particolare nel caso di Aueckens, Mittenzwey e, successivamente, Lützow.⁷¹

Uno degli elementi che rendono impossibile per Engelhardt un legame paritario si identifica nella pretesa di Engelhardt a voler essere e mostrarsi come una sorta di 'guru'. I rapporti interpersonali riusciti che coinvolgono il personaggio di August Engelhardt presentano la caratteristica di essere fondati sulla dialettica superiorità-subalternità, al fine di preservare la sua sfera di intimità impenetrabile. Questo è il caso della relazione con Makeli, la più duratura, fondata tuttavia

⁶⁹ Imp, pp. 16s – “A bordo del Prinz Waldemar si trovava dunque il giovane August Engelhardt di Norimberga, barbato, vegetariano, nudista. Qualche tempo prima aveva pubblicato in Germania un libro dall'affascinante titolo *Eine sorgenfreie Zukunft*, Un futuro spensierato, e ora era in viaggio verso la Nuova Pomerania, per acquistare della terra, non sapeva ancora né quanta né dove, e avviare una piantagione di noci di cocco. Sarebbe diventato piantatore, ma non per sete di profitto, bensì per l'intima convinzione profondamente indicata di poter cambiare per sempre, grazie alla forza della sua grande idea, il mondo che gli appariva ostile, stupido e raccapricciante.”

⁷⁰ La religiosità della figura di Engelhardt è riconosciuta in tutti i contesti in cui opera. Dai coloni tedeschi viene considerato un predicatore, dagli aborigeni viene considerato in possesso della forza mistica *mana*, in Prussia viene descritto come un *molokan*, cioè un membro del credo cristiano primigenio, diffuso principalmente in Europa dell'est (G.E.).

⁷¹ Cfr. Björn Moll, *op.cit.*, p. 150.

su un chiaro rispetto delle gerarchie e dei ruoli maestro-discepolo, che viene a incrinarsi proprio nel momento in cui il giovane non accetta e rispetta più l'autorità culturale e morale del maestro Engelhardt. Col prosiegua della vicenda, il tratto solipsistico di Engelhardt si amplificherà ulteriormente, al punto da rinnegare, a causa della sua incapacità di intrattenere relazioni umane e il suo solipsismo, anche la funzione di guida spirituale che l'aveva indirizzato verso i Mari del sud.

Obwohl er eine Vielzahl Werbebriefe verfaßt und in alle Welt geschickt, hatte er ehrlich gesagt gar nicht damit gerechnet, daß eine größere Anzahl Unbekannter sich zu ihm aufmachen würde, sicher, eine Handvoll Freunde und Gesinnungsgenossen vielleicht, aber Hahl hatte in seinem Brief von gut fünfundzwanzig Männern und Frauen geschrieben. Engelhardt war unsicher, wie er mit ihnen umgehen sollte (es waren ja keine schwarzen, glücklichen Insulaner, die sich von so etwas ganz und gar Ephemerem wie *mana* beeindrucken ließen) und ob sie seine Maßgeblichkeit akzeptieren oder ob sie ihn gar als das entlarven würden, wofür er sich in den geheimen, nur ihm vertrauten Kammern seines Herzens hielt – als verklemmten Gernegroß. Er war heilfroh, daß Lützow bei ihm war und ihn bestärkte, alleine hätte er sich lediglich verkrochen und den Brief sowie alle Konsequenzen, die daraus erwachsen, mit der ihm eigenen Feigheit ignoriert. (IMP, pp.166s)⁷²

La contraddittorietà di Engelhardt si manifesta in questa sua continua tensione tra il voler essere una guida e il creare una società nuova di uomini e la sua incapacità emotiva di intrattenere rapporti con altri. Non è un caso che successivamente verrà definito *Rex solus* (IMP, p. 229), gioco linguistico con l'utilizzo precedente della locuzione *solus rex* riguardo al gioco degli scacchi, menzionate riguardo al primo incontro con Slütter (IMP, p. 54 e p. 217). La contraddittorietà della figura si manifesta anche nella 'politica' da lui attuata su Kabakon. Il progressivo abbandono dell'occidente non porta all'integrazione o almeno all'accettazione di un'altra cultura, quella dei nativi di Kabakon, le cui tradizioni e usi vengono sistematicamente ignorati. In Engelhardt si assiste a una

⁷² Imp, p. 126 – “Nonostante avesse scritto numerose lettere promozionali e le avesse spedite in tutto il mondo, a essere sinceri non aveva immaginato che una folta schiera di sconosciuti si sarebbe messa in viaggio per raggiungerlo sì, certo, magari una manciata di amici e fratelli in spirito, ma nella sua lettera Hahl aveva parlato di più di venticinque tra uomini e donne. Engelhardt non sapeva come comportarsi con loro (non erano come gli ingenui isolani di colore che si facevano abbindolare da qualcosa di effimero come il *mana*) chissà se avrebbero accettato la sua dottrina oppure se lo avrebbero smascherato per ciò che lui stesso si riteneva negli anfratti più segreti e solo a lui conosciuti del proprio cuore: un gradasso sessualmente inibito. Era contentissimo che Lützow fosse lì con lui a rincuorarlo, da solo si sarebbe rinchiuso in se stesso ignorando con la consueta pavidità la lettera e le conseguenze che ne sarebbero derivate.”

rappresentazione di un colonialismo immanente, che non si manifesta perlopiù come agire pratico, ma come *Weltanschauung*. Oltre ai limiti caratteriali, la ragione precipua del fallimento del suo progetto di *Lebensreform* è il fatto che la sua scala di valori è intrinsecamente e inconsciamente eurocentrica e imperialista. A riguardo, va sottolineato che, oltre al colonialismo che verrà trattato nello specifico nei paragrafi 4 e 5 del nostro lavoro, il romanzo sviluppa una tematizzazione del nazionalsocialismo tramite la sovrapposizione non troppo velata tra le figure di due vegetariani, vale a dire lo stesso Engelhardt e Adolf Hitler.

3.1.1 August Engelhardt e Adolf Hitler

Durante lo sviluppo della trama, in varie occasioni il romanzo ricerca delle connessioni tra la figura di August Engelhardt e quella di Adolf Hitler. Poiché, come visto nel paragrafo 1.3, il narratore si presenta come un cronista che racconta la Storia, spesso i confini tra i piani narrativi risultano labili, rendendo poco chiaro quando si stia parlando di August Engelhardt in quanto protagonista della vicenda fittiva e quando lo si collochi nella dimensione storica posta a cornice della narrazione. In tale contesto, è importante constatare che la figura di Adolf Hitler non compare mai nella vicenda, ma essa si iscrive in quella pluralità di situazioni e personaggi storici smisuratamente citati da Kracht all'interno della sua opera.

Il nome stesso di Adolf Hitler non si trova mai nel testo, ma ciononostante la figura risulta chiaramente menzionata. La prima allusione al dittatore nazista la ritroviamo già nel capitolo 1 del romanzo:

Nun, in diese Zeit fällt diese Chronik, und will man sie erzählen, so muß auch die Zukunft im Auge behalten werden, denn dieser Bericht spielt ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, welches ja bis zur knappen Hälfte seiner Laufzeit so aussah, als würde es das Jahrhundert der Deutschen werden, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würde, und es wiederum aus der Warte des nur wenige Menschenjahre alten, neuen Jahrhunderts durchaus auch so erschien. So wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies veränderter Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, in nuce auch kohärent. Nur ist letzterer im

Augenblick noch ein pickliger, verschrobener Bub, der sich zahllose väterliche Watschen einfängt. Aber wartet nur: er wächst, er wächst. (IMP, pp.18-19)⁷³

Lo «späteren deutschen Romantiker und Vegetarier» è chiaramente Adolf Hitler, viste le caratteristiche menzionate (vegetariano, nato più tardi di Engelhardt, artista ‘mancato’). Il riferimento a Hitler è assolutamente intenzionale⁷⁴, e le caratteristiche affibbate a Engelhardt che vengono messe più volte in evidenza nel romanzo richiamano indirettamente la figura del dittatore nazista. Anche l’aggettivo ‘romantico’, affibbiato sia a Engelhardt che a Hitler, ha la funzione di creare un legame tra le due figure. Le stesse istanze *völkisch* e della *Lebensreformbewegung*, indirettamente menzionate nel romanzo a proposito di Engelhardt e dei suoi coevi, trovarono infatti rinnovata fioritura anche nel periodo nazionalsocialista.⁷⁵

Inoltre, nel testo, Engelhardt è ripetutamente descritto come un ‘romantico’, inteso come Io deciso a cambiare il mondo tramite lo sviluppo rivoluzionario della sua utopia, ma che manca della percezione dell’efficacia sociale delle sue idee e della pragmatica⁷⁶, che si manifestano tramite il suo solipsismo descritto nel paragrafo precedente del nostro lavoro. A suo modo, nelle fonti storiche si legge che anche Hitler ha cercato un legame col romanticismo:

Romantiker hießen sie und waren dabei doch nur die schönsten Vertreter jenes deutschen Suchens nach der wirklichen und wahrhaftigen Art unseres Volkes und nach einem aufrichtigen und anständigen Ausdruck dieses innerlich geahnten Lebensgesetzes. Denn nicht nur die gewählten Stoffe der Darstellung waren dabei für ihre Charakteristik des deutschen Wesens entscheidend, sondern ebenso sehr die klare

⁷³ Imp, p. 16 – “Ebbene, questa cronaca si colloca in tale epoca e, a volerla a raccontare, bisogna tenere presente anche il futuro, perché questo resoconto si svolge al principio del Ventesimo secolo, che giusto fino a poco prima della sua metà sembrava destinato a diventare il secolo dei tedeschi, il secolo in cui la Germania avrebbe assunto il suo meritato posto d’onore a capotavola tra le potenze mondiali, e così in effetti risultava, osservando la situazione dai primi anni di vita del nuovo secolo. Verrà perciò raccontata, a titolo esemplificativo, la vicenda di un singolo tedesco, un romantico, che come molti altri di questa specie fu un artista mancato, e se essa dovesse richiamare alla mente qualche analogia con un successivo romantico e vegetariano tedesco, che forse avrebbe fatto meglio a restare accanto al suo cavalletto, ebbene, ciò è del tutto intenzionale e non a caso, non vogliatemene, in *nuce* anche coerente. Costui al momento è ancora un ragazzone brufoloso, bislacco, che si guadagna un sacco di scapaccioni paterni. Ma aspettate: crescerà, crescerà.”

⁷⁴ Max Doll, *op.cit.* pp. 353-356.

⁷⁵ Cfr. Florentine Fritzen, *Gesünder leben: Die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*, F. Steiner, Stuttgart 2006, pp. 64-106.

⁷⁶ Cfr. Philip Ajouri, *op. cit.*, pp. 205s.

und einfache Art der Wiedergabe dieser Empfindungen. Und es ist daher auch kein Zufall, daß gerade diese Meister dem deutschen und damit natürlichsten Teil unseres Volkes am allernächsten standen.⁷⁷

Qui proposto è un estratto del discorso di apertura tenuto da Hitler all'inaugurazione della *Große Deutsche Kunstausstellung* (Grande Esposizione d'Arte Tedesca) a Monaco di Baviera nella nuova *Haus der Deutschen Kunst* (Casa dell'Arte Tedesca) progettata da Paul Ludwig Troost (1873-1934). L'edificio era stato costruito sull'ex sito del *Glaspalast* (Palazzo del Vetro) di Monaco, una grande sala espositiva in ferro e vetro della metà del XIX secolo. La struttura fu distrutta in un incendio il 6 giugno 1931, presumibilmente doloso. Insieme all'edificio vennero distrutte le opere d'arte custodite, che includevano dipinti romantici tedeschi, tra gli altri, di Caspar David Friedrich (1774-1840) e di Philipp Otto Runge (1777-1810). Nel suo discorso di apertura, Hitler fa riferimento alla distruzione del Palazzo di Vetro e delle opere ivi esposte, lamentandosi della perdita dei quadri che considerava veramente 'tedeschi' in contrasto con le opere d'arte moderna che disprezzava e condannava come bolsceviche ed ebrei.⁷⁸ Nell'estratto, oltre alla retorica vuota e inutilmente roboante del nazionalismo hitleriano, è da notare come colui che ricercava e credeva di incarnare la 'germanicità' vedesse proprio nel romanticismo l'essenza tedesca.

Inoltre, nel corso del romanzo, Engelhardt viene accomunato al Siegfried di Wagner (IMP, p. 36). Il rimando a Sigfrido non è solamente il legame con un mito della 'germanicità', ma più nello specifico anche a Wagner, la cui musica era molto amata da Hitler, che la eresse a mezzo di propaganda.⁷⁹

In generale, il testo è costellato da questi riferimenti, alle volte più marcati, altre volte più nascosti e semplicemente ammiccanti, lasciando sottintendere questa presenza in sottofondo di un personaggio scomodo quale Adolf Hitler. Questi

⁷⁷ Max Domarus (a cura di), *Hitler: Reden und Proklamationen*, Vol.2, Pamminger & Partner, Leonberg 1988, p.706 – “Furono chiamati romantici e tuttavia non erano che i più bei rappresentanti di quella ricerca tedesca della vera e propria natura del nostro popolo e di un'espressione sincera e decente di questa legge di vita interiormente percepita. Perché non erano solo i materiali di rappresentazione scelti ad essere decisivi per la loro caratterizzazione dell'essenza tedesca, ma altrettanto il modo chiaro e semplice di rendere questi sentimenti. E non è quindi un caso che questi maestri fossero i più vicini alla parte più tedesca e quindi più naturale del nostro popolo.” (trad. It. G.E.).

⁷⁸ Deutsches Historisches Institut, *Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern* (DGDB), *Hitlers Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München (18. Juli 1937)* <https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/German_87_.pdf> (ultima consultazione 18.09.2021).

⁷⁹ Cfr. Piero Violante, *Lo spettatore musicale*, Sellerio, Palermo 2021, pp. 79-89.

piccoli riferimenti fanno parte dello stile in qualche modo ‘irritante’ di Kracht, evidenziato nel paragrafo 2 del presente lavoro. La citazione in apertura del presente capitolo è volta proprio a evidenziare questa caratteristica dissacrante e irritante dello stile di Kracht, che tratta eventi e personaggi storici complessi e discussi con una naturalezza straniante. Il parallelo tra Engelhardt e Hitler non si configura come una rappresentazione ideale, un cercare un legame tra i due personaggi in maniera seria o quantomeno instaurare una riflessione o un parallelismo per comunicare qualcosa in particolare, una denuncia ad esempio. Come per altre citazioni che appaiono nel romanzo, anche quella di Hitler non trova uno sviluppo, ma resta al suo posto senza influenzare in maniera netta la narrazione e risulta essere essenzialmente un gioco linguistico, di cui Christian Kracht è un maestro.

3.2 *Il percorso inverso: Makeli*

Nel romanzo, il ruolo di Makeli sembra essere quello di un gregario, spesso passivamente al seguito di Engelhardt. Al contrario, la sua funzione non si esaurisce solamente in questo, ma anzi con la figura di Makeli il romanzo mostra il percorso inverso a quello di Engelhardt. Infatti, se Engelhardt scappa dall’occidente e dalla germanicità al fine di sviluppare un’alternativa, Makeli fugge sia da quel mondo alternativo prodotto da Engelhardt, sia dal proprio d’origine, al fine di abbracciare l’occidente. È un percorso laborioso e prolungato, che prende le mosse sin dal capitolo 3.

Con la lettura della traduzione tedesca di *Grandi speranze* di Dickens (IMP, pp. 74s), Makeli viene introdotto proprio da Engelhardt al canone culturale occidentale, che porterà negli anni il giovane a sviluppare una conoscenza e una coscienza prettamente eurocentrica, successivamente anche grazie alla musica di Lützow (IMP, p. 157).

[...] allein Jung Makeli hier sei ihm [Engelhardt, G.E.] geblieben, obschon er ja gar nicht mehr zurück in sein Dorf könne, da er ein richtiger Deutscher geworden sei, der fließend Deutsch spreche, man wolle ihn dort nicht mehr, wozu auch, den zweiten *Faust* habe er ihm letzters vorgelesen, Poe und auch das erschütternde Ende von Ibsens *Gespenstern*. (IMP, p.220)⁸⁰

⁸⁰ Imp, pp. 167s – “[...] soltanto il giovane Makeli gli [Engelhardt, G.E.] è rimasto fedele, per quanto non possa più tornare al suo villaggio, dato che è diventato un autentico tedesco, che parla correntemente tedesco, laggiù non ce lo vogliono più, e a che scopo, poi, di recente gli ha letto il secondo *Faust*, Poe e anche lo sconvolgente finale degli *Spettri* di Ibsen.

Tramite l'apprendimento della lingua e del canone culturale occidentale, Makeli risulta avulso dal proprio contesto d'origine. Se l'*Enkulturationsprozess*⁸¹ (il processo di acculturamento) si inserisce, per quanto riguarda la figura di Engelhardt e marginalmente anche di Lützow, nel solco della tradizione coloniale, in quanto Makeli è un frutto di una colonizzazione intellettuale operata inconsapevolmente tramite la *Hochkultur* impartita al ragazzo⁸², il culmine di questa formazione rappresenta nel romanzo una delle critiche più esplicite al primitivismo e al progetto di *Lebensreform* di Engelhardt. La vicinanza con Engelhardt, infatti, non ha prodotto nel ragazzo alcuna simpatia per lo stile di vita 'alternativo' del norimberghese, ma al contrario l'ha fatto avvicinare a quella germanicità che Engelhardt aveva tentato in tutti i modi di allontanare: «Slütter wundert sich über den jungen Makeli, der so sehr zum Deutschen geworden ist, daß er seine Rasse ähnlich beurteilt, wie es ein Kolonialbeamter täte.» (IMP, p.222)⁸³. Letteratura e musica, in una sola parola 'cultura', hanno permesso a Makeli di diventare occidentale e soprattutto di desiderare lo stile di vita e rigettare il proprio d'origine. L'innovazione prodotta dal romanzo rispetto alla rappresentazione coloniale si ritrova in questa posizione che identifica la germanicità e l'essere occidentale non con criteri etnico-razziali, ma piuttosto culturali. Engelhardt aveva deciso, invano, di smettere di essere un occidentale; allo stesso modo, Makeli ha deciso di esserlo:

Während dieser verrückten Suada Engelhardts schleicht Jung Makeli fort, un bemerkt. Er hat genug von den Weißen und ihrem Irrsinn und dieser Insel. Zwei Finger hat er geopfert, nun reicht es. Er wickelt sich ein Tuch um die Lenden, richtet den Bug eines Segelkanus Richtung Rabaul, und als er Kabakon verläßt, weiß er, daß es für immer ist, und er muß weinen. (IMP, pp. 225s)⁸⁴

I bianchi di cui Makeli ne ha abbastanza non sono propriamente *Vorbilder* dell'occidente, ma piuttosto degli *Außenseiter* come Engelhardt. In ciò si manifesta la repulsione di Makeli che, conosciuto e appreso il pensiero occidentale, rifugge prima ancora di Engelhardt il primitivismo. Il legame tra il primo viaggio di Engelhardt verso Kabakon, per mettersi alle spalle l'Occidente, e quello di

⁸¹ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, pp. 394s

⁸² Cfr. Björn Moll, *op. cit.*, pp.153s.

⁸³ Imp, p. 169 – “Slütter è meravigliato dal giovane Makeli, così simile a un tedesco da giudicare la sua stessa razza in maniera analoga a come farebbe un funzionario coloniale.”

⁸⁴ Imp, p. 172 – “Mentre Engelhardt tiene questa delirante concione, il giovane Makeli si allontana di nascosto. Ne ha abbastanza dei bianchi e della loro pazzia e di quest'isola. Ha sacrificato due dita, ora basta. Si avvolge un telo intorno ai fianchi, rivolge la prua della canoa verso Rabaul, e mentre lascia Kabakon, sa che è per sempre e gli viene da piangere.”

Makeli, che si dirige a Rabaul mettendosi alle spalle la colonia del *Sonnenorden*, sono esteticamente collegati, come una coppia di binari che conducono in direzioni opposte.

3.3 Antagonisti e compagni: Aueckens, Lützow e Slütter

Per motivi diversi, le figure di Aueckens, Lützow e Slütter possono essere descritte come prima compagni, poi antagonisti di Engelhardt. Sebbene Engelhardt sia una figura solipsistica, incapace di intrattenere relazioni costruttive con altri esseri umani come visto nel paragrafo 3.1 del nostro lavoro, è altrettanto vero che i rapporti tra queste figure ed Engelhardt non si incrinano solamente a causa dell'antipatia del norimberghese, ma nascondono dinamiche più complesse.

Per quanto riguarda la figura di Aueckens, essa è importante per mettere in evidenza uno dei limiti più grandi del progetto di *Lebensreform* di Engelhardt, vale a dire l'intolleranza. Nell'analessi del capitolo 4, Engelhardt viene picchiato e incarcerato in Prussia dai gendarmi del Reich, in quanto accusato di disturbo della quiete pubblica a causa della sua nudità, e questo avvenimento confermerà ancora di più nella mente di Engelhardt il proposito di trasferirsi nei Mari del Sud, lontano dalla 'germanicità' (IMP, p. 85s). La germanicità in questo caso è caratterizzata prettamente dall'intolleranza, che Engelhardt non riesce ad accettare, ponendosi in aperta opposizione ad essa e aspirando ancora di più alla creazione di un sistema di vita diverso.

Tuttavia, dopo la iniziale benevolenza verso il nuovo arrivato nella colonia, lo stesso Engelhardt nel capitolo 7 sarà altrettanto intollerante con Aueckens, poiché bandirà dalla sua capanna l'helgolandese presumibilmente per la sua omosessualità, che risulterà quindi discriminata. Questo atteggiamento rivela come l'utopia di Engelhardt non sia meno reazionaria e totalitaria della società wilhelmina che voleva superare e che l'esclusione del diverso o di chi si discosta dalle norme prevalenti sia una caratteristica anche del modello di società riformata di Engelhardt. Nonostante lui in Germania abbia patito la discriminazione, non può che discriminare anche lui. La sua definizione di libertà è quindi quella della Germania wilhelmina e di conseguenza solo una pseudo-libertà che assume sempre più caratteristiche apertamente totalitarie, in quanto permette di muoversi solamente nel circoscritto perimetro impostato dall'autorità, che nel caso di Kabakon corrisponde a Engelhardt stesso.⁸⁵

⁸⁵ Cfr. Max Doll, *op.cit.*, p. 393.

Tenendo conto del massiccio ricorso a citazioni e intertestualità all'interno del romanzo, si può considerare il personaggio di Lützow come la parodia di un personaggio di Molière:

Max Lützow, Geigen- und Klaviervirtuose aus Berlin, Leiter des nach ihm benannten Lützow-Orchesters und blondhäutiger Frauenheld (letzteres stand freilich nicht in den Briefen). Lützow war ausgebrannt, will sagen, erledigt; er war zivilisationsmüde und führte eine erschreckende Ansammlung halbimaginierten Krankheiten mit sich, derer er sich freimütig bedient hatte, um die Malaise seines deutschen Alltags mit dem Tuche der Hypochondrie zu verhüllen. Er litt abwechselnd, je nach Wetterlage und Tagesform, unter Asthma, Rheumatismus, Keuchhusten, Migräne, Ennui, Schüttelfrost, Anämie, Schwindsucht, Ohrensausen, Knochenschwund, Rückenschmerzen, Würmern, Lichtempfindlichkeit und Dauerschnupfen. Lützow war natürlich, wie ihm auch jahrelang jeder Spezialist in Berlin versichert hatte, kerngesund, so daß er sich, in Ermangelung ärztlicher Bestätigung seiner ausufernden und nur ihm ersichtlichen Krankheitsbilder, einer Reihe von neumodischen Kuren unterzogen hatte, allen voran der Hypnose. Auch hatte er, als die kostspieligen Besuche bei den Charlottenburger Mesmeristen wenig Ergebnisse zeitigten, ja ihm weder Linderung noch besondere Einsichten in die Ursachen seiner sich abwechselnden Leiden verschafften, auf Empfehlung eines befreundeten jüdischen Cellisten eine Reise nach Wien unternommen, um den dort im neunten Bezirk praktizierenden Dr. Sigmund Freud zu bitten, ihm bei einer Untersuchung sozusagen sein Gehirn zu sezieren. (IMP, pp.148s)⁸⁶

Nell'estratto qui proposto, la voce narrante menziona il Don Giovanni (*Dom Juan ou Le Festin de pierre*, 1665) nel descrivere l'artista berlinese. Il prosieguo di questa descrizione riporta alla memoria anche un altro personaggio di Molière, vale a dire l'ipocondriaco Argan de *Le Malade imaginaire* (1673). Il motivo del

⁸⁶ Imp, pp. 113s: "Max Lützow, virtuoso di violino e pianoforte di Berlino, direttore dell'omonima orchestra e biondo dongiovanni (quest'ultimo aspetto naturalmente non era indicato nelle lettere). Lützow era distrutto, per meglio dire sfinito; stanco della civiltà, si portava appresso una spaventosa collezione di disturbi semi immaginari, che aveva generosamente utilizzato per ammantare di ipocondria il malessere della sua quotidianità tedesca. Soffriva alternativamente, in base al clima e alla giornata, di asma, reumatismi, tosse asinina, emicrania, *ennui*, convulsioni, anemia, tisi, acufeni, atrofia ossea, mal di schiena, vermi, fotofobia e rinite. Lützow, naturalmente, era in perfetta salute, come del resto da anni gli assicuravano tutti gli specialisti di Berlino, e così, in mancanza di conferme mediche al quadro clinico degenerato che soltanto lui percepiva, si era sottoposto a una serie di cure d'avanguardia, prima fra tutte l'ipnosi. Inoltre, dopo che le onerose visite dagli ipnotizzatori di Charlottenburg non avevano dato risultati e non erano state in grado di offrirgli né lenimento né particolari chiarimenti circa le cause dei suoi mutevoli disturbi, aveva intrapreso, su consiglio di un violoncellista ebreo suo conoscente, un viaggio a Vienna, per chiedere un appuntamento al dottor Sigmund Freud, che esercitava nella nona circoscrizione, affinché lo sottoponesse, per così dire, a un'analisi del cervello."

dongiovanni viene parzialmente ripreso successivamente riferendosi all'ammirazione delle donne del circolo di Rabaul per Lützow (IMP, pp. 152-54), ma a essere oggetto di maggiore trattazione è il malato immaginario. Se in Molière l'ipocondria era un tratto inconsapevole del protagonista Argan, in Kracht il personaggio di Lützow incarna una rielaborazione non innocente del malessere, dove l'ipocondria non è una malattia, ma un atteggiamento quasi consapevole utilizzato per fornire una determinata rappresentazione estetica di sé. Invece di essere ipocondriaco e vittima di dottori senza scrupoli come Argan, Lützow incarna il mal di vivere moderno, la *Zivilisationskrankheit* (IMP, p. 161), *tòpos* piuttosto fecondo già nella *Moderne*, rintracciabile anche nello stesso personaggio di Engelhardt. Lützow si configura come antagonista di Engelhardt a causa della sua esuberanza (per esempio durante il colloquio con il governatore Hahl, IMP, pp. 170-80) che mette a repentaglio l'autocrazia ideata da Engelhardt. Tuttavia, Lützow esperisce ciò che succederà a Makeli e poi infine anche a Engelhardt: ritornerà all'occidente.

Lützow selbst, kerngesund, eine Spur zu selbstsicher, sprüht vor elektrischer Energie, ihm hat, so bemerkt er, ganz klar und offensichtlich das Mondäne gefehlt, das Zivilisationsritual, die Kristallgläser, die weißen Hosen mit der Bügelfalte, kein Gedanke mehr an Kabakon, genug davon, es war ein Experiment, ja, ein geglücktes, er kann es fast ein Jahr aushalten in der Askese, seine diversen Krankheiten sind geheilt, nun aber zurück nach Europa, in die alte Welt, deren komplexe Befindlichkeiten ja durchaus dienlich sind, sich selbst innerhalb einer Struktur zu verorten, in die man hineingeboren wurde – was nützt einem der Ausbruch, wenn man nicht zurückkehrt, um das Erlernte, das Erlebte anzuwenden? Reich mir die Hand, Vielliebchen. Fort, nur fort. Nach Baden-Baden, Montecatini Terme, Évian-les-Bains – Königin der Inseln, wir werden Franz Liszt besuchen, Debussy in der Sommerfrische Frankreichs, dann Berlin, Budapest und die golden erstrahlenden Opernhäuser unseres uralten Kontinents. Wir werden ein Automobil kaufen, mit rauschhafter, geschmeidiger Geschwindigkeit monacowärts brausen, ein gebräuntes, unbesiegbares Löwenpaar, tausend, ach was, zehntausend Mark auf rot setzen, den Gewinn liegen lassen, daß er sich verdoppele und abermals verdoppele, dann Hummer Thermidor, geeister Pouilly-Fuissé, danach ein endloser, schwindelerregender Erdbeerregen, ein taumelnder Elfentanz unter mediterranem Halbmond. (IMP, pp.212s)⁸⁷

⁸⁷ Imp, pp. 160s – “Lo stesso Lützow, in ottima salute, forse giusto un tantino troppo compiaciuto, sprizza energia; si rende conto che ciò che gli è mancato è decisamente l'aspetto mondano, i riti di civiltà, i bicchieri di cristallo, i calzoncini bianchi con la piega. Kabakon è uscita dai suoi pensieri, basta, è stato un esperimento, nel complesso riuscito, dopo tutto ha resistito quasi un anno vivendo come un asceta, è guarito dalle sue varie malattie, ora però è tempo di tornare

L'antimodernità del romanzo viene a crollare con l'anelito per la velocità quasi futurista di Lützow. Alcuni elementi stilistici, uniti al dandismo, si ritrovano infatti nel *Manifesto* di Marinetti:

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità. [...]

3. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

4. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.

[...] noi abbiamo già sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore, d'audacia, d'astuzia e di rude volontà; li abbiamo gettati via impazientemente, in furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perdifiato.... Guardateci! Non siamo ancora sposati! I nostri cuori non sentono alcuna stanchezza, poiché sono nutriti di fuoco, di odio e di velocità!... Ve ne stupite?... È logico, poiché voi non vi ricordate nemmeno di aver vissuto! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...»⁸⁸

L'afflato temerario unito a quello per la vita lussuosa senza pensieri unisce la dialettica futurista a quella decadente. Anche l'unione con la mondana Queen Emma (IMP, pp. 208-10, anticipata da una prolessi a p. 154), si configura come un irrefrenabile impulso per Lützow a ritornare alla *Moderne*.

L'ultimo personaggio a porsi prima come compagno, poi come antagonista di Engelhardt nel tentare di ucciderlo su Kabakon, è il capitano Slütter. Conosciuto da Engelhardt già durante i primi tempi nei Mari del Sud, inizialmente è

in Europa, nel vecchio mondo, i cui complessi stati d'animo sono decisamente molto convenienti, è tempo di radicarsi all'interno di una struttura nella quale si è nati – del resto, a che cosa serve fuggire, se poi non si torna per applicare ciò che si è imparato, ciò che si è vissuto? Dammi la mano, mia amata. Via, andiamo via. A Baden-Baden, a Montecatini Terme, a Évian-les-Bains - regina delle isole, andremo a trovare Franz Liszt, Debussy nella frescura estiva della Francia, visiteremo poi Berlino, Budapest e gli sfarzosi teatri d'opera del nostro antichissimo continente. Ci compreremo un'automobile, sfrecceremo verso Monaco a folle, esaltante velocità, un'abbronzata e invincibile coppia di leoni, punteremo mille, anzi no, diecimila marchi sul rosso, lasceremo lì la vincita, che raddoppierà più volte, poi aragosta alla Thermidor, Pouilly-Fuissé ghiacciato, quindi un interminabile e inebriante girotondo di fragole, una travolgente danza di elfi sotto la mezzaluna mediterranea.”

⁸⁸ AA.VV., *I Manifesti del futurismo, lanciati da Marinetti* [et al.], Lacerba, Firenze 1914, pp. 6-10.

valutato dal protagonista come simpatico e di aperte vedute (IMP, p. 54). Il rapporto tra i due non prosegue e ritroviamo Slütter molte pagine e anni dopo.

Slütter, Personaggio tratto dal fumetto *Südseeballade* del 1967 di Hugo Pratt della serie di *Corto Maltese*⁸⁹, fondamentalmente è un uomo di altri tempi, un sognatore che vaga per mare come lo stereotipo del navigante d'epoca coloniale come, ad esempio, il protagonista de *The Shadow Line* (1917) di Joseph Conrad. Non è il solo personaggio 'di altri tempi', ma quasi tutti i personaggi, da Engelhardt, ai mondani da *Bell'époque* Lützow e Queen Emma fino al governatore Hahl, sono tutti personaggi alla fine della loro epoca. Slütter non fa eccezione, non solo per la sua attitudine da marinaio alla ricerca della libertà in mare come, ad esempio, il protagonista di Conrad, ma anche nel suo rapporto col femminile. Slütter si pone, o meglio vorrebbe porsi, come il salvatore della fanciulla in difficoltà – tòpos estremamente diffuso nella tradizione letteraria occidentale – vale a dire la giovane Pandora (anch'ella un personaggio tratto dalla *Südseeballade* di Pratt)⁹⁰. Tuttavia, l'incompatibilità di questa metanarrazione coi tempi è data dal fatto che nella contemporaneità verso cui il romanzo si avvicina (il passaggio dal mondo coloniale e imperialista alla civiltà contemporanea e postcoloniale) un ruolo e una consapevolezza maggiori sono dati al libero arbitrio femminile. Emblematica, a riguardo è lo scontro inclemente con la realtà dei propositi di Slütter dopo aver rifiutato di uccidere Engelhardt:

Slütter kehrt dem wütend schäumenden Engelhardt ebenfalls den Rücken zu, läuft wortlos zum Strand und marschiert durch die Brandung wieder hinaus zur Barkasse. Er hat den armen, von der canard einer jüdischen Weltverschwörung besessenen Irrsinnigen nicht umbringen können, es ist einfach so, und Hahl wird das schlucken müssen, und wenn er ihm Pandora wegnehmen wolle, dann könne er ihm eventuell etwas anderes anbieten, sein eigenes Leben vielleicht. Aber das Mädchen verhält sich natürlich nicht so, wie Slütter es gerne gehabt hätte, als hätte er sie einfrieren können in die ewig andauernde Gegenwart, unveränderlich bis ans Ende aller Zeiten; [...] Slütter trifft auf Hahl, dieser hat natürlich längst, Realpolitiker, der er ist, die englische Polizei benachrichtigt, Pandora stehe unter seiner Obhut zur Abholung und Verbringung nach Australien bereit. Diesem Verrat hat Slütter nur seinen eigenen Verrat entgegenzusetzen, Engelhardt nicht getötet zu haben, worauf Hahl mit den Schultern zuckt, dem Kapitän eine Zigarette anbietet und nicht ohne Lakonie meint, es sei jetzt sowieso alles Makulatur, da Krieg drohe - wenn er es richtig verstanden habe, sogar ein Weltkrieg, bei dem schon noch genug Unheil auf die Menschen herabregnen werde, da sei es doch ganz achtbar, wenn man sich nicht auch

⁸⁹ Björn Moll, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁰ Max Doll, *op.cit.*, p. 498.

noch an Engelhardts Tod beteiligt habe. Slütter erscheint dies in seiner Menschenverachtung mehr als bodenlos, aber er läßt sich nichts anmerken - noch könnte er Pandora in Sicherheit bringen, noch könnte er sie bei sich behalten, wenn er nur die Ruhe bewahrte. Aber das Mädchen hat sich schon lange entschieden. Zu geradeheraus, zu verlässlich ist ihr dieser bärtige, alternde Seemann, als kleingeistig empfindet sie seinen Zorn über die exquisite Tätowierung auf ihrem Rücken, seine Träume (wenn er denn überhaupt welche hatte) sind nicht die ihren, er ist ihr fad geworden wie dem Kinde das fallengelassene Spielzeug, ja, er hat seinen Zweck erfüllt, was sie ihm auch ins Gesicht schreit, auf dem Anlegesteg stehend, immer noch barfuß. Slütter nimmt Abschied von Pandora, und es zerreißt ihm die Seele. [...] Makeli und Pandora, Kinder der Südsee, verlassen gemeinsam Rabaul auf einem Segelboot, ins Ungewisse.“ (IMP, pp. 226-29)⁹¹

Nel dialogo tra Slütter e Hahl non c'è posto per l'opinione o i desideri di Pandora. Ciò è tuttavia incompatibile con il nuovo mondo, fatto di diritti delle donne che hanno meno bisogno di uomini che combattano o decidano per esse. Pandora esibisce e mette in pratica il suo libero arbitrio, contravvenendo a ciò che sia Hahl che Slütter avevano in mente per lei.

⁹¹ Imp, pp. 172-74 – “Anche Slütter gira le spalle al forsennato Engelhardt schiumante di rabbia, torna in silenzio alla spiaggia e attraversa i flutti fino alla bettolina. Non se l'è sentita di uccidere quel povero folle ossessionato dal canard di un complotto mondiale sionista, è andata così e Hahl dovrà accettare la cosa, e se vuole portargli via Pandora, allora lui troverà da offrirgli qualcos'altro in cambio, magari la sua stessa vita. Naturalmente, però, la ragazza non si comporta come piacerebbe a Slütter, come se avesse potuto congelarla in un presente eterno e immutabile fino alla fine dei tempi; [...] Slütter s'incontra con Hahl che, naturalmente, da quel *Realpolitiker* che è, ha già da tempo informato la polizia inglese che Pandora si trova sotto la sua custodia e può essere prelevata e riportata in Australia. A questo tradimento Slütter può opporre solamente il proprio, di non aver ucciso Engelhardt, al che Hahl si stringe nelle spalle, offre una sigaretta al capitano e dichiara non senza una certa sbrigatività, che tanto oramai è tutto carta straccia, dato che incombe la guerra - e se ha capito bene, addirittura una guerra mondiale, che abatterà sugli uomini chissà quante disgrazie - perciò è del tutto encomiabile non essersi macchiati anche della morte di Engelhardt. Alla luce del suo disprezzo per il genere umano, Slütter trova questo ragionamento quantomeno inaudito, ma non lo dimostra – c'è ancora la possibilità di portare in salvo Pandora, di tenerla con sé, a patto di mantenere la calma. La ragazza tuttavia ha già deciso da tempo. Questo marinaio barbuto e attempato le risulta troppo coerente, troppo affidabile, la sua rabbia per lo squisito tatuaggio che le adorna la schiena è troppo pusillanime, i sogni di lui (ammesso che ne abbia) non coincidono con i suoi, lo considera superato, come per il bambino il giocattolo lasciato in un angolo, sì, lui ha raggiunto il proprio scopo, e glielo grida in faccia, in piedi sul molo, sempre scalza. Slütter prende congedo da Pandora, e ha l'animo dilaniato.[...] Makeli e Pandora, figli dei mari del Sud, abbandonano insieme Rabaul su una barca a vela, diretti verso l'ignoto.”

3.4 Schizzi di colonialismo tedesco: Albert Hahl ed Emma Forsayth

Elemento molto presente nel romanzo è certamente il colonialismo tedesco. Peculiare è la sua rappresentazione, piuttosto che la sua tematizzazione, che nel romanzo si manifesta specialmente in due personaggi, vale a dire il governatore Hahl e l'imprenditrice 'Queen' Emma Forsayth. Se, come visto, in Engelhardt assistiamo a una rappresentazione del colonialismo come *Weltanschauung* immanente, in questi due personaggi invece ci si sposta su un piano più storico e, potremmo dire, documentaristico. Infatti, ciò che colpisce di questi due personaggi non è semplicemente la loro prospettiva colonialista sul mondo, ma piuttosto il fatto che essi stessi incarnano esteticamente alcuni tra gli stereotipi e i *cliché* propri del colonialismo tedesco. Non rappresentano, quindi, la mera mentalità coloniale, ma sono espressione storica dello stesso, il modo in cui esso è stato spesso osservato e giudicato.

Come per il colonialismo italiano, si è tentato anche per il colonialismo tedesco di sminuirne la portata e la brutalità rispetto a quello francese o britannico. Se da un punto di vista economico e meramente quantitativo ciò è sicuramente vero, altrettanto non si può dire della brutalità tramite la quale esso si è manifestato. Nel romanzo, il personaggio di Albert Hahl ne manifesta appieno gli stereotipi, vale a dire la pretesa di essere 'giusto' e per nulla brutale e meschino. La prova dei fatti, tuttavia, suggerisce il contrario. Se inizialmente l'immagine che viene presentata di Hahl è quasi positiva, verso la fine del romanzo si manifesterà anche in Hahl la brutalità del colonialismo, nascosta precedentemente da tendenze intellettuali e di benevolenza.

Ein Mann der Schutztruppe trat vor, zog die Uniformjacke aus und – einen fast blauschwarz glänzenden, muskulösen Oberkörper freilegend – empfing das in seinen hünenhaften Händen verschwindend zart und dünn wirkende Bambusrohr vom weißen Polizeimeister. Nun klatschten die Pflanzer feixend in die Hände, die Kinder piffen auf den Fingern, und während sich Engelhardt und Lützow abwendeten, schlug der Riese das biegsame Rohr mit unvorstellbarer Wucht auf den nackten Rücken des am Bock Festgebundenen. [...] Ein Dieb sei das da draußen gewesen, man müsse wohl hart durchgreifen, obwohl es ihm überhaupt nicht behage, er [Hahl, G.E.] wolle die Kolonie anders führen als beispielsweise seine Kollegen in Deutsch-Südwest oder im Kamerunischen, man müsse versuchen, die Eingeborenen in die deutsche, aufrichtig moralische Gesetzbarkeit einzubinden, die ja durchaus eine hochsittliche, faire Instanz sei und nicht, wie beispielsweise in den französischen oder niederländischen Gebieten (von den belgischen gar nicht zu sprechen) lediglich Tünche, um die Aufrechterhaltung einer modernen Form der Sklaverei, sprich

wirtschaftlicher Ausbeutung, bei maximalem Profit und minimaler Menschlichkeit zu kaschieren. (IMP, pp.168s)⁹²

Nonostante inizialmente venga presentato come una sorta di intellettuale (IMP, p. 49), Hahl è un politico senza scrupoli. A tal riguardo, c'è da rilevare anche il mutato atteggiamento nei confronti del *Sonnenorden* di Engelhardt (IMP, pp. 177s), dopo l'iniziale benevolenza, culminando poi nella richiesta a Slütter di uccidere Engelhardt (IMP, pp. 203-6). Nonostante venga descritto come un moderato, Hahl si dimostra totalmente allineato alla brutalità e al cinismo propri del discorso coloniale.⁹³

Solitamente, i personaggi krachtiani sono perlopiù uomini⁹⁴ e *Imperium* non fa eccezione, vista la predominanza maschile. Il personaggio di Queen Emma ha una sua importanza inserendosi nella rappresentazione di quella *mission civilisatrice* 'riuscita'. Ella, non di origini 'puramente' tedesche, è una 'mezzosangue' («Halbblut», IMP, p. 57) che al fine di ascendere socialmente è costretta ad abbracciare in toto la cultura e la lingua tedesca, con lo scopo di sorprendere gli interlocutori. In altre parole, ella incarna la rappresentazione del colonialismo tedesco e della sua missione civilizzatrice in quanto è chiamata quasi ad essere più tedesca dei tedeschi stessi:

Forsayth Indirekt wird damit aber auch der Preis für den gesellschaftlichen Aufstieg angesprochen, der es erforderlich macht, Deutsche in ihrer Fähigkeit des Deutschseins in Perfektion kultureller Kompetenz noch zu übertreffen.⁹⁵

⁹² Imp, pp. 127s – “Uno dei soldati fece un passo avanti, si tolse la giacca, scoprendo un torso quasi nero, lucido e muscoloso, e prese in consegna dall'ufficiale di polizia bianco la canna di bambù, che scomparve minuscola e fragile tra le sue mani gigantesche. I piantatori applaudirono sogghignando, i bambini fischiarono con le dita in bocca e, mentre Engelhardt e Lützow si voltavano dall'altra parte, il gigante abbatté con forza inaudita l'elastica canna sulla schiena nuda del condannato fissato al cavalletto. [...] Quello là fuori era un ladro, bisognava colpire duramente, anche se la cosa gli provocava un certo disagio: lui [Hahl, G.E.] voleva governare la colonia in maniera diversa, per esempio, dai suoi colleghi del sud-ovest tedesco o del Camerun, bisognava cercare di avvicinare gli indigeni ai principi della legalità tedesca, di autentica matrice morale, un'istanza equa e di nobile ispirazione e non, come per esempio nei territori francesi o olandesi (per non parlare poi di quelli belgi) soltanto una facciata per mantenere una moderna forma di schiavitù, ovvero di sfruttamento economico, allo scopo di ottenere il massimo profitto con la minima umanità.”

⁹³ Isabelle Stauffer e Björn Weyand, *op. cit.*, pp. 380s.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 59-61

⁹⁵ Max Doll, *op. cit.*, p. 369.

Il personaggio di Queen Emma è il tipico personaggio femminile di Kracht: irraggiungibile, *fatale* e spesso vittima.⁹⁶ Queste sue caratteristiche si ritrovano nel rapporto con lo sfortunato Lützow che innesca la delusione in Hahl, segretamente innamorato della donna, e nella successiva delusione della donna, scaturita dalla morte prematura e violenta del musicista.

4. LA RELIGIONE COME FORMA DI COLONIZZAZIONE E SPIRITUALITÀ: LA FINE DEL *GRAND RÉCIT*

Come visto, uno dei temi che il romanzo sviluppa in maniera più evidente è quello del colonialismo, descritto in quanto struttura politico-sociale ma anche come punto di vista tramite cui i personaggi guardano al mondo. Nel caso di Engelhardt, che viene presentato più volte come un missionario, il tema del colonialismo è strettamente legato al tema della religione.

Engelhardt war, nachdem er durch einen Eliminierungsprozeß alle anderen Nahrungsmittel für unrein befunden hatte, unvermittelt auf die Frucht der Kokospalme gestoßen. Es gab gar keine andere Möglichkeit; *cocos nucifera* war, so hatte Engelhardt für sich erkannt, die sprichwörtliche Krone der Schöpfung, sie war die Frucht des Weltenbaumes Yggdrasil. [...] Wer sich ausschließlich von ihr ernährte, würde gottgleich, würde unsterblich werden. August Engelhardts sehnlichster Wunsch, ja seine Bestimmung war es, eine Kolonie der Kokovoren zu erschaffen, als Prophet sah er sich und als Missionar zugleich. Aus diesem Grunde fuhr er in die Südsee, die schon unendlich viele Träumer gelockt hatte mit dem Sirenenruf des Paradieses. (IMP, pp.19s)⁹⁷

Accanto alla dimensione teologica, immediatamente è presentata la dimensione coloniale ad essa collegata. La religione, nel romanzo, si mostra essere nient'altro che un ulteriore tentativo di colonizzazione. Engelhardt non vuole costituire una semplice comunità religiosa, ma esplicitamente si parla di «Kolonie», unificando il discorso religioso-missionario e quello coloniale al punto che la località

⁹⁶ Isabelle Stauffer e Björn Weyand, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁷ Imp, pp. 17s – “Dopo un processo di eliminazione che lo aveva indotto a ritenere impuri tutti gli altri alimenti, Engelhardt si era imbattuto nel frutto della palma da cocco. Non c’era altra possibilità; la *Cocos nucifera*, questa fu la conclusione cui Engelhardt giunse, era letteralmente la regina della creazione, il frutto dell’albero del mondo Yggdrasil. [...] Il desiderio più grande di August Engelhardt, la sua vocazione, era di creare una colonia di coccovori, mangiatori di cocco. Si considerava profeta e missionario insieme. Per questo motivo stava navigando nei mari del Sud, che avevano già attratto un numero infinito di sognatori con il loro irresistibile richiamo paradisiaco.”

raggiunta viene definita «Zion» (IMP, p. 28), ricercando sì un legame con una florida tradizione religiosa, ma intendendo anche l'assoggettamento e l'occupazione dei territori per fini anche politici. Tale immagine della religione mostra come essa sia stata svuotata di ogni afflato ideale e 'alto'. A ciò va unita la costante percezione della ridicolizzazione che di essa se ne fa nel romanzo. Se già può risultare bizzarra e poco credibile al lettore-medio l'idea di una religione che innalzi a divinità il frutto del cocco, a ciò si unisce anche il consueto stile ironico e parodistico che la voce narrante adopera nelle sue descrizioni.

Dennoch wollte er es nicht unversucht lassen; mit einiger Mühe paraphrasierte er den in seiner Schrift befindlichen Grundgedanken, daß der Mensch das tie rische Abbild Gottes sei und wiederum die Kokos frucht, die von allen Pflanzen dem Kopf des Menschen am meisten ähnelte (er verwies auf Form und Haare der Nuß), das pflanzliche Abbild Gottes sei. Auch wuchs sie ja, wohlgemerkt, dem Himmel und der Sonne am nächsten, hoch droben am Wipfel der Palme. Govindarajan nickte zustimmend und hob an, während ein kleiner Landbahnhof ohne Halt durchfahren wurde, aus der Bhagavata Purana eine entsprechende Stelle zu zitieren (nicht nur diese heilige Schrift hatte er in jungen Jahren, an der ehrwürdigen Universität von Madras, vollständig auswendig lernen müssen), besann sich dann aber darauf, einfach weiter zu nicken und sein Gegenüber erst ausreden zu lassen, um dann mit einer gewissen, ihm nun angebracht erscheinenden Gravitas anzumerken, daß der Mensch, ernähre er sich ausschließlich von der göttlichen Kokosnuß, nicht nur Kokovore wäre, sondern eben per definitionem Theophage, Gottesser. Er ließ dies einen Augenblick sacken und wiederholte dann den Ausdruck, in die nur vom Klicken der Schienen rhythmisierte Stille des Vormit tags hinein: *God-eater. Devourer of God.* (IMP, pp. 40s)⁹⁸

L'idea di un frutto immagine di Dio, che se mangiato rende 'teovori', è quantomeno bizzarra e, inoltre, con una tale descrizione difficilmente può essere presa

⁹⁸ Imp. p. 33 – “Non voleva tuttavia lasciare intentata l'impresa: con una certa fatica parafasò il pensiero fondamentale della sua tesi, secondo cui l'uomo sarebbe l'immagine animale di Dio e a sua volta la noce di cocco, il più simile alla testa umana tra i frutti (indicò la forma e la peluria della noce), sarebbe l'immagine vegetale di Dio. Inoltre, non bisognava dimenticare che era il frutto più vicino al cielo e al sole, lassù in cima alla palma. Govindarajan annui concordemente, mentre il treno attraversava senza fermarsi una piccola stazione di campagna, si preparò a citare un passo calzante del Bhagavata Purana (da giovane aveva dovuto imparare a memoria quel sacro testo, e non solo, alla venerabile università di Madras), ma poi cambiò idea e continuò ad annuire, lasciando che il suo interlocutore finisse di parlare, per fargli notare infine, con quella che riteneva l'adeguata solennità, che colui che si nutriva esclusivamente della divina noce di cocco non era soltanto un coccovoro, bensì per definizione un teovoro, un mangiatore di Dio. Fece una pausa per dare enfasi al concetto e poi ripeté l'espressione nella quiete del mattino interrotta soltanto dallo sferragliare ritmico del treno sui binari: *God-eater. Devourer of God.*”

sul serio. Come messo in evidenza da Robert Hermann, i romanzi di Kracht mostrano generalmente una relazione ambivalente con la spiritualità.⁹⁹ Da un lato viene espresso l'anelito per la spiritualità e dall'altro esso si scontra con l'ironia e la ridicolizzazione di tale sforzo. L'ambizione di raggiungere una forma di spiritualità non riesce a tradursi in una realizzazione concreta. Nella coesistenza dell'apatia ideologica della contemporaneità, essa viene accompagnata dal desiderio del sublime, dell'alto, e ciò sembra un tentativo, per quanto non riuscito (o non riuscibile) di controbattere lo *stop making sense* del postmodernismo.¹⁰⁰ Il personaggio sveste i panni della rassegnazione della fine dei *grand récits* in senso lyotardiano, come la religione, e spera e anela in maniera, con Hermann¹⁰¹, 'romantica' a un qualcosa che difficilmente raggiungerà, così come nel caso dell'utopia religiosa di Engehardt.

5. UN PENDOLO CHE OSCILLA TRA ZIVILISATIONSKRITIK E NOSTALGIA

Sin dalle prime battute, il romanzo pone una distinzione forte tra il XIX e il XX secolo e ciò, per esempio, viene espresso tramite la figura di Hartmut Otto nel primo capitolo. Dopo aver raccontato con toni macabri della sua attività di cacciatore di uccelli pregiati che crea nel lettore una sensazione di disgusto o comunque di condanna, la voce narrante dà un giudizio sul personaggio sorprendente:

Hartmut Otto war im eigentlichen Sinne ein moralischer Mensch, auch wenn sein Anstand dem gerade vergangenen Jahrhundert erwachsen war und er wenig Verständnis aufbringen konnte für die nun anbrechende neue Zeit, deren Protagonist August Engelhardt war. Gewiß, der Paradiesvogeljäger hatte fortschrittliche Naturwissenschaftler gelesen, Alfred Russel Wallace etwa, Lamarck, Darwin, und diese durchaus mit einer gewissen Akribie, gerade in Hinsicht auf ihre taxonomischen Arbeiten, aber es fehlte ihm nicht nur am Glauben an die Modernität als kumulativer Prozeß, sondern er vermochte auch nicht, einen radikalen Geist (wie Wallace und Darwin es beispielsweise gewesen waren), sollte er ihm denn persönlich begegnen,

⁹⁹ Robert Hermann, „Nichts ist sinnlos.“ *Zum Verhältnis von Spiritualität und Postmoderne in den Romanen von Christian Kracht*. In: Susanne Komfort-Hein e Heinz Drügh (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 97-106.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 105s.

¹⁰¹ *Ibidem*.

zufällig, wie jetzt, auf einer Schiffsreise, zu erkennen und zu akzeptieren, schon Engelhardts Vegetarismus war Otto Anathema genug. (IMP, pp.23s)¹⁰²

Il romanzo separa qui i piani tra gli orizzonti ermeneutici. Idealmente, Hartmut Otto rappresenta il XIX secolo, epoca di colonialismo e sfruttamento, avvicinata teoricamente da un'era che si prospetterebbe migliore, impersonificata da quelli come August Engelhardt. In realtà, storicamente e nella finzione del romanzo, sanguinosi e macabri avvenimenti avranno luogo nei decenni successivi in cui il romanzo è ambientato e appare quindi che la voce narrante giochi con le intenzioni utopiche e progressiste di Engelhardt. Se da un lato cerca di tutelare Hartmut Otto rimarcando la diversità degli orizzonti tra il nuovo e il vecchio secolo, contemporaneamente ridicolizza il 'nuovo' di quelli come Engelhardt e la convinzione che il futuro sarebbe stato migliore. Affidandosi a basilari e condivise conoscenze storiche al di fuori del testo, al lettore è infatti già chiaro all'inizio del romanzo che la prima metà del XX secolo sia stata teatro di eventi raccapriccianti e che non sia stata affatto l'epoca di giustizia e progresso che il protagonista di Kracht aveva in mente, e la lettura del romanzo può soltanto confermarlo.

È da evidenziare che l'August Engelhardt di Kracht, sebbene si mostri in aperta opposizione ai colonialisti del secolo breve, riprenda determinati tratti peculiari del loro *modus operandi*, come mette in evidenza Max Doll.

Engelhardt versucht also, seine eurozentrischen Vorstellungen in eine andere Kultur zu drängen und auf einen fremden Kulturraum anzuwenden, ohne dass dieser als etwas eigenständig Fremdes berücksichtigt würde: Das Fremde muss sich seinen Vorstellungen von Fremdheit beugen.¹⁰³

È vero che Engelhardt obbliga, o meglio, prova ad obbligare i nativi alla sua visione del mondo, e a tratti persino alla propria rappresentazione dei nativi stessi,

¹⁰² Imp, p. 20 – “Hartmut Otto era un uomo virtuoso, nel vero senso della parola, anche se i suoi principi erano quelli del secolo appena trascorso ed egli manifestava scarsa comprensione per la nuova epoca appena iniziata, il cui protagonista era August Engelhardt. Naturale, il cacciatore di uccelli del paradiso aveva letto gli scienziati più evoluti, come Alfred Russell Wallace, Lamarck, Darwin, e persino con una certa meticolosità, proprio per quanto riguardava le loro opere di tassonomia, ma non solo gli mancava la fiducia nella modernità come processo cumulativo, bensì non sarebbe riuscito neppure a riconoscere e accettare uno spirito radicale (per esempio quali erano Wallace e Darwin) se lo avesse incontrato di persona, magari come adesso, a bordo di una nave; per Otto il vegetarianismo di Engelhardt era già un anatema.”

¹⁰³ Max Doll, *op.cit.*, p. 375 – “Engelhardt cerca così di portare le sue idee eurocentriche in un'altra cultura e di applicarle a uno spazio culturale straniero senza considerarlo come qualcosa di propriamente estraneo: lo straniero deve piegarsi alle sue idee di alterità.”

ma in realtà la sua visione non è una visione propriamente e interamente eurocentrica. Engelhardt si allontana dall'occidente poiché disgustato da esso, tuttavia considera la cultura dei nativi parimenti inferiore. Quindi, come i colonizzatori canonici, impone la sua visione del mondo, ma essa non è di certo eurocentrica in quanto l'obiettivo non è quello di ricreare l'Europa negli insediamenti di oltremare (obiettivo dei colonialisti *tout court* e della *mission civilisatrice* canonica), ma piuttosto quello di creare una via di mezzo tra l'ideale (quanto semplicista e canonica) polarizzazione tra nativi e primitivismo, occidentali e civilizzazione disumanizzante. In questo frangente, Engelhardt rappresenta una via di mezzo tra la usuale rappresentazione coloniale dell'incontro e della sottomissione del nativo con l'accettazione del diverso e il mutuo scambio di conoscenze della letteratura postcoloniale, di cui si è letto nel nostro lavoro riguardo *Die Entdeckung der Langsamkeit* di Sten Nadolny. Con Schwarz:

Engelhardt gehört nicht zur Generation der Kolonialherren, die sich für eine brutale Landnahme oder Strafexpeditionen zu verantworten haben. Doch er hätte sein Projekt der Gründung einer Nudistensekte in der Südsee auch nicht umsetzen können, wenn der Kolonialismus nicht eine entsprechende Infrastruktur für ihn geschaffen hätte.¹⁰⁴

Engelhardt si muove nell'alveo della percezione coloniale, come messo in evidenza anche da Doll, ma aborra inizialmente anche una visione puramente eurocentrica, essendo non solo disgustato dalla madrepatria Germania, ma anche dalla sua versione coloniale a Herbertshöhe e Rabaul. Engelhardt non si può collocare quindi in tale visione, rappresentata nel romanzo tramite la Germania, la Francia e il Regno Unito, né alla sua versione coloniale nei Mari del Sud. Engelhardt sembra rappresentare con le sue stranezze e inconsuetudini un mondo a metà tra l'eurocentrismo coloniale e la visione del mondo multietnica e multiculturale del postcolonialismo. Non sembra un rappresentante esemplare della sua cultura d'origine tanto che, pur possedendo l'isola, una vera forma di colonialismo non avrà mai luogo, non riuscendo mai veramente a porsi come un'autorità credibile nei confronti dei nativi, ma essendo piuttosto tollerato per la sua ridicolezza:

[...] Dort, auf einer Lichtung, hatte ein Bub ein pechschwarzes Ferkel einge fangen, das am Schwanz herbeigezerrt wurde. Ein junger Mann trat hinzu, hob seine

¹⁰⁴ Thomas Schwarz, *op.cit.*, p. 123 – “Engelhardt non appartiene alla generazione dei signori coloniali responsabili di brutali espropriazioni di terra o di spedizioni punitive. Ma non avrebbe potuto realizzare il suo progetto di fondare una setta nudista nei mari del sud se il colonialismo non gli avesse creato un'infrastruttura adeguata.” (trad.it. G.E.).

schwere Holzkeule und ließ sie krachend auf den Kopf des Borstentieres niedersausen, das sofort mit einem erbärmlichen Quieken tot zusammenbrach. Nun fielen drei, vier schwarze Frauen über das Schwein her, öffneten mit einer scharfen Scherbe dessen Leib, warfen die Eingeweide zur Seite und kratzten das Innere kundig aus. Engelhardt, der sich einerseits als Herr über das Eiland und somit auch über das Tun und Lassen seiner Einwohner wähnte, andererseits aber auch die Sitten der Eingeborenen dulden wollte, trat beherzt dazwischen, entwand der Frau, die das Schnittwerkzeug führte, die spitze Scherbe und warf diese in hohem Bogen in den Busch. Dabei rutschte er auf einem Stück Darm aus und fiel bäuchlings in die sandige Blutlache. Dies war, nebenbei bemerkt, seine Rettung, denn anstatt den schwächlichen *waitman* das gleiche Schicksal wie das Schwein ereilen zu lassen (der Bursche mit der Keule war bereits einen Schritt vorgetreten), begannen alle auf der Lichtung aus vollstem Halse über Engelhardts Kapriole zu lachen. Dieser stand auf, über und über mit Blut besudelt, sich den dunkelroten Sand aus den Augen reibend, und der Eingeborene mit der Keule ließ diese sinken, nahm lachend Engelhardts Hand in die seine, klopfte dem Deutschen kameradschaftlich auf die Schulter, und fortan war klar, daß die Tier schlachtungen auf der anderen Seite der kleinen Insel vorgenommen würden. (IMP, pp. 70s)105

Engelhardt non è in grado di colonizzare, al punto che la sua iniziale intenzione di cibarsi soltanto di cocco non attecchisce sulla tribù, ma anzi nel lungo periodo sarà la tribù a influenzare Engelhardt che abbandonerà il suo credo e si avvicinerà al cannibalismo praticato dalla tribù, nella fattispecie all'autoantropofagia (IMP, pp. 216-21), introdotta da due prolessi, la prima nel secondo capitolo («Und war nicht schließlich das Töten von Tieren, sprich die Zubereitung von Fleisch und die Ernährung des Menschen durch tierische Substanzen gar die Vorstufe zur

¹⁰⁵ Imp, pp. 54s – “[...] in una radura un ragazzetto aveva catturato un maiale nero pece e lo trascinava tenendolo per il codino. Un giovane lo raggiunse, levò in alto una pesante clava di legno e la abbatté fragorosamente sul capo del suino, che stramazza morto lanciando un patetico grugnito stridulo. A questo punto tre o quattro donne nere si avventarono sull'animale, lo svenstrarono con una selce affilata, gettarono da parte le interiora e raschiarono abilmente la cavità. Engelhardt, che da una parte si considerava signore dell'isola e quindi delle attività dei suoi abitanti, ma d'altro canto voleva anche rispettare le usanze degli indigeni, si frappose intrepido tra i presenti, strappò alla donna, che stringeva l'utensile da taglio con la selce affilata e la lanciò con un ampio arco tra la vegetazione. Mentre compiva questo gesto scivolò su un pezzo d'intestino e cadde a pancia in giù nella sabbia intrisa di sangue. Va detto tra parentesi che questa fu la sua salvezza, perché invece di riservare al gracile *waitman* la stessa sorte del maiale (il ragazzo con la clava aveva già fatto un passo avanti), tutti i presenti nella radura scoppiarono a ridere di gusto del capitombolo di Engelhardt. Il tedesco si alzò, coperto di sangue, pulendosi la sabbia rosso scuro dagli occhi, e l'indigeno lasciò cadere la clava, ridendo gli prese la mano nella propria, gli diede una pacca cameratesca sulla spalla e da allora fu concordato che le bestie sarebbero state macellate dall'altra parte dell'isola.”

Anthropophagie?», IMP, p. 39)¹⁰⁶ e la seconda nel nono capitolo quando la voce narrante sostiene che le unghie dei piedi sono «das einzige tierische Eiweiß, das er [Engelhardt, G.E.] zu sich nahm» (IMP, p.151)¹⁰⁷, portatrici di un certo precoce ‘simbolismo’, che si manifesterà successivamente nell’atto di autoantropofagia.

La collocazione a metà strada di Engelhardt tra ripudio dell’occidente e mancata accettazione dei nativi si manifesta in maniera evidente nella descrizione del suo alloggio. Se inizialmente, al momento del suo sbarco sull’isola, il suo proposito era quello di condurre un’esistenza frugale a contatto con la natura dei mari del Sud, in un rifugio simile a quello dei nativi, ben presto si renderà conto delle difficoltà poste da un tale stile di vita e proverà a opporre correttivi (IMP, pp. 67-69). Culmine di questo processo sarà, successivamente, la descrizione che Aueckens farà della capanna di Engelhardt:

Aueckens, der nicht recht verstand, was Engelhardt mit der Ameise und der Schokolade erklären wollte, hörte in dem Augenblick auf zuzuhören, als er bemerkte, daß es schon eher ein richtiges Haus war, das Engelhardt sich hier inzwischen gebaut hatte: eine tadellose, zwei Meter breite Veranda aus Jackbaumholz umschloß die gesamte Konstruktion, die Wände der Innenräume waren mit hübschen Muscheln dekoriert, ein Schachbrett stand aufgebaut und spielbereit auf einem Stück Treibholz, ein bedächtig gepflanzter, anmutiger Blumengarten, von bunt leuchtenden Kolibris umschwirrt, war im Begriff zu entstehen. Es gab Fenster, die durch hölzerne Jalousien ordentlich vor der Witterung und diversem Getier verschließbar waren, und klappte man die Läden am Abend nach innen zu, so fühlte man sich sicher und heimelig, eine Empfindung, die Engelhardt wohligh durchdrungen hatte, als er die erste Nacht in seiner neuen Behausung geschlafen hatte. Ja, seien wir ehrlich, hatte er es gar nicht selbst konstruiert, sondern einen geschickten Zimmermann aus Herbertshöhe kommen lassen, der das Drei-Zimmer-Heim binnen einer Woche errichtet und ihm auf seine Anweisung hin auch noch einen Schrein aus wohlriechendem Sandelholz gebaut hatte, auf welchen Engelhardt eine alte, hölzerne Schnitzfigur so positioniert hatte, daß deren unergründlicher Blick durch alle Räume des Hauses floß. (IMP, pp.119s)¹⁰⁸

¹⁰⁶ Imp., p. 32 – “E in fin dei conti, l’uccisione di animali, ovvero la preparazione di cibi a base di carne e l’alimentazione dell’uomo con sostanze animali, non è forse l’anticamera dell’antropofagia?”

¹⁰⁷ Imp, p. 115 – “l’unica fonte di protenie che [Engelhardt, G.E.] assumeva”.

¹⁰⁸ Imp, p. 92 – “Aueckens, che non capiva bene che cosa volesse spiegare Engelhardt con la storia della formica e del cioccolato, smise prontamente di ascoltare e osservò che Engelhardt nel frattempo si era costruito sull’isola proprio una vera casa: l’edificio era circondato da

Da un punto di vista teorico-programmatico, Engelhardt ha intenzione di lasciarsi alle spalle l'occidente e la corruzione dello spirito portata avanti dagli atti di civiltà sulla natura. Ciò che mette in pratica si mostra essere molto diverso non appena entra in contatto con la realtà naturale e primitiva alla quale spiritualmente anela.

Ulteriore elemento che certifica questa latente quanto spesso inconsapevole nostalgia di Engelhardt è sicuramente il personaggio di Makeli. La formazione linguistica e culturale impartita al giovane Makeli rappresenta per Engelhardt un modo di tenere vivo il ricordo dell'occidente tramite le letture dei classici. Come visto nel paragrafo 3.2, è proprio Makeli, divenuto adulto e conoscitore del sistema culturale occidentale, a decidere di compiere da giovane il viaggio che anni prima Engelhardt aveva intrapreso, ma questa volta a ritroso. In ciò il romanzo si codifica come un pendolo che oscilla tra istanze coloniali, critica al colonialismo e contemporanea presa di coscienza che l'occidente non è il peggiore dei mali possibili.

Il tema della lingua ritorna prepotentemente col personaggio di Aueckens. Uno dei motivi principali che rendono inizialmente entusiasta Engelhardt di accogliere l'helgolandese è proprio la possibilità di parlare nella propria lingua madre:

Bereits anderntags stand die Palmwedelhütte des Neuankömmlings. Und es tat so gut, sich unterhalten zu können, auf deutsch, über Belange, die Deutsches betrafen. Engelhardt hatte sich beileibe nicht einsam gefühlt, aber das Bewußtsein, er könne seine Gedanken nun mit jemandem teilen, der über einen ähnlichen Horizont verfügte, versetzte ihn in eine selten gekannte Hochstimmung. (IMP, p.117)¹⁰⁹

un'impeccabile veranda in legno di artocarpio profonda due metri, le pareti interne erano decorate con graziose conchiglie, una scacchiera con i pezzi disposti e pronti per una partita era collocata su un pezzo di legno portato dal mare e all'esterno si vedeva già l'impianto di un grazioso giardino seminato con cura e brulicante di sgargianti colibrì. C'erano finestre corredate da vere gelosie di legno per difendersi dal maltempo e da diversi animali e, quando la sera le imposte venivano chiuse, ci si sentiva protetti e al sicuro, una sensazione che aveva avvolto piacevolmente anche Engelhardt la prima notte in cui aveva dormito nella sua nuova dimora. Ebbene, a essere proprio sinceri, non era stato lui a costruirla, bensì aveva chiamato un abile falegname di Herbertshöhe, che nel giro di una settimana aveva realizzato l'alloggio di tre stanze, consigliando altresì di aggiungere una credenza di aromatico legno di sandalo, sopra la quale Engelhardt aveva collocato un'antica statuetta di legno che posava il suo sguardo imperscrutabile su tutte le stanze."

¹⁰⁹ Imp, p. 90 – "Nel giro di una giornata la capanna di palme del nuovo arrivato era già in piedi. Che soddisfazione poter chiacchierare, in tedesco, di argomenti che riguardavano i tedeschi. Engelhardt non si era mai sentito solo, niente affatto, ma la consapevolezza di poter condividere

Nono solo la lingua, ma anche il modo di pensare. Nella narrativa di Kracht nulla o quasi è lasciato al caso e i riferimenti intertestuali più o meno celati abbondano. Probabilmente non è accidentale l'utilizzo del termine *Horizont*, filosoficamente riconducibile all'ermeneutica di matrice gadameriana, al fine di marcare in maniera netta la differenza tra i due mondi, quello europeo 'civilizzato' e quello 'selvaggio' di Kabakon, verso cui Engelhardt è fuggito per scampare al primo, salvo poi provare nostalgia.

Come visto, Engelhardt si può collocare quindi a metà strada tra ripudio e nostalgia della cultura europea. Questa caratteristica però non ha uno sviluppo lineare, sebbene chiaramente il suo culmine si abbia nell'ultimo capitolo col ritorno in occidente e all'alimentazione onnivora, ma è possibile ritrovarlo sin dalle prime pagine del romanzo:

In Port Said, vor einer halben Ewigkeit (die in Wirklichkeit nur wenige Wochen gedauert hatte), als man fälschlicherweise seine elf Überseekisten mit den eintausendzweihundert Büchern ausgeladen hatte und er sie auf Nimmerwiedersehen verschwunden wähnte, hatte er das letzte Mal geweint, ein, zwei fast salzlose Tränen, aus Verzweiflung und aus dem dumpfen Empfinden, ihn verlasse nun zum ersten Male wirklich der Mut. [...] Der ganze Thoreau, Tolstoi, Stirner, Lamarck, Hobbes, auch Swedenborg, die Blavatsky und die Theosophen, alles weg, alles fort. Ach, vielleicht war es besser so, das ganze unnütze Denken futsch, anderswohin verschifft. Aber er hing so daran! Mißmutig machte er sich erneut auf den Weg zur Mole und seinem Schiff nach Ceylon. (IMP, pp.32s)¹¹⁰

Engelhardt rifugge dall'Europa e più in generale dal modo di vivere e dalla cultura occidentale, rappresentata molto spesso nel romanzo dal canone culturale occidentale, ma non può che restarci legato. Questa ambiguità, questo oscillare tra critica alla 'occidentalità' e la nostalgia del ricordo pervade grossomodo l'intero romanzo. Nostalgia latente, seppur combattuta, che trova la sua manifestazione più palese alla fine, quando colui che aveva disgusto per tutto ciò che non

i propri pensieri con qualcuno che disponeva di analoghi orizzonti lo riempiva di una quanto mai rara esaltazione.”

¹¹⁰ Imp, p. 27 – “L'ultima volta che Engelhardt aveva pianto era successo a Port Said, una mezza eternità prima (che in realtà era durata solo poche settimane), quando per sbaglio i suoi undici bauli contenenti mille e duecento libri erano stati scaricati dalla nave ed egli li aveva dati come irrimediabilmente persi; poche lacrime di sconforto quasi insapori, con la vaga sensazione che per la prima volta il coraggio lo avesse abbandonato davvero. [...] Tutti i Thoreau, i Tolstoj, gli Stirner, i Lamarck, gli Hobbes, persino gli Swedenborg, i Blavatsky e i teosofi, tutto perduto, sparito. Mah, forse era meglio così, tutto quell'inutile pensare, zac, spedito altrove. Però ci era tanto affezionato! Con animo contrariato, fece ritorno verso il molo e la nave in partenza per Ceylon.”

fosse cocco, rifuggendo in nome di ciò la cultura e il canone occidentale, addenta quanto di più occidentale ci possa essere in termini di cibo, vale a dire Coca Cola e *hot dog*.

Der bärtige, langhaarige Greis wird auf eine unübersichtlich große Militärbasis auf der den Japanern abgerungenen Insel Guadalcanal verbracht und herumgeführt. Er sieht staunend allerorten sympathische schwarze GIs, deren Zähne, im Gegensatz zu seinem eigenen, ruinös verfaulten Trümmerhaufen eines Gebisses, mit einer unwirklichen Leuchtkraft strahlen; alle erscheinen so außergewöhnlich sauber, gescheitelt und gebügelt; man gibt ihm aus einer hübschen, sich in der Mitte leicht verjüngenden Glasflasche eine dunkelbraune, zuckrige, überaus wohlschmeckende Flüssigkeit zu trinken; emsige Kampfflugzeuge setzen im Minutentakt auf Landebahnen auf und starten wieder (es lächeln die Piloten, winkend, aus den im Sonnenlicht strahlenden Glaskanzeln); ein Offizier hält sich mit verzückt lauschendem Ausdruck eine kleine perforierte Metallschachtel ans Ohr, aus deren Innerem enigmatische, stark rhythmische, doch überhaupt nicht unangenehm klingende Musik dringt; man kämmt ihm Haare und Bart; zieht ihm ein makellos weißes, baumwollenes, kragenloses Leibchen über den Kopf; schenkt ihm eine Armbanduhr; schlägt ihm aufmunternd auf den Rücken; dies ist nun das Imperium; man serviert ihm ein mit quietschbunten Soßen bestrichenen Würstchen, welches in einem daunenkissenweichen, länglichen Brotbett liegt, infolgedessen Engelhardt zum ersten Mal seit weit über einem halben Jahrhundert ein Stück tierisches Fleisch zu sich nimmt; assimiliert worden) Leutnant Kinnboot, der sich hemdsärmelig und überaus freundlich anschickt, ihm für eine Zeitung gleich Dutzende von Fragen zu stellen, kommt aus dem eifrigen Staunen nicht mehr heraus, da Engelhardt sich nun der über die Jahrzehnte etwas rostig gewordenen englischen Sprache entsinnt und zu erzählen beginnt, erst stockend, dann zunehmend munter, von der Zeit vor dem Weltkrieg, nein, nicht diesem gerade glücklich beendeten, sondern noch von jenem davor. (IMP, pp.242-244)¹¹¹

¹¹¹ Imp, pp. 185s – “Il vegliardo barbuto e capellone viene condotto in un’immensa base militare sull’isola di Guadalcanal sottratta ai giapponesi e portato in giro. Meravigliato, vede dappertutto simpatici GÌ di colore, i cui denti, al contrario della sua bocca ormai ridotta a una voragine putrefatta, brillano di una luce irreale; tutti hanno un aspetto straordinariamente pulito, liscio e stirato; gli viene offerta una bottiglia di vetro leggermente assottigliata al centro che contiene una bevanda marrone scuro, zuccherosa e dall’ottimo sapore; operosi aerei da combattimento atterrano a ritmo serrato sulle piste e poi decollano nuovamente (i piloti sorridenti salutano con un cenno dalle cabine di vetro illuminate dal sole); un ufficiale, con espressione di assorto ascolto, si tiene vicino all’orecchio una scatoletta metallica perforata dalla quale esce una musica enigmatica, ritmata ma per nulla spiacevole; gli pettinano barba e capelli; gli infilano un’immacolata canottiera bianca di cotone senza collo; gli regalano un orologio da polso; gli danno pacche d’incoraggiamento sulla schiena; questo dunque è l’Impero; gli servono una salsiccia ricoperta di una salsa sgargiante e adagiata su un panino allungato morbido come una piuma ed Engelhardt si

Il percorso di Engehardt nel romanzo sembra quella di un adolescente spazientito dai richiami del genitore saggio che, dopo aver commesso errori, con l'età si rende conto che il genitore era nel giusto. È una sorta di parabola del figliol prodigo, in cui l'occidente è il padre saggio e paziente che riaccoglie il figlio ribelle. Del resto, già nel terzo capitolo si ritrova una prolessi:

Alles dies aber berührte Engelhardt nicht, da er ja gerade auf dem Weg war, sich nicht nur der allerorten beginnenden Moderne zu entziehen, sondern insgesamt dem, was wir Nichtgnostiker als Fortschritt bezeichnen, als, nun ja, die Zivilisation. Engelhardt tat einen entscheidenden Schritt nach vorne auf den Strand – in Wirklichkeit war es ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei. (IMP, p.67)¹¹²

L'atto di colonizzazione da parte di Engelhardt dell'isola di Kabakon sancisce l'abbandono di Engelhardt della sua 'casa paterna', dell'Occidente e dei suoi modi di fare in nome di un'utopia di progresso e miglioramento, che nella realtà delle cose non avviene, nel vortice distruttivo e autodistruttivo del nuovo ordine che Engelhardt e quelli come lui propongono («exquisiteste Barbarei»). Da non dimenticare in tal senso il 'gioco' che Kracht propone accostando Engelhardt e Hitler, come visto nel paragrafo 3.1.1. Il romanzo di Kracht, così come il coevo *Das Paradies des August Engelhardt*¹¹³ (2011) di Marc Buhl, anch'esso un romanzo che elabora la vicenda di August Engehardt, mostrano l'impossibilità di abbandonare la visione del mondo occidentale. I tentativi falliti di costruire utopie alternative testimoniano l'impossibilità di questa fuga.¹¹⁴

Se il *Wunderliche Fata einiger Seefahrer* (*Destini meravigliosi di alcuni naviganti*, 1731-1743) di Johann Gottfried Schnabel (1692-1755ca.) è considerato il prototipo del romanzo illuminista in lingua tedesca in quanto composto sì da

ritrova così a mangiare un pezzo di carne per la prima volta dopo più di mezzo secolo; un altro soldato, il tenente Kinnboot di origini tedesche (già i suoi genitori non padroneggiavano più la loro lingua d'origine, assimilata nel *E pluribus unum*), che in maniche di camicia e affabile si accinge a porgli subito dozzine di domande per il giornale, non si capacita quando Engelhardt, rispolverando la lingua inglese un po' arrugginita dopo decenni, comincia a raccontare, dapprima un po' incerto, poi sempre più sicuro, dell'epoca prima della guerra, no, non questa appena conclusasi felicemente, bensì quella precedente.”

¹¹² Imp, pp. 51s – “Ma tutto questo non toccava Engelhardt, in procinto di sottrarsi non solo alla modernità che si andava affermando ovunque, ma in generale a tutto ciò che noi agnostici definiamo progresso, anzi, civiltà. Engelhardt mosse un passo deciso in avanti sulla spiaggia - in realtà si trattava di un passo all'indietro nella più squisita barbarie.”

¹¹³ Marc Buhl, *Das Paradies des August Engelhardt*, Eichborn, Frankfurt a.M. 2011.

¹¹⁴ Cfr. Catherine Repussard, *Ein bisschen Südsee und ein gutes Maß Lebensreform: Das Rezept für das beginnende 21. Jahrhundert?*. In: «Recherches germaniques», 42|2012, pp. 77-98.

finzione, ma illuminista perché prospetta l'utopia riuscita della creazione di una società basata sull'autodeterminazione dell'uomo razionale¹¹⁵, l'opera di Kracht può essere considerata un romanzo anti-illuminista nella misura in cui la critica alla società europea, l'eversione e la rincorsa all'utopia e alla creazione di un'alternativa alla Germania esistente su di un'isola (la remota Felsenburg nel caso di Schnabel, Kabakon e i Mari del Sud nel caso di Kracht), elementi fondanti nell'opera di Schnabel, si ritrovano parodizzati e soprattutto fallimentari nel caso di Kracht, in quanto la storia di Engelhardt dimostra di essere il nefasto decorso di un'utopia non solo irrazionale, ma assolutamente disastrosa. La vicenda krachtiana di Engelhardt illustra l'impossibilità di mettere in pratica una forma di società aprioristicamente teorizzata, come successo al *Sonnenorden* di Kabakon. Il romanzo non critica semplicemente il primitivismo in sé, quindi la tendenza romanticizzata alla regressione e i suoi effetti in nome di una ricerca dell'autenticità persa a causa della civilizzazione, ma estende il suo giudizio negativo e stroncante anche all'immaginario stesso e alla propaganda che di esso si fa in occidente in taluni ambienti culturali.¹¹⁶

Certo, Engelhardt è scappato da un occidente diverso rispetto a quello che riabbraccia circa mezzo secolo dopo, ma quello che voracemente addenta sotto forma di *hot dog* è semplicemente l'evoluzione di quello che aveva abbandonato. Dal disgusto per il maiale servito sul *Prinz Waldemar* del primo capitolo (IMP, p. 24), all'addentare voracemente un *hot dog* dopo essersi allontanato culturalmente e geograficamente: è il trionfo dell'Occidente. Engelhardt ha un aspetto misero, le sue condizioni di salute sono pessime, mentre gli occidentali da cui è fuggito appaiono in ottima forma. La linea di congiunzione tra il suo occidente, quello tedesco-prussiano, e il nuovo occidente, quello a trazione americana, è certificata dal soldato Kinnboot di origini tedesche. È la *Translatio Imperii*.

5.1 Dialettica tra cultura elitaria e pop: *Translatio Imperii*

Come visto, romanzo sembra avere una struttura circolare, narrando la fuga dall'occidente di Engelhardt culminante con il suo ritorno verso di esso. Una sorta di circolarità è visibile anche nel titolo del romanzo, *Imperium*. Björn Moll mette

¹¹⁵ Cfr. AA. VV., *Letteratura tedesca: epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Le Monnier, Firenze 2019, pp.100s.

¹¹⁶ Cfr. Lucas Marco Gisi, *Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismus-Kritik in Christian Krachts Imperium*. In: Matthias N. Lorenz e Christine Riniker (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 505-533, in particolare pp. 527s.

in evidenza come nel romanzo venga attuato il modello medievale della *Translatio Imperii*¹¹⁷, vale a dire il passaggio da un impero all'altro. Il romanzo si apre infatti con l'Impero wilhelmino e si conclude col neonato 'Imperium' del secondo dopoguerra, quello americano.

La *Translatio Imperii* nel Medioevo, a partire dalla esegesi di san Girolamo, aveva portato a considerare la Storia come una successione di imperi mondiali: l'impero babilonese, quello medeo-persiano, quello greco e quello romano. La *Translatio Imperii* non stava a indicare un semplice passaggio di consegne, ma piuttosto identificava anche una differenza nella tipologia di potere rappresentato. Ad esempio, con l'incoronazione di Carlo Magno dell'800, il potere sarebbe passato dal Papato, ideale prosecutore della tradizione imperiale occidentale, ai Franchi e poi alle genti germaniche, contribuendo a quella frattura tra Chiesa e Impero, tra clero e laici, che dominerà il basso Medioevo.¹¹⁸

La *Traslatio Imperii* è rintracciabile nel romanzo in una prolessi nel primo capitolo. Dopo aver avuto un incubo in cui vede una zattera funeraria in un rito vichingo sul mar Baltico, il mattino dopo riflette:

Wohl ahnte er, daß beide Schiffe, der moderne Dampfer und das heidnische Begräbnisfloß, in Sinn und Bedeutung miteinander verwoben waren, doch sah er sich heute morgen partout nicht in der Laune, aus jenem Traum Rückschlüsse auf seine eigene Abfahrt aus der Heimat zu ziehen, die sich zwar nicht hastig, aber durchaus genant, unter dem vulgären Siegel der prügelnden preußischen Polizeigewalt vollzogen hatte. Nun, dachte er, sterben werde er hier schon nicht, an diesen grünen Gestaden. (IMP, p.28)¹¹⁹

La nave prussiana viene assimilata alla zattera funeraria ed è una prolessi di ciò che accadrà dopo la fine della II guerra mondiale, con la Germania distrutta e delegittimata ed espropriata proprio della maggior parte dei territori baltici dove è ambientato il sogno di Engelhardt. Allo stesso tempo la prolessi funziona anche su Engelhardt, che non morirà lì di certo, ma morirà negli Stati Uniti dopo essere diventato anche soggetto di un film e mangiato un *hot dog*, simbolo come visto della *traslatio Imperii*, il passaggio dal 'secolo dei tedeschi' al secolo degli

¹¹⁷ Björn Moll, *op.cit.*, pp. 157-59.

¹¹⁸ Cfr. Heinz Thomas, *Translatio Imperii*. In: AA. VV., *Lexikon des Mittelalters*, Vol. 8, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, pp. 944-46.

¹¹⁹ Imp, p. 23 – “Intuiva che le due imbarcazioni, il moderno piroscalo e la zattera funeraria pagana, erano affiini per senso e significato, ma quella mattina non si sentiva minimamente dell'umore giusto per trarre da quel sogno conclusioni circa la propria partenza dalla patria che, seppure non precipitosa, era avvenuta in maniera incresciosa, sotto la volgare egida dei randelli della polizia prussiana. Ebbene, pensò, non sarebbe certo morto qui, in questi verdi lidi.”

Americani, della cultura pop e della massificazione culturale che negli Stati Uniti ha un *tòpos* rilevante. Nel romanzo, il passaggio dall'Imperium wilhelmino a quello a trazione americana non è un semplice passaggio di consegne; piuttosto è il passaggio da una cultura sedicente elitaria a quella delle masse. Nel primo capitolo del romanzo, Engehardt è presentato come un *outsider*, un profeta il cui messaggio è incompatibile con le masse; nell'ultimo capitolo invece, tramite la simbologia dello *hot dog* e della Coca Cola, Engelhardt entrerà con prepotenza e di gusto nella scena pop massificata, divenendo soggetto anche di un film, medium per sua natura orientato alle masse.

5.2 Ibridazione e sublimazione: a metà strada tra letteratura coloniale e postcoloniale

L'essere 'a metà strada' del romanzo e del personaggio di Engelhardt lo si ritrova con forza anche negli stilemi utilizzati nella narrazione. Il romanzo è ambientato in un'epoca di «Herren und Diener, Weiße und Schwarze»¹²⁰ e tali elementi appartenenti alla rappresentazione del diverso con canoni coloniali e dell'esotismo all'interno del romanzo sono stati ben messi in evidenza da Max Doll.¹²¹ Tra questi, è chiaramente presente, almeno apparentemente, il *cliché* del Buon Selvaggio, unito non solo ad una caratterizzazione dell'ingenuità del popolo nativo, ma anche della sua profondità intellettuale e purezza d'animo, come l'iniziale rappresentazione di Govindarajan suggerisce. Tuttavia, proprio nel caso del truffatore *tamil*, la tendenza alla parodia del romanzo disillude il lettore: non ci troviamo davanti a una rappresentazione coloniale tradizionale. La disillusione nei confronti dell'aspettativa di trovare persone migliori e più pure nei mari del Sud viene interrotta già nel secondo capitolo, con la truffa che lo sventurato e credulone Engelhardt subisce. Allo stesso tempo, anche la caratterizzazione del colonialista cambia. Engehardt sin dalle prime pagine si pone in antitesi ai tedeschi in viaggio sul *Prinz Waldemar*; tuttavia, il suo agire si mostra in molti casi in aperta continuità con quello dei colonialisti che lui tanto disprezza. Il colonialismo si pone di conseguenza come sistema di valori entro cui muoversi, ma allo stesso tempo sistema di valori criticato. Ciò è dimostrato anche dalle scelte narratologiche, che spesso fanno oscillare il colonialismo da oggetto osservato a prospettiva osservante.¹²² Nonostante le critiche iniziali, che si leggono già nelle

¹²⁰ Georg Diez, *op.cit.*, p.32 – “signori e schiavi, bianchi e neri” (trad. it. G.E.).

¹²¹ Max Doll, *op.cit.*, pp.365-78.

¹²² Cfr. Philip Ajouri, *op. cit.*, p. 204.

prime pagine, il punto di vista di Engelhardt e quello della voce narrante sono in ogni caso, pur involontariamente, influenzati dal discorso colonialista che all'apparenza sembra essere agli antipodi di dei valori e dei punti di vista di Engelhardt. Poco importa che venga ribadito che il tempo a Kabakon non segue la legge oraria del Reich (IMP, pp. 93s), come a identificare una linea di demarcazione tra l'Imperialismo di stampo prussiano ed europeo e la vita nella comune di Kabakon; piuttosto Engelhardt si pone come colonizzatore *de facto*, pur in una forma decisamente atipica. L'atipicità si ritrova nel fatto che, pur non riuscendo nel suo intento e venendo presentato come un colonizzatore ridicolo e poco credibile, l'obiettivo di Engelhardt è simile a quello di un qualsiasi colone: espropriare terreno ai nativi per i suoi scopi. Tenendo conto di questo, appare meno netta la separazione tra un Hartmut Otto, cacciatore di uccelli per danaro, e August Engelhardt: entrambi hanno intenzione di sfruttare i territori e le relative risorse per i loro scopi, che seppur diversi tra loro non tengono in considerazione gli interessi dei nativi.

Ciononostante, l'atipicità del personaggio di Engelhardt, con le sue bizzarrie e il suo carattere particolare, rende questa rappresentazione del colonialismo, in qualche modo, non credibile agli occhi del lettore (Engelhardt è decisamente diverso da un Cortés, figura prototipica del colonialista che viene menzionata deliberatamente per parodiare lo sprovveduto Engelhardt, come visto nel paragrafo 1.2.1 a proposito dello *Ozeanismus*). Ciò porta a far coesistere in un'unica opera letteraria sia i tratti della letteratura coloniale, fatta di conquiste, sottomissione e superiorità bianca, sia della letteratura postcoloniale, che tali tratti combatte e avversa. Ciò è possibile grazie all'uso dell'ironia, che permette a Kracht di mostrare i soprusi del colonialismo, facendo muovere i suoi personaggi in questa *Weltanschauung*, pur senza scadere in un'anacronistica, e inaccettabile per i tempi contemporanei, lode dello stesso. La distanza dai toni di denuncia che tendenzialmente caratterizzano la letteratura postcoloniale mette in luce che ci troviamo davanti a un qualcosa di diverso. Se nella *Entdeckung der Langsamkeit* di Nadolny la critica alle istanze colonialiste e suprematiste è netta e chiara, in *Imperium* questa chiarezza viene meno, con frequenti giochi di 'detto e non detto', combinati al frequente ricorso alla tecnica dello straniamento. L'obiettivo nel romanzo non sembra quello di dichiarare che il colonialismo sia stata una pratica moralmente inaccettabile; piuttosto, cerca di parodizzarlo, praticando un'ironia controversa. È in questo aspetto che si cela la peculiarità dell'opera, responsabile anche della sua discussa ricezione, anche a cause dei continui ammiccamenti, ironici, al Nazionalsocialismo e al nazionalismo tedesco.

6. LA RAPPRESENTAZIONE DEL *DEUTSCHES WESEN*

Com'è noto, l'Ottocento è stato il secolo in cui si sono sviluppate istanze nazionaliste nei paesi occidentali che non avevano ancora completato il percorso che avrebbe portato all'unità nazionale, come nel caso dell'Italia e della Germania. La letteratura non è stata chiaramente indifferente a queste tematiche e il romanticismo, precorso in questo dallo *Sturm und Drang*, aveva ricercato nel 'popolo' (insieme definito sia etnicamente, culturalmente e linguisticamente) le radici dello Stato nazionale, l'identità posta a fondamento di quelle che erano le aspirazioni di unità territoriale, etnica, linguistica e culturale che si andavano sviluppando e teorizzando. Tale retroterra culturale pervade anche l'opera di Franz Emanuel August Geibel (1818-1884), poeta tardoromantico che nel 1861 diede alle stampe una raccolta di liriche contenente al suo interno il componimento in sette strofe *Deutschlands Beruf*¹²³. Il componimento auspica nelle prime strofe la pace dopo le guerre e le rivolte che hanno infiammato l'Europa in quei decenni e anela alla formazione di una forte Germania nel centro dell'Europa che possa garantire pace e stabilità al continente travagliato. Culmine del componimento è l'ultima strofa:

Macht und Freiheit, Recht und Sitte,
Klarer Geist und scharfer Hieb
Zügeln dann aus starker Mitte
Jeder Selbstsucht wilden Trieb,
Und es mag am deutschen Wesen
Einmal noch die Welt genesen.¹²⁴

Potere, libertà, giustizia e moralità, caratteristiche appartenenti secondo l'autore propriamente alla germanicità, al *deutsches Wesen*, avrebbero rimosso l'egoismo tra i popoli, salvando il mondo. Pur permeato da istanze nazionaliste che oggi apparirebbero anacronistiche, ove se non addirittura pericolose, Geibel si muove in quella fase nella quale il nazionalismo era considerato uno spirito di libertà (si pensi ad esempio agli aneliti, cronologicamente precedenti, del *Vormärz*). Oggi,

¹²³ Franz Emanuel August Geibel, *Heroldsrufe. Aeltere und neuere Zeitgedichte*, Cotta, Stuttgart 1871, pp. 116–18.

¹²⁴ Franz Emanuel August Geibel, *op. cit.*, p. 118. – “Potere e libertà, giustizia e moralità,/Una mente chiara e un colpo secco/Freneranno allora dal forte centro/Di ogni egoismo l'impulso selvaggio,/E possa tramite lo spirito tedesco/Il mondo guarire nuovamente.” (trad. it. GE).

in seguito alle guerre mondiali, il nazionalismo è totalmente delegittimato¹²⁵, ma nell'Ottocento il nazionalismo era visto come uno strumento per liberare i popoli dall'oppressione, permettendo loro l'autodeterminazione, e la poesia va interpretata quindi in quest'ottica. Già pochi decenni dopo, l'anelito pacifista del componimento di Geibel fu parzialmente travisato dall'interpretazione che ne fu data in età wilhelmina, secondo cui il popolo tedesco, superiore agli altri, fosse chiamata ai *großen Taten*¹²⁶, alle grandi imprese, cercando quindi legittimazione per il nascente imperialismo e colonialismo tedesco sulla scena internazionale, tendenze che com'è noto sfoceranno nei due conflitti mondiali. Nel secondo dopoguerra, fu il primo *Bundespräsident*, Theodor Heuss, a scagionare l'ignaro Geibel, durante il discorso d'inaugurazione del memoriale a Bergen-Belsen nel 1952:¹²⁷

Es ist kein Volk besser als das andere, es gibt in jedem solche und solche. Amerika ist nicht ‚God’s own country‘, und der harmlose Emanuel Geibel hat einigen subalternen Unfug verursacht mit dem Wort, daß am deutschen Wesen noch einmal die Welt genesen werde.¹²⁸

Imperium di Kracht si trova ambientato proprio in questo retroterra culturale della Germania wilhelmina, permeato di nazionalismo ed esaltazione della 'germanicità' come valore superiore. Proprio in ragione di ciò, stona e sorprende notevolmente la rappresentazione dell'essenza tedesca nel romanzo, compiendo l'opera una denigrazione estetica continua di ciò che è tedesco in un periodo storico in cui si puntava a propagandare l'esatto contrario.

Com'è noto, un vezzo di particolare importanza in età wilhelmina erano le colonie, essenzialmente viste non soltanto come strumenti di arricchimento *tout court*, visto che i benefici economici per il Reich furono tutto sommato piuttosto

¹²⁵ Cfr. Bernhard Arnold Kruse, *La tragedia del nazionalismo: La pulzella d'Orléans di Friedrich Schiller*. In. Id. (a cura di), *Nazionalismo, letteratura e plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, pp. 11-52.

¹²⁶ Cfr. Ulrich Roos, *Deutsche Außenpolitik: Eine Rekonstruktion der grundlegenden Handlungsregeln*, Springer, Wiesbaden 2010, p. 177.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Theodor Heuss, *Ansprache zur Eröffnung der Gedenkstätte Bergen-Belsen am 30. November 1952* <<https://www.zeit.de/reden/die-historische-rede/heuss-holocaust-200201>> (Ultima consultazione: 6/07/2021) – “Nessuna nazione è migliore dell'altra, ci sono buoni e cattivi in ogni nazione. L'America non è 'God's own country', e l'innocuo Emanuel Geibel ha causato qualche piccolo guaio dicendo che il mondo sarà ancora una volta guarito dall'essenza tedesca.” (trad. it. G.E.).

modesti¹²⁹, ma più che altro come status da raggiungere, al fine di far rientrare la Germania nel consesso delle potenze mondiali coloniali nell'ambito della cosiddetta *Weltpolitik*.¹³⁰ Non è un caso, infatti, che nel romanzo vengano menzionati i possedimenti coloniali di paesi rivali come Regno Unito e Francia, che tuttavia erano in possesso di territori molti più estesi e profittevoli. Il romanzo, sin dalle prime pagine, batte forte su questo tema, ridicolizzando le pretese imperialistiche e coloniali tedesche, proprio in rapporto al concorrente Impero Britannico. Si assiste quindi a una rappresentazione ridicolizzata della grandezza della Germania come potenza coloniale, auspicata seguendo le ambizioni del *Kaiser* Guglielmo II, ma che in realtà era pressoché irrilevante.

Die Prinz Waldemar war ein rüstiger, moderner Dampfer von dreitausend Tonnen, der, alle zwölf Wochen von Hong Kong kommend, den Stillen Ozean Richtung Sydney durchquerte und dabei das Deutsche Schutzgebiet, namentlich Neupommern, anfuhr, dort die Gazellen-Halbinsel, die neue, in der Blanchebucht gelegene Hauptstadt Herbertshöhe (und daselbst einen seiner beiden Anlegekais), deren gut befahrbares Becken aus einer optimistischen Laune heraus als Hafen bezeichnet wurde. Herbertshöhe war nicht Singapore, es bestand im wesentlichen aus jenen zwei Holzanlegern, ein paar sich kreuzenden, breiten Alleen, an denen, je nach Betrachtungsweise als imposant oder weniger anzusehen, die Faktoreien von Forsayth, von Hensheim & Co und Burns Philp errichtet worden waren. Dann gab es noch ein größeres Gebäude, jenes der in Yap und auf Palau mit Guano handelnden Jaluit-Gesellschaft, eine Polizeistation, eine Kirche mitsamt ihrem überaus pittoresken Friedhof, das Hotel Fürst Bismarck, das konkurrierende Hotel Deutscher Hof, eine Hafenmeisterei, zwei oder drei Tavernen, ein nicht der Rede wertiges Chinatown, einen Deutschen Klub, eine kleine Klinik unter der fürsorglichen Aufsicht der Doktoren Wind und Hagen und den Gouverneurssitz, leicht erhöht über der Stadt auf einem mit am Nachmittage unwirklich leuchtendem, grünem Gras bewachsenen Hügel gelegen. Aber es war eine aufstrebende, deutsche, ordentliche Stadt, und sagte man dazu *Nest*, so nur im Spott, oder wenn es derart Bindfäden regnete, daß dreißig Fuß vor der Nase schon nichts mehr zu erkennen war. (IMP, pp. 16s)¹³¹

¹²⁹ Cfr. Sebastian Conrad, *Deutsche Kolonialgeschichte*, C.H. Beck, München 2008, pp.28-34.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 22-27.

¹³¹ Imp, pp. 14s – “Il Prinz Waldemar era un poderoso e moderno piroscrafo da tremila tonnellate che, ogni dodici settimane, proveniente da Hong Kong, solcava l’oceano Pacifico diretto a Sydney, toccando il protettorato dell’impero tedesco, denominato Nuova Pomerania, con la penisola di Gazelle e la nuova capitale Herbertshöhe (con le sue due banchine d’attracco) situata nella baia di Bianche, il cui bacino navigabile veniva ottimisticamente definito “porto”. Herbertshöhe non era Singapore: era costituita sostanzialmente da quei due moli e da alcuni ampi

La descrizione di Herbertshöhe ridicolizza le pretese di grandezza tedesche vista la sua modestia. Il paragone con Singapore poi non è assolutamente casuale, in quanto Singapore era un territorio sotto il controllo britannico e che tutt'oggi fa ancora parte del *Commonwealth* delle nazioni. Nella corsa alle colonie, i britannici erano sicuramente molto più avanti dei tedeschi, avendo loro uno degli imperi coloniali più estesi. La descrizione di Herbertshöhe che segue al paragone, infatti, mette in evidenza la banalità e la modestia dell'insediamento, sicuramente non comparabile a Singapore che all'epoca della *Jahrhundertwende* contava già 220.000 di abitanti.¹³² In generale, nel romanzo l'urbanistica tedesca viene frequentemente sminuita. Non solo Herbertshöhe, infatti, ma persino Berlino viene ridicolizzata. Negli anni in cui è ambientato il romanzo, com'è noto Berlino è in preda a uno sviluppo urbanistico e demografico senza precedenti, foraggiato al fine di dotare l'Impero di una capitale che potesse competere con le altre metropoli globali. Nel romanzo, la grandezza di Berlino appare tuttavia artificiosa e finta:

[...] himmelwärts reckende, tiefende, eiserne Kräne allerorten – so empfängt ihn Berlin, jene in den märkischen Sand eingerammte, Reichshauptstadt spielende Provinzmetropole. (IMP, p.91)¹³³

L'ossimoro tra *Reichshauptstadt* e *Provinzmetropole* rende bene il giudizio negativo sulla città. Nonostante l'attività febbrile e la crescita maestosa e repentina, Berlino non può scrollarsi di dosso la sua provincialità rispetto alle altre capitali. Ciò è dovuto essenzialmente ai tedeschi, un popolo 'rozzo':

viali che s'intersecavano, sui quali sorgevano le succursali, a seconda del punto di vista più o meno imponenti di Forsayth, Hensheim & Co e Burns Philp. C'era poi un edificio ancora più grande, quello della società Jaluit che commerciava in guano con Yap e Palau, un comando di polizia, una chiesa con il suo pittoresco cimitero, l'hotel Fürst Bismarck, il concorrente hotel Deutscher Hof, una capitaneria di porto, due o tre osterie, una irrilevante Chinatown, un circolo tedesco, una piccola clinica sotto l'amorevole direzione dei dottori Wind e Hagen e la sede del governatore, in posizione leggermente sopraelevata sulla città, adagiata su una collina erbosa che di pomeriggio splendeva di un verde irreali. Era comunque un'ambiziosa, ordinata città tedesca, e se veniva chiamata *buco*, era solo per scherzo, oppure quando pioveva così a dirotto che non si vedeva niente a un palmo dal naso.”

¹³² Cfr. Saw Swee-Hock, *Population Trends in Singapore, 1819–1967*. In: «Journal of Southeast Asian History», Volume 10, gennaio 1969, pp. 36-49.

¹³³ Imp, p. 69 – “[...] dappertutto gru di ferro altissime, gocciolanti: ecco come lo accoglie Berlino, quella metropoli di provincia che si finge capitale di un impero affondata nelle sabbie della marca.”

Ein paar Haltestellen weiter, am Alexanderplatz, lehnt ein durchnäßter Berliner an einer Hauswand und ißt, mesmerisiert kauend, eine jener labberigen Bratwürste. Das gesamte Elend seines Volkes steht ihm ins Gesicht geschrieben. Die überfettete, gleichgültige Trostlosigkeit, das graue Lamentat seiner borstig geschnittenen Haare, die öligen Wurstsprenkel zwischen seinen groben Fingern – eines Tages wird man ihn so malen, den Deutschen. (IMP, p.92)¹³⁴

In un'epoca, quella wilhelmina, dove tanto veniva investito al fine di creare un futuro prospero per la Germania e i tedeschi, la prolessi che offre il romanzo è nefasta: i tedeschi verranno ricordati per i loro stereotipi negativi. Un'ulteriore prolessi di quello che sarà il destino della germanicità e dei suoi sogni di grandezza, culminati come visto nel paragrafo 5.1 con la *Translatio Imperii*, si è in effetti già avuta nel primo capitolo, in sogno.

Er schlief schlecht in dieser Nacht. In weiter Ferne zog ein Gewitter an der Prinz Waldemar vorbei, und das erratisch zuckende, einem ungeordneten Rhythmus folgende Wetterleuchten tauchte den Dampfer immer wieder in ein gespenstisches, fahles Schneeweiß. Während er sich in den klammen Laken hin und her warf, in halbweisen Schrecksekunden über sich an der Decke von fernen Blitzen absonderlicherweise die Umrisse von England hingeworfen sah, träumte ihm, als er endlich – das Unwetter war nur noch als allerfernstes, dunkles Grollen zu vernehmen – tiefer einschlief, von einem kultischen Tempel, unter matt leuchtender Abendsonne am Strand einer windstillen Ostsee errichtet, durch im Sande steckende Wikingerfackeln beleuchtet. Eine Bestattung wurde dort begangen, eherne Nordmänner standen wachend am Tempel. Kinder, deren blonde Haare zu Kränzen auf ihren Häuptern verflochten waren, spielten leise zu ihren Füßen auf beinernen Flöten. Das Floß, auf dem der Tote aufgebahrt, ward im letzten Abendlicht ins Meer hinausgestoßen, ein Hüne entzündete noch, bis zur Hüfte im Wasser stehend, den Scheit, dann trieb es, allmählich Feuer fangend, langsam und schwermütig nordwärts, nach Hyperborea hin. (IMP, pp.27-28)¹³⁵

¹³⁴ Imp, pp. 69s – “Qualche fermata più avanti, in Alexanderplatz, c'è un berlinese fradicio appoggiato a un muro che man già masticando assorto una di quelle insipide salsicce. Porta scritta in faccia tutta la miseria del suo popolo. Lo sconforto grasso e indifferente, la grigia *lamentatio* della capigliatura irsuta, le macchioline unte di salsiccia tra le dita tozze - un giorno verranno dipinti così, i tedeschi.”

¹³⁵ Imp, pp. 22s – “Quella notte dormi male. Un fortunale si scatenò a una certa distanza dal Prinz Waldemar e l'erratico bagliore dei lampi, che si susseguivano con ritmo disordinato, inondò a sprazzi il piroscampo di uno spettrale, fioco biancore di neve. Mentre si rigirava tra le lenzuola appiccicose, in uno stato di dormiveglia angosciato, gli sembrava di vedere sul soffitto, misteriosamente proiettati dalla luce dei fulmini lontani, i contorni dell'Inghilterra. Alla fine si addormentò - la burrasca ormai era soltanto un cupo rimbombo lontanissimo - e sognò un tempio

Nel passo riportato, molti sono gli elementi che attirano l'attenzione. Al centro della scena ci sono i norreni («Wikinger» e «Nordmänner») durante l'ufficio di un rito sacro. Ciò si inserisce nel contesto della rappresentazione della germanicità in quanto uno dei *tòpoi* mitici delle destre estremiste e identitarie tedesche tra fine Ottocento e inizio Novecento – e il Nazionalsocialismo non fa di certo eccezione – è stato il rintracciare l'essenza tedesca nei riti pagani delle *Stämme* norrene e le loro usanze, divinità e simbologie.¹³⁶ Il fatto che si tratti di un funerale può essere letto come una sorta di prolessi ben celata in quanto premonitrice delle *débâcle* delle due guerre mondiali. Inoltre, a tal riguardo è utile menzionare che il luogo in cui il rito ha luogo è il Baltico e che, in conseguenza delle due Guerre Mondiali, la maggior parte dei territori baltici tedeschi furono annessi dalla Polonia e dall'Unione Sovietica. A rafforzare tale tesi, vi è anche il richiamo mitologico all'Iperborea, ulteriore elemento che conduce all'idea di una patria perduta. Gli iperborei erano, infatti, un popolo mitico già nell'antica Grecia descritto come amato dagli dèi, che conducevano una vita paradisiaca e spensierata nel remoto nord, poiché non civilizzato e vicino allo stato di natura.¹³⁷ Il mito dell'Iperborea ha funto da proiezione per i desideri e le aspirazioni insoddisfatte, nonché come alternativa al reale nell'ottica della *Zivilisationskritik*.¹³⁸ Inoltre, gli iperborei sono stati reinterpretati come una nazione di *Übermenschen* da Nietzsche¹³⁹. In *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum* scrive Nietzsche «Sehen wir uns ins Gesicht. Wir sind Hyperboreer – wir wissen gut genug, wie abseits

pagano, innalzato sotto il fioco sole del tramonto sulla spiaggia di un placido mar Baltico, illuminato da torce vichinghe conficcate nella sabbia. Era in corso un rito funebre, i fieri normanni vegliavano il santuario. Ai loro piedi fanciulli con i capelli biondi intrecciati a corona sulla testa, suonavano flauti d'avorio. La zattera su cui era collocato il defunto fu spinta in mare nelle ultime luci della sera, e uno dei guerrieri, immerso nell'acqua fino ai fianchi, accese la pira, poi malinconico la sospinse, avvolta dalle fiamme, lentamente verso nord, verso Iperborea.”

¹³⁶ Cfr. Karlheinz Weißmann, *Schwarze Fahnen, Runenzeichen: Die Entwicklung der politischen Symbolik der deutschen Rechten zwischen 1890 und 1945*, Droste, Düsseldorf 1991, pp. 38-72 e 125-179.

¹³⁷ Cfr. Arn Strohmeier, *Von Hyperborea nach Auschwitz: Wege eines antiken Mythos*, PapyRossa, Köln 2005, pp. 32-38.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, p. 37.

¹³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 60-70.

wir leben»¹⁴⁰. Questo retroterra verrà tristemente ripreso dai nazionalsocialisti e usato per le loro ideologie razziste.¹⁴¹

In generale, il romanzo di Kracht pullula di riferimenti alla germanicità, come per esempio la ricerca del Graal (IMP, p. 41) come metafora della ricerca religiosa di Engelhardt, condensata in ambito tedesco-medievale nel genere del *Gralsroman* tra XII e XIII secolo, oppure la menzione del *Preußischblau* all'imbrunire (IMP, p. 47), il "blu di Prussia" che rimanda alle divise militari prussiane e quindi a una caratteristica principale e negativa, ovvero il militarismo. La rappresentazione della germanicità è talmente negativa che essa viene criticata anche quando oggetto primario della critica è la cultura di un altro popolo, in questo caso i francesi, ponendola come termine di paragone in negativo.

Der Franzose per se fühlte ganz instinktiv mit den Figuren am Rande der Gesellschaft. Fürchtete er auch die Erneuerung, insoweit sie mit dem Gestus überlegener Kultur operierte, und das damit verbundene **Obsoletwerden seines Mittelmaßes**, so stand er ihr doch nicht unbedingt feindlich gegenüber, sondern abwartend, belustigt und durchaus auch neugierig. Die Franzosen waren in ihrer **autistischen Eleganz** zwar **eklatante Snobs**, aber da sich ihre Kultur über Sprache definierte, über *la francophonie*, und nicht, wie in Deutschland, über mythisch rauschende Blutszugehörigkeit, erschienen sie heterogener als die Deutschen, bei denen es keine Zwischentöne gab, keine Nuancen, wenig Schattierungen. (IMP, pp.134-135)¹⁴²

La germanicità diviene qui un termine di paragone negativo tramite il quale nobilitare, o perlomeno attenuare, la descrizione ironica ma comunque negativa dei francesi, rappresentazione perlopiù basata su una descrizione marcatamente stereotipica («Obsoletwerden seines Mittelmaßes», «autistischen Eleganz» e «eklatante Snobs»).

Il romanzo si pone, come visto nel paragrafo 4, inizialmente in una posizione di *Zivilisationskritik*. La rappresentazione dei tedeschi, come visto è pessima. Ma

¹⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, Anaconda, Köln 2008, p. 6 – “Guardiamoci in faccia. Siamo iperborei e sappiamo benissimo quanto diversamente viviamo.” (Trad. it. G.E.).

¹⁴¹ Cfr. Arn Strohmeier, *op.cit.*, pp. 71-92

¹⁴² Imp, p. 103 – “Il francese di per sé s'immedesima istintivamente con le figure ai margini della società. Per quanto temesse il rinnovamento, nella misura in cui operava con l'abito della cultura superiore, e la connessa **obsolescenza della propria mediocrità**, non assumeva una posizione necessariamente ostile verso di esso, quanto piuttosto di attesa, divertito e pure incuriosito. Nella loro **eleganza autistica** i francesi erano sicuramente degli **snob eclatanti**, ma siccome la loro cultura si definiva attraverso la lingua, attraverso *la francophonie* e non, come in Germania, per mezzo di un'appartenenza di sangue dai tratti mitici, essi apparivano più eterogenei dei tedeschi, presso i quali non c'erano tonalità intermedie, né sfumature o gradazioni.”

la germanicità è onnipresente e questa sua onnipresenza testimonia ulteriormente l'oscillazione di questo romanzo, che se da un lato, come visto nei paragrafi precedenti, critica la germanicità e più in generale l'occidente, dall'altro mostra una latente nostalgia e ineluttabilità del vivere alla occidentale. Sin dalle primissime pagine, Engelhardt ripudia la Germania e tutto ciò che è tedesco – al punto da preferire il toponimo indigeno Kokopo al tedesco Herbertshöhe (IMP, p.17) – che nelle colonie rappresenta il suo lato peggiore, mostrando nondimeno nostalgia e rimpianto.

Und während er die feuchte Tropenluft ein- und wieder ausatmete, darüber nachdenkend, ob er sich nicht vielleicht doch an der Wand des Promenadendecks festhalten solle, dann aber diesen Gedanken sofort als verweichlicht verwerfend, bemächtigte sich seiner endlich eine tiefe, tiefe Einsamkeit, weit unergründlicher, als er sie jemals im heimischen Frankenland verspürt hatte. Er war hier unter schrecklichen Menschen gelandet, unter lieblosen, rohen Barbaren. (IMP, p.27)¹⁴³

Tuttavia, a prevalere è l'afflato parodistico-critico. La parodia della germanicità si manifesta persino quando sembra che nel romanzo ne vengano raccontate le bellezze, come durante l'analisi del capitolo quarto.

[...] nimmt die schlanke, milchig-weiße Holzkirche, die drüben den Anfang des Haffs markiert, in Augenschein, marschiert südlicherwise auf die Nehrung, weiter wandernd sich fragend, ob vielleicht hier des Deutschen Seele herstamme, hier, von jenem unendlich melancholischen, einhundert Kilometer langen, sonnenbeschiene-
nen Dünenstrand [...]. (IMP, p.84)¹⁴⁴

L'estratto riprende il *tòpos* della *Kurische Nehrung* (penisola dei Curoni, tra l'attuale Lituania e la *Oblast'* russa di Kaliningrad, territori facenti parti un tempo della *Ostpreußen*) come *deutsche Seelenlandschaft*, un luogo dell'anima tedesca, concetto formulato da Thomas Mann, il quale aveva anche una residenza estiva nel *Memelland* che oggi funge da museo e centro letterario tedesco-lituano¹⁴⁵, e

¹⁴³ Imp, p. 22 – “E mentre respirava l'umida aria tropicale, chiedendosi se non fosse il caso di appoggiarsi alla parete del ponte di passeggiata, per poi subito rigettare tale pensiero come smidollato, una solitudine sempre più profonda s'impadronì di lui, di gran lunga più insondabile di quella mai provata nella originaria Franconia. Era finito tra persone orribili, tra barbari rozzi e indegni.”

¹⁴⁴ Imp, p. 64 – “[...] scorge più oltre la slanciata chiesa di legno bianco latte, che segna l'inizio della laguna baltica, percorre verso sud la penisola dei Curoni, chiedendosi man mano che avanza, se l'animo tedesco non abbia avuto origine da qui, da questa spiaggia di dune infinitamente malinconica che si estende per centinaia di chilometri inondata di sole [...]”

¹⁴⁵ Cfr. *Thomas-Mann-Haus auf der Kurischen Nehrung in Litauen* <<http://thomas-mann-haus.de/>> (Ultima consultazione 20/07/2021).

precedentemente da Wilhelm von Humboldt. L'immagine della spiaggia inondata di sole non è casuale e rimanda alle parole di von Humboldt che sosteneva che la penisola meritasse una visita tanto quanto la Spagna e l'Italia.¹⁴⁶ La parodia in questo caso è da riallacciare alla dimensione storica, come si vedrà più nel dettaglio nel paragrafo 7.1 del nostro lavoro, perché se all'epoca di Mann era perfettamente plausibile riconoscere in una parte del territorio tedesco la vera essenza della Germania, in un romanzo scritto nel 2012 si può leggere una forte ironia, visto che quei territori oggi fanno parte di altri stati. Tali discorsi rimandano a un tema latente di tutto il romanzo, esplicitato al termine del tredicesimo capitolo, del *Finis germaniae* (IMP, pp. 231s), la percezione quasi paranoica e ossessiva che la germanicità, nel bene e nel male, sarebbe scomparsa. In conclusione, si può affermare che il romanzo pullula di elementi che fanno riferimento a una germanicità latente e onnipresente.

6.1 Il Nazionalsocialismo

Nel corso dell'analisi della rappresentazione della 'germanicità' all'interno del romanzo, risulta necessario approfondire anche la descrizione del Nazionalsocialismo, che è ritratto sia nella sua dimensione storica, a cornice della narrazione, sia proprio come *Weltanschauung* attraverso cui i personaggi, tra tutti Engehardt, si muovono. Com'è ovvio nel caso di una questione così importante e spinosa, la critica in lingua tedesca ha notevolmente discusso sul tema. Georg Diez, al termine del suo saggio sul 'metodo Kracht', accusa apertamente l'autore svizzero di essere «Türsteher der rechten Gedanken» ('portinaio', inteso come apripista di pensieri di destra, G.E.), definendo come la sua opera venga recepita come antimoderna, antidemocratica e portatrice di un pensiero totalitario.¹⁴⁷ Per quanto il romanzo tratti temi scottanti quali quelli menzionati da Diez¹⁴⁸, ciò non significa che l'opera si faccia portatrice o possa fungere in qualche modo da manifesto per tali idee. È pericoloso, a nostro avviso, pensare che si possa prescrivere esternamente a un artista il canone estetico da utilizzare e i suoi modi di rappresentazione di un dato tema. A tal riguardo, in una lettera congiunta a Georg Mascolo, allora caporedattore del giornale *Der Spiegel*, firmata dai rappresentanti legali

¹⁴⁶ Cfr. Uwe Rada, *Mit der Vergangenheit in die Zukunft. Klaipėda und die Kurische Nehrung*. In: «Nidos sąsiuviniai/Niddener Hefte», 7/2012, pp. 35-49.

¹⁴⁷ Cfr. Georg Diez, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁸ Non solo Imperium, ma anche altri romanzi quali *1979* (2001) e *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008). (G.E.).

della casa editrice e dell'autore, ma anche da numerosi autori di spicco della letteratura di lingua tedesca, il dibattito è andato proprio in questa direzione:

Sehr geehrter Herr Mascolo,

mit dem Spiegel-Artikel »Die Methode Kracht« hat der Literaturkritiker Georg Diez für uns die Grenzen zwischen Kritik und Denunziation überschritten. Äußerungen von literarischen Erzählern und Figuren werden konsequent dem Autor zugeschrieben und dann als Beweis einer gefährlichen politischen Haltung gewertet. Wenn diese Art des Literaturjournalismus Schule machen würde, wäre dies das Ende jeder literarischen Phantasie, von Fiktion, Ironie und damit von freier Kunst.¹⁴⁹

Katja Lange-Müller

Daniel Kehlmann

Elfriede Jelinek

Peter Stamm

Monika Maron

Thomas von Steinaecker

Kathrin Schmidt

Thomas Hettche

Necla Kelek

Rafael Horzon

Stefan Beuse

Carmen Stephan

Benjamin von Stuckrad-Barre

Carl von Siemens

Eckhart Nickel

David Schalko

Feridun Zaimoglu¹⁵⁰

¹⁴⁹ "Gentile Sig. Mascolo, con l'articolo dello Spiegel «Die Methode Kracht», il critico letterario Georg Diez ha oltrepassato a nostro avviso il confine tra critica e denuncia. Le dichiarazioni dei narratori e dei personaggi letterari sono costantemente attribuite all'autore e poi prese come prova di una pericolosa posizione politica. Se questo tipo di giornalismo letterario diventasse la norma, sarebbe la fine di ogni immaginazione letteraria, della finzione, dell'ironia e quindi dell'arte libera." (trad. It. G.E.).

¹⁵⁰ AA. VV., *Kiepenheuer & Witsch, Christian Krachts Agentur Landwehr & Cie. und zahlreiche Autoren wenden sich am 17. Februar in einem offenen Brief an den Spiegel*. In: Hubert Winkels (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 54s.

Da parte di chi scrive, ma non solo a giudicare dalla risposta dell'editore Kiepenheuer & Witsch all'articolo di Diez¹⁵¹, c'è la forte impressione che una tale rappresentazione estetico-stilistica degli orrori del Novecento non abbia alcuna funzione propagandistica, né sarebbe in grado potenzialmente di averla. Piuttosto, l'opera si mostra come una satira furiosa¹⁵² di quello spirito tedesco che puntava all'imperialismo e a porre il valore del popolo tedesco come superiore agli altri. Per di più, per quanto assolutamente presente, in questa sede riteniamo che il Nazionalsocialismo e la sua trattazione siano sì importanti nel romanzo, ma non così presenti e rilevanti come una parte della critica ha lasciato intendere, enfatizzandone probabilmente in maniera eccessiva la rilevanza.

Innanzitutto, al fine di ridimensionare la portata del discorso prettamente nazionalsocialista, è necessario notare che il tempo della storia, in cui il nazionalsocialismo si sviluppa ed è al potere in Germania, vale a dire gli anni 1933-1945, ottiene decisamente minore trattazione rispetto a un arco temporale che comprende molto di più, dagli albori dell'età wilhelmina, la tragedia della I Guerra Mondiale e la conseguente perdita delle colonie da parte della Germania. Infatti, tale periodo storico copre ben quattordici dei quindici capitoli. Il romanzo glissa in verità sul periodo repubblicano di Weimar, sull'ascesa di Adolf Hitler e sugli eventi bellici, compiendo un balzo in avanti di 26 anni, riprendendo la narrazione nel quindicesimo capitolo con le ultime battute della II Guerra Mondiale, con le vittorie degli americani nel Pacifico. Come illustrato nel paragrafo 1.2 del nostro lavoro, nel romanzo i personaggi non *faranno* la Storia, ma piuttosto la *osservano*, in lontananza.

È vero che il romanzo sembra fare un po' di 'confusione', nella misura in cui appare che quasi presenta una sovrapposizione tra Germania wilhelmina e quella nazionalsocialista, ma la narrazione e la raffigurazione del nazifascismo, più che rappresentare un tema, inteso quindi come spunto di riflessione e critica a riguardo, nel romanzo sembra piuttosto rappresentare un gioco, una sorta di *trigger point* per stuzzicare, nel consueto stile irriverente di Christian Kracht, una parte del pubblico e della critica, comprensibilmente molto sensibile al tema. Ad

¹⁵¹ Cfr. Helge Malchow et. al., *Erklärung des Verlags Kiepenheuer & Witsch zum Spiegel-Artikel über Christian Kracht*. In: Hubert Winkels, *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, p. 39.

¹⁵² Cfr. Christopher Schmidt, *Der Ritter der Kokosnuss*. In: In: Hubert Winkels, *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 47-52.

esempio, l'antisemitismo, pensiero fondante del nazionalsocialismo ed esibito anche dal protagonista Engelhardt specialmente nella parte conclusiva del romanzo (capitolo XIII), non sembra 'serio', in quanto non mostra né una radicale credenza, né una volontà e/o possibilità di nuocere per davvero agli ebrei. L'antisemitismo viene al contrario fortemente parodizzato.

Ja, so war Engelhardt unversehens zum Antisemiten geworden; wie die meisten seiner Zeitgenossen, wie alle Mitglieder seiner Rasse war er früher oder später dazu gekommen, in der Existenz der Juden eine probate Ursache für jegliches erlittene Unbill zu sehen. Hiermit hatte die nervliche Zerrüttung, die der Aussatz bei ihm angerichtet, wenig zu tun, es gab keinen kausalen Zusammenhang zwischen seiner krankheitsbedingten Irritabilität und dem Judenhaß, nichtsdestotrotz sprudelt es munter aus ihm heraus; wieviel Schuld sich das mosaische Volk ihm gegenüber doch aufgeladen habe, welche philosophischen Machenschaften bestimmter Scharlatane diesen und jenen Irrweg erst möglich gemacht hätten, daß man sich an höchster Stelle gegen ihn verschworen habe, ja, es sei ein zionistisches Komplott, das da fabriziert worden sei, der König von England sei involviert, Hahl, Queen Emma (der er noch, so erinnert er sich erobert, einen gigantischen Geldbetrag schuldig war) und andere, und daß die ganze Misere des Scheiterns seiner begnadeten Utopie denjenigen anzukreiden sei, die die Zügel in ihren raffgierigen, vom Mammon bis zur Unkenntlichkeit verkrümmten Händen hielten. (IMP, p. 225)¹⁵³

Nell'estratto si nota immediatamente lo stile ironico e la ridicolizzazione dell'antisemitismo come ideologia irrazionale, complottista e totalmente slegata dalla realtà, che nasconde intrinsecamente un irrisolto vittimismo. Appare ancor più paradossale che si sia potuto pensare che il libro di Kracht potesse ergersi in qualche modo a promotore di idee della destra radicale. Non vi si legge la rappresentazione di un odio verso gli ebrei in qualche modo 'vero', ma sembra piuttosto

¹⁵³ Imp, p. 171 – “Si, ecco come Engelhardt diventò improvvisamente antisemita; come la maggior parte dei suoi contemporanei, come tutti gli appartenenti alla sua razza, era giunto presto o tardi a individuare nell'esistenza degli ebrei la causa irrefutabile di qualunque ingiustizia subita. Va detto che il logorio nervoso provocato in lui dalla lebbra non c'entrava niente con tutto questo, non esisteva nessun legame causale tra la sua irritabilità patologica e l'odio verso gli ebrei, che ciononostante sgorgava spumeggiante da lui; il popolo di Mosé si era macchiato di enormi colpe nei suoi confronti, le macchinazioni filosofiche di determinati ciarlatani avevano reso possibili in primo luogo questo e quel fraintendimento, cosicché tutto era risultato in una congiura rivolta in particolare contro di lui, sì, era un complotto sionista quello che era stato creato, che coinvolgeva il re d'Inghilterra, Hahl, Queen Emma (alla quale lui, gli sovviene con una certa irritazione, è ancora debitore di un'ingente somma di denaro) e altri, e il misero fallimento della sua beata utopia era da ascrivere a quanti reggevano i fili nelle proprie mani avidi e mostruosamente deformate da Mammona.”

l'enunciazione di concetti a metà tra il qualunquismo¹⁵⁴ e il delirio di un Engelhardt reso pazzo dalla malattia, il quale in questa fase abbandona progressivamente una forma cosciente, a causa della lebbra che lo fa delirare. Inoltre, anche la menzione di figure storiche marcatamente antisemite, come Richard Ungewitter¹⁵⁵, con cui viene implicitamente detto dalla voce narrante che Engelhardt andasse d'accordo (IMP, p. 116), non viene ulteriormente elaborata, ma anzi sembra iscriversi in quel gusto per la citazione *tour court* di figure storiche che pervade il romanzo.

Oltretutto, pur essendo chiara, come visto nel paragrafo 3.1.1, una simmetria sicuramente non casuale tra il personaggio di Engelhardt e la figura storica di Hitler, questa nasce e finisce lì e non sviluppa un ulteriore significato che aggiunge o toglie qualcosa di rilevante alla trama raccontata. Il fatto che, come visto, Engelhardt abbia determinate caratteristiche e venga descritto come una sorte di autocrate del suo *Sonnenorden*, in realtà non rappresenta un parallelo serio tra l'autocrazia hitleriana e la gestione di Kabakon e dei suoi abitanti da parte di Engelhardt, in qualche maniera simile al dominio di Hitler sulla Germania; piuttosto appare essere una similitudine volutamente forzata di come un 'bambino' (IMP, p. 229) capriccioso che non riesce a stare a contatto con altri, sia incapace quindi di accettare i necessari compromessi che una vita in una società, che sia quella occidentale-tedesca, quella della tribù di Kabakon o quella dell'utopia coccovora che lui stesso ha in mente, necessariamente richiede. L'analogia tra Engelhardt e Hitler pare quindi essere un gioco, che certamente qualcuno ha potuto giudicare di cattivo gusto, ma non è nulla di più e non presenta chiaramente alcun intento propagandistico. L'intero romanzo, come visto, assottiglia i confini tra serio e faceto al punto che essi risultino estremamente labili, con una marcata

¹⁵⁴ Engelhardt non elabora autonomamente l'antisemitismo, sembra piuttosto accodarsi alle dicerie e ai valori che iniziavano a diffondersi in Germania. Trattandosi di un romanzo che ripercorre la storia tedesca del Novecento, la rappresentazione dell'antisemitismo apparirebbe difficile da ignorare vista la sua portata (G.E.).

¹⁵⁵ Richard Ungewitter era, come Engelhardt, un nudista, ma era anche vicino alle idee del movimento *völkisch*, una forma di populismo che partendo da posizioni affini a quelle romantico-identitaria originatesi nel XIX secolo, si spingeva oltre abbracciando idee quali il pangermanesimo, il suprematismo, il razzismo e l'antisemitismo, temi ripresi successivamente in maniera ancor più vigorosa dal nazionalsocialismo (G.E.). Sull'argomento si rimanda a: Bernd Wedemeyer-Kolwe, „*Der neue Mensch*“. *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, e a: Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazis: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, Expanded with a new Preface, I.B. Tauris & Co., London and New York 2004, pp. 7-31.

predilezione e una maggiore frequenza dell'aspetto ironico e giocoso. Probabilmente, ma è forse una supposizione personale di chi scrive, non è un caso che una rappresentazione tanto disinvoltata e ironica di una tematica così importante e sentita sia stata prodotta da un autore che, oltre che la propria irriverenza, ha la caratteristica di non essere né tedesco, né austriaco, percependo forse con una sensibilità diversa l'argomento.

Del resto, questo è anche il tono di Erhard Schütz, che partendo proprio dall'contributo di Diez, mette in evidenza quanto quella di Kracht sia arte, non robaccia da nazisti, ricostruendo le tradizioni letterarie a cui Kracht si rifà, ad esempio la narratologia di Thomas Mann, lo stile avventuroso di Joseph Conrad e Robert Louis Stevenson, fino al più recenti Uwe Timm.¹⁵⁶ Tramite l'ironia, in *Imperium* Kracht ha semplicemente mostrato il potenziale totalitario di movimenti purificatori e antimoderni¹⁵⁷, come possono essere su gradazioni diverse gli ordini di Engelhardt e Hitler.

7. IL RAPPORTO CON LA STORIA

Accanto alla vicenda personale di August Engelhardt, come accennato precedentemente l'altro vero protagonista è chiaramente la Storia. Gli avvenimenti storici, catastrofici e rivoluzionari, avvenuti negli anni in cui il romanzo è ambientato pervadono l'intera vicenda, creando legami non solo con la contemporaneità del lettore del XXI secolo, ma piuttosto rappresentano, come mette in luce Georg Diez, «eine unangenehme, dunkle Melodie»¹⁵⁸, una melodia di sottofondo spiacevole e tetra, pur come visto attenuata da uno stile ironico.

Il romanzo si inserisce in quella cornice storica riguardante la *Lebenreformbewegung*, termine generico indicante vari movimenti di riforma sociale a cavallo tra il XIX e il XX secolo, specialmente in Germania e in Svizzera, accomunati dalla critica all'industrializzazione, al materialismo e all'urbanizzazione, in un anelito antimoderno al ritorno a uno stato di natura. Storicamente, le colonie oceaniche tedesche sono state un luogo privilegiato per questi

¹⁵⁶ Cfr. Erhard Schütz, *Kunst, kein Nazikram*. In: Hubert Winkels, *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 40-45.

¹⁵⁷ Cfr. Immanuel Nover, *op.cit.*, p. 29.

¹⁵⁸ Georg Diez, *op.cit.*, p. 31.

Zivilisationskritiker, che tentavano di stabilire nei territori di oltremare forme nuove di civiltà in antitesi alla modernità industriale della madrepatria.¹⁵⁹

Per la stesura del romanzo, le fonti primarie utilizzate da Kracht¹⁶⁰ sono state presumibilmente i lavori di Hermann Joseph Hiery, *Die Deutsche Südsee*¹⁶¹ e di Sven Mönter, *Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden*¹⁶². Kracht non appone una bibliografia al termine della sua opera, tuttavia ringrazia, tra gli altri, i due studiosi menzionati, dando modo di rintracciare le fonti principali dell'opera. Se il primo ha costituito certamente la base per l'inquadramento storico della *Kolonialzeit* tedesca, il secondo ha funto da fonte imprescindibile per il lavoro sulla figura di Engelhardt stesso. Per tale motivo, al fine della presente analisi ci si soffermerà in maniera particolare su quest'ultima opera. Ulteriore fonte di sicura fruizione da parte di Kracht è stato il libro programmatico della teosofia di Engelhardt, scritto già in Germania nel 1898 a quattro mani con August Bethmann, che diverrà anch'egli un membro del *Sonnenorden*, dal titolo *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium. Tief- und Weitblicke für die Auslese der Menschheit – zur Beherzigung für alle – zur Überlegung und Anregung*¹⁶³ ('Un futuro spensierato. Il Nuovo Vangelo. Profonde e lungimiranti intuizioni per la selezione dell'umanità - da prendere a cuore da tutti - per riflettere e stimolare').

Innanzitutto, è da evidenziare che non solo il contesto storico di cornice alla narrazione, ma la vicenda stessa trae il suo fondamento da fatti storici accertati dalla storiografia. Nel primo decennio del ventesimo secolo, un piccolo gruppo di tedeschi che si facevano chiamare il *Sonnenorden* ('ordine del sole') si insediò nella Nuova Guinea tedesca, sulla piccola isola di Kabakon, a nord dell'isola Neupommern, oggi conosciuta come New Britain, l'isola più grande dell'arcipelago Bismarck. Lì portavano avanti uno stile di vita nudista e vegetariano e adoravano il sole. Definiti successivamente anche come una sorta di precursori degli

¹⁵⁹ Cfr. Sebastian Conrad, *op.cit.*, pp.92s.

¹⁶⁰ Cfr. Max Doll, *op.cit.*, pp. 445-48.

¹⁶¹ Hermann Joseph Hiery (a cura di), *Die deutsche Südsee 1884-1914*, Schöningh, Paderborn 2001.

¹⁶² Sven Mönter, *Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden*, Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific – University of Auckland, Auckland 2008.

¹⁶³ August Bethmann e August Engelhardt, *Eine sorgenfreie Zukunft*, Dieter Kiepenkracher (a cura di), Books on Demand, Norderstedt 2012.

*Hippies*¹⁶⁴, avevano seguito la chiamata di August Engelhardt, il fondatore e leader spirituale del gruppo, partito nel 1902 per i Mari del Sud¹⁶⁵, che sosteneva di aver trovato il modo di condurre una vita devota e naturale. Adorando il sole e vivendo solo di noci di cocco, sosteneva, si poteva non solo trovare la salvezza dalla vita dissoluta e corrotta in Europa, ma anche vivere in accordo con Dio. I tropici, luogo prediletto dove era possibile trovare sole e cocco in abbondanza, erano i pilastri essenziali del suo concetto teosofico. Alla fine, però, questo stile di vita, insieme all'ambiente tropicale si rivelò mortale per un certo numero di membri del *Sonnenorden*. Dopo che Engelhardt stesso si ammalò gravemente, il gruppo cominciò a disperdersi. Nel 1913, ancora prima dello scoppio della Prima guerra mondiale, era l'ultimo membro rimasto. Imperterrito, continuò a sostenere i suoi concetti teosofici fino alla sua morte su Kabakon, poco dopo la fine della Prima guerra mondiale.¹⁶⁶

Nello spettro tra fatto e finzione, *Imperium* è un romanzo tra quelli sin qui analizzati nel nostro lavoro più orientato alla finzione, rispetto a *Die Entdeckung der Langsamkeit* di Nadolny e *Die Vermessung der Welt* di Kehlmann. Tuttavia, la chiara origine storico-biografia della materia trattata lo colloca in una scala di *Faktengenauigkeit* più alta rispetto all'ultimo romanzo oggetto d'analisi in questo lavoro, ovvero *Cox oder Der Lauf der Zeit* di Ransmayr, che sarà oggetto di studio del prossimo capitolo. In *Imperium*, fatto storico e finzione non sono generalmente distinti esplicitamente, ma maneggiati dall'autore allo stesso modo in maniera tipicamente postmoderna: entrambi possono diventare realtà, entrambi costituiscono la realtà del mondo narrato. Di conseguenza, l'elaborazione e la rappresentazione delle fonti storiche con la fantasia dell'autore in *Imperium* non differiscono.¹⁶⁷ Realtà storica e finzione letteraria risultano quindi assolutamente sovrapposti e mescolati come nel caso di Apirana, personaggio legato a due figure fittive come Slütter e Pandora, che, come visto precedentemente, sono tratti dal *comic Südseeballade* di Hugo Pratt, ma che risulta essere la rielaborazione di una figura storica:

Apirana, der den Soldaten durch eine List entkommt, meldet sich, nach langen Irrfahrten, die ihn über den unerschöpflich weiten Quilt des Pazifiks, dem Sternenfeld seiner Ahnen, segeln lassen und ihm die Flausen der Weißen gehörig aus der Seele

¹⁶⁴ Hermann Joseph Hiery (a cura di), *Die deutsche Südsee 1884-1914*, Schöningh, Paderborn 2001.

¹⁶⁵ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 1.

¹⁶⁷ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, p. 495.

pusten, aus einer Laune bei der Neuseeländischen Kriegsmarine. [...] Viele Jahrzehnte später wird Apirana der erste Maori im Neuseeländischen Parlament sein, er stirbt Mitte des Jahrhunderts, allerorten geehrt und im Zustand einer über die allermeisten Zweifel erhabenen Würde, als Sir Apirana Turupa Ngata. (IMP, pp. 238s)¹⁶⁸

Sir Āpirana Turupa Ngata (1874-1950) non fu mai un marinaio, tantomeno un soldato, ma fu effettivamente un leader politico e culturale della comunità Maori in Nuova Zelanda.¹⁶⁹ Questa continua commistione di realtà e finzione pervade il romanzo, dove personaggi storici intrattengono rapporti con personaggi di fantasia, venendo raccontati mescolando notizie storiche e dettagli concepiti dell'autore, senza che sia possibile rintracciare alcuna differenza stilistica che possa provare la diversa natura delle informazioni. Tale tendenza crea incertezza, anche grazie al particolare stile ironico di Kracht. Tuttavia, la descrizione della cornice storica è piuttosto coerente; ciò che sorprende è, al contrario, la sua rappresentazione in chiave parodistica.

7.1 Narrazione e parodizzazione della Storia tedesca

L'opera di Kracht, definita da Baßler una *Parahistorische Parodie*¹⁷⁰ ('parodia parastorica'), non esaurisce il suo rapporto con la Storia tramite la commistione di realtà e finzione, ma elabora questo rapporto al punto da raccontare sì la Storia, ma facendolo in uno stile inusuale e, per taluni versi, dissacrante e irrispettoso, quanto volutamente inusuale.

Die Feldherrnhalle, jene florentinische Parodie dort drüben, kaum eines Blickes gewürdigt, steht mahnend, ja beinahe lauernd im spektralen Münchner Sommerlicht. Nur ein paar kurze Jährchen noch, dann wird endlich auch ihre Zeit gekommen sein, eine tragende Rolle im großen Finsternistheater zu spielen. Mit dem indischen Sonnenkreuze eindrucklich beflaggt, wird alsdann ein kleiner Vegetarier, eine absurde schwarze Zahnbürste unter der Nase, die drei, vier Stufen zur Bühne ... ach, warten

¹⁶⁸ Imp, pp. 182s – "Apirana, che è riuscito a fuggire ai soldati con uno stratagemma, dopo lunghe peregrinazioni che lo sospingono attraverso lo sconfinato manto del Pacifico, firmamento dei suoi antenati, e gli purificano per bene l'animo dalle fandonie dei bianchi, si arruola d'impulso nella marina neozelandese. [...] Diversi decenni più tardi Apirana diventerà il primo maori del parlamento neozelandese, morirà a metà secolo, rispettato da tutti e in una condizione di dignità superiore a quasi ogni dubbio come Sir Apirana Turupa Ngata. "

¹⁶⁹ Āpirana Ngata, *New Zealand politician*. In: Encyclopaedia Britannica <<https://www.britannica.com/biography/Apirana-Ngata>> (Ultima consultazione 10.10.2021).

¹⁷⁰ Moritz Baßler, *Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe: Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur*. In: Stefan Bronner e Björn Weyand, *Christian Krachts Weltliteratur*, de Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 147-49.

wir doch einfach ab, bis sie in äolischem Moll düster anhebt, die Todessymphonie der Deutschen. Komödiantisch wäre es wohl anzusehen, wenn da nicht unvorstellbare Grausamkeit folgen würde: Gebeine, Excreta, Rauch. (IMP, p. 79)¹⁷¹

Le poche righe qui menzionate riassumono brevemente, senza inserire dettagli di finzione, la storia tedesca ed europea a cavallo tra gli anni '30 e '40 del secolo scorso. È una modalità di rappresentazione inusuale, dove Hitler, mai menzionato esplicitamente nel romanzo ma sempre rintracciabile, viene definito «ein kleiner Vegetarier, [mit] eine[r] absurde[n] schwarze[n] Zahnbürste unter der Nase», mentre l'olocausto del popolo ebraico diventa «kömodiantisch anzusehen».

Il romanzo è pervaso da riferimenti di questo tipo, espliciti come in questo caso, ma anche più nascosti e sottili. Un esempio riguarda lo spostamento della capitale da Herbertshöhe a Rabaul (IMP pp. 136s). All'inizio del romanzo, il toponimo della capitale utilizzato è di matrice tedesca; la nuova capitale però viene denominata Rabaul, quindi con il nome nativo del luogo, e non col suo nome coloniale Simpsonhafen.¹⁷² Ulteriore esempio dell'elemento parodistico della rappresentazione storica è l'assalto australiano a Rabaul, avvenuto storicamente nell'agosto del 1914 e che fu di piccola entità¹⁷³, specialmente a causa del numero esiguo di *Schtztruppen* che solitamente presidiavano le colonie tedesche. La narrazione dell'avvenimento nel romanzo è marcatamente umoristica, dotata di una «gewisse Komik»:

Nicht wie ein fernes Unwetter, dessen Ausläufer sich unausweichlich und bedrohlich nähern – so daß man sich aber noch in Sicherheit bringen kann –, sondern rasch und erbarmungslos und nicht ohne eine gewisse Komik kommt der Erste Weltkrieg auch in den Bismarckarchipel. Die Rabauler Funkstation, die über die

¹⁷¹ Imp, p. 60 – “La Loggia dei Marescialli, quella parodia fiorentina laggiù, neppure degnata di uno sguardo, si erge ammonitrice, quasi minacciosa nella spettrale luce estiva della città. Ancora qualche annetto, poi finalmente giungerà anche per lei il momento di svolgere un ruolo centrale nel grande teatro delle tenebre. Maestosamente drappeggiata con la croce del sole indiana, vedrà un piccolo vegetariano con un assurdo spazzolino nero sotto il naso salire i tre, quattro scalini verso il palcoscenico... Ma no, aspettiamo semplicemente che la sinfonia funebre dei tedeschi si levi con lugubre tonalità eolica. Uno sfarzoso allestimento teatrale, se non fosse seguito da un'inaudita crudeltà: ossa, escrementi, fumo.”

¹⁷² Cfr. Heinrich Schnee, *Deutsches Koloniallexikon*, Vol. 3, Quelle & Meyer: Leipzig 1920, p. 358. – Simpsonhafen era un porto all'estremità settentrionale della baia di Blanche in Nuova Pomerania, nell'arcipelago di Bismarck (conosciuta come Nuova Guinea tedesca). Il porto era originariamente conosciuto con il nome di Rabaul, mentre il toponimo coloniale Simpsonhafen rimanda a Cortland Herbert Simpson, comandante della nave da guerra britannica 'Blanche' nel 1872.

¹⁷³ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 19.

Großfunkstelle Nauen Kontakt zum Deutschen Reich aufrechthält, wird von einem Vorkommando australischer Haudegen zusammengeschossen und mittels mehrerer hineingeworfener Handgranaten gesprengt. Der Postbeamte, der einstmals die Etiketten zu Engelhardts Kokosöl-Flaschen entworfen hatte, ist zur falschen Zeit uniformtragend am falschen Ort, ein eiserner Postschrank poltert auf ihn herab, im Fallen trifft ihn die Kugel eines Soldaten in die Stirn. Wenige Tage später beginnt ein australisches Schlachtschiff in der Blanchebucht zu kreuzen, und ein Unterseeboot taucht auf, es herrscht all gemeine Verwirrung und große Unordnung, man flüchtet sich in die Gouverneursresidenz und verbarrikadiert die Fenster, indem man Chintzsofas und Matratzen von innen dagegen lehnt. Blonde Damen, die eben noch in Zeitschriften geblättert und sich über die vermeintliche Renitenz der malayischen Angestellten beschwert haben, sinken ohnmächtig hin und müssen verarztet werden. Der elektrische Strom geht aus, das Summen der Ventilatoren verstummt. Eine Granate, vom Schlachtschiff Richtung Rabaul abgefeuert, landet unter sirrendem Geheul vor einem der Hotels, dabei eine Palme zerfleddernd. Es folgt eine Art Invasion, deren Verlauf durchaus anarchisch zu nennen ist. Hühner und Schweine werden zusammengetrieben; Kunstwerke verschwindend geringen Werts werden requiriert und auf Schiffe getragen, um sie in australischen Museen auszustellen (sogar Hahls Reproduktion der Toteninsel); man verhaftet einen Soldaten aus Wagga Wagga, der eine eingeborene Frau vergewaltigt hat, und schickt ihn in Ketten ebenfalls nach Hause; Hoteldirektor Hellwig reibt sich die Hände ob der großen Anzahl grober Offiziere, die lärmend *Waltzing Matilda* singend seine Bar leer trinken;¹⁷⁴

¹⁷⁴ Imp, pp. 179-181 – “La prima guerra mondiale arriva nell’arcipelago Bismarck non come un temporale lontano, le cui propaggini si avvicinano inevitabili e minacciose - permettendo tuttavia di mettersi in salvo - bensì repentina e spietata e pure con una certa vena comica. La stazione radio di Rabaul, che mantiene i contatti con l’impero tedesco attraverso la centrale di comunicazione di Nauen, viene fatta saltare da un commando di temerari incursori australiani per mezzo del lancio di numerose granate. L’impiegato postale, che un tempo aveva ideato le etichette per le boccette di olio di cocco di Engelhardt, si trova con indosso un’uniforme al momento sbagliato nel posto sbagliato, uno schedario di ferro gli piomba addosso e, mentre cade, è colpito alla fronte dalla pallottola di un soldato. Pochi giorni più tardi una nave da guerra australiana comincia a incrociare nella baia di Bianche e un sottomarino affiora dai flutti, ovunque c’è confusione e grande disordine, ci si rifugia nella residenza del governatore e si barricano le finestre posandoci contro dall’interno divani di cintz e materassi. Signore bionde, che stavano giusto sfogliando le riviste e si lamentavano della presunta renitenza degli impiegati malay, perdono i sensi e devono essere soccorse. Viene a mancare l’elettricità, i ventilatori smettono di ronzare. Un colpo di granata, lanciato dalla nave da guerra in direzione di Rabaul, cade con un assordante ronzio davanti a uno degli alberghi, dilaniando una palma. Segue una specie di invasione dal corso decisamente anarchico. Si radunano polli e maiali; opere d’arte di valore incredibilmente infimo vengono requisite e caricate sulle navi per poi essere esposte nei musei australiani (tra di esse pure la riproduzione dell’Isola dei morti nello studio di Hahl); si arresta un soldato di Wagga Wagga che ha violentato una donna indigena e lo si rispedisce a casa in catene; il direttore d’hotel Hellwig si

Le fonti storiche, in particolare Mönter, menzionano elementi presenti nel racconto dell'assalto a Rabaul, come la rapidità con cui l'attacco fu compiuto pochissimo tempo dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale, la modesta portata dello scontro e la successiva perdita delle comunicazioni con la madrepatria.¹⁷⁵ La storia viene quindi rappresentata piuttosto fedelmente, ma viene allo stesso tempo parodizzata, come nel caso della rocambolesca morte dell'impiegato («zur falschen Zeit uniformtragend am falschen Ort, ein eiserner Postschrank poltert auf ihn herab, im Fallen trifft ihn die Kugel eines Soldaten in die Stirn»), la scomposta reazione delle signore, il colpo di granata che miete come vittima solamente una palma, le opere d'arte di poco conto trafugate e addirittura esposte in musei e per concludere la gioia del direttore Hellwig che, davanti alla sconfitta della sua nazione, si frega le mani per l'occasione economica che tale evento può portargli. La storia viene *in nuce* raccontata in maniera piuttosto fedele, ma la sua modalità di rappresentazione sorprende.

7.2 August Engelhardt

Riguardo alla figura del protagonista, *Imperium* si discosta dallo schema degli altri romanzi esaminati nel nostro lavoro in quanto la persona storica August Engelhardt, a differenza del John Franklin di Nadolny, dei Carl Friedrich Gauß e Alexander von Humboldt di Kehlmann e, come si vedrà nel capitolo successivo, dell'Alister Cox di Ransmayr, è al centro della narrazione in misura minore.¹⁷⁶

Dal punto di vista delle fonti storiche, a causa dell'interesse della *Lebensreformbewegung* per concezioni alimentari alternative, il soggiorno di August Engelhardt su Kabakon è densamente documentato¹⁷⁷, mentre le informazioni circa l'infanzia e la gioventù del personaggio restano scarse e frammentarie¹⁷⁸, così come le circostanze della sua morte avvenuta nel 1919.¹⁷⁹ Proprio riguardo all'elemento della morte, viene a palesarsi una prima ed eclatante differenza che si può ritrovare tra la biografia e la narrazione romanzata di Kracht. Nel romanzo, la morte di Engelhardt avviene dopo la Seconda guerra mondiale e questa scelta

strofina le mani di fronte all'ingente numero di rozzi ufficiali che, cantando a squarciagola *Waltzing Matilda*, gli svuotano il bar;[...].

¹⁷⁵ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 19 – Nel romanzo, l'interruzione delle comunicazioni avviene subitaneamente all'assalto, storicamente invece questo accade nel 1915 (G.E.).

¹⁷⁶ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, p. 449.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 447.

¹⁷⁸ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 21.

ricalca la funzione simbolica e prototipica della figura letteraria. Essendo lui considerato nel romanzo una sorta di simbolo del destino del popolo tedesco, la storia della sua vita rappresenta il passaggio dalla Germania wilhelmina a quella contemporanea, frutto dei cambiamenti avvenuti a partire dal secondo dopoguerra.¹⁸⁰ Come si vedrà nel corso della presente analisi, l'Engelhardt storico morirà a causa dei postumi della sua malattia causata dal suo stile di vita e alimentazione estremi, che, come visto nel romanzo, godono di ampia trattazione. Nel romanzo, invece, la *Repräsentationsfunktion*¹⁸¹ di Engelhardt permette nella miracolosa guarigione dalla sua lebbra, che è possibile leggere come la catarsi del popolo tedesco dall'imperialismo e dal nazionalsocialismo.¹⁸²

Proprio l'aderenza al discorso imperialista e coloniale è uno dei tratti più nascosti ma onnipresenti dell'Engelhardt fittivo di Kracht, che trae però le mosse dalle fonti storiche. La figura storica di Engelhardt attirò infatti potenziali adepti con la promessa di una mobilità sociale verticale, che avrebbe permesso allo 'Uomo Nuovo' frutto della conversione di stabilirsi su Kabakon in qualità di dominatore. In una lettera a Hermann Arnz, la posizione dell'Engelhardt storico risulta molto chiara:¹⁸³ «Wir sind hier als Freiherren und Großgrundbesitzer gut aufgehoben»¹⁸⁴, posizione che riaffermerà anni dopo sostenendo che il futuro del *Sonnenorden* sarebbe stato quello di espandersi ulteriormente tramite la fondazione di altre colonie¹⁸⁵, culminanti con la fondazione di un *internationaler tropischer Kolonialreich* ('Impero coloniale e internazionale dei tropici').¹⁸⁶

Dagli scritti di Engelhardt si evince che egli è un figlio del suo tempo e per questo intrinsecamente razzista, nonostante il fatto che sia l'Engelhardt storico che quello fittivo vogliano distanziarsi dall'occidente, in cui all'epoca il razzismo era immanente e accettato. Nelle fonti storiche, si legge di come Engelhardt stesso si differenzi chiaramente dai nativi in un suo scritto: «Ein Schwarzer ist eben noch lange kein Europäer» ('Un nero è lontano dall'essere un europeo'). Nel romanzo, la figura di August Engelhardt, pur se in maniera meno esplicita,

¹⁸⁰ Robin Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, pp. 125s.

¹⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 150.

¹⁸² Cfr. Max Doll, *op. cit.*, p. 467.

¹⁸³ *Ivi*, p. 459.

¹⁸⁴ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 98 (già citato in: Max Doll, *op. cit.*, p. 459) – “Siamo ben messi qui come baroni e grandi proprietari terrieri.” (trad. it. G.E.).

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁸⁶ August Bethmann e August Engelhardt, *op. cit.*, p. 63. Già citato in: Thomas Schwarz, *op. cit.*, p. 134.

sottintende la presenza di questo retroterra culturale. Infatti, la figura di Queen Emma viene definita nel romanzo ‘mezzo sangue’, in quanto storicamente di origine samoana da parte di madre e tedesca da parte di padre¹⁸⁷: «Frau Forsayth, obgleich Halbblut, sprach ein ausgezeichnetes, man möchte fast sagen, ein überperfektes Deutsch.» (IMP, p. 57)¹⁸⁸, ricalcando un *tòpos* nazionalista della lingua come parametro di appartenenza a una data comunità nazionale.

Storicamente, questo substrato culturale si è tradotto in un completo disinteresse per gli usi, i costumi e il volere dei nativi¹⁸⁹, il cui punto di vista era totalmente ininfluenza nella politica del *Sonnenorden* di Engelhardt, è ciò è facilmente rintracciabile anche nel romanzo. La comunità di Engelhardt non si distanziava troppo dalla ricerca coloniale del *Platz an der Sonne* della politica wilhelmina annunciata dall’allora ministro degli esteri von Bülow nel 1897.¹⁹⁰ Il nome stesso del suo ordine, il *Sonnenorden*, racchiudeva in sé il germe del colonialismo e dell’imperialismo, essendo il nome ufficiale della fondazione ‘Sonnenorden – Äquatorial Siedlungsgesellschaft’ (‘Ordine del Sole - Società di Insediamento Equatoriale’), *Siedlung* resa possibile da una somma ereditata¹⁹¹, elemento anch’esso presente nel romanzo (IMP, p. 50). Storicamente, il progetto di Engelhardt fu ufficialmente registrato a Berlino come una ‘Pflanzungs- und Handelsbetrieb’ (‘società di piantagione e commerci’) nel protettorato della *Deutsch-Neuguinea*. Questa società dipendeva dalla connessione ai mercati globali dell’Impero e ciò rende evidente che, nonostante la vocazione *zivilisationskritisch*, senza il colonialismo occidentale non ci sarebbe stata alcun tentativo di ricercare un’alternativa ai modi di vivere europei su Kabakon.¹⁹² Del resto, la stessa piantagione sull’isola di Kabakon era preesistente l’arrivo di Engelhardt, essendo coltivata da almeno 1880 dall’azienda di ‘Queen’ Emma Forsayth, da cui sia l’Engelhardt storico che quello fittivo acquisiranno l’isola. L’immanenza del discorso imperialista tedesco anche nell’impianto programmatico della *Zivilisationskritik* del *Sonnenorden* si rintraccia anche in un’immagine di propaganda

¹⁸⁷ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁸ Imp, p. 45 – “Frau Forsayth, sebbene di sangue misto, parlava un tedesco impeccabile, verrebbe da dire quasi iperperfetto.”. La traduzione rende «Halbblut» in maniera meno diretta e aggressiva con ‘sangue misto’. Una traduzione forse più fedele, per quanto molto più dura, sarebbe potuta essere ‘mezzosangue’, lasciando così inalterato l’effetto di straniamento nel lettore che una parola tanto dura può certamente stimolare (G.E.).

¹⁸⁹ Cfr. Max Doll, *op. cit.*, pp. 459-62.

¹⁹⁰ Thomas Schwarz, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹¹ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹² Cfr. Thomas Schwarz, *op.cit.*, p. 123.

presente nel volume *Eine Sorgenfreie Zukunft*. L'immagine ritrae l'Uomo Nuovo su Kabakon rivolto verso il sole, ma sullo sfondo è rintracciabile un'aquila nera su sfondo bianco, che ricorda molto il *Reichsadler*, lo stemma dell'aquila prussiana nera su sfondo bianco, simbolo del II reich. L'elemento nazionalista rispetto alla figura di August Engelhardt lo si ritrova anche nelle fonti storiche. In relazione alla errata notizia di una sua presunta morte, apparsa sul *New York Times* del 15 ottobre 1905, si legge che i seguaci di Englehardt chiamati 'Eukens' e 'Lutzow' sarebbero morti a causa della febbre e che Englehardt stesso sia morto in 'delirio malarico', venendo sepolto accanto ai suoi discepoli e avvolto in una bandiera tedesca.¹⁹³



Fig.7: Reichsadler (1871-1918)



Fig.8: August Bethmann, August Engelhardt, *Eine sorgenfreie Zukunft. Das neue Evangelium. Tief- und Weitblicke für die Auslese der Menschheit* (51898), Insel Kabakon bei Herbertshöhe, copertina interna. Già citato in: Thomas Schwarz, *op.cit.*, p. 124.

Come visto nel corso della presente analisi, uno dei *leitmotiv* ricorrenti nel romanzo sono le svariate citazioni e richiami letterari di vario tipo, che acquisiscono una loro fisicità nel considerevole numero di volumi conservati a Kabakon dall'August Engelhardt di Kracht. Anche questo elemento è da rintracciare nelle fonti storiche. Engelhardt storico ha davvero allestito una copiosa biblioteca a Kabakon¹⁹⁴, permettendo a Kracht di recuperare questo dettaglio al fine di dare forma fisica al continuo flusso di citazioni letterarie analizzate nel paragrafo 2.2 del nostro lavoro. Come visto, esse possono essere viste nel caso della figura di Kracht come un'ancora all'occidente e al suo pensiero, e ciò non fu particolarmente diverso anche nel caso dell'Engelhardt storico, per cui questi volumi vengono definiti da Mönter *remnant*, una traccia, un residuo, della Germania e della sua vita in occidente.¹⁹⁵ Il discorso sui libri ci porta ad analizzare la struttura

¹⁹³ *Ivi*, p. 132.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 129.

¹⁹⁵ Sven Mönster, *op. cit.*, pp. 5s.

in cui essi erano contenuti. Nel romanzo, viene descritta da Aueckens la dimora di Engelhardt come una casa pressoché identica a quelle che si potevano trovare a Herbertshöhe (IMP, p. 119s) e anche questo dettaglio lo si ritrova nelle fonti storiche. Viaggiatori dell'epoca testimoniano infatti di come la casa di Engelhardt fosse costruita alla maniera europea.¹⁹⁶ Ulteriore prova a riguardo è rappresentata da un disegno su una cartolina che ritrae la figura di August Engelhardt e il suo rifugio, unica struttura eretta da Engelhardt in aggiunta alla già avviata piantagione di cocco presente sull'isola.¹⁹⁷



Herzliche Grüsse von der Insel Kabakon b. Herbertshöhe im Bismarck-Archipel.

Fig. 9: Undatierte Darstellung von August Engelhardt und seiner Hütte auf einer Postkarte. In: Hubert Winkels (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, p.26 (già riportata in: Max Doll, *op. cit.*, p. 464; appartenente alla collezione privata Dieter Klein).

La forma dell'edificio sembra richiamare una normalissima casa con tetto spiovente occidentale.

Mentre riguardo all'abitazione venivano fatte deroghe alla voglia di esotismo di August Engelhardt e dei suoi adepti, ciò apparentemente non accadeva per il cuore della teosofia del normiberghese, cioè l'alimentazione 'coccovora', con tutte le conseguenze sanitarie che ciò comporta. La *Vegetarische Warte*, rivista di settore dell'epoca, pubblicò una lettera allarmante sotto il nome di Willy Bradke, presumibilmente scritta nel giugno 1906 in Nuova Guinea. In essa, Bradke spiegò di aver viaggiato da Sydney a Kabakon nel marzo 1905,

¹⁹⁶ Friedrich Burger, *Unter den Kannibalen der Südsee. Studienreise durch die Melanesische Inselwelt*, Deutsche Buchwerkstätten, Dresden 1923, p. 97. Già citato in: Thomas Schwarz, *op.cit.* p. 135.

¹⁹⁷ Sven Mönter, *op. cit.*, p. 6.

incontrando un Engelhardt con un brutto aspetto: «Abgemagert, mit großen Beinwunden, Gicht in den Fingern, Ausschlag an den Armen und dem Gesäß, Fieberanfällen in dreitägigem Turnus» ('Emaciato, con grandi piaghe alle gambe, gotta alle dita, eruzioni sulle braccia e sulle natiche, attacchi di febbre ogni tre giorni'). Bradke spiegò sarcasticamente che Engelhardt non dava esattamente l'impressione di essere un «kraftstrotzenden, lebendigen Kokovoren» ('cocovoro vigoroso e vivace'). Lo stesso autore della lettera rende noto di aver subito anch'egli delle ferite alle gambe e alle caviglie dopo un soggiorno di appena quattro settimane, dando la colpa alle punture di zanzare e pulci della sabbia, ma anche alla dieta a base di cocco. La lettera rende noto che la piantagione è «verlottert» ('in rovina') ed Engelhardt non può supervisionare i suoi 20 lavoratori di colore perché non può camminare. Kabakon è una «wunderschöne Insel» ('isola bellissima') e ci si potrebbe fare un «paradiesisches Heim» ('una dimora paradisiaca'), se solo non ci fosse la «Malariafieber» ('febbre della malaria') e la «Schwarzwasserfieber» ('febbre delle acque nere').¹⁹⁸ Da queste informazioni risulta quindi aderente alla storiografia la precaria condizione di salute di Engelhardt e dei suoi adepti descritta nel romanzo, in quanto nelle fonti sono rintracciabili i malanni provocati dallo stile di vita e dall'alimentazione estrema degli adepti del *Sonnenorden*.¹⁹⁹ Forse è proprio a causa di questo che il cannibalismo, elemento presente nel romanzo sottoforma di autoantropofagia, fosse contemplato, seppur considerato moralmente deprecabile.²⁰⁰

Der Mensch als Krone der Schöpfung muß seine Nahrung, sein Speisefett von ihm ebenbürtigen Geschöpfen nehmen. Das ist entweder der Mensch selbst oder eine Pflanze. So sehr die Menschenfresserei der Forderung der Ebenbürtigkeit und damit der Forderung der Logik entspricht, so sehr widerspricht sie der Forderung des Herzens, der Gemüts, der Moral.²⁰¹

Per quanto riguarda la questione del reclutamento di nuovo membri tramite *pamphlet* inviati in Germania, che il narratore menziona soprattutto per mettere in evidenza l'asocialità del proprio protagonista una volta che i potenziali adepti

¹⁹⁸ Thomas Schwarz, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁹ Sven Mönter, *op.cit.*, p. 2.

²⁰⁰ Max Doll, *op. cit.*, p. 469.

²⁰¹ August Bethmann e August Engelhardt, *op. cit.*, p. 92 – "L'uomo come coronamento della creazione deve prendere il suo nutrimento, il suo grasso alimentare da creature uguali a lui. Si tratta o dell'uomo stesso o di una pianta. Per quanto il mangiare l'uomo corrisponda all'esigenza dell'uguaglianza e quindi all'esigenza della logica, contraddice l'esigenza del cuore, della mente, della morale." (trad. it. G.E., già citato in Max Doll, *op. cit.*, p. 469).

sono effettivamente arrivati (IMP, pp. 166s), anch'essa è un fatto storico. Come messo in evidenza da Schwarz, seppur con fini diversi, gli accorati appelli alla colonizzazione di Kabakon non si distaccavano troppo per toni a quelli della propaganda colonialista *tout court* a cavallo della *Jahrhundertwende*.²⁰² Tuttavia, a differenza della rigida morale prussiana, il *Sonnenorden* era caratterizzato da una spiccata libertà sessuale, grazie alla quale è stato possibile descriverlo come un movimento precursore di quello *Hippie*.²⁰³ Al contrario, la lettura del romanzo, coadiuvata dalla caratterizzazione di Engelhardt fornita nel paragrafo 3.1 del nostro lavoro, mette in luce che il personaggio fittivo di Kracht non aneli mai un rapporto sessuale di qualsiasi sorta. Inoltre, almeno nella prima parte del suo soggiorno su Kabakon, l'August Engelhardt storico in una lettera del 1903 confessò di patire la solitudine sull'isola.²⁰⁴ Ciò contraddice l'insofferenza alla compagnia e il solipsismo del personaggio fittivo krachtiano, che ha proprio queste qualità probabilmente perché l'autore, come visto nel paragrafo 3.1 del nostro lavoro, tenta di inserire almeno un personaggio 'antipatico' in ogni romanzo che scrive. Riferimenti sporadici alla solitudine sono presenti nel romanzo, come nel caso dell'arrivo di Aueckens (IMP, p. 115), ma vengono subitaneamente sovrastati dall'impossibilità di intrattenere relazioni con altri esseri umani. Nelle fonti storiche è riportato il dettaglio relativo al sollievo dalla solitudine portato dall'arrivo di un nuovo membro, nel caso del romanzo di Aueckens. In realtà, nelle fonti storiche questo dettaglio è presente relativamente all'arrivo di Lützow. Il musicista arriva storicamente nei Mari del Sud a bordo del *Prinz Waldermar*²⁰⁵, utilizzato in maniera verosimile da Kracht come mezzo per l'arrivo di Engelhardt, viene accolto con sollievo:

[...] bin ich jetzt nicht mehr alleine. Kapellmeister, Klavier- und Geigenvirtuose Lützow aus Berlin, zuletzt Neapel, Palermo, Tunis, Kairo, teilt Kabakon mit mir. [...] Die Einsamkeit ist für immer zu Ende und damit der Gedanke, Kabakon zu verkaufen und heimzukehren. Wir leben hier permanent nackt und genießen fast nur Früchte, vor allem die heilige Kokosnuss. Was sind Städte: Felsengrabanlagen, Friedhöfe des Glücks und Lebens, gegen mein palmengeschmücktes,

²⁰² Cfr. Thomas Schwarz, *op.cit.*, pp. 129s.

²⁰³ Svem Mönter, *op. cit.*, p. 1.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 9.

ozeanumbraustes sonnendurchglühtes Eiland?! Kabakon ist ein Paradies, das ich kaum je wieder verlassen werde. Wie hasse ich Kleider! Prosit 1905!²⁰⁶

Tuttavia, a differenza del personaggio Krachtiano, la solitudine nell'Engelhardt storico non appare essere una situazione voluta, ma subita, visto che rimarrà solo²⁰⁷ su Kabakon a partire dal 1913 a causa della morte di alcuni e del progressivo 'ritorno alla civiltà' di altri membri del *Sonnenorden*.²⁰⁸ La solitudine dell'Engelhardt di Kracht appare invece voluta o sperata, prima con la misteriosa morte del personaggio di Aueckens e poi con la cacciata di Lützow. Proprio riguardo alla figura di Aueckens risulta interessante notare come il personaggio storico muoia presumibilmente per cause naturali, sebbene non si abbia certezza assoluta.²⁰⁹ Kracht utilizza questo 'vuoto', questa incertezza, per inserire il dubbio, o meglio la forte possibilità, che l'helgolandese sia stato ucciso da Engelhardt stesso. Anche il potenziale omicidio irrisolto deriva dalle fonti storiche. Kracht ha infatti sfruttato la morte misteriosa di un altro membro del *Sonnenorden*, lo scrittore August Bethmann con cui Engelhardt aveva scritto a quattro mani la sua *Sorgenfreie Zukunft*, morto in circostanze misteriose e non riconducibili a problemi di salute.²¹⁰

In conclusione, è possibile notare come *Imperium*, al pari degli altri romanzi oggetto di studio del nostro lavoro, tra le fonti utilizzate annoveri ritratti dei personaggi oggetto di narrazione. Nel romanzo di Kracht, la voce narrante indica persino in maniera esplicita la fonte:

Eine verblichene Photographie der beiden ist noch erhalten, die sie, Vollbart tragend, vor einer Palme zeigt; Lützow, halb liegend, amüsiert, linker Arm im Sande abgestützt, sieht zur Kamera hin; Engelhardt, erschreckend dürr, zeigt sein krähenhaftes Profil. Es ist eine merkwürdig angespannte, hochmütige Kopfhaltung, die

²⁰⁶ Ivi, pp. 97s – “[...] Non sono più solo. Il maestro di cappella, virtuoso del pianoforte e del violino Lützow da Berlino, più recentemente Napoli, Palermo, Tunisi, Cairo, condivide Kabakon con me. [...] La solitudine è finita per sempre e con essa il pensiero di vendere Kabakon e tornare a casa. Qui viviamo permanentemente nudi e ci godiamo quasi solo la frutta, specialmente la sacra noce di cocco. Cosa sono le città, tombe di roccia, cimiteri di felicità e di vita, contro la mia isola adornata di palme, bagnata dal sole e dall'oceano?! Kabakon è un paradiso che difficilmente lascerò ancora. Come odio i vestiti! Buon 1905!” (trad. It. G.E.).

²⁰⁷ In realtà, Engelhardt morì nel 1919 in compagnia del gestore della sua piantagione, Wilhelm Bradtke, ex membro del *Sonnenorden*, che non seguiva più i precetti della teosofia di Engelhardt, ma che restava sull'isola per interessi economico-commerciali relativi alla piantagione di cocco e a causa del suo interesse botanico (Sven Mönter, *op. cit.*, pp. 18-21).

²⁰⁸ Ivi, pp. 15-19.

²⁰⁹ Ivi, p. 9.

²¹⁰ Ivi, p. 14.

vielleicht mit Anmaßung verwechselt werden könnte, aber durchaus auch Selbstsicherheit ausdrückt, sogar einen Anflug von Selbstgefälligkeit. Sein Bauch, indes, spannt sich gebläht und kugelförmig und unterernährt über dem karierten Wickelrock; er ist weit darüber hinaus, ihn aus Eitelkeit einzuziehen, bevor die Verschlußmechanik der Kamera sich klickend senkt. (IMP, pp.186s)²¹¹



La fotografia in questione è rintracciabile nelle fonti storiche, fungendo da copertina per l'edizione norvegese precedentemente menzionata. Inoltre, è l'occasione, nel consueto stile di Kracht, di farsi beffe del proprio protagonista, affermando che la sua posa non mostri «Anmaßung», ma 'sola-mente' «Selbstsicherheit» e «Selbstgefälligkeit», di fatto confermando l'arroganza del proprio protagonista.

Questa particolare attenzione alle fonti dimostra ulteriormente l'impegno documentaristico tenuto da Kracht, al netto delle incongruenze storiche che appaiono quindi certamente volute, al fine di dotare il lavoro di una propria autonomia.

Fig 10: Schriftsteller und Pflanzer August Engelhardt mit dem Klavier und Geigenvirtuosen Max Lützow auf seiner Insel Kabakon. In: Sven Mönter, *Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden*, Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific, University of Auckland 2008 p.11.(già riportata in: Max Doll, op.cit., p. 483; appartenente alla collezione privata Dieter Klein).

²¹¹ Imp, pp.141s – “Rimane ancora una foto sbiadita dei due, ritratti barbuti davanti a una palma; Lützow, semisdraiato, l'aria divertita, il braccio sinistro appoggiato sulla sabbia, guarda verso l'obiettivo; Engelhardt, spaventosamente magro, mostra il suo profilo da cornacchia. È una posa singolare la sua, tesa, altera, che potrebbe essere scambiata per arroganza, invece esprime una grande sicurezza di sé, e persino una traccia di autocompiacimento. Il ventre si tende gonfio e sferico e denutrito sopra il perizoma a quadri; oramai ha superato il vizzo di ritrarlo prima che l'otturatore della macchina fotografica si chiuda con un clic.”

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- AA. VV., Kiepenheuer & Witsch, *Christian Krachts Agentur Landwehr & Cie. und zahlreiche Autoren wenden sich am 17. Februar in einem offenen Brief an den Spiegel*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 54-55.
- AA. VV., *Letteratura tedesca: epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Le Monnier, Firenze 2019.
- AA.VV., *I Manifesti del futurismo, lanciati da Marinetti* [et al.], Lacerba, Firenze 1914.
- Ajouri, Philip; *Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans Imperium (2012)*. In: Susanne Komfort-Hein e Heinz Drügh (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 199-210.
- *Āpirana Ngata, New Zealand politician*. In: Encyclopaedia Britannica <<https://www.britannica.com/biography/Apirana-Ngata>> (Ultima consultazione 10.10.2021).
- Assheuer, Thomas; *Ironie? Lachhaft*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp.71-76.
- Baßler, Moritz e Drügh, Heinz; *Eine Frage des Modus: Zu Christian Krachts gegenwärtiger Ästhetik*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 8-19.
- Baßler, Moritz *Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe: Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur*. In: Bronner, Stefan e Weyand, Björn (a cura di) *Christian Krachts Weltliteratur*, de Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 143-56.
- Bernardelli, Andrea; *Il concetto di intertestualità*. In: Id. (a cura di), *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi: Perugia 2010, pp. 9-62.
- Bethmann, August e Engelhardt, August; *Eine sorgenfreie Zukunft*, Dieter Kiepenkracher (a cura di), Books on Demand, Norderstedt 2012.
- Birgfeld, Johannes; *Von der notwendigen Vernichtung der Menschheit: Utopische und dystopische Diskurse und ihre Verflechtung in ‚Haupt‘- und ‚Nebenwerken‘ Christian Krachts*. In: Bronner, Stefan e Weyand, Björn *Christian Krachts Weltliteratur*, de Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 241-58.
- Buhl, Marc; *Das Paradies des August Engelhardt*, Eichborn, Frankfurt a.M. 2011.

- Burger, Friedrich; *Unter den Kannibalen der Südsee. Studienreise durch die Melanesische Inselwelt*, Deutsche Buchwerkstätten, Dresden 1923.
- Kleinschmidt, Christoph; *Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu: Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 44-53.
- Conrad, Sebastian; *Deutsche Kolonialgeschichte*, C.H. Beck, München 2008.
- Deutsches Historisches Institut, *Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern (DGDB); Hitlers Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München (18. Juli 1937)* <https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/German_87_.pdf> (ultima consultazione 18.09.2021).
- Diez, Georg; *Die Methode Kracht*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 29-38.
- Doll, Max; *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017.
- Domarus, Max (a cura di); *Hitler: Reden und Proklamationen*, Vol.2, Pam-minger & Partner, Leonberg 1988.
- Dürbeck, Gabriele; *Ozeanismus im postkolonialen Roman: Christian Krachts Imperium*. In: «Saeculum», 64|2014, pp. 109-24.
- Fritzen, Florentine; *Gesünder leben: Die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*, F. Steiner, Stuttgart 2006.
- Geibel, Franz Emanuel August; *Heroldsrufe. Aeltere und neuere Zeitgedichte*, Cotta, Stuttgart 1871.
- Gide, André; *Il Trattato del Narciso: Teoria del simbolo*, a cura di Saggiomo, Carmen, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli e Roma 2005.
- Gide, André; *Le Traité du Narcisse: Théorie du symbole*. In: Id., *Romans et récits: œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 1; Gallimard, Paris 2009.
- Gisi, Lucas Marco; *Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismus-Kritik in Christian Krachts Imperium*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 505-34.
- Goodrick-Clarke, Nicholas; *The Occult Roots of Nazis: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, Expanded with a new Preface, I.B. Tauris & Co., London and New York 2004.

- Hauenstein, Robin; *Historiographische Metafiktionen: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017.
- Hermann, Robert „*Nichts ist sinnlos.*“ *Zum Verhältnis von Spiritualität und Postmoderne in den Romanen von Christian Kracht*. In: Komfort-Hein, Susanne e Drügh, Heinz (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 97-106.
- Heuss, Theodor; *Ansprache zur Eröffnung der Gedenkstätte Bergen-Belsen am 30. November 1952* <<https://www.zeit.de/reden/die-historische-rede/heuss-holocaust-200201>> (Ultima consultazione: 6/07/2021).
- Hiery, Hermann Joseph (a cura di), *Die deutsche Südsee 1884-1914*, Schöningh, Paderborn 2001.
- Honold, Alexander; *Exotismus*. In: Nünning, Ansgar (a cura di), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart – Weimar 1998.
- von Humboldt, Alexander; *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, Cotta: Tübingen 1806.
- Kracht, Christian, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008.
- Kracht, Christian; *Imperium*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2012.
- Kracht, Christian; *Imperium*, traduzione di Alessandra Petrelli, Neri Pozza, Vicenza 2013.
- Kreknin, Innokentij; *Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ‚Methode Kracht‘: Zu einem Wandel der Poetik in Imperium und Die Toten*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 35-70.
- Kruse, Bernhard Arnold; *La tragedia del nazionalismo: La pulzella d’Orléans di Friedrich Schiller*. In: Id. (a cura di), *Nazionalismo, letteratura e plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, pp. 11-52.
- Malchow, Helge et. al., *Erklärung des Verlags Kiepenheuer & Witsch zum Spiegel-Artikel über Christian Kracht*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 57-62.
- Moll, Björn; *“Europavergiftung”: Südsee, Tropen und die Krankheit der Hochkultur in Christian Krachts Imperium*. In: «Gegenwartsliteratur», 16|2017, pp. 145-64.

- Mönter, Sven; *Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden*, Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific – University of Auckland, Auckland 2008.
- Nietzsche, Friedrich; *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, Anaconda, Köln 2008.
- Nietzsche, Friedrich; *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, vol. 1, C. G. Naumann: Leipzig 1894².
- Nover, Immanuel; *Diskurse des Extremen: Autorschaft als Skandal*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 24-33.
- Pordzik, Ralph; *Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“*. In: «Zeitschrift für Germanistik» vol. 23, 3|2013, pp. 574-91.
- Prunckun, Hank; *Counterintelligence Theory and Practice*, Rowman & Littlefield, Lanham 2019².
- Rada, Uwe; *Mit der Vergangenheit in die Zukunft. Klaipėda und die Kurische Nehrung*. In: «Nidos sąsiuviniai/Niddener Hefte», 7|2012, pp. 35-49.
- Repussard, Catherine; *Ein bisschen Südsee und ein gutes Maß Lebensreform: Das Rezept für das beginnende 21. Jahrhundert?*. In: «Recherches germaniques», 42|2012, pp. 77-98.
- Roos, Ulrich; *Deutsche Außenpolitik: Eine Rekonstruktion der grundlegenden Handlungsregeln*, Springer, Wiesbaden 2010.
- Röttel, Ronald; *Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht. Zitate, Coverdesigns, Autorfiguren*. In: Komfort-Hein, Susanne e Drügh, Heinz (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 45-56.
- Said, Edward W.; *Orientalism*; Penguin Books: London 2003.
- Schmidt, Chrisitopher; *Der Ritter der Kokosnuss*. In: In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 47-53.
- Schmitz, Christoph; *Von verblichenen Fotos und ratternden Projektoren – Zur Anti-Dokumentarästhetik in Christian Krachts Imperium*. In: Komfort-Hein, Susanne e Drügh, Heinz (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 127-36.
- Schnee, Heinrich; *Deutsches Kolonial-lexikon*, Vol. 3, Quelle & Meyer, Leipzig 1920.

- Schumacher, Eckhard; *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 17-34.
- Schütz, Erhard; *Kunst, kein Nazikram*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 40-46.
- Schwarz, Thomas; *Im Denotationsverbot? Christian Krachts Roman „Imperium“ als Reise ans Ende der Ironie*. In: «Zeitschrift für Germanistik», vol. 24, 1|2014, pp. 123-42.
- Setz, Clemens J.; *Im Herbertshöhschen: Zum Zauberkundigen in Christian Krachts Werk*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 3-7.
- Soboczynski, Adam; *Seine reifste Flucht*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 21-28.
- Stanzel, Frank K.; *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001⁷.
- Stauffer, Isabelle e Weyand, Björn; *Antihelden, Nomaden, Cameos und verkörperte Simulakren: Zum Figureninventar von Christian Krachts Romanen*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 54-66.
- Strohmeier, Arn; *Von Hyperborea nach Auschwitz: Wege eines antiken Mythos*, PapyRossa, Köln 2005.
- Swee-Hock, Saw; *Population Trends in Singapore, 1819–1967*. In: «Journal of Southeast Asian History», Volume 10, gennaio 1969, pp. 36-49.
- Thomas, Heinz; *Translatio Imperii*. In: AA. VV., *Lexikon des Mittelalters*, Vol. 8, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, pp. 944–46.
- *Thomas-Mann-Haus auf der Kurischen Nehrung in Litauen* <<http://thomas-mann-haus.de/>> (Ultima consultazione 20/07/2021).
- Twain, Mark; *More Maxims of Mark*, Johnson, Merle (a cura di), autoedizione del curatore, New York 1927.
- Violante, Piero; *Lo spettatore musicale*, Sellerio, Palermo 2021.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd; *„Der neue Mensch“. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.
- Weißmann, Karlheinz; *Schwarze Fahnen, Runenzeichen: Die Entwicklung der politischen Symbolik der deutschen Rechten zwischen 1890 und 1945*, Droste, Düsseldorf 1991.

- Winkels, Hubert; *Vorwort*. In: Id (a cura di); *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 7-20.
- Zimmermann, Elias; *Fressen und gegessen werden. Ideologische und zynische Mahlzeiten in Christian Krachts Romanen*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 535-562.

CAPITOLO VI

CHRISTOPH RANSMAYR, *COX ODER DER LAUF DER ZEIT* (2016)

Abstract (De): Das Kapitel rekonstruiert zunächst die Rezeption des Romans und unterstreicht dabei die intensive Debatte unter den Kritikern. Nach einer Strukturanalyse, die zu einer Unterteilung der Handlung in drei narrative Makrobereiche führt, erfolgt die Rekonstruktion der Genese des Romans, wobei u. a. festgestellt wird, dass in den Kapitelüberschriften, die sich im Roman sowohl auf Chinesisch (Pinyin-Transkription) als auch auf Deutsch finden, nicht immer eine Übereinstimmung zwischen den Bedeutungen in den beiden Sprachen besteht. Dies eröffnet eine Vielfalt von Textinterpretationsmöglichkeiten, die philologisch vor allem ausgehend von der Bildlichkeit entfaltet werden. Die stilistische Analyse ergibt zudem, dass auch dieses Werk von Ransmayr in einer sehr präzisen Kunstsprache geschrieben ist, die ihn zweifellos zu einem der besten deutschsprachigen Prosaisten unserer Zeit zählen lässt.

Da die Handlung nicht sonderlich voll von Ereignissen ist, vielmehr vor allem von Beschreibungen und Charakterisierungen sowohl der Figuren als auch der Orte lebt, wird diesen beiden Aspekten große Relevanz gegeben. Die Präzision der Beschreibungen und der Charakterisierungen offenbart eine bemerkenswerte theoretische Vorarbeit, die Ransmayr leisten musste, um dem historisch-geographischen Szenario, d.h. dem kaiserlichen Chinas des 18. Jahrhunderts Wahrhaftigkeit zu verleihen.

Die Frauenfiguren, die im Roman eher bewegungslos und ohne Eigeninitiative wirken, stellen scheinbar verschiedene Arten des Liebens dar. Eine Analyse dieses Phänomens zeigt jedoch, wie sie zu einem einzigen, ambigen und komplexen Gefühl verkettet sind.

Die Untersuchung über die Charakteristika absoluter und totalitärer Macht nimmt einen wesentlichen Teil der Analyse ein. Wie in anderen Romanen seiner Schriftstellerlaufbahn setzt sich Ransmayr auch hier tiefgehend mit dem Thema der totalitären Macht, der staatlichen Bürokratie und den Verhaltensprotokollen auseinander, die sowohl das Individuum als auch die Gesellschaft unterdrücken. Die absolute Macht ist jedoch Ausdruck eines unnatürlichen Willens: Natur und Zeit werden, so die im Roman angelegte Perspektive, solche Allmachts- und Unterwerfungsansprüche vernichten.

Die Untersuchung geht dann weiter zu den Uhren, die dank ihrer allegorischen Funktion, die eingehend interpretiert wird, den wahren Kern des Romans darstellen. Die Uhren stellen nicht nur die Zeit in ihren subjektiven Dimensionen, denen des Kindes, des Sterbens und der Ewigkeit, dar, sondern es verbirgt sich auch noch etwas anderes in ihnen.

Die nähere Ansicht einiger Textelemente zeigt nämlich darüber hinaus, wie sehr das Porträt des rationalen Erfinders und Uhrmachers Alister Cox in Wirklichkeit arkane und irrationale Elemente verbirgt und Verbindungen zur Alchemie und einer ganzen Erzähltradition aufzeigt, die hier einen ihrer höchsten Ausdrucksformen in der deutschsprachigen Literatur findet. Überraschend und unerwartet ergiebig erweist sich dabei die Figur des Alchemisten im Roman.

Im weiteren wird die Überwindung des orientalistischen Paradigmas der kolonialen Kultur und Literatur thematisiert. Der Roman demontiert nicht nur den Anspruch der westlichen Superiorität, sondern stellt eine dialektische Beziehung zwischen West und Ost her, die von Austausch und Neugier geprägt ist. Durch einige Figuren, vor allem Jacob Merlin, versucht der Roman kulturelle Übertragungs- und Austauschprozesse nicht nur in sprachlicher und geistiger Hinsicht deutlich zu machen, sondern auch in Bezug auf den Handlungshintergrund als Ausdruck der Subjektivität des Einzelnen.

Abschließend wird auch hier die Beziehung zwischen Historiografie und Roman untersucht. Was den Schauplatz betrifft, so widmet der Roman dem historischen Kontext eine große Aufmerksamkeit. Was aber die Biographie der Figuren anbelangt, so findet sich die Verwendung der Quellen auf ein Minimum herabgesetzt. Sogar die Namen historischer Figuren werden mit Ausnahme von Kaiser Qiánlóng in ihre fiktiven Entsprechungen umgeschrieben. Dadurch wird es notwendig, nicht so sehr die Frage der Übereinstimmung der historischen Ereignisse mit denen des Romans in den Mittelpunkt zu stellen, sondern vielmehr persönliche und psychologische Merkmale zwischen den historischen und fiktiven Figuren zu vergleichen. Ein abschließender Exkurs versucht dann, eine Frage zu beantworten, die sich beim Lesen des Romans spontan stellt, inwieweit das Werk die indirekte bzw. versteckte Absicht verfolgt, eine Verbindung zwischen der Gegenwart und der Geschichte des 18. Jahrhunderts herzustellen, also zwischen seiner literarischen Fiktionswelt und der zeitgenössischen Realität. Auf diese Frage aber kann jedenfalls im Moment noch keine eindeutige Antwort gegeben werden.

An Zügeln und Zaumzeug der abziehenden Krieger funkelten aus Granat geschnittene Flammen zum Zeichen, daß dieser Herr, in dessen Namen sie sich ihren Weg durch Gärten oder Schlachtfelder bahnten, nicht nur Gewalt über die Zeit, sondern auch über das Feuer hatte, das Licht von Sonne und Sternen, das alles im Dunkel der Erde schlummernde, verborgene Leben mit seiner Unzahl von Farben und Formen sachte, behutsam und unwiderstehlich aus der Finsternis zog.

Christoph Ransmayr, *Cox oder Der Lauf der Zeit*.¹

1. L'OPERA

Cox oder Der Lauf der Zeit è l'opera più recente ad essere oggetto di studio del nostro lavoro di ricerca. Per comprensibili motivi temporali, è quindi l'opera che ha al suo attivo un dibattito scientifico ancora allo stato embrionale. Se per determinati fattori questo può essere chiaramente un limite, per altri lo stato dell'arte permette a questa ricerca di poter dare numerose risposte e porre nuovi interrogativi.

Come si legge nel titolo dell'opera, il tempo e il suo scorrere rappresentano il *Kern* del romanzo, l'elemento essenziale che accompagna il lettore dall'inizio fino all'epilogo della narrazione. Tuttavia, il tempo è una dimensione di difficile rappresentazione, non si può toccare, vedere o sentire con i sensi. Eppure, un mezzo che renda possibile una rappresentazione meccanica ed estetica di un qualcosa altrimenti inafferrabile nella sua mancanza di solidità e sensorialità c'è: un orologio.²

Generalmente, la riflessione sul tempo all'interno del romanzo abbraccia dimensioni filosofiche piuttosto che azioni, fatti o avvenimenti. Non è un caso,

¹ CLZ, p. 143. L'edizione utilizzata per il testo tedesco con cui si è proceduto all'analisi è la prima del 2016, pubblicata da Fischer, nella settima ristampa del gennaio 2017, alla quale si fa riferimento con l'abbreviazione 'CLZ'. – "Fiamme di granati scintillavano sulle redini e sui finimenti dei soldati che si allontanavano, segnalando che il Signore nel cui nome si aprivano la strada attraverso giardini o campi di battaglia non aveva potere solo sul tempo ma anche sul fuoco, sulla luce del sole e delle stelle, sulla luce che piano, con cautela ma irresistibilmente, traeva dall'oscurità della terra la vita sopita e nascosta con la sua infinità di colori e forme." (CCT, p. 98). Per la traduzione italiana dei passi citati è stata utilizzata la traduzione di Margherita Carbonaro nell'edizione Feltrinelli, *Cox o Il corso del tempo*, pubblicata nel 2018, a cui invece ci si riferisce con l'abbreviazione 'CCT'.

² Cfr. Ijoma Mangold, *Christoph Ransmayr, Zum Roman wird hier die Zeit*, in: «Die Zeit», n°47/2016, 10.11.2016.

infatti, che Richard Kämmerlings sulla *Die Welt* arrivi a definire Ransmayr uno *Zeitphilosoph*.³ Ma l'opera in questione riesce a restare un romanzo e non un trattato di filosofia nel momento in cui traspone fisicamente e soprattutto materialmente le sue riflessioni: gli orologi; ancora, quando il processo dell'esperienza letteraria si manifesta non soltanto attraverso pensieri e descrizioni, ma tramite il racconto di eventi e soprattutto descrizioni, le quali fondono pensiero e sensazione, ragionamento e percezione estetica. All'interno del romanzo, come si vedrà nel corso della nostra analisi, gli orologi hanno una funzione allegorica, di collegamento tra due piani narrativi, vale a dire una dimensione fisica e una metafisica.

La ricezione dell'opera risulta ad oggi un tema piuttosto dibattuto. Se dal punto di vista dei lettori l'opera è stata indiscutibilmente un successo, visto il grande risultato delle vendite⁴, un fervido dibattito si è aperto nella critica, con il manifestarsi di posizioni spesso contrastanti. I recensori, pur dibattendo sul valore intrinseco dell'opera, hanno concordato tuttavia sulla preziosità della lingua di Ransmayr e sulla messa in evidenza del carattere metafisico dell'opera di Ransmayr. Ijoma Mangold dalle pagine della *Die Zeit* ha definito il romanzo un '*allegorisches Märchen*'⁵, una fiaba allegorica; secondo Luca Crescenzi su *Alias*, Ransmayr ha scritto una 'favola orientale'⁶; Gisa Funck sulla pagina on-line della *Deutschlandfunk* ha definito l'opera una '*Parabel über Kunst und Macht*'⁷, parabola sull'arte e il potere.

Tuttavia, in particolare nel contributo di Ijoma Mangold del 10 novembre 2016 sulla *Die Zeit*, emergono delle perplessità circa la qualità dell'opera. Pur riconoscendo all'opera di Ransmayr la grande fattura dal punto di vista estetico-linguistico, mettendo in evidenza come sembri quasi che Ransmayr faccia propria l'eleganza della corte imperiale e delle sue cerimonie mentre compie il suo atto del narrare, da un punto di vista contenutistico sono state espresse delle

³ Richard Kämmerlings, *Auf der Suche nach der gedehnten Zeit*. In: «Die Welt», 29.10.2016 <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article159130296/Auf-der-Suche-nach-der-gedehnten-Zeit.html>> (Ultima consultazione: 6.09.2020).

⁴ Spiegel-Bestseller, Christoph Ransmayr, *Cox*: <<https://www.buchreport.de/bestseller/buch/isbn/9783100829511.htm/>> (Ultima consultazione, 8.09.2020).

⁵ Ijoma Mangol, *op.cit.*.

⁶ Luca Crescenzi, *La favola orientale di Ransmayr*. In: «Alias», 17.06.2018; p.1.

⁷ Gisa Funck, *Christoph Ransmayr, Cox oder Der Lauf der Zeit': Parabel über Kunst und Macht*. In: «Deutschlandfunk», 20.11.2016. <<https://www.deutschlandfunk.de/christoph-ransmayr-cox-oder-der-lauf-der-zeit-parabel-ueber-100.html>> (Ultima consultazione, 18.09.2020).

perplessità sull'effettivo sviluppo queste tematiche metafisiche, riguardanti la rappresentazione allegorica degli orologi, che non avrebbe sviluppato del tutto le sue potenzialità, ma si sarebbe abbandonata a considerazioni tecniche sul funzionamento di questi orologi allegorici, risvegliando delle domande sulla caducità della vita in relazione allo scorrere del tempo, ma non sviluppando il tema fino in fondo.⁸

A riguardo, Luca Crescenzi dalle pagine di *Alias* del 17 giugno 2018, poco dopo la pubblicazione della traduzione italiana dell'opera di Ransmayr a cura di Margherita Carbonaro, mette in evidenza che la trama in realtà si sviluppa seguendo due direttrici. Una trama estrinseca, palese, è riassumibile nelle poche righe necessarie a descrivere le azioni del protagonista Alister Cox, che arriva in Cina dall'Europa, costruisce orologi per l'Imperatore e ritorna in Europa non prima di ricevere un considerevole pagamento in diamanti (CLZ, p. 295).

Crescenzi sostiene che la maggioranza dei recensori tedeschi si sia concentrata esclusivamente su questa direttrice. Per quanto riguarda invece la dimensione spirituale-metafisica dell'opera di Ransmayr, Crescenzi rintraccia legami con *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*, 1919)⁹ di Hugo von Hofmannsthal e soprattutto con *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (*Meravigliosa favola orientale di un santo nudo*) dalla raccolta *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (*Fantasia sull'arte, per gli amici dell'arte*, 1799)¹⁰ di Wilhelm Heinrich Wackenroder, criticando a sua volta i recensori tedeschi di non riconoscere i profondi legami tra Ransmayr e la tradizione letteraria tedesca, nobilitando quindi il valore intrinseco del lavoro di Ransmayr.¹¹ La questione della ricezione del romanzo è quindi insomma ancora molto aperta, comprensibilmente considerando quanto l'opera sia recente.

Come in altre opere, anche in questo caso Ransmayr ha inserito una dedica nel romanzo. L'autore dedica l'opera a Ān, che nel romanzo è la concubina prediletta di Qiánlóng, nonché oggetto di un complesso desiderio da parte del protagonista Alister Cox. Se nel caso della sua opera dal maggior successo, *Die letzte Welt* (1988), dietro alla dedica allo pseudonimo di 'Andreas Thalmayr' si

⁸ Ijoma Mangol, *op.cit.*.

⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten. Erzählung*; Fischer: Berlin 1919.

¹⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck (a cura di), *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*; Friedrich Perthes: Hamburg 1799; pp. 135-46.

¹¹ Luca Crescenzi, *op.cit.*

nascondeva Hans Magnus Enzensberger¹² che aveva accompagnato il giovane Ransmayr alla carriera di scrittore, la questione sull'identità dello pseudonimo di Ān per il Cox rimane ancora aperta.

Come anche per le opere precedenti, oltre che nella tradizione il romanzo ha le sue radici, o forse meglio la sua origine quasi fortuita, nel vissuto dell'autore, che nel caso di Ransmayr nella maggioranza dei casi corrisponde ad una *touristische Sache*, una faccenda turistica.¹³ Infatti, come riferito dallo stesso Ransmayr durante un intervento al Literaturhaus di Salisburgo¹⁴, la genesi del romanzo è dovuta alla fortuita circostanza che l'ha portato a soggiornare inaspettatamente alcuni giorni a Pechino. Di ritorno dal Tibet verso l'Europa, a causa del mal tempo, il suo volo con scalo a Pechino fu cancellato per avverse condizioni meteo. Ciò gli offrì la possibilità di restare qualche giorno nella capitale cinese, dove visitò una mostra sugli orologi dell'Imperatore Qiánlóng nella Città Proibita, in un padiglione che non era stato precedentemente aperto al pubblico. La visione della Città Proibita, dei suoi cortili, dei suoi orologi gli offrì l'ispirazione per il romanzo e per molti dettagli presenti nel romanzo.¹⁵

¹² *Wer ist Thalmayr?*. In: «Der Spiegel», 15.03.2004; p. 203.

¹³ Oltre che alla conferenza a cui si fa riferimento nella nota successiva, per inquadrare la concezione ransmayriana della scrittura non si può non citare il seguente stralcio da *Geständnisse eines Touristen – Ein Verhör*, un 'interrogatorio' allo scrittore e all'uomo Ransmayr: «Ein Schriftsteller? Ein Dichter? Nein, ich erhebe keinen Anspruch auf solche Titel. Ein Erzähler? Nennen Sie mich, wie Sie wollen. Auf Formularen, gebe ich zu, schreibe ich der Einfachheit halber gelegentlich Autor, aber das könnte ja auch der Verfasser der Gebrauchsanweisungen sein. Auf Formularen sind mir die Felder am liebsten, in die sich einfach Tourist setzen läßt, denn Ahnungslosigkeit, Sprachlosigkeit, leichtes Gepäck, Neugier oder zumindest die Bereitschaft, über die Welt nicht bloß zu urteilen, sondern sie zu erfahren, zu durchwandern, von mir aus: zu umsegeln, erklettern, durchschwimmen, notfalls zu erleiden, gehören wohl mit zu den Voraussetzungen des Erzählens», Christopher Ransmayr, *Geständnisse eines Touristen – Ein Verhör*; Fischer: Frankfurt a.M. 2004; pp. 10s: «Uno scrittore? Un poeta ? No, non reclamo tali titoli. Un narratore? Chiamatemi come volete. Sui moduli, lo ammetto, per semplicità scrivo occasionalmente 'autore', ma potrebbe anche essere l'autore di un manuale di istruzioni. Sui moduli preferisco i campi in cui si può semplicemente scrivere 'turista', perché l'incoscienza, la mancanza di parole, il bagaglio leggero, la curiosità o almeno la volontà non solo di giudicare il mondo, ma di viverlo, di percorrerlo, per quel che m'importa: di navigarlo, scalarlo, nuotarci attraverso, soffrire se necessario, sono probabilmente tra i prerequisiti della narrazione.» (trad. it., G.E.).

¹⁴ Lesung & Gespräch: Christoph Ransmayr *Cox oder Der Lauf der Zeit*, Dezember 2016, Literaturhaus Salzburg, <<https://www.youtube.com/watch?v=gEQTJagGgpk>> (ultima consultazione, 8.09.2020).

¹⁵ Ad esempio, nell'intervento salisburghese Ransmayr, parla di un orologio che durante la sua visita al padiglione degli orologi nella Città Proibita lo colpì particolarmente. Esso era sorta

Oltre ad una pluralità di mete e direzioni, che verranno approfondite nella nostra analisi, il romanzo si trova quindi già in possesso di una pluralità di origini.

1.1 Trama e struttura

Il romanzo è incentrato per la maggior parte dell'arco narrativo sulla figura dell'inventore e costruttore d'orologi Alister Cox, rielaborazione narrativa del vero inventore britannico James Cox (1723-1800, CLZ, *Zuletzt*, p.300). Il personaggio di Cox, ricco borghese britannico del '700 e inventore di fama internazionale, riceve da parte di emissari dell'Imperatore cinese Qiánlóng (1711-1799) una commissione. L'Imperatore, il sovrano più potente del mondo, non vuole semplicemente acquistare qualcuno degli orologi mirabili che l'inventore produce, né vuole semplicemente commissionarne uno; piuttosto, chiede che l'inventore affronti un viaggio per lui verso la Cina, meta che all'epoca poteva risultare ulteriormente più esotica che oggi per un occidentale, al fine di costruire automi e meraviglie meccaniche sul posto, secondo il volere dell'Imperatore stesso. Cox accetta, probabilmente anche per alleviare il tormento della morte dell'unica figlia Abigail all'età di cinque anni e il conseguente mutismo che ha colpito l'amata moglie Faye.

In Cina, in un'ambientazione che riesce a far coesistere lo sfarzo e la bellezza della corte imperiale con l'orrore delle torture, delle esecuzioni e dello strazio che il potere totalitario assume per la popolazione, Cox costruirà tre orologi per l'Imperatore, secondo i gusti dell'Imperatore: un orologio misurerà il tempo della fanciullezza, che scorre irregolare, a tratti veloce e tratti lento in base alla piacevolezza del momento vissuto; un altro misurerà il tempo della morte, del condannato alla pena capitale, che sembra non passare mai ed essere una tortura al pari della pena stessa; infine un terzo che dovrà stagliarsi oltre il tempo e raggiungere l'eternità per misurarla, un *perpetuum mobile*, un orologio a moto perpetuo che non abbia più bisogno di essere attivato e che possa misurare il tempo all'infinito. Questo terzo non verrà mai attivato da Cox, né probabilmente dall'Imperatore stesso: il suo funzionamento certificherebbe la caducità e l'umanità di un uomo credutosi Dio, Wàn suì yé, Signore dei Diecimila Anni che si scopre essere, invece, un uomo.

di orologio astronomico, che si sviluppava verso l'alto, decorato da figure rappresentanti animali, guerrieri, concubine e mandarini e culminante con un trono vuoto. La descrizione di un orologio molto simile si ritrova nel capitolo 10 del romanzo (CLZ, pp. 177-82).

Anche le tecniche narratologiche scombussolano la visione lineare della Storia e del tempo, con continui flashback che appaiono all'improvviso e si trovano del tutto accorpate alla fabula. La non-linearità della percezione e della descrizione del tempo, o meglio la sua decostruzione e riassettaggio, in Ransmayr è un elemento certamente presente anche nella produzione precedente, come nel già citato *Die letzte Welt*, in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) e *Morbus Kitahara* (1995).¹⁶

La trama, nonostante le 290 pagine, è piuttosto avara di avvenimenti. Le descrizioni e le riflessioni occupano la maggior parte della narrazione, che è pertanto divisibile in tre parti.

I parte: introduzione dei personaggi e dell'ambientazione spazio-temporale; arrivo del protagonista nel primo dei due luoghi cardine del romanzo, la Città Proibita.	Capitoli 1-2 (pp. 9-42), 34 pagine.
II parte: costruzione dei primi due orologi per il volere dell'Imperatore nella Città Proibita, orologi come allegorie dei tempi della vita umana (infanzia e morte); partenza verso il secondo luogo cardine del romanzo, Jehol.	Capitoli 3-12 (pp. 43-216), 174 pagine.
III parte: costruzione del <i>perpetuum mobile</i> , umanizzazione dell'Imperatore davanti alla propria caducità, epilogo.	Capitoli 13-17 (pp. 217-298), 82 pagine.

I diciassette capitoli hanno tutti un titolo in lingua cinese, trascritto in alfabeto latino, seguito dopo dal titolo in lingua tedesca. Sul colophon, posto sul retro del frontespizio, si legge infatti che le trascrizioni presenti nel romanzo, quindi anche il titolo dei capitoli, sono conformi allo standard *pinyin*, il sistema ufficiale di romanizzazione fonetica del cinese moderno. Questa scelta è volta ad inserire il lettore in un '*ethnologisches Paradigma*' cinese.¹⁷ Nonostante agli occhi di non

¹⁶ Daniela Henke, *Geschichte neu denken: Postmoderne Geschichtsphilosophie und Historiographie im Romanwerk Christoph Ransmayrs*; Tectum: Marburg 2016; pp. 106-12.

¹⁷ Alessandro Barberi, *Rezension: Cox oder Der Lauf der Zeit von Christoph Ransmayr*. In: «Medienimpulse», vol. 54, Nr. 4, 2016; p. 8. Contributo open access disponibile al sito

parlante di lingua cinese la titolazione in lingua tedesca dei capitoli possa apparire come una semplice traduzione della precedente parola cinese, ciò non è in realtà sempre così. Di seguito è riportato l'elenco dei titoli in cinese, con relativa denominazione in tedesco. In corsivo è riportata inoltre la traduzione italiana, oppure ove necessario una delucidazione, in modo da evidenziare le discrepanze tra la titolazione cinese e quella tedesca. Tra parentesi vengono inoltre riportati i caratteri cinesi corrispondenti.¹⁸ Poiché i nomi dei capitoli hanno un impatto rilevante nell'interpretazione del testo, si capisce che questa può avvenire sfruttando i due piani lessicali, quello cinese e quello tedesco.

Capitolo 1	Hángzhōu <i>Città della Cina orientale</i> (杭州)	die Ankunft <i>l'arrivo</i>
Capitolo 2	Dà Yùnhé <i>Gran Canale della Cina, conosciuto anche come Canale Imperiale, il canale artificiale più lungo del mondo che collega Pechino e Hángzhōu.</i> (大運河)	die Wasserstraße <i>la via dell'acqua</i>
Capitolo 3	Zǐ jìn chéng <i>'La città proibita di porpora', il palazzo reale di Pechino.</i> (紫禁城)	die Purpurstadt <i>la Città purpurea</i>
Capitolo 4	Wàn suì yé <i>Signore dei diecimila anni</i> (萬歲爺)	ein Herr über zehntausend Jahre <i>un Signore dei diecimila anni</i>
Capitolo 5	Shí jiān <i>Il tempo</i> (時間)	ein Mensch <i>un uomo</i>
Capitolo 6	Hái zi <i>'Bambino' oppure 'figlio/a'</i> (孩子)	das Silberschiff <i>la nave d'argento</i>

<<https://journals.univie.ac.at/index.php/mp/article/view/mi1027/3200>> (Ultima consultazione. 12.09.2020).

¹⁸ Per l'indispensabile aiuto per la trasposizione dal cinese ringrazio la Dr. phil. Na Schädlich. Altre fonti utilizzate a tal fine sono state il dizionario cinese-inglese on-line Collins, <<https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese-cinese>>, e l'Enciclopedia Treccani on-line <<https://www.treccani.it/enciclopedia/>> (Ultima consultazione 10.09.2020).

Capitolo 7	Líng chí “morte dai mille tagli”, una tipologia di esecuzione diffusa in Cina fino al 1905 (凌遲)	eine Bestrafung una punizione
Capitolo 8	Wàn lǐ cháng chéng la Grande Muraglia Cinese, letteralmente “Grande muraglia di 10.000 Li” (万里长城)	die Mauer la muraglia
Capitolo 9	Ān Nome di persona, ma anche aggettivo significante ‘quieto’, ‘tranquillo’ (安)	die Geliebte l’amata
Capitolo 10	Lì Xià Settimo termine solare dei calendari tradizionali dell’Asia Orientale, coincidente con l’inizio dell’estate (立夏)	Aufbruch in den Sommer partenza per l’estate
Capitolo 11	Āishì Triste disgrazia (哀事)	der Verlust la perdita
Capitolo 12	Jehol Toponimo francese e tedesco della città di Chéngdé, (Hebei). È sede del ‘Palazzo d’Estate’ dalla dinastia Qing, chiamato anche ‘del fiume caldo’ a causa delle sorgenti calde che vi confluiscano. ¹⁹ (熱河)	am heißen Fluß lungo il fiume caldo
Capitolo 13	Shuǐyín Mercurio (水银)	Quecksilber mercurio
Capitolo 14	Zhōng l’orologio (钟)	die Uhr l’orologio
Capitolo 15	Jǐng gào un avvertimento (警告)	eine Warnung un avvertimento

¹⁹ Ruth W. Dunnell e James A. Millward, *Introduction*. In: Ruth W. Dunnell, Mark C. Elliott, Philippe Foret e James A. Millward (a cura di), *New Qing Imperial History: The Making of Inner Asian Empire at Qing Chengde*; Routledge: London – New York 2004; pp. 1s.

Capitolo 16	Qīng Kè <i>Istante</i> (顷刻)	der Augenblick <i>l'attimo</i>
Capitolo 17	Dú Gū Qíu Bǎi (獨孤求敗) Gū Dú Qíu Bǎi (孤獨求敗)	der Unbesiegbare <i>l'invincibile</i>

Come si evince dalla tabella, non c'è sempre una corrispondenza precisa tra la titolazione in cinese e la titolazione in tedesco e ciò nasconde dei significati molto peculiari ed interessanti ai quali ci si riferirà di seguito nel corso dell'analisi interpretativa. Le parti in tedesco non sono, quindi, esattamente delle traduzioni, ma delle *Übertragungen*, delle traslazioni, delle conversioni: si tratta quindi in Ransmayr – richiamando alla mente Derrida e la *différance* – del processo che porta ogni traduzione a significare un nuovo testo. Non, quindi, una trascrizione parola per parola, ma una sensibilità poetica in cui il lavoro etnologico consiste nel rendere necessario un appropriarsi di conoscenze sinologiche nel momento stesso in cui la traduzione scritta raggiunge i propri limiti, rendendo necessario ‘addentrarsi’ precedentemente nella cultura cinese al fine di permettere la comunicazione tra due sistemi linguistici e culturali differenti.²⁰

Tra le titolazioni riportate in tabella, quella del capitolo 17 è decisamente la più problematica, in quanto è presente una diffrazione ed è stata per questo motivo volutamente lasciata priva di delucidazione. In alcune versioni del romanzo²¹ è presente la prima variante, *Dú Gū Qíu Bǎi* (獨孤求敗) che si riferisce un personaggio presente in tre romanzi di genere *wǔxià* (武俠) dello scrittore Jīn Yōng (金庸), vale a dire *L'aquila divina e la coppia eroica* (*Shén diāo xiá lǚ*, 神鵰俠; Ming Pao: Hong Kong 1959), *Ridere orgogliosamente nel Jianghu* (*Xiào ào jiānghú*, 笑傲江湖, Ming Pao: Hong Kong 1967) *Il racconto del Cervo e del Calderone* (*Lùdǐngjì*, 鹿鼎; Ming Pao: Hong Kong 1969). Il *wǔxià* è un genere caratteristico della letteratura e del cinema cinese, in special modo quello popolare. I romanzi e i film *wǔxià* narrano le storie di spadaccini, battaglie, combattimenti tra soldati e cavalieri, per lo più ambientati in luoghi storici o pseudo-storici della Cina, pur conservando forti elementi fantastici.²² Nello specifico, il *Dú Gū Qíu*

²⁰ Cfr. Alessandro Barberi, *op. cit.*; pp. 9s.

²¹ Ad esempio, la prima edizione del 2016 e l'edizione tascabile del 2018 (G.E.).

²² Cfr. Chén Píngyuán, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction: A History of Wuxia Literature*, translated by Victor Petersen; Cambridge University Press: Cambridge 2016; pp. 223-41.

Bài, più che un personaggio fisico, rappresenta il livello più alto di esperienza per lo spadaccino, raggiunto dopo grande costanza e dedizione per migliorare il suo livello di destrezza con la spada, sconfiggendo tutti i suoi nemici, al punto da non aver più bisogno di portare con sé un arma, cercando senza fine uno sfidante che possa mai sfidarlo.²³

Al contrario, *Gū Dú Qíu BÀI*²⁴ è un'espressione composta da *Gū Dú* (孤独), che significa 'solitario', *Qíu* (求) che significa 'cercare con insistenza' e *Bài* (敗) che significa 'sconfitta'. Si potrebbe concludere, alla luce anche del contesto culturale cinese, che l'espressione stia ad indicare qualcuno che è così solo (e in alto) che preferirebbe avere un nemico e soccombere ad esso. Del resto, Qiánlóng è essenzialmente un uomo solo: «Auf dem Gipfel der Welt war für Vertraute kein Platz» (CLZ, p. 62)²⁵, riprendendo un motivo presente nella tradizione letteraria di lingua tedesca.²⁶ Trattandosi nel capitolo 17 del romanzo di Ransmayr dell'Imperatore Qiánlóng, l'invincibile che si dimostra poi vinto da un orologio, entrambe le possibilità appaiono plausibili. Si potrebbe ascrivere la questione al gusto tipicamente postmoderno per il ricorso alla citazione, e che sia quindi una menzione dei romanzi di Jin Yong, o semplicemente si inserisca in un contesto culturale più ampio.

1.2 Ambientazione e contesto storico

Nelle primissime righe del romanzo avviene la presentazione dei due personaggi principali. Anche per un lettore non conscio del retroterra storico del romanzo, Cox appare subito un nome anglosassone, quindi non nativo della Cina dove il

²³ Yù Dān, *Confucius from the Heart: Ancient Wisdom for Today's World*, translated by Esther Tyldesley; Pan Macmillan: London 2010; pp.178-80.

²⁴ La variante è presente nelle traduzioni francese, spagnola e italiana dell'opera (oltre alla già citata edizione a cura di Feltrinelli, ci si riferisce qui alle edizioni *Cox o el paso del tiempo*, traduzione a cura di Daniel Najmías Bentolilla, Anagrama, Barcelona 2019 e *Cox ou la course du temps*, traduzione a cura di Bernard Kreiss, Paris 2017). Tuttavia, non è possibile bollare questa versione come mero errore di traduzione, in quanto nella versione audiolibro letta dallo stesso Autore, il titolo del diciassettesimo capitolo è proprio *Gū Dú Qíu BÀI* (G.E.).

²⁵ CCT, p. 45 – “Sulla vetta del mondo non c'era posto per nessun intimo legame.”

²⁶ Si pensi, ad esempio, alla solitudine di Philipp II nel *Don Karlos* (1787) di Friedrich Schiller. Se per Philipp II la solitudine si manifesta essenzialmente nell'impossibilità di un'amicizia sincera, per il personaggio di Qiánlóng, come si vedrà nel corso della presente analisi, la solitudine dell'uomo al comando e della sua impossibilità di intrattenere relazioni sincere abbraccerà anche la dimensione erotico-sentimentale (G.E.).

personaggio è appena sbarcato. Vengono dunque inseriti in un colpo solo due elementi dell'ambientazione: l'estremo oriente come luogo della storia e un protagonista che viene dal lontano occidente, che guarda quindi l'oriente con i propri occhi da straniero. L'altro personaggio presentato contemporaneamente, nella stessa frase, è Qiánlóng, presentato come «mächtigste Mann der Welt und Kaiser von China» (CLZ, p. 9)²⁷, permettendo al lettore di iniziare a contestualizzare anche l'ambientazione storica sin da subito, poiché chiaramente la Cina non è più da diverso tempo un impero. Questa metodologia è tipica della narrativa di Ransmayr, che spesso all'inizio dei capitoli tramite le descrizioni dei luoghi introduce numerose informazioni contestuali. Disseminati all'interno del romanzo, ci sono molti altri elementi che permettono un'adeguata collocazione spazio-temporale della vicenda narrata.

Il romanzo è quindi ambientato nella Cina governata dall'Imperatore Qiánlóng (1711-1799), appartenente alla dinastia Qing, che rese l'Impero cinese dal 1735²⁸ fino alla sua abdicazione, avvenuta nel 1795²⁹ e tale informazione pone la vicenda nel XVIII secolo. Nonostante all'interno del testo non siano riportate date, indirettamente è quindi possibile calcolare il tempo della storia. Nelle prime pagine viene detto che Qiánlóng ha quarantadue anni (CLZ, p. 14) e ciò permette di datare la vicenda a cavallo tra l'ottobre (CLZ, p. 9) del 1753 e la tarda primavera del 1755. Infatti, viene specificato che gli inglesi trascorrono il Natale e Capodanno seguenti al loro arrivo in Cina (CLZ, p. 118), si spostano l'estate successiva a Jehol (CLZ, p. 175) e che nell'inverno seguente intraprendono il loro viaggio verso casa, viaggio che però non avviene a bordo della *Sirius*, la nave con la quale sono arrivati e che da programma li avrebbe ripresi dopo due anni dal loro arrivo (CLZ, p. 34), ma sulla *Orion*, ripartendo in anticipo (CLZ, p. 292). Poco prima della partenza degli inglesi, viene specificato che stesse arrivando l'estate (CLZ, p. 296), permettendo di collocare la fine della vicenda al termine della primavera 1755. Anche i luoghi sono menzionati con grande perizia ed è possibile seguire come in un atlante il viaggio degli inglesi, da Guǎngzhōu a Běijīng, la Grande Muraglia, Jehol e Qínghuángdǎo, facendo immergere il lettore nella Cina descritta dal romanzo. Le approfondite descrizioni paesaggistiche e geografiche sono coadiuvate da diversi elementi che accrescono la verosimiglianza della Cina descritta da Ransmayr: si spazia dall'utilizzo della

²⁷ CCT, p. 9 – “l'uomo più potente del mondo e imperatore della Cina”.

²⁸ Mark C. Elliott, *Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World*; Pearson-Longman: London 2009; p. 12.

²⁹ *Ivi*, pp. 160s.

nomenclatura binomiale per le specie di animali endemiche (p.e. *Turdus mandarinus*, CLZ, p. 141), così come l'utilizzo frequente del lessico tecnico degli orologi; oppure la descrizione di pratiche, come ad esempio il Líng chí³⁰ (CLZ, pp. 101-103) e di festività tradizionali cinesi come la Festa delle barche drago³¹ (CLZ, p. 151).

Inoltre, l'attenzione di Ransmayr si rivolge persino al vestiario dei suoi personaggi. Ad esempio, non si può trascurare la somiglianza tra la descrizione degli abiti indossati da Alister Cox prima dell'udienza con Qiánlóng presso il fiume a Jehol e questo ritratto risalente all'epoca della dinastia Qing.

Kiang hatte gemeinsam mit einem Begleiter, den Cox noch nie zuvor gesehen hatte, das Schlafzimmer des englischen Gastes in eine Garderobe verwandelt und den Gast des Kaisers in einen Mandarin: Hier, diese kostbare rote Robe mit dem weißen Pelzbesatz und weiten, fallenden Ärmeln mußte Cox anziehen [...] Auf Brust und Rücken von Cox' Robe waren kunstvoll bestickte Tücher genäht, die zwei auffliegende Silberfasane zeigten. (CLZ, pp. 72s)³²

Pur elaborando in maniera molto libera le biografie dei suoi protagonisti, Ransmayr è riuscito ad offrire in questo romanzo uno schizzo molto verosimile della Cina del XVIII secolo. La peculiarità di curare approfonditamente le descrizioni non è una novità introdotta da questo libro nella produzione di



Fig. 11: © Patricia Buckley Ebrey, *A Visual Sourcebook of Chinese Civilization*, University of Washington.
<<https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/clotweb.htm>>

³⁰ Timothy Brook, Jérôme Bourgon e Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts*; Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 2008.

³¹ Marco Moretti, *Cina: nel regno del drago*; White Star, Novara 2005, p. 208.

³² CCT, pp. 50s – “In compagnia di un uomo che Cox non aveva mai visto, Kiang aveva trasformato la stanza da letto dell'ospite inglese in un guardaroba, e l'ospite dell'imperatore in un mandarino: ecco, doveva indossare quella preziosa veste rossa dalle ampie maniche, guarnita di pelliccia bianca [...] Sul petto e sul dorso della veste di Cox erano cuciti pezzi di stoffa artisticamente ricamati, che mostravano due fagiani argentei al momento di levarsi in volo.”

Ransmayr. A riguardo le parole di Jörg Magenau dalle colonne della *Taz* rendono abbondantemente giustizia dell'abilità dello scrittore austriaco:

Ransmayr ist überhaupt ein großer Beschreiber und Auspinsler sinnlicher Eindrücke aller Art. Farben, Gerüche, Gewürze, Stoffe, Wind und Wetter, Blut und Tränen: Alles schillert und duftet und glänzt. Man kann in seinen Büchern ins Kino gehen, Breitwandformat, so sehr sind sie Wort für Wort und bis in die letzten Schnörkel hinein fein ziseliert.³³

2. LO STILE E LA PRODUZIONE DI RANSMAYR

Er [Ransmayr, G.E.] erzählt aus den Tagen des Qiánlóng in aller Pracht, in einer Souveränität, wie es sie kaum mehr gibt in der deutschsprachigen Literatur. Die Eleganz dieses Romans wäre jedem Herrscher angemessen.³⁴

Schönschreiber, letteralmente il 'calligrafo', per estensione 'colui che sa scrivere bene', intendendo qui non la grafia dello scrittore altoaustriaco, ma la preziosità e la ricercatezza della sua prosa. *Weltenwanderer*, che potremmo tradurre con 'giramondo'. *Gesellschaftspolitisch wachsamer Kosmopolit*, che non potendo appieno sfruttare la potenza della semantica della lingua tedesca traduciamo come 'cosmopolita attento alla dimensione politico-sociale'. Questi sono appellativi piuttosto ricorrenti nelle recensioni e nei lavori scientifici su Ransmayr³⁵ che, anche nel caso di questo romanzo non possono che essere riconfermati. Del resto, la coesione tra le caratteristiche del Ransmayr uomo e del Ransmayr scrittore coincidono forse come in nessun altro autore contemporaneo. A suggellare questa unione tra esperienza umana e poetico-artistica è la raccolta *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012), settanta episodi autobiografici, simili a dei resoconti di viaggio, dove oggetto del vedere e del sentire dell'animo dell'autore sono i luoghi più diversi al mondo, dalle mete *mainstream* a quelle più esotiche e inaccessibili,

³³ Jörg Magenau, *Alle Lust will Ewigkeit*. In: «Tageszeitung», 26.10.2016, p.17 – "Ransmayr è generalmente un grande descrittore e illustratore di impressioni sensuali di ogni tipo. Colori, odori, spezie, tessuti, vento e tempo, sangue e lacrime: tutto luccica e odora e risplende. Si può andare al cinema nei suoi libri, in alta definizione, tanto che sono finemente cesellati parola per parola e fino all'ultimo ghirigoro." (trad. it. G.E.).

³⁴ Sebastian Hammelehle, *Beim Kaiser von China: Christoph Ransmayrs Historienroman Cox oder der Lauf der Zeit spielt in einem Reich, in dem das Ende der Geschichte nah scheint*. In: «Der Spiegel», 29.10.2016, p.6 – "[Ransmayr, G.E.] racconta i giorni di Qianlong in tutto il suo splendore, con una maestria che non esiste più nella letteratura di lingua tedesca. L'eleganza di questo romanzo si addice a qualsiasi sovrano." (trad. it. G.E.).

³⁵ Doren Wohlleben, *Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, p. 9.

in descrizioni paesaggistiche a metà tra raffigurazioni impressioniste e reportage, dove la percezione dell'autore va a braccetto con la rappresentazione empirica di ciò che l'occhio vede. Infatti, ogni racconto inizia sempre con le stesse due parole: *ich sah*, ho visto. Non è azzardato dire, con le parole di Doren Wohlleben, che in questi racconti convivano il realismo e la magia del surreale.³⁶

Surreale e reale mantengono contatti stretti anche nel *Cox*. Ransmayr stesso mantiene un contatto diretto con la sua opera, che racchiude in parte anche la sua esperienza umana e privata, non solo artistica. Alcune impressioni dei personaggi all'interno del romanzo sono frutto di impressioni proprie, già descritte in *Atlas*, che, come detto, è una raccolta ricca di elementi perlopiù autobiografici. Alexander Košenina ha già notato quanto l'immagine del capitolo 12 dell'imperatore Qiánlóng che si dedica alla calligrafia sulle rive del fiume caldo (CLZ, p. 208-211) sia rintracciabile proprio in *Atlas*, nel cinquantaquattresimo episodio dal titolo *Kalligraphen* ('calligrafi')³⁷, nella figura dell'uomo che si dedica alla tradizionale calligrafia non lontano dal palazzo d'Estate³⁸ (in questo caso non si tratta della residenza di Jehol, ma quella di Běijīng, ma l'immagine in sé è molto simile). I legami tra le due opere, e quindi tra il vissuto 'turistico' di Ransmayr e la sua opera artistica non si concludono con questo episodio. Infatti, notiamo nel capitolo 8 del *Cox* che la voce narrante descrive le impressioni di Alister Cox in una maniera evidentemente simile a quelle utilizzate da Ransmayr per descrivere le proprie impressioni alla vista della Grande Muraglia cinese, nel secondo episodio raccolto in *Atlas* dal titolo *Reviergesang* ('Riserva canora')³⁹. Di seguito il testo che descrive la prima impressione di Alister Cox alla vista della Grande Muraglia:

Der Große Drache tauchte um die Mittagszeit des folgenden Tages, nach einer kalten Nacht in den beiden auf Packpferden mitgeführten Zelten, so jäh zwischen Höhenzügen, felsigen Kuppen und Gipfeln auf, umbrandet von Bergwäldern, die unter ihrer Schneelast ächzten, daß Cox das Wunder erst nach einem Zuruf Merlins bemerkte. Sie hatten nach der mühseligen Querung einer Geröllhalde eine schütter von Kiefern und Maulbeerbäumen bestandene Hügelkuppe erreicht, als die Mauer der Kaiser wie eine vom Wind verwehte und an Gipfeln und Graten hängengebliebene

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*; Fischer: Frankfurt a.M. 2014; pp. 331-36).

³⁸ Alexander Košenina, *Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt: Mit Ransmayr durch Peking*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.09.2018.

³⁹ 'Riserva canora' si ritrova nella traduzione ufficiale italiana, ma *Reviergesang* sarebbe forse meglio tradotto con 'Canto della riserva' (G.E.).

Girlande mit ihren Zinnen und Alarmfeuertürmen erschien: Die Mauer trennte menschenleeres, unbewohntes Bergland von menschenleerem, unbewohntem Bergland und verlief dabei in fast anmutiger Perspektive immer schlanker, ja zierlich werdend in eine dunstige Endlosigkeit, änderte mit dem Verlauf eines Höhenrückens ihre Richtung, um nach einem abermaligen Wechsel wieder auf die Ideallinie verschollener Baumeister und Generäle einzuschwenken, und zog eine Kette von Türmen mit sich, die von bedrohlichen Wehrbauten zu undeutlichen Punkten schrumpften. (CLZ, pp. 131s).⁴⁰

In *Atlas* la rappresentazione della muraglia è molto simile:

Am Morgen hatte es geschneit, und ich wanderte seit Stunden auf der Mauerkrone zwischen Simatai und Jinshanling in der Provinz Hebei durch das Yan-Gebirge. Wie eine vom Wind verwehte und dann an Gipfeln und Graten hängengebliebene Girlande wand sich die Mauer hier mit ihren Zinnen, Wach- und Alarmfeuertürmen durch unbewohntes Bergland, fiel über schroffe Höhenzüge steil in menschenleere Täler ab, aus denen sie ebenso steil wieder aufstieg, und änderte mit dem Verlauf eines Höhenrückens ihre Richtung, um nach einem abermaligen Wechsel wieder auf die Ideallinie verschollener Baumeister und Generäle einzuschwenken.⁴¹

Nonostante in *Atlas* siano presenti più riferimenti geografici, in un certo senso delle ‘coordinate’ più precise visto lo scopo dell’opera, non si può non rintracciare una netta somiglianza tra i due testi, alcune parti dei quali risultano

⁴⁰ CCT, p. 91 – “Il Grande drago apparve attorno al mezzogiorno seguente, dopo una notte fredda trascorsa nelle due tende portate da cavalli da tiro, e apparve all’improvviso fra catene di monti, cime e dossi rocciosi lambiti da boschi che gemevano sotto i loro fardelli di neve, tanto che Cox notò la meraviglia solo quando Merlin richiamò la sua attenzione. Dopo il faticoso attraversamento di un ghiaione avevano raggiunto la cima di una collina coperta da pini e gelsi, e a quel punto la Muraglia degli imperatori, coi suoi merli e le sue torri di segnalazione, era apparsa come una ghirlanda trascinata dal vento e rimasta impigliata su cime e crinali: La Muraglia separava l’una dall’altra regioni montuose ugualmente disabitate e vuote, correndo quasi leggiadra, sempre più sottile, minuta, in una vastità nebulosa, cambiava direzione seguendo la dorsale di una montagna per poi tornare sulla linea tracciata da architetti e generali ormai scomparsi.”

⁴¹ Christoph Ransmayr, *Atlante di un uomo irrequieto*, traduzione dal tedesco di Claudio Groff; Feltrinelli: Milano 2015; p. 22 – “Al mattino era nevicato, e io camminavo da ore sul coronamento della muraglia che scalcava i monti Yan tra Simatai e Jinshaling, nella provincia di Hebei. Come una ghirlanda trasportata dal vento e rimasta poi appesa tra cime e crinali, qui la muraglia, con le sue merlature, le torri di guardia e di avvistamento degli incendi, serpeggiava attraverso un territorio montano disabitato, digradava bruscamente da catene scoscese in valli deserte dalle quali risaliva altrettanto bruscamente, cambiava direzione seguendo una dorsale per poi rientrare, dopo un’altra variante, nella linea ideale di costruttori e generali dimenticati.”

perfettamente identiche. In questo caso, il fittivo e il reale⁴² si mischiano, il vissuto dell'autore, con le sue impressioni e punti di vista, si fonde con quello del personaggio principale Alister Cox. La raccolta *Atlas* non è puramente un'opera di finzione, ma si avvicina al genere del resoconto di viaggio ed è quindi più simile al 'reale'. Conserva qualche *nuance* dell'opera di finzione artistica in quanto non è un insieme di resoconti di viaggio che hanno la pretesa di mostrare una realtà oggettiva. In questo caso, nel testo non si descrive solo asetticamente un luogo, si descrive un luogo a partire dalla soggettività dell'osservatore, che in questo caso coincide in Ransmayr e Alister Cox. In Ransmayr non c'è mai pretesa di verità o di oggettività.⁴³ È come se in questo caso i confini tra l'uomo, lo scrittore e il protagonista del romanzo si assottigliassero.

Nonostante Jan Bürger proprio a proposito di *Cox oder Der Lauf der Zeit* sostenga che ogni romanzo di Ransmayr sia un *Solitär* ('solitario'), e che ogni nuova pubblicazione rappresenti un *Neuanfang* ('nuovo inizio') in quanto l'autore *hat sich nie wiederholt* ('non si è mai ripetuto')⁴⁴, in realtà i rapporti che questo romanzo di Ransmayr intrattiene con la produzione precedente sono molteplici a vari livelli. Come visto, infatti, le opere di Ransmayr sembrano che 'dialoghino' tra loro, come anche nel caso di *Atlas*, pur non essendo questa opera narrativa pura.

Cox oder Der Lauf der Zeit appare essere un 'tipico' romanzo di Ransmayr, rispettando tutte quelle coordinate che lo stile di Ransmayr ha fornito negli anni, riprendendo elementi tipici della sua poetica anche in questo romanzo. Un romanzo con il quale intrattiene rapporti evidenti è in particolare *Die letzte Welt* (1988), largamente considerato il capolavoro di Ransmayr. Diverse similitudini, sia tematiche che narratologiche, portano ad accomunare questi due romanzi. Doren Wohlleben, riflettendo sulla conclusione dei due romanzi, nota come essi si concludano quando cessa la possibilità della parola scritta. Nel paesaggio

⁴² 'Reale' in quanto Ransmayr stesso certifica che gli episodi in *Atlas* sono frutto di esperienze che lui ha effettivamente vissuto nei suoi viaggi. In realtà, uno dei settanta episodi che compongono la raccolta non è autobiografico, poiché parla di un posto in un cui lui non è stato di persona, ma le impressioni contenute in questo racconto sono frutto della descrizione compiuta dalla moglie di Ransmayr. Tuttavia, è poco probabile che questo luogo sia la Cina, visti i numeri viaggi compiuti da Ransmayr sul posto, certificati da numerose interviste (G.E.). (Cfr. Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*; p. 5).

⁴³ Camilla Miglio, *Ransmayr lo scrittore geopoetico*, in: «Alias», 29.11.2015. <<https://ilmanifesto.it/ransmayr-lo-scrittore-geopoetico/>> (Ultima consultazione: 11.09.2020).

⁴⁴ Jan Bürger, Sigrid Löffler e Doren Wohlleben, »Geht los. Erzählt«: Streifzüge durch Christoph Ransmayrs Werk. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, p. 26.

disumanizzato del quindicesimo capitolo del *Die letzte Welt*, non scompare ogni testimonianza umana solamente da un punto di vista biologico, ma anche la sua testimonianza scritta: «Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub»⁴⁵. Nel Cox invece, preso atto della sua sconfitta contro l'inesorabile trascorrere del tempo che sovrasta ogni uomo, persino colui che si crede un dio, nel capitolo 17 Qiánlóng rinuncia a scrivere. Questo spiega l'attenzione per la forma: senza un'adeguata forma artistica, la narrazione cessa.⁴⁶

Qiánlóng hatte den Stuhl des Meisters Alister Cox an das blendende Ding gerückt, hatte die Schlangenholtzschatulle mit den fünf Schlüsselstücken geöffnet und betrachtete die zierlichen Dinge, mit denen dieses Werk in Gang zu setzen war. Er sah sein Spiegelbild auf dem polierten, schwarzen Granitsockel, in den ein Gedicht, das er in irgendeiner Morgenstunde noch schreiben würde, eingemeißelt und mit Platin ausgegossen werden sollte. Aber vielleicht ..., vielleicht blieb dieser tibetische Stein besser für immer unbeschrieben, schwarz, glänzend, leer: nur eine Erinnerung an alles, was jemals möglich war. Und möglich blieb. Auch die unbeholfene Kalligraphie, die dieser Übersetzer gepinselt hatte, fünf Anleitungen zur Herrschaft über die Maschine, brauchte Qiánlóng nicht mehr: Die war in den Stunden vor Sonnenaufgang, nachdem er sie wieder und wieder gelesen hatte, in einer Jadeschale verbrannt. Er würde jeden der fünf Schritte, solange er denken und sich erinnern konnte, als ungeteiltes Geheimnis in seinem Gedächtnis bewahren. (CLZ, pp. 297s)⁴⁷

Come il protagonista Cotta nel *Die letzte Welt* scompare con la presa d'atto della sua caducità, anche Qiánlóng scompare, come si leggerà più approfonditamente nel paragrafo 3.2 del nostro lavoro. La mancanza della parola scritta, quindi il poter raccontare, in Ransmayr conduce al silenzio, allo svanire.

⁴⁵ Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*; Fischer: Frankfurt a.M. 2017¹⁹; p.254 – “I libri amuffivano, bruciavano, si sfacevano in cenere e polvere”, Christoph Ransmayr, *Il mondo estremo*, traduzione dal tedesco di Claudio Groff, Feltrinelli: Milano 2009; p. 215.

⁴⁶ Doren Wohlleben, *op. cit.*, p.11.

⁴⁷ CCT, p.197 – “Qiánlóng aveva avvicinato la sedia del Maestro Alister Cox all'oggetto abbagliante, aveva aperto la scatoletta di legno serpente contenente i cinque pezzi chiave e adesso osservava quegli oggetti delicati che servivano a mettere in movimento l'opera. Vide la propria immagine riflessa sulla lustra base di granito nero, dove una poesia che avrebbe scritto un mattino sarebbe stata incisa, e i solchi riempiti di platino. Ma forse... forse era meglio se quella pietra tibetana fosse rimasta per sempre priva di scrittura, nera, luccicante, vuota: solo un ricordo di tutto ciò che era stato possibile. E che restava tale. Qiánlóng non aveva più bisogno neppure dei goffi caratteri che il traduttore aveva tracciato col pennello, cinque foglietti di istruzioni per governare la macchina: li aveva bruciati in una coppa di giada nelle ore precedenti il sorgere del sole, dopo averli letti e riletti. Avrebbe conservato nella memoria ciascuna delle cinque mosse, fin quando avesse avuto pensieri e ricordi, come un segreto mai condiviso con nessuno.”

Non solo l'epilogo, ma anche l'incipit dei due romanzi ha forti punti di contatto. Come si approfondirà nel paragrafo 3.1 del nostro lavoro, entrambi i romanzi si aprono con l'arrivo via mare di uno straniero in un territorio esotico, portando quindi la questione etnologico-culturale alla ribalta. Anche se elaborata in due modi diversi, è curioso che in entrambi i casi sia un movimento da occidente ad oriente, che comporta l'incontro di culture 'alte' e 'barbare'. Questa tematica si rivelerà di una certa rilevanza e verrà affrontata a fondo nei paragrafi 5 e 5.1 del nostro lavoro.

In ogni caso, il fatto che *Die letzte Welt* e *Cox oder Der Lauf der Zeit* siano in collegamento non è certo una novità. Come messo esaustivamente in evidenza da Daniela Henke nel suo corposo studio, anche la precedente produzione dell'autore austriaco aveva punti di contatto metodologici e tematici importanti.⁴⁸ Il *Cox* non fa quindi eccezione.

Per quanto riguarda nello specifico l'analisi delle tecniche narratologiche, si nota come nel romanzo verbi come *scheinen*, *wirken*, *aussehen* oppure *klingen* (che in italiano possono essere resi con 'sembrare' nelle sue varie sfaccettature sinonimiche) siano piuttosto frequentemente utilizzati dal narratore. Ciò provoca nel lettore una sensazione di indefinitezza e incertezza, coadiuvata anche dal fatto che spesso il narratore contraddice sé stesso. Non è quindi soltanto un narratore insicuro, che preferisce usare 'sembrava' piuttosto che 'era', ma è anche un narratore che confuta sé stesso, alle volte anche nel giro di poche righe. Lampante è a tal riguardo la fine del capitolo 1 e l'inizio del capitolo 2, dove il narratore contraddice quanto detto precedentemente riguardo la funzione del gioco:

Nach den Fürsten, Milliardären und Kriegsherren Europas, den reichsten und erbarungslosesten Menschen ihrer Zeit, sollte selbst ein gottgleicher Kaiser in seinen Thronsälen und Audienzpavillons mit den Wundertieren und Puppen eines schlafenden, unter einer Tränenkiefer in Highgate seine Auferstehung erwartenden Engels spielen und so sein Reich mit einem Schimmer kindlicher Unschuld erhellen. ¶ Der Kaiser wollte kein Spielzeug. (CLZ, pp. 24s)⁴⁹

Il narratore spesso dà l'impressione di non conoscere a fondo la storia che sta raccontando e si interroga di continuo sullo sviluppo della trama e sulle opinioni

⁴⁸ Cfr. Daniela Henke, *op.cit.*; pp. 54-103.

⁴⁹ CCT, pp. 18-20 – "Dopo i principi, i miliardari e i signori della guerra europei, gli uomini più ricchi e spietati del loro tempo, persino un imperatore simile a un dio avrebbe giocato nelle sue sale del trono e nei padiglioni delle udienze con gli animali fantastici e le bambole di un angelo dormiente che aspettava la propria risurrezione sotto un pino himalayano a Highgate, donando così al suo regno il chiarore dell'innocenza infantile. ¶ L'imperatore non voleva giocattoli."

dei personaggi. Il narratore gioca anche con i punti di vista; alle volte utilizza il punto di vista di Alister Cox, alle volte degli altri occidentali, raramente quello dell'Imperatore, altre volte quello della burocrazia imperiale. Culmine sia dell'incertezza che della 'girandola' di punti di vista sono gli ultimi capitoli (15,16 e 17) in cui il lettore, in un meccanismo di *suspense* che aumenta sempre più, non riesce a capire chiaramente se la costruzione dell'orologio che misura l'eternità abbia il favore oppure no dell'Imperatore, viste le prospettive diverse di Alister Cox, degli inglesi, del traduttore Kiang e dei mandarini.

Lo spazio narrativo risulta come visto piuttosto avaro di azioni e imprese. Ampia attenzione è data pertanto alle descrizioni dei paesaggi, dei luoghi (all'aperto o al chiuso) e dei monumenti. Queste raffigurazioni sembrano generalmente dei quadri impressionisti, dove l'importanza fondamentale è data al colore, come si può vedere nel seguente estratto dal capitolo 11:

Die Schlaf- und Wohnräume waren ganz in Blau gehalten, zwei Teezimmer in tiefem Rot, die Werkstätte und ein mit vulkanischer Energie betriebenes Dampfbad in Weiß: Die Farben der Luft, der Wolken, von Feuer und Wasser sollten die Arbeit segnen und befördern, die hier getan werden mußte. Wie eine Insel stand der Pavillon inmitten eines von vier zierlichen Holzstegen überspannten Lotosteiches, in dem in der Stunde ihrer Ankunft zwei schwarze Schwäne miteinander kämpften. (CLZ, pp. 197s)⁵⁰

La lingua di Ransmayr tendenzialmente possiede uno stile molto pomposo, ricco di vocaboli ricercati. Un tale atteggiamento ha portato la critica a paragonare la lingua di Ransmayr allo stile rococò.⁵¹ Se per la quasi totalità del romanzo ciò è certamente vero, risaltano all'occhio almeno due momenti in cui la lingua preziosa lascia il posto ad un vernacolo più truce:

Jetzt verloren diese gierigen Säue nach ihrem Gesicht endlich auch ihre Nasen! Und das war noch eine milde, zu milde Strafe dafür, daß sie an den Börsen in Běijīng und Shànghǎi und Háng zhōu wertlose Papiere verkauft und den Schwindel mit Steuergeldern, dem Gold des Kaisers!, zu decken versucht hatten. Auf dem Bauch

⁵⁰ CCT, p. 133 – “Le stanze da letto e di soggiorno erano tutte azzurre, le due stanze da tè rosso cupo, i laboratori e il bagno turco alimentato da energia vulcanica erano bianchi: i colori dell'aria, delle nuvole, del fuoco e dell'acqua dovevano benedire e favorire il lavoro che vi si sarebbe svolto. Il padiglione stava in mezzo a uno stagno coperto di loto, attraversato da quattro sottili passerelle di legno, come un'isola, e al momento del loro arrivo due cigni neri stavano facendo la lotta.”

⁵¹ Guglielmo Gabbiadini, *Il perpetuum mobile del desiderio: Cox di Christoph Ransmayr e la raffigurazione letteraria del cosmopolitismo settecentesco tra esotismo e vanità*. In: «Altre Modernità», numero speciale 2019, p. 154.

sollten sie ihren Richtern danken, denn nach dem Urteil einiger am Schafott versammelten Lacher hätten ihnen dafür auch die Schwänze abgeschnitten und in den Arsch gestopft werden sollen, bis ihnen die Scheiße ins Maul stieg. Daß das Blut nur aus ihren platten Drecksvisagen schoß und nur ihre Nasen wie Fallobst über die Bretter des Schafotts davonsprangen, war ein Akt der Gnade! (CLZ, pp. 15s)⁵²

Questo utilizzo dell'*erlebte Rede* sembra essere una *Volksstimme*, vale a dire il riportare sottoforma di discorso vissuto l'opinione del popolo. Oltre al primo capitolo, in cui si parla della punizione dei funzionari, un altro esempio di questa repentina versatilità della lingua si ritrova nel capitolo 7, quando Cox parla con i condannati a morte nel carcere, prima della costruzione dell'orologio che misura il tempo della morte:

[Cox, G.E.] erzählte ihnen vom Glitzern der Themse, die trotz allen Unrats, aller auf ihr dahinschaukelnder Kadaver, allen Bruchholzes, verrotteten Treibguts und aller Scheiße, die der größte Strom Englands an den Mauern und Palästen Londons wie zum Hohn und zur Erinnerung an die Dummheit der Macht vorübertrug – glitzerte; im Sonnen- und Mondlicht glitzerte. (CLZ, p. 112)⁵³

Insomma, la lingua di Ransmayr si mostra essere nel complesso certamente preziosa, ma si mostra anche a esprimere con la giusta forza anche il brutto e lo scurrile, qualora la situazione narrativa lo richieda, come nei due casi appena menzionati. Non è una modalità comunicativa usuale per Ransmayr. In questo caso ha probabilmente cercato di esprimere un ventaglio ampio di modi di essere e raccontare, facendo convivere i protocolli della corte imperiale, la poesia calligrafica e un linguaggio scurrile nella stessa opera.

Più in generale, lo stile alto di Ransmayr non ha un fine solamente estetico. Come messo in evidenza da Doren Wohlleben, senza arte, senza bella arte, non

⁵² CCT, p. 13 – “Adesso quegli avidi porci avrebbero perso oltre alla faccia anche il naso! Ed era una punizione ancora lieve, troppo lieve per aver venduto alle borse di Běijīng e Shànghǎi e Hángzhōu titoli di nessun valore e cercato di coprire l'imbroglione col denaro pubblico, l'oro dell'imperatore! Dovevano ringraziare in ginocchio i loro giudici perché secondo alcuni di quelli che ora ridevano, raccolti davanti al patibolo, avrebbero dovuto tagliargli anche l'uccello e ficcarglielo nel culo, fin quando la merda gli fosse salita alla bocca. Il fatto che il sangue sprizzasse solo dai loro luridi musi piatti e solo i nasi cascassero sulle assi del patibolo, come frutta matura, era un atto di grazia!”

⁵³ CCT, p. 78 – “[Cox, G.E.] Raccontò loro dello scintillio sul Tamigi che nonostante tutta la sporcizia, i cadaveri che vi ondeggiavano, i pezzi di legno, gli oggetti putrescenti alla deriva e tutta la merda che il più grande fiume d'Inghilterra portava davanti alle mura e ai palazzi di Londra, come a scherno e a rammentare la stupidità del potere, scintillava – nella luce del sole e della luna, scintillava.”

ci può essere narrazione, perché in Ransmayr ogni storia non accade, ma viene raccontata⁵⁴: «Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt.»⁵⁵

Nonostante la narrativa contemporanea cerchi (come visto a nostro avviso giustamente) di limare la semplicistica differenziazione tradizionale, ove non una vera e propria ghetizzazione, tra letteratura alta e letteratura commerciale, non si può non collocare Ransmayr per qualità della prosa tra le migliori espressioni della narrativa contemporanea.⁵⁶

3. I PERSONAGGI

Come visto, la trama non appare particolarmente articolata e ricca di eventi, né la narrazione degli avvenimenti occupa la maggioranza dello spazio narrativo. Piuttosto, accanto alle descrizioni dei paesaggi, e degli orologi e del loro significato, il narratore si concentra molto sui personaggi, sia descrivendone le caratteristiche in maniera esplicita, sia riportando tramite l'impiego dell'*erlebte Rede* opinioni, coinvolgimenti interiori e dialoghi, i quali certamente offrono un fondamentale contributo all'interpretazione del romanzo.

I primi romanzi di Ransmayr, tra cui *Die letzte Welt*, erano influenzati dalla *Dialektik der Aufklärung*⁵⁷ di Adorno e Horkheimer, come messo in luce da Friedmann Harzer⁵⁸, e quindi in qualche modo mettevano in discussione anche lo sviluppo tecnico, presentato a tinte fosche come de-umanizzante, in una visione che esaltava nel romanzo di Ransmayr piuttosto il caos della natura. Nel *Cox oder Der Lauf der Zeit*, la tecnica e lo sviluppo tecnologico sono rappresentati dagli orologi, ma anche ad esempio dalla magnificenza del canale Dà Yùnhé che collega Guǎngzhōu e Běijīng. Pertanto, la tecnica rende l'uomo capace di opere meravigliose, come appunto gli orologi, che tuttavia sono in grado anche di terrorizzarlo, come accade con Qiánlóng (CLZ, p. 298), o determinare la schiavitù di interi popoli, come nel caso del Canale Imperiale, costruito tramite lo sfruttamento di centinaia di migliaia di sudditi (CLZ, p. 9). I prodotti della tecnica sembrano passare dall'essere un nemico, all'essere una chimera, un sogno di dare

⁵⁴ Cfr. Doren Wohlleben, *op.cit.*; pp. 11s.

⁵⁵ Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*; p. 5 – “Le storie non accadono, le storie vengono raccontate”, Christoph Ransmayr, *Atlante di un uomo irrequieto*; p. 9.

⁵⁶ Cfr. Daniela Henke, pp. 47-49.

⁵⁷ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*; Querido: Amsterdam 1947.

⁵⁸ Friedmann Harzer, *Alchemie der Zeit: Über Ewigkeit und Augenblick in Christoph Ransmayrs Roman »Cox oder der Lauf der Zeit«*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, p. 54.

ordine al caos della natura e vincere l'inesorabilità dello scorrere del tempo. L'epilogo del romanzo testimonia la compresenza di questi due aspetti della tecnica, quello meraviglioso e quello tragico. Nonostante l'agire umano tramite la tecnica, le manifestazioni della natura, lo scorrere del tempo e la caducità del singolo risultano inesorabili.

Una tipica apparente contraddizione, o meglio coesistenza di aspetti così antitetici, si ritrova nei due personaggi principali, a loro modo due facce di una stessa medaglia. Infatti, nonostante non si possa parlare per Cox e Qiánlóng di antieroi, visto il loro status sociale, visto i successi che in maniera diversa riescono a raggiungere, essi rappresentano quindi un'ibridazione. Non sono certamente personaggi sicuri, piuttosto nell'insicurezza personale si ritrova la loro caratterizzazione più profonda. Nel personaggio di Cox le figure del geniale inventore e dell'imprenditore di successo coesistono con quelle dell'amante infelice e del genitore che ha perso l'unica figlia; in Qiánlóng coesistono le figure dell'imperatore onnipotente e del raffinato artista con quella di un uomo spaventato, incapace di fidarsi degli uomini che governa e che dovrebbero amarlo e incapace persino di avviare il meccanismo di un orologio, il cui funzionamento certificherebbe la caducità anche della sua vita e la sua natura umana, annientando le sue velleità divine.

Questa tendenza all'ibridazione tra l'eroe e l'antieroe canonico è tipica del postmoderno e dei personaggi di Ransmayr, i quali sono analizzati in relazione alla *mort du sujet* foucaultiana. La decentrazione dell'io e la perdita di strutture di riferimento salde portano alla messa in discussione dell'autonomia del sé e una presa di coscienza della frammentazione, della necessità di essere pronti alla flessibilità e alla mutazione, tutte caratteristiche proprie delle figure concepite da Ransmayr.⁵⁹

3.1 Alister Cox: tormenti e controversie

Sin dalle prime pagine. Alister Cox sembra corrispondere ai canoni di un personaggio ransmayriano. Il romanzo si apre infatti con l'arrivo del protagonista in un territorio a lui sconosciuto e per questo esotico. Questa non è una novità in Ransmayr, se si pensa ad esempio all'arrivo di Cotta a Tomi nell'incipit del *Die letzte Welt*.⁶⁰ Difatti, tra le quattro coordinate della poetica ransmayriana tracciate

⁵⁹ Cfr. Daniela Henke, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁰ Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*; pp. 7-9.

da Doren Wohlleben, una di esse è proprio l'*Ankunft*, l'arrivo. Il personaggio caratterizzato tramite l'*Ankunft* in Ransmayr deve «aufbrechen ins Ungewisse»⁶¹, vale a dire 'avventurarsi nell'ignoto', cosa che Alister Cox certamente compie.

Volendo quindi inserire Alister Cox in una galleria di personaggi ransmayriani, si può dire che, contrariamente ad altre figure quali, ad esempio lo stesso Cotta del *Die letzte Welt*, non si possa qui parlare di antieroe. Da un punto di vista sociale ed economico, Alister Cox è certamente un personaggio di successo. È un ricco borghese famoso e affermato, una mente brillante capace di inventare cose per altri impensabili. Tuttavia, i suoi guai appartengono alla sfera sentimentale ed emotiva, riconducendo più al motivo dell'eroe dal cupo passato e dalla vita e dall'amore tormentati, piuttosto che all'universo di un reietto o di un *Sonderling*. Ma non ha battaglie da vincere, gesta eroiche da compiere. Piuttosto risolve il suo dilemma con un ingegno che sa di inganno, prima di, praticamente, scappare nelle ultime pagine verso la salvezza, con rinnovata speranza di poter ritrovare un rapporto migliore con l'amata che, sebbene non corrisponda, sembra essere sempre lì nella sua immobilità e il suo mutismo.

Nonostante il carattere metafisico dell'opera, Alister Cox sembra essere anche un pragmatico, come mette bene in luce l'episodio della morte di Balder Bradshaw, uno dei suoi uomini, nel capitolo 11.

Allein Alister Cox tat, als könnte er auch in seiner Trauer und Verwirrung der Rolle als Meister der englischen Mission gerecht werden. Er hörte Kiang scheinbar regungslos zu, als der ihm die Absichten und Entscheidungen des Mandschuren übersetzte, legte seinen Arm um Lockwoods Schultern, versuchte, ihn mit dem Hinweis zu trösten, daß die gemeinsame Fortsetzung der Arbeit an einem neuen, der Himmelsuhr ebenbürtigen Werk allein der Erinnerung an Balder Bradshaw gewidmet sein solle, ein Denkmal für Balder, und schämte sich insgeheim doch, als ihm dabei mit Erleichterung zu Bewußtsein kam, daß Bradshaw der einzige von seinen Gefährten war, den er ohne große Mühe ersetzen konnte. Hätte das Unglück Merlin oder Lockwood getroffen – Cox wäre ohne die virtuellen Fertigkeiten auch nur eines dieser beiden nicht imstande gewesen, die bereits weit gediehene Glutuhr zu vollenden. Gewiß, Balder war ein begnadeter Mechaniker und Goldschmied gewesen, aber was er gekonnt hatte, konnten Merlin und Lockwood und er selbst auch. Unersetzlich waren dagegen Merlins Begabungen als Erfinder unglaublicher Uhrenantriebe – Pendelsysteme, Wasser-, Wind- und Sandmotoren ... –, und wenn es so etwas wie einen Virtuosen aller Spielformen der Unruh gab, des pochenden,

⁶¹ Doren Wohlleben, *op.cit.*, p. 14.

surrenden oder auch lautlos rasenden Herzens handlicher Uhrwerke, dann war das neben ihm selbst Aram Lockwood. (CLZ, pp. 191s)⁶²

Alister Cox, da borghese e imprenditore, sembra mostrare un certo cinismo nel reagire alla morte di un suo operaio, la quale non lo turba particolarmente. Sembra quindi che Cox resti costantemente concentrato sull'aspetto produttivo-economico. In realtà, Alister Cox è una figura molto articolata, capace di provare profonda compassione e indignazione verso le atrocità, come ad esempio durante le sue visite ai condannati a morte nel capitolo 7, dove oltre a provare pietà per il trattamento riservato ai condannati, si rifiuta di usare le loro parole per costruire l'orologio richiesto dall'Imperatore (CLZ, pp. 109-14). Inoltre, Cox si dimostra difficile da stereotipizzare quando tratta i suoi sottoposti come suoi pari, tanto che la voce narrante arriva a definire Cox, Merlin e Lockwood «die drei Meister» ('i tre maestri', CLZ, p. 192), dimostrando un atteggiamento che ben poco si configura con il personaggio tipicizzato dell'imprenditore che basa il suo lavoro sulla gerarchia.

Alcuni elementi, inoltre, fanno pensare alla figura di Alister Cox come a quella di una sorta di alchimista. Già Gisa Funck mette in evidenza come Alister Cox non sia il classico prototipo di inventore e imprenditore razionale, ma che le sue abilità lo avvicinino più ad un artista che ad un imprenditore.

Denn Ransmayrs Alister Cox ist nur vordergründig ein Uhrmacher. Als solcher müsste er den kaiserlichen Auftrag, eine Uhr zu bauen, die das subjektive Zeitempfinden eines Kindes oder eines Sterbenden anzeigt, rundweg ablehnen. Schließlich kann keine Uhr der Welt menschliche Seelenbewegungen messen. Doch Cox ist

⁶² CCT, pp. 129s – “Solo Alister Cox, nonostante il dolore e la confusione, si mostrava all'altezza del suo ruolo di Maestro della missione inglese. Apparentemente impassibile, ascoltò Kiang tradurre le intenzioni e le decisioni del mancese, mise il braccio intorno alle spalle di Lockwood, cercò di consolarlo suggerendo che il proseguimento comune del lavoro a una nuova opera, di pari valore dell'Orologio celeste, doveva essere dedicato esclusivamente al ricordo di Balder Bradshaw, essere un monumento per Balder. Con un senso di vergogna realizzò tuttavia il proprio sollievo al pensiero che Bradshaw fosse l'unico dei suoi compagni che avrebbe potuto sostituire senza troppi problemi. Se la sventura avesse colpito Merlin o Lockwood – senza l'abilità virtuosa anche solo di uno dei due non sarebbe stato in grado di portare a termine l'orologio a brace, che era già a buon punto. Certo, Balder era stato un meccanico e un orafo di talento, ma Merlin e Lockwood erano capaci di fare le stesse cose, e anche lui. Le doti di Merlin come inventore di incredibili meccanismi di propulsione erano invece insostituibili – sistemi a pendolo, motori ad acqua, vento e sabbia... – e se esisteva un altro virtuoso di tutte le possibili forme di bilanciere, del cuore di un orologio che battesse, ronzasse o corresse silenzioso, ecco, accanto a lui quello era Aram Lockwood.”

eben mehr als ein Uhrmacher. Er ist Künstler. Und zwar in einem ganz altertümlichen, priesterlichen Sinn.⁶³

L'elemento irrazionale in Cox è già presente nel fatto che si presti a costruire orologi che, essenzialmente, non si misurano il tempo 'correttamente'. Misurare il tempo del bambino e del condannato significa compiere una misurazione non regolare, sfalsata rispetto al ritmo ordinario e costante del tempo. Alister Cox, rinuncia a produrre orologi che misurano razionalmente il tempo. Piuttosto, si dedica a produrre orologi che mostrano un trascorrere del tempo essenzialmente 'sbagliato' poiché non regolare, né prevedibile, ma metafisico e soggettivo.

Sin dalle prime pagine poi ci sono dei piccoli elementi che sembrano istradare verso Cox verso un contesto alchemico. Nel romanzo ci sono elementi che sembrano rimandare al perturbante *Der Sandmann* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Nel capitolo 1, la raffigurazione della figlia defunta di Cox, la piccola Abigail di cinque anni, viene presentata in maniera peculiare:

Die Gesandten hatten anfänglich wohl gedacht, in dem mit Kränzen und Girlanden aus weißen Damaszenerrosen geschmückten und vom Geflacker Dutzender weißer Kerzen erhellten Sterbezimmer Abigails läge kein totes Kind aufgebahrt, sondern ein aus feinsten Blechen gehämmerter, mechanischer Engel auf einem Katafalk – das neueste Werk des weltberühmten Automatenbauers, das sich auf einen Knopfdruck jede Sekunde erheben und die Augen aufschlagen konnte. Cox hatte die Augenlider seines Töchterchens mit blauen Saphiren beschwert, die für einen Rotmilan gedacht waren, den der Herzog von Marlborough in Auftrag gegeben hatte. Mit den Silberschwingen des Milans hatte er Abigails dünne Arme bedeckt. (CLZ, p. 20)⁶⁴

Agli occhi dei messi di Qiánlóng, la visione di Abigail con il padre al capezzale sembra la rappresentazione di un alchimista al tavolo da lavoro, piuttosto che un

⁶³ Gisa Funck, *op. cit.* – “Perché l'Alister Cox di Ransmayr è solo superficialmente un orologiaio. In quanto tale, avrebbe dovuto rifiutare categoricamente la commissione imperiale per costruire un orologio che mostrasse il senso soggettivo del tempo di un bambino o di un moribondo. Dopo tutto, nessun orologio al mondo può misurare i movimenti dell'anima umana. Ma Cox è più di un semplice orologiaio. È un artista. E cioè in un senso molto antico, sacerdotale.” (trad. it. G.E.).

⁶⁴ CCT, p. 16 – “All'inizio gli inviati dovevano aver pensato che nella camera mortuaria di Abigail, ornata di corone e ghirlande di rose damascene, illuminata dal tremolio d'innnumerevoli candele bianche, non giacesse una bambina morta ma un angelo meccanico fatto di sottilissime lamelle, disteso sopra un catafalco – l'ultima opera del costruttore di automi famoso in tutto il mondo, che al tocco di un pulsante avrebbe potuto alzarsi in qualsiasi istante e aprire gli occhi. Cox aveva posto sulle palpebre della figlioletta due zaffiri azzurri, destinati in origine a un nibbio reale che gli aveva commissionato il duca di Marlborough. Con le ali argentate del nibbio aveva coperto le braccia sottili di Abigail.”

rito funebre. Del resto, anche Coppola/Coppelius nel racconto di Hoffmann è un orologiaio. Il tema degli occhi, onnipresente nell'opera di Hoffmann, risulta sfiorato anche per Alister Cox. Gli occhi di Abigail che giace nella camera mortuaria sono ricoperti con zaffiri, che da un punto di vista visivo richiamano la luce artificiale che fuoriesce dai bulbi artificiali di un automa, di una creatura meccanica i cui occhi sono fatti di pietre preziose, come le creature che costruiva Alister Cox stesso (CLZ, pp. 41s). Del resto, le pietre preziose, com'è noto, hanno storicamente legami con l'alchimia. L'utilizzo del mercurio per il *perpetuum mobile*, inoltre, avvicina ulteriormente la figura di Alister Cox a quella di un alchimista. La caratterizzazione di Alister Cox come alchimista prosegue e trova il suo apice nella costruzione del *perpetuum mobile*, che sembra abbandonare il piano tecnico-scientifico e abbracciare dimensioni metafisiche e, appunto, alchemiche, come viene palesato dal testo stesso:

Diese Uhr dagegen. Diese Uhr hatte nur eine Laufrichtung, und wer die von ihr gemessenen Augenblicke in Stunden- oder Sekundenschläge verwandeln wollte, machte sich schon lange vor seinem Tod auf den Weg in die Ewigkeit. Übersetzungsgetriebe, Schnecken und Hemmungsräder, ein Federhaus und noch eines, Anker- und Spindelhemmungen und ein nahezu luftdichtes, achteckiges Glasgehäuse zum Schutz gegen den alles zermahlenden Staub, platingefäßte Diamanten und Rubine, an deren Oberflächen sich die zerstörerische Reibung zwischen bewegten Teilen bis zur Vernachlässigbarkeit verringern sollte ... Auch wenn sich nicht alle seiner Überlegungen mit Bauteilen verbinden ließen, erschien es Cox doch manchmal, als ob sämtliche aus Holz, Glas, verschiedensten Metallen und Edelsteinen gefertigten Teile sich nicht wie in einem mechanischen Prozeß, sondern wie in einer alchimistischen Küche bewegten, umeinander drehten und am Ende in einem organischen Wirbel miteinander harmonierten, aus dem irgendwann unweigerlich unvergängliche Jugend, der Stein der Weisen – oder die Ewigkeit wie ein von einer übermächtigen und unumkehrbaren Strömung bewegter Flußkiesel hervorkollern mußten. (CLZ, p. 238-239)⁶⁵

⁶⁵ CCT, p. 159 – “Quell'orologio, invece. Correva in una sola direzione, e chi avesse voluto trasformare in battiti di ore o secondi gli istanti da esso misurati si sarebbe incamminato, già molto prima della morte, verso l'eternità. Ingranaggi di trasmissione, ruote elicoidali e ruote di scappamento, un barileto e ancora un altro, scappamenti a corona e ad àncora, e una cassa quasi ermetica, ottagonale, come protezione contro la polvere che distruggeva tutto, diamanti e rubini incastonati in platino, sulle cui superfici la micidiale frizione fra le parti in movimento si poteva ridurre fino a renderla trascurabile... Anche se non tutte le sue riflessioni potevano collegarsi a elementi costruttivi, Cox aveva a volte l'impressione che tutte le parti di legno, di vetro o fatte delle pietre e dei metalli più diversi non si muovessero come in un processo meccanico ma come nella cucina di un alchimista, girassero l'una intorno all'altra e alla fine si armonizzassero in una

L'orologio sembra assumere connotati magici, trasponendo sempre di più Alister Cox nel mondo dell'occulto. La dedizione che mostra per il completamento dell'opera non è solo dovuta al volere realizzare un sogno professionale, cioè costruire un orologio 'impossibile'. L'orologio inizia sempre più ad essere visto come uno strumento in grado di poter ridonare la parola alla moglie colta da mutismo dopo la morte della piccola Abigail, per il quale è lecito anche mettere a repentaglio la propria stessa vita.

Die Uhr. *Seine Uhr*: Das Werk mußte um alles in der Welt vollendet werden. Nicht allein, weil mit ihr etwas lange bloß Erträumtes endlich Wirklichkeit wurde, und auch nicht, weil dies dem Willen des Kaisers von China entsprach, sondern weil zu den vielen Sehnsüchten, die diese Säule mit ihrem Erbauer verband, in Jehol, wo die Zeit langsamer geworden war und immer noch stillstand, eine weitere, größere Hoffnung gekommen war: Während er im Pavillon der vier Stege mit seinen Gefährten die letzten Schritte gegen das Ziel tat, würde am anderen Ende der Welt, in einem getäfelten Zimmer an der Londoner Shoe Lane, seine geliebte, von Abigails Tod zum Verstummen gebrachte Faye wieder zur Sprache, wieder zu sich, wieder zu ihm zurückfinden. Wie in einem synchron gekoppelten Mechanismus würde ihr jede Feder, jede im Pavillon der vier Stege gedrehte Schraube eine Silbe, dann ein Wort, dann einen Satz zurückbringen, den sie zuerst flüsternd, dann so klar und vernehmlich aussprach wie jeden der unzähligen Kosenamen, mit denen sie ihn vor unendlich langer und niemals vergessener Zeit bedacht hatte. [...] glaubte Alister Cox mit seiner fernen Frau in Verbindung zu stehen. Ja, er begann, wenn er sich lauschend, begeistert den Geräuschen mechanischer Probeläufe hingab, über dem Flüstern des Räderwerks zu hören, wie Faye ihr Schweigen brach, hörte ihre Stimme so deutlich, daß er schon zu einer Antwort ansetzte, wenn sie etwas fragte, und zu einer eiligen Frage, wenn er nicht wollte, daß sie wieder verstummte. Merlin und Lockwood sahen manchmal erstaunt von ihren Drehbänken auf: Der Meister sprach mit sich selbst. (CLZ, p. 275-277)⁶⁶

confusione organica, da cui a un certo punto sarebbero scivolate fuori la giovinezza inevitabilmente imperitura, la pietra filosofale – o l'eternità, come un ciottolo di fiume mosso da una corrente violenta e irreversibile.”

⁶⁶ CCT, pp. 183s – “L'orologio. Il suo orologio: l'opera doveva essere completata a tutti i costi. Non solo perché un puro sogno sarebbe diventato finalmente realtà, o perché ciò corrispondeva alla volontà dell'imperatore cinese, ma perché ai molti desideri che legavano quella colonna al suo costruttore, a Jehol, dove il tempo era diventato più lento e continuava a star fermo, si era aggiunta un'altra speranza più grande: mentre nel Padiglione delle Quattro passerelle Cox insieme ai suoi compagni avrebbe fatto gli ultimi passi verso la meta, dall'altra parte del mondo, in una stanza rivestita di pannelli in Shoe Lane a Londra, la sua amata Faye, che la morte di Abigail aveva reso muta, avrebbe ritrovato la parola, sarebbe tornata in sé e a lui. Come in un meccanismo collegato sincronicamente ogni molla, ogni vite girata nel Padiglione delle Quattro passerelle le

L'orologio appare avere proprietà inspiegabili. Il suo funzionamento rimane tuttavia occulto, palesandosi solo al suo inventore, restando come l'alchimia una disciplina oscura ai più. Il passaggio definitivo di Alister Cox da inventore ad alchimista, dalla scienza alle arti oscure è confermato alla fine del libro, quando lui e i suoi vengono definiti dalla voce narrante come «Schamanen» (CLZ, p. 295).⁶⁷

Alister Cox si distanzia tuttavia anche dalla figura stereotipata dell'alchimista. Se nel caso del Coppelius/Coppola di Hoffmann, ma anche nel Faust nelle sue varie declinazioni, si assiste in genere ad una degenerazione del personaggio, Gisa Funck mette al contrario in evidenza quanto Alister Cox a differenza di altri scienziati o artisti (ma per la nostra lettura sarebbe meglio dire alchimisti) non subisca una degenerazione morale.⁶⁸ Ingegno e potere sono spesso infatti in rapporto dialettico tra loro, come si vedrà nel seguente paragrafo.

3.2 Il rapporto col potere: Qiánlóng

Anche se non sviluppato al pari di Alister Cox, anche Qiánlóng risulta essere un personaggio tutt'altro che stilizzato. Anche se l'Imperatore facilmente rappresenta il potere assoluto e violento, si scopre anche l'uomo Qiánlóng nel romanzo, che mostra avere meno differenze con Cox di quanto si immagini. Come si vedrà nella presente analisi, sembra infatti che l'esercizio del potere sia un elemento alle volte anche indipendente dal volere del sovrano stesso. Il romanzo si apre con una caratterizzazione decisamente eloquente dell'Imperatore.

Cox erreichte das chinesische Festland unter schlaffen Segeln am Morgen jenes Oktobertages, an dem Qiánlóng, der mächtigste Mann der Welt und Kaiser von China, siebenundzwanzig Steuerbeamten und Wertpapierhändlern die Nasen abschneiden ließ. Nebelbänke zogen an diesem milden Herbsttag über das glatte Wasser des Qiántáng, dessen sandiges, in Nebenarmen zerfließendes Bett von mehr als

avrebbe restituito una sillaba, poi una parola, poi una frase che lei avrebbe pronunciato prima in un sussurro, poi chiara e forte come ciascuno di quegli innumerevoli vezzeggiativi che gli aveva destinato in un tempo ormai remoto e mai dimenticato. [...] Alister Cox credeva di essere in contatto con la moglie lontana. Anzi, quando si abbandonava all'ascolto rapito dei rumori meccanici dei giri di prova cominciò a udire, sopra il sussurro dell'ingranaggio, Faye che rompeva il suo silenzio. Sentiva così chiaramente la sua voce che era già pronto a rispondere alla domanda che lei gli poneva, e a chiedere in fretta qualcosa se non voleva che tornasse a tacere. A volte Merlin e Lockwood alzavano sorpresi lo sguardo dai loro torni: il Maestro stava parlando con se stesso."

⁶⁷ CCT, p. 195 – "Sciamani".

⁶⁸ Gisa Funck, *op. cit.*

zweihunderttausend Zwangsarbeitern mit Schaufeln und Körben vertieft worden war, damit gemäß den Wünschen des Kaisers ein Fehler der Natur korrigiert werde und dieser Fluß, schiffbar gemacht, das Meer und die Bucht von Háng zhōu mit der Stadt verbinde. Das Nebeltreiben verbarg das Schiff des Ankömmlings immer wieder vor den Blicken der Menschenmenge, die sich auf dem dicht am Hafen gelegenen Richtplatz versammelt hatte. Nach dem Polizeiprotokoll waren es zweitausendeinhundert Zuschauer, Zeugen der Unfehlbarkeit und Gerechtigkeit des Kaisers Qiánlóng [...]. (CLZ, pp. 9s)⁶⁹

L'imperatore è sin da subito inquadrato come 'l'uomo più potente del mondo', un uomo dotato di tanto potere, che gestisce in modo autoritario comminando pene esemplari ai trasgressori della sua volontà. Inoltre, inizia sin da qui a possedere delle caratteristiche sovranaturali, al punto che anche la natura è chiamata a sottostare al suo volere, che risulta infallibile. Alla luce della precedente analisi su Alister Cox, sin da queste prime pagine si può notare come entrambi i personaggi, Alister Cox e Qiánlóng, appaiano e agiscano nel segno dell'eccellenza: Cox è il migliore degli orologiai. Qiánlóng il più potente dei sovrani. Il rapporto in qualche modo complementare di Cox e Qiánlóng è accennato sin dalle prime pagine, quando l'unico a poter distogliere l'attenzione della folla dal volere dell'Imperatore è proprio Cox che arriva via nave:

[...] viele von ihnen festlich gekleidet, die den Auftritt des Scharfrichters plaudernd oder ehrfürchtig schweigend erwarteten und dabei den Dreimaster aus den Flußnebeln heranschweben, immer wieder darin verschwinden und mit jedem neuerlichen Auftauchen bedrohlichere Gestalt annehmen sahen. Was für ein Schiff! Selbst einige der an Pfähle geketteten Verurteilten hoben den Kopf und blickten nach dem lautlos driftenden Barkschoner mit seinen tiefblauen Schrat- und Rahsegeln, während die um das Schafott Versammelten vergessen zu haben schienen, daß alle Aufmerksamkeit dieser Welt doch allein dem Kaiser und den Vollstreckern seines Willens zustand, allein dem Sohn des Himmels gehörte, der jede Zuwendung und jeden Blick nur gnadenhalber mit anderen Menschen und Dingen teilte. [...] Aber was

⁶⁹ CCT, p. 9 – "Cox raggiunse a vele flosce la terraferma cinese il mattino stesso di quella giornata di ottobre in cui Qiánlóng, l'uomo più potente del mondo e imperatore della Cina, fece tagliare il naso a ventisette funzionari delle imposte e trafficanti in titoli di credito. In quella mite giornata autunnale banchi di nebbia avanzavano sopra l'acqua liscia del Qiántáng, il cui letto sabbioso, ramificato in bracci secondari, era stato scavato con l'aiuto di pale e cesti da oltre duecentomila lavoratori forzati per aumentarne la profondità, e perché in ossequio ai desideri dell'imperatore si correggesse uno sbaglio della natura e quel fiume, reso navigabile, collegasse il mare e la baia di Hángzhōu con la città. I banchi di nebbia continuavano a nascondere la nave del nuovo arrivato agli sguardi della folla che si era radunata sul luogo dell'esecuzione, accanto al porto. Secondo il verbale della polizia gli spettatori erano duemila e cento, testimoni dell'infallibilità e della giustizia dell'imperatore Qiánlóng."

galt ein Allmächtiger, dessen Gesetze jede Regung des Lebens, den Lauf eines Flusses, Küstenlinien, selbst das Augenspiel und die geheimsten Gedanken bestimmten, wenn ein noch nie gesehener Großsegler über das schwarze, nach der Kalkmilch der Gerber stinkende Wasser des Qiántáng heranglitt? (CLZ, p.10)⁷⁰

Il primo capitolo ha una funzione marcatamente introduttiva dei due personaggi, che polarizzano equamente lo spazio narrativo anche per il bilanciato numero di pagine dedicate ad essi (circa 8 pagine ciascuno, CLZ, pp. 9-17 per Qiánlóng e pp. 17-24 per Alister Cox). La complementarità e in qualche modo la pari rilevanza dei due personaggi sono evidenziabili anche dal tipo di presentazione riservata a Cox. Dopo pagine in cui la grandezza del potere e delle ricchezze dell'Imperatore, così come la sua divinità sono al centro del discorso, la presentazione riservata a Cox da parte della voce narrante conserva il tono magniloquente adoperato per l'Imperatore:

Alistér Cox, Uhrmacher und Automatenbauer aus London und Herr über mehr als neunhundert Feinmechaniker, Juweliere, Gold- und Silberschmiede, stand an der Reling des Dreimasters *Sirius* und fror trotz der strahlenden Morgensonne, die bereits hoch über die Hügel von Háng zhōu gestiegen war und die Nebel über dem schwarzen Wasser verrauchen ließ. (CLZ, p.17)⁷¹

Cox è l'unico altro personaggio che riesce ad attirare l'attenzione della folla e a contrastare in qualche modo l'esclusiva riservata all'Imperatore. Inoltre, l'inserire il numero considerevole di suoi sottoposti mette in luce la sua potenza, richiamando l'iperbole precedente relativa alla forza lavoro a disposizione dell'Imperatore:

⁷⁰ CCT, pp. 9s "Molti di loro erano vestiti a festa e, chiacchierando o in rispettoso silenzio, aspettavano l'entrata in scena del boia, mentre osservavano il trealberi sbucare dalle nebbie del fiume, poi lo vedevano scomparire e assumere una figura sempre più minacciosa ogni volta che ricompariva. Che nave! Persino alcuni dei condannati, incatenati ai pali, alzarono le teste e guardarono la goletta che scivolava silenziosa con le sue vele auriche e quadre blu scuro, mentre la gente radunata attorno al patibolo sembrava aver dimenticato che tutta l'attenzione del mondo spettava solo all'imperatore e agli esecutori della sua volontà, apparteneva solo al Figlio del cielo che unicamente per sua grazia condivideva qualsiasi cura e sguardo con altre persone e cose.[...] Ma cos'era un Onnipotente sovrano le cui leggi regolavano ogni movimento della vita, il corso di un fiume, le linee delle coste, persino gli sguardi e i pensieri più segreti, ora che una grande nave di cui non si era mai visto l'uguale scivolava sulle acque nere del Qiántáng, puzzolenti per via delle calci dei conciatori?"

⁷¹ CCT, p. 14 – "Alistér Cox, orologiaio e costruttore di automi londinese, che aveva al suo servizio oltre novecento meccanici di precisione, gioiellieri, orefici e argentieri, stava al parapetto del trealberi *Sirius* e tremava dal freddo, nonostante il radioso sole mattutino che era salito già sopra le colline di Hángzhōu e faceva svaporare la nebbia sopra l'acqua nera."

Nebelbänke zogen an diesem milden Herbsttag über das glatte Wasser des Qiántáng, dessen sandiges, in Nebenarmen zerfließendes Bett von mehr als zweihunderttausend Zwangsarbeitern mit Schaufeln und Körben vertieft worden war [...]. (CLZ, p. 9)⁷²

Il romanzo sin dall'inizio offre un'immagine contrastante dell'Imperatore. Mentre ne descrive l'onnipotenza e la natura divina, altri elementi sembrano degradarne contemporaneamente la figura. Nello stesso capitolo 1 e poi nel successivo capitolo 2, elementi quali lo stato di malattia dell'Imperatore, così come il suo temere per la propria vita a causa di possibili congiure (CLZ, pp. 25-27), mettono in crisi la narrazione precedente di onnipotenza, divinità e assoluta obbedienza del popolo nei confronti del suo sovrano. In particolare, la voce narrante sembra 'stare al gioco' e, mentre da un punto di vista estetico continua a esaltare la (presunta) natura divina dell'Imperatore, dall'altro descrive un uomo che sembra tutt'altro che potente nella condizione in cui si trova:

Qiánlóng, der Himmelssohn und Herr über die Zeit, schwebte an diesem Morgen in Fieberträumen gefangen hoch über den Türmen und Dächern Háng zhōus, von Hundertschaften gepanzerter Krieger bewacht, hoch über dem Nebeltreiben irgendwo zwischen tiefgrünen Hügelketten, wo die Herbstluft von milden Aromen durchsetzt war und der kostbarste Tee des Reiches gepflückt wurde – lag wie ein Wiegenkind in einem Bett, das an vier mit Purpurfäden durchwirkten und mit Lavendel und Veilchenöl parfümierten Seidenzöpfen von den rotlackierten Balken seines Prunkzeltes pendelte. (CLZ, pp. 12s)⁷³

L'elemento ironico è qui rafforzato dal fatto che si sta parlando, né più e né meno, di un uomo che sta male in preda di deliri e allucinazioni febbrili e non di certo di un dio, immortale e onnipotente. Inoltre, più che di un temuto sovrano, sembra ci si stia riferendo ad un inoffensivo bambino in culla. Proprio perché non appare mai sulla scena almeno fino al capitolo 5 (CLZ, p. 76-84), quando a Cox è concesso per la prima volta di avere udienza dall'Imperatore, si ha la percezione che

⁷² CCT, p. 9 – “In quella mite giornata autunnale banchi di nebbia avanzavano sopra l'acqua liscia del Qiántáng, il cui letto sabbioso, ramificato in bracci secondari, era stato scavato con l'aiuto di pale e cesti da oltre duecentomila lavoratori forzati per aumentarne la profondità [...]”.

⁷³ CCT, p. 11 – “Quel mattino Qiánlóng, il Figlio del cielo e Signore del tempo, in preda a sogni febbrili e protetto da molte centinaia di guerrieri corazzati si librava sopra le torri e i tetti di Hángzhōu – in alto sopra le nebbie erranti e le colline di un verde profondo, dove l'aria autunnale era punteggiata di delicate fragranze e dove si raccoglieva il tè più pregiato dell'impero. Come un neonato nella culla, Qiánlóng giaceva nel suo letto che oscillava appeso a quattro trecce di seta in cui erano intessuti fili di porpora, profumate di lavanda e olio di violetta, fissate a loro volta alle travi laccate di rosso della sua tenda sfarzosa.”

il sovrano possa neppure esistere, visto che non compare in pubblico, non governa e non incide personalmente in alcun evento fino a quel momento narrato.

Proprio nell'episodio dell'udienza con l'Imperatore viene esplicitato un elemento già sibillinamente menzionato in precedenza (CLZ, pp. 48s e p. 60) che viene riproposto poi frequentemente nel testo.

Er *wußte*, was Qiánlóng dachte, wußte, was Qiánlóng sagen würde, wußte!, was der Kaiser von China von ihm wollte, noch bevor der es aussprechen und Kiang seinen Wunsch übersetzen konnte. [...] Über Kiangs stockenden Übersetzungen wurde es nun tatsächlich hell in der Thronhalle. [...] Cox war versucht, Kiang zu sagen, daß er sich keine große Mühe mehr zu geben brauchte, daß er bereits wußte, was der Kaiser von ihm wollte, und Kiang ihm den Rest auch in der Werkstatt erzählen konnte [...]. (CLZ, pp. 81s)⁷⁴

Anche senza ascoltare la propria voce dell'Imperatore, né dare particolare peso alle traduzioni di Kiang, Cox sembra già aver capito cosa l'Imperatore richiede da lui. Questa specie di connessione mentale, questa congenialità, sembrerà perdurare anche oltre, fino anche alla commissione dell'ultimo orologio (CLZ, p. 217). Qiánlóng e Cox sono personaggi come interconnessi, due facce della stessa medaglia che vogliono la stessa cosa, ma per fini diversi. Entrambi vogliono la costruzione dell'orologio in grado di misurare l'eternità. Cox ambisce a costruirlo, come visto, sia per una sorta di ambizione professionale personale, sia perché quest'orologio sarebbe in qualche modo in grado di ridare la parola alla moglie ammutolita; Qiánlóng invece vorrebbe quest'orologio per elevarsi ulteriormente, avere una prova tangibile del suo essere «ein Herr über zehntausend Jahre», un 'Signore dei diecimila anni', dove diecimila anni sta per 'infinito'. In realtà, l'orologio accelererà la decadenza di Qiánlóng, la sua degradazione prima a mortale e poi semplice uomo.

La degradazione di Qiánlóng ha in effetti inizio sin da subito; accanto ai titoli che generosamente sono riservati a lui dalla voce narrante, come visto altri elementi in contemporanea sembrano smontare la figura dell'Imperatore, facendole perdere la sua sacralità e grandezza. L'inizio esplicito di questo processo avviene a partire da capitolo 5, che non a caso è intitolato in cinese *shí jiān* (時間), vale

⁷⁴ CCT, pp. 57s – “Sapeva quel che Qiánlóng pensava, sapeva quel che Qiánlóng avrebbe detto, lo sapeva! sì, quel che l'imperatore della Cina voleva da lui, prima ancora che venisse articolato e Kiang potesse tradurlo. [...] Le traduzioni di Kiang procedevano così esitanti che la luce penetrò davvero nella sala del trono. [...] Cox avrebbe voluto dire a Kiang che non doveva fare più tanta fatica, che sapeva già cosa volesse da lui l'imperatore, e avrebbe potuto raccontargli il resto anche nel laboratorio [...]”

a dire ‘il tempo’ e in tedesco *ein Mensch*, ‘un uomo’. L’essenza dell’umanità, con la sua connaturata caducità, è una peculiarità che l’Imperatore tenterà invano di rigettare, ma che saranno ineluttabile. Non è un caso che, mentre precedentemente la voce narrante affermava che l’Imperatore fosse un Dio (CLZ, p. 12), la presentazione del sovrano ora cambia:

Ein Mann, der sich als *Herr der Welt, Der Erhabene, Der Allerhöchste* und *Herr der zehntausend Jahre* und mit so vielen, unzähligen, anderen Titeln und Namen himmelhoch über den Rest der Menschheit hinausheben ließ, würde ihm einen Wunsch vortragen, den er entweder erfüllen oder an dem er scheitern – und vielleicht sterben konnte. (CLZ, p. 71)⁷⁵

L’imperatore non è più un Dio, smette di esserlo; ora ‘si fa chiamare’ con questi titoli altisonante, i quali risultano quindi avere oramai più una funzione estetica che effettiva. Questa prima degradazione fa seguito anche alla successiva, probabilmente più pesante, che banalizza definitivamente agli occhi del lettore la figura di Qiánlóng, che tra alti e bassi fino a quel momento aveva destato un certo rispetto:

Eine Banalität von einer Seichtheit, wie man sie ebensogut an der Theke einer Hafenkneipe an der Themse hätte hören können, ein hohles Wort, das aber unbezweifelbar von dieser Stimme im entrückten, fernen Dämmerlicht jenseits eines Wandschirms, den ein Kalligraph in meisterhafter Eleganz ebenfalls mit Schriftzeichen bemalt hatte, gesagt worden war: *Wie schnell die Zeit vergeht*. Wie schnell die Zeit vergeht! War der berühmteste Uhrmacher und Automatenbauer des Abendlandes um die halbe Welt und dann einen künstlichen, von Millionen Sklaven in ein neues Bett gelegten Strom aufwärts bis nach Běijīng gesegelt und hatte an einem Hof, der für die allermeisten Bewohner des Westens bloß ein märchenhaftes Gerücht war, einen ganzen Herbst lang auf ein Wort des Kaisers von China gewartet, um nun auf Knien vor einem leeren Thron eine solche Platttheit zu hören? (CLZ, pp. 78s)⁷⁶

⁷⁵ CCT, p. 51 – “Un uomo che facendosi appellare *Signore del mondo, Sublime, Eccelso e Signore dei diecimila anni*, e che attraverso infiniti altri titoli e nomi si elevava in vetta ai cieli, sopra il resto dell’umanità, gli avrebbe espresso un desiderio che lui poteva realizzare o in cui avrebbe fallito – e forse sarebbe morto.”

⁷⁶ CCT, p. 55 – “Una banalità, un commento superficiale, come si sarebbe potuto sentire al bancone di un locale del porto sul Tamigi, parole vuote ma pronunciate senza dubbio da quella voce nella penombra, dietro un paravento ornato anch’esso di caratteri tracciati con magistrale eleganza: *Come passa in fretta il tempo*. Come passa in fretta il tempo! L’orologiaio e costruttore di automi più famoso dell’Occidente aveva viaggiato per metà del mondo e poi lungo un corso d’acqua artificiale che milioni di schiavi avevano deviato su un nuovo letto, fino a Běijīng, e in attesa di una parola dell’imperatore cinese aveva passato tutto un autunno in una corte che per la

Oltre alla palese ironia fatta dalla voce narrante, stride eccezionalmente anche la solennità del cerimoniale con la banalità e l'inconsistenza del pensiero di Qiánlóng. La figura dell'Imperatore sembra diventare sempre più solo un accessorio estetico. La degradazione successivamente arriva ad essere anche fisica:

Daß der Kaiser mit ihnen nun nicht anders als ein Hirte oder Fischer um ein Glutbecken saß, in dem Kiefernkohle und zwei Räucherkegel mit einem unbekannt feinen Duft glosen ..., daß der mächtigste Mann der Welt ohne das geringste Zeichen seines Ranges und nicht anders als seine Besucher nur in einen wassergrauen, bleigrauen Umhang gehüllt war und sich so weder in Haltung noch Kleidung von ihnen unterscheiden wollte, ein schlanker, feingliedriger Mann, aber wohl kleiner als jeder andere in dieser Runde, irritierte, ja verstörte Cox mehr als der höfische Prunk und alles, was er aus dem Zeremoniell der Verbotenen Stadt kannte [...]. (CLZ, p. 210)⁷⁷

L'imperatore verrà poi ulteriormente degradato, fino a venire accostato a un animale e a un contadino (CLZ, pp. 265s). Tuttavia, proprio in queste scene in cui l'Imperatore cessa di preservare la sua funzione estetica, si assiste ad una rappresentazione dell'Imperatore molto più tenera e naturale nel suo rapporto con la sua Ān, lontano dal contesto cerimoniale della corte. Alla luce di ciò, nonostante gli elementi di crudeltà che la sua figura racchiude, Qiánlóng non può essere considerato un *villain*. Piuttosto, l'Imperatore incarna una figura molto complessa, dotata di molteplici sfaccettature.

Nonostante il suo rango, Qiánlóng è certamente la figura che esce sconfitta. L'oggetto del suo desiderio, l'orologio in grado di misurare l'eternità che avrebbe dovuto certificare la sua natura divina, in realtà certifica l'ineluttabilità della sua caducità. È la prossimità della morte che Qiánlóng sente quando sta per avviare l'orologio:

Als der Kaiser den Bleiglaskegel aus seinem Seidenbett nahm, mit dem er gemäß der letzten der fünf Anleitungen den Quecksilberfluß zwischen den Zylindern der Uhr in Bewegung setzen oder zum Stillstand bringen konnte, war es plötzlich, als ob noch eine andere Hinterlassenschaft des englischen Meisters von ihm Besitz

maggior parte degli abitanti dell'Occidente era solo una favolosa leggenda, per ascoltare in ginocchio davanti a un trono vuoto una banalità del genere?"

⁷⁷ CCT, p. 141 – "Il fatto che l'imperatore sedesse insieme a loro non diversamente da un pastore o da un pescatore intorno a un braciere, dove carbonella di pino e due coni d'incenso ardessero debolmente emanando un fine odore sconosciuto... e che l'uomo più potente del mondo, senza il minimo segno che indicasse il suo rango e avvolto in una mantella grigio acqua, come i suoi visitatori da cui non voleva distinguersi nel portamento e neppure nel vestito, fosse un uomo snello ed esile, il più piccolo del gruppo, tutto ciò irritava Cox e addirittura lo turbava più dello sfarzo di corte e di tutto quel che conosceva del cerimoniale della Città proibita [...]."

ergriff, ein kalter Hauch, der von den leeren Drehbänken kam und über ihn hinwegstrich. Und so hielt Qiánlóng, der Herr der Horizonte, der Unbesiegbare, fröstelnd inne und legte den Glaskegel dann behutsam in die seidene Kuhle zurück. (CLZ, p. 298)⁷⁸

Il «kalter Hauch», ‘il freddo alito’ sta a simboleggiare nient’altro che la morte, tanto che poi la custodia dello strumento per l’avviamento dell’orologio viene chiamato una «Kuhle», una fossa. Se tra le coordinate tracciate da Doren Wohlleben sulla poetica di Ransmayr si poteva trovare nell’incipit del romanzo l’*Ankunft* di Alister Cox, altra coordinata rintracciabile nel romanzo è il *Verschwinden*, propria di Qiánlóng nell’epilogo. Il motivo dello svanire si ritrova nell’ultimo Qiánlóng, quello raffigurato proprio nelle ultime pagine del capitolo 17 menzionate sopra. Davanti alla possibilità di certificare la propria esistenza terrena e la propria caducità tramite l’attivazione dell’orologio che può misurare l’eternità, Qiánlóng sparisce e viene ridimensionato. L’essenza del motivo del *Verschwinden* sta nel «Bewusstsein menschlicher Vergänglichkeit, die Demut vor dem Sein»⁷⁹. La percezione del divino svanisce a favore dell’affermazione dell’umana caducità.

3.2.1 Dissoluzione della figura dell’‘uomo solo al comando’

Non è solo l’uomo Qiánlóng con le sue certezze a dissolversi nell’epilogo del romanzo. Prendendo in prestito la citazione dal mondo del ciclismo di Mario Ferretti che dà il titolo al presente paragrafo, è interessante notare quanto la rappresentazione del potere assoluto, che nei romanzi di Ransmayr gode spesso ampia trattazione (si pensi alla rappresentazione a tinte fosche dell’Impero Romano nel *Die letzte Welt*), abbia la caratteristica di mettere in luce quanto l’immagine tipicamente propagandata dai regimi dittatoriali dell’‘uomo solo al comando’, sicuro, autoritario e indipendente, sia in realtà falsa e che al contrario il totalitarismo si manifesti tramite la burocrazia al potere, piuttosto che tramite il singolo al potere.

⁷⁸ CCT, p. 198 – “L’imperatore prese dal giaciglio di seta il cono di cristallo con cui, seguendo l’ultimo dei cinque punti, poteva mettere in moto il fiume di mercurio fra i cilindri dell’orologio, o arrestarlo, e in quel momento fu come se un altro lascito del Maestro inglese si fosse impossessato di lui, un freddo alito che veniva dai torni vuoti e lo sfiorava. E così Qiánlóng, il Signore degli orizzonti, l’Invincibile, si arrestò rabbrivendo e rimise con attenzione il cono di cristallo nella sua fossa di seta.”

⁷⁹ Doren Wohlleben, *op.cit.*, p. 14 – “Coscienza della caducità umana, umiltà davanti all’Esere.” (trad. it. G.E.).

Nel già menzionato *Die letzte Welt*, il governo dello Stato è gestito dai funzionari e dall'apparato burocratico, che 'interpreta' a proprio piacimento il volere dell'Imperatore, di fatto esautorandolo e gestendo a proprio piacimento il potere.⁸⁰ In *Cox oder Der Lauf der Zeit*, per molti tratti la situazione è simile. Più volte all'interno del romanzo è specificato quanto fossero i mandarini a definire le scelte e le priorità di governo.

Sin dalle prime pagine, infatti, viene messo in luce quanto l'Imperatore non avesse necessità di 'vedere' o 'dire', in quanto «was zu sehen oder zu sagen war, sahen und sagten Untertanen für ihn» (CLZ, p. 12).⁸¹ Successivamente, la narrazione procede a specificare chi siano gli *Untertanen*, i sudditi, a cui era richiesto di vedere e parlare per l'Imperatore: i mandarini.

L'Imperatore non sembra esprimere direttamente gli ordini, piuttosto le direttive giungono dalla cerchia dei mandarini, come se loro stessi fossero responsabili del governo:

Der Kaiser, hieß es, habe den Schnee als Zeichen gedeutet, daß der komponierende Prinz sein absolutes Gehör nützen, seine Oper weiter verbessern und ihre Aufführung bis zum Erreichen der höchsten Perfektionsgrade verschieben sollte – und verzichtete vielleicht auch deshalb vorerst auf eine Bestrafung der Astrologen. Die wagten keine weiteren Prognosen und baten einen Mandarin, der als Zeichen seines hohen Ranges zwei in Gold gestickte Leoparden auf seiner Robe trug, auf Knien um Geduld: An einem bedeckten Himmel und im herbstlichen Nachtnebel ließen sich keine Sterne deuten. (CLZ, pp.57s)⁸²

L'enunciazione del volere dell'Imperatore è vaga, al punto da far facilmente dubitare che venga da lui stesso, ma magari direttamente dalla sua cerchia. Come si legge nel IV capitolo riguardo all'errata profezia degli astrologi, davanti al volere poco chiaro dell'Imperatore, che tuttavia sembra non essere propenso a punire gli indovini, questi ultimi supplichino in realtà i mandarini di aver salva la vita (CLZ, pp. 57s); oppure, qualche pagina più tardi, quando sono i mandarini stessi a decidere l'appellativo dell'Imperatore, *Wàn suì yé*, il 'Signore dei diecimila

⁸⁰ Cfr. Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*; pp. 63-65 e pp. 112-23.

⁸¹ CCT, p. 11 – “Quel che c'era da vedere o dire, lo vedevano e dicevano i sudditi per lui.”

⁸² CCT, p. 42 – “L'imperatore, così correva voce, aveva interpretato la neve come un segno che il principe compositore avrebbe dovuto fare buon uso del suo orecchio assoluto, continuando ad affinare la sua opera e rinviando l'esecuzione fino al raggiungimento della perfezione – e perciò rinunciava per il momento a punire gli astrologi. Questi non osarono formulare altre previsioni e pregarono in ginocchio un mandarino, che in segno del suo alto rango portava due leopardi ricamati in oro sulla veste, di aver pazienza: con il cielo coperto e nella nebbia notturna d'autunno era impossibile interpretare le stelle.”

anni' (CLZ, p. 61). Un'esplicitazione più palese del potere dei mandarini è evidente verso la conclusione del romanzo, quando gli inglesi, che ottengono sempre più favore agli occhi di Qiánlóng, scombussolano l'ordine costituito dai mandarini. Infatti, la diretta volontà dell'Imperatore, cioè quella di concedere agli inglesi tutti i materiali di cui hanno bisogno per il loro lavoro, così come il poter stare alla presenza del sovrano in assenza dei dignitari e più in generale la loro posizione privilegiata, creano un notevole malcontento tra i mandarini che culmina nel quartultimo capitolo con delle minacce alla vita stessa degli inglesi scritte col sangue sui muri. Gli stessi inglesi la cui sicurezza era garantita dal favore che avevano presso l'Imperatore.

Selbst ein Kaiser
spricht nur mit einer Stimme,
sieht nur mit zwei Augen,
hört nur mit zwei Ohren.

Sein Hof dagegen
spricht und flüstert
mit tausend Stimmen,
sieht mit tausend Augen,
hört mit tausend Ohren
und tut mit tausend Händen,
was ein Meer von Augen
nicht sieht,
wenn alle Lider sich schließen
vor dem,
was getan werden muß. (CLZ, pp. 235s)⁸³

In questo frammento è chiara la presa di posizione della corte, dell'establishment, che si erge per competenza e potere al di sopra del sovrano. Nonostante sia il sovrano, Qiánlóng non è quindi libero di ospitare e stabilire regole nuove per gli ospiti, in quanto è la corte stessa a dettare le regole.

Non solo a essere messi in discussione sono gli ordini che riguardano gli ospiti inglesi, ma lo stesso Qiánlóng è obbligato indirettamente e inconsapevolmente a sottostare alla volontà e ai protocolli della corte, anche quando ordina

⁸³ CCT, p. 157 – “Persino un imperatore/parla con una voce sola/guarda con due soli occhi/sente con due sole orecchie./La sua corte invece/parla e sussurra/con mille voci,/guarda con mille occhi,/sente con mille orecchie/e fa con mille mani/quel che un mare di occhi/non vede,/quando tutte le palpebre si chiudono/davanti a ciò/che dev'essere fatto.”

loro di restare da solo insieme a Ān. Mandarinini e militari continuano a seguirlo e a controllarlo, nonostante fosse loro stato ordinato il contrario (CLZ, pp. 262-68).

Se nel *Die letzte Welt* gli imperatori Augusto e Tiberio si disinteressano del governo poiché concentrati sulla frivolezza e l'ozio, espressi tramite il disinteresse per la cultura⁸⁴ e il motivo del rinoceronte⁸⁵, in *Cox oder Der Lauf der Zeit*, l'Imperatore Qiánlóng sembra disinteressato all'esercizio del potere perché intento alle arti amorose con Ān e le altre concubine, impegnato nello scrivere poesie e ossessionato dalla sua curiosità per lo scorrere del tempo, che lo porta a commissionare ad Alister Cox la costruzione dei tre orologi.

Aber während die Rebellen am Ufer des Gelben Flusses aus Hunderten abgeschlagener Köpfe kaiserlicher Reiter Schädelpyramiden errichteten und im Namen Allahs ganze Städte in Friedhöfe verwandelten, machte sich der Hof in den Rüstkammern, Garderoben, Kunstsammlungen und Depots daran, seine Übersiedlung aus Běijīng in die Sommerresidenz nach Jehol vorzubereiten. Der Unbesiegbare wollte einen weiteren Sommer in der staubfreien, belebenden Luft der Berge am Rand der inneren Mongolei verbringen und dort die Sammlung jener Gedichte weiter vergrößern, mit deren kalligraphischer Niederschrift er jeden seiner Tage lange vor Sonnenaufgang begann. Dreitausendsechshundertsiebenundachtzig Gedichte zählten die beiden für die persönlichen Statistiken des Kaisers zuständigen Chronisten in diesen Tagen. Auch wenn gleichzeitig mit den Nachrichten von der Rebellion in Gānsù ein Reiter aus dem Land Kham, dem Osten Tibets, in der Verbotenen Stadt eintraf und als einziger Überlebender und immer wieder von Weinkrämpfen geschüttelt berichtete, daß aufständische Khampas einem Trupp von kaiserlichen Landvermessern Hände und Füße abgehackt und die Gedärme aus den mit Schwertern geöffneten Bäuchen gezerrt hätten, um sie vor den Augen der immer noch lebenden Verstümmelten Wollschweinen zum Fraß vorzuwerfen, konnte selbst diese Nachricht die Vorbereitungen des Hofes weder stören noch behindern. [...] Nein, was immer an Gerüchten und Lageberichten aus den Weiten seines Reiches im Umlauf war – die Vorfreude des Kaisers auf die klare Luft der Mongolei und der mandchurischen Heimat seiner Ahnen war nicht zu trüben. Um Rebellen in irgendeiner barbarischen Wildnis sollten sich seine Generäle kümmern, bis er ihnen befahl, das Kommando in seine Hände zurückzulegen. Denn der kaiserliche Weg in den Sommer war so unaufhaltsam wie die Jahreszeit selbst. Während Qiánlóng Entscheidungen traf über Ausrüstungen, Kunst- und Uhrensammlungen, Garderoben, Teppiche

⁸⁴ *Ivi*, pp.62s.

⁸⁵ *Ibidem* e *ivi*, p. 121: Nel romanzo del 1988, Ransmayr esprime da un punto di vista estetico la frivolezza degli Imperatori, prima Augusto e successivamente Tiberio, con l'espedito del rinoceronte. In occasione di importanti eventi o decisioni, quale potesse essere l'esilio di uno dei letterati più celebri quali Ovidio da parte di Augusto, oppure la reazione in seguito alla propria incoronazione, come nel caso di Tiberio, la figura dell'Imperatore rimane indifferente, distratto nell'osservare il rinoceronte che sguazza nel fango del cortile del palazzo (G.E.).

und Bücher, vor allem Uhren und Bücher, die in der endlosen Prozession des in neunzehn Abteilungen gegliederten Übersiedlungstrosses mitgeführt werden sollten, hörten ihn seine engsten Berater immer wieder vom smaragddunklen Grün der Täler und den sanften, von Vogelstimmen umspielten Höhenrücken schwärmen und vom klaren Wasser des Flusses, der, von heißen vulkanischen Quellen erwärmt, in jedem Badenden eine glückselige, sprachlose Erinnerung an die Zeiten wachrief, in denen er noch geborgen und im Fruchtwasser schwebend, allen Lärm der Welt durch den Leib seiner Mutter zu einer friedlichen Musik gedämpft gehört hatte. (CLZ, pp. 169-171)⁸⁶

In questa prospettiva, l'esercizio del potere non avviene in ragione del tradizionale motivo della sete di dominio del singolo; piuttosto in Ransmayr il potere sembra essere un mezzo, l'accessorio tramite il quale il singolo che sembra detenere il potere può dedicarsi indisturbato ad altro, disinteressandosi della cosa pubblica, degradando così la figura della 'guida' del popolo ad una mera figura di rappresentanza, che non gestisce in alcun modo il potere, né sembra essere interessato a farlo, rivestendo *de facto* una mera funzione estetica. Qui avviene

⁸⁶ CCT, pp. 115s – “Ma mentre i ribelli sulle rive del Fiume Giallo erigevano piramidi con centinaia di teste mozzate ai cavalieri imperiali, trasformando intere città in cimiteri nel nome di Allah, la corte era impegnata nelle armerie, nei guardaroba, nelle collezioni d'arte e nei depositi per preparare il trasferimento da Běijīng alla residenza estiva di Jehol. L'Invincibile voleva trascorrere un'altra estate all'aria pulita e vivificante delle montagne ai margini della Mongolia interna, e ampliare la raccolta di quelle poesie con la cui trascrizione calligrafica cominciava ciascuna delle sue giornate, ben prima che sorgesse il sole. Tremila e seicentottantasette erano le poesie che i due cronisti responsabili delle statistiche personali dell'imperatore contarono per quei giorni. Insieme alle notizie sulla ribellione nel Gānsù, nella Città proibita arrivò anche un cavaliere proveniente dalla regione del Kham, nel Tibet orientale; unico sopravvissuto, scosso da continue crisi di pianto, raccontò che i ribelli locali avevano mozzato mani e piedi a una compagnia di agrimensori imperiali, strappando le budella dai loro ventri squarciati con le spade e gettandole in pasto a maiali mangalica, davanti agli occhi dei mutilati ancora vivi. E tuttavia neppure questa notizia poté disturbare o impedire i preparativi della corte. [...] No, qualsiasi voce e resoconto arrivasse dalle vastità del suo impero, la felicità dell'imperatore all'idea di ritrovare l'aria limpida della Mongolia e della Manciuria dei suoi avi non poteva essere offuscata. Dei ribelli in qualche barbara regione selvaggia dovevano occuparsi i suoi generali, fin quando avesse ordinato loro di rimettergli il comando. Il cammino dell'imperatore incontro all'estate era inarrestabile quanto la stagione. Mentre Qiánlóng prendeva decisioni sull'equipaggiamento, sulle collezioni d'arte e di orologi, sul guardaroba, sui tappeti e i libri, soprattutto sugli orologi e sui libri che dovevano essere portati nell'infinita processione del trasloco, suddivisa in diciannove sezioni, i suoi consiglieri più stretti lo sentivano parlare in continuazione del verde smeraldo delle valli e delle morbide creste, dove risuonavano fitte voci di uccelli, e dell'acqua limpida del fiume scaldato da sorgenti vulcaniche che risvegliava in chiunque vi si bagnasse un ricordo beato e muto del tempo in cui, ancora protetto e galleggiante nel liquido amniotico, aveva sentito tutto il rumore del mondo attraverso il ventre della madre, attutito e mutato in una musica pacifica.”

anche la dissoluzione del sovrano in quanto il custode e difensore del popolo; piuttosto, il sovrano, come visto, se ne disinteressa, non venendo in soccorso, né mostrando compassione quando i suoi sudditi soffrono, venendo ironicamente chiamato dalla voce narrante «Kriegsherr» (CLZ, p. 171), condottiero, che però non combatte le proprie battaglie. Ciò riporta alla mente la critica spiccatamente illuminista alla nobiltà, che ritroviamo nelle figure dei principi non interessati alla guida politica, ma al solo proprio *divertissement* come, ad esempio, in *Emilia Galotti* (1772) di Gotthold Ephraim Lessing e in *Kabale und Liebe* (1784) di Friedrich Schiller. Uno dei pochi elementi tradizionali della figura del sovrano assoluto è la sua incomparabile ricchezza messa a confronto con la povertà del suo popolo (CLZ, p. 142), elemento che in realtà non riveste una grossa importanza nella trama e che infatti viene appena accennato.

3.3 *L'amore e le sue forme: Faye, Abigail e Ān*

Le tre figure femminili presenti nel romanzo, Faye, Abigail e Ān, sono personaggi senza una profonda caratterizzazione. Faye e Abigail sono solamente menzionate in flashback o riflessioni di Alister Cox oppure della voce narrante, ma non compaiono mai sulla scena. Ān compare qualche volta, ma non influisce particolarmente con le sue azioni sulla trama. Ciononostante, le figure femminili sopra elencate rivestono una certa importanza ai fini interpretativi dell'opera. Esse risultano importanti non per quello che fanno o pensano (né le azioni, né i pensieri dei personaggi femminili godono di particolare trattazione), ma per quello che simboleggiano e soprattutto quello che esse suscitano nella psiche di Alister Cox. Non casualmente, le figure femminili sono tutte introdotte contemporaneamente nel capitolo 2. Infatti, come si vedrà nel corso della seguente analisi, i confini tra le tre figure femminili appaiono molto sfumati.

Quello provato da Alister Cox per Faye sembra una sorta di amore sincero. La concezione dell'amore è chiaramente estremamente soggettiva e multiforme. Se tuttavia per amore si intende il donarsi all'altro, il volere il bene dell'altro e non solamente l'esserne attratto, il sentimento di Alister Cox non è propriamente amore. Il rapporto tra Alister Cox e Faye è descritto in realtà come un rapporto di dominio basato sulla bramosia di lui. Ciò che colpisce, e quasi indigna, è che il dominio si manifesti anche da un punto di vista fisico-sessuale. Se la descrizione iniziale di un padre di una figlia morta in tenera età e di una moglie amata, che a causa del trauma si era ammutolita, aveva potuto certamente suscitare nel lettore del nostro tempo un sentimento di pietà e benevolenza verso il

personaggio di Alister Cox, la percezione cambia quando cambia l'oggetto della narrazione, ovvero nello specifico viene rappresentato il rapporto di coppia tra il protagonista e sua moglie:

Faye hatte ihm niemals ihren Willen aufgezwungen und nichts von ihm gewollt, jedenfalls nichts von dem, wonach Cox Nacht für Nacht und den ganzen Tag über und wann immer er mit ihr zusammen war, gierte. Faye hatte nicht gewollt, daß er sie küßte, nicht, daß er sie in seine Arme nahm, und nicht, daß er ihr die Kleider vom Leib zerrte und sie unter sich begrub wie ein Raubtier seine Beute unter sich begräbt ... Und sie hatte nicht gewollt, niemals, daß er sich stöhnend auf ihr wand, bis sie, überwältigt von Wut, Schmerz und Ekel, spürte, wie sein Samen sie tief in ihrem Inneren berührte, an ihr Innerstes schlug!, und dann wie ein gestaltloses, wässriges Ungeziefer daraus hervorkroch und ihre Schenkel und das Bettuch besudelte. (CLZ, p. 43)⁸⁷

Anche se non espressamente narrato con questi termini, questo è nient'altro che il racconto di una forma di stupro perpetrato su base regolare. L'immagine positiva dell'inventore razionale e indebolito dalle prove che la vita gli ha riservato vacilla, nonostante il narratore non esprima alcuna forma di condanna esplicita o alcun giudizio morale. Faye non prova alcuna attrazione fisica per Alister Cox, piuttosto un vago sentimento di affetto, nato probabilmente dal fatto che, vista la grande differenza d'età tra i due, Faye aveva conosciuto Alister Cox da bambina, quando, figlia di un operaio della ditta di Cox, ammirava l'inventore creare mirabili oggetti (CLZ, pp. 45s). Ciò introduce un altro tema di rilevante importanza. Riguardo Faye, viene detto che ella ha circa trent'anni meno di Alister Cox e che al momento della morte della piccola Abigail sia poco più di una bambina (CLZ, p. 37) e ciò in qualche modo 'aggrava' la caratterizzazione negativa di Alister Cox, che sembra indirettamente tendere verso la pedofilia. Infatti, anche in occasione della presentazione del personaggio di Ān, si nota come l'attenzione di Cox, nonostante la presenza di molteplici concubine dell'Imperatore, ricada proprio su Ān, che in qualche modo richiamava alla mente Faye e Abigail e che viene definita «Kindfrau», ('donna bambina', CLZ, p. 41). Denominatore

⁸⁷ CCT, p. 32 – "Faye non gli aveva mai imposto la sua volontà o voluto qualcosa da lui, e in ogni caso non quello che notte dopo notte e anche di giorno, ogni volta che era con lei, Cox bramava. Faye non voleva che lui la baciasse o la prendesse fra le braccia, non voleva che le strappasse dal corpo i vestiti e la seppellisse sotto di sé, come un animale selvaggio fa con la sua preda... E non aveva mai voluto, mai, che si contorcasse gemendo sopra di lei, finché sopraffatta dalla rabbia, dal dolore e dal disgusto sentiva il suo seme toccarla nel profondo, colpirla!, nel punto più profondo di sé, e poi lo sentiva strisciare fuori, parassita bagnato, e insudiciare le sue cosce e il lenzuolo."

comune di queste tre figure è certamente l'essere definite bambine. Per l'universo femminile, Alister Cox sviluppa un sentimento sia di brama che di tenerezza, sebbene per Abigail non venga inclusa anche la dimensione fisico-sessuale, smorzando l'immagine di un Cox pedofilo.

La caratterizzazione di Ān segue un percorso diverso rispetto a quella di Faye, in quanto non viene messa in evidenza la natura violenta del rapporto tra lei e Qiánlóng.

Auch wenn der Herr der Welt in jenen Morgenstunden, in denen er bei besserer Laune Gedichte schrieb und dabei stets auf der Suche nach dem treffendsten Ausdruck war, blieben doch zart und süß die beiden Worte, die er am öftesten verwendeten, wenn er an diese kindliche Frau dachte, eine Zeile über sie verfaßte oder ihr selbst vor den Augen von Zeugen über die Wangen strich, so behutsam, als müßte er vor jedem seiner Worte, das er an sie richtete, erst prüfen, ob dieses Wesen wirklich und greifbar war und nicht bloß eine überirdische Erscheinung, die unter einem begehrlchen Blick und erst recht jeder Berührung wieder zerfließen, verfliegen mußte: Meine Zarte. Meine Süße. Meine Schöne. (CLZ, pp. 263s)⁸⁸

Ān viene infatti presentata secondo il canone della donna-angelo, sebbene ciò, come spesso accade nelle rivisitazioni dei *tòpoi* letterari, contenga in sé dell'ironia. L'aspetto ironico sta nel fatto che il richiamo al motivo della donna-angelo che ispira l'arte poetica provenga non da una donna con determinate virtù morali, come nella tradizione della lirica stilnovistica, ma piuttosto da una concubina. La caratterizzazione di Ān come donna-angelo viene già introdotta nel capitolo 2, quando viene messa in evidenza il suo essere *Himmelswesen* ('creatura celeste, CLZ, p. 41). Inoltre, anche il titolo del capitolo a lei dedicato risulta confermare questa tesi. Ān è sì un nome di persona, ma anche un aggettivo che significa 'quieto', 'tranquillo' (安). Ān si configura quindi come l'amata che in quanto divina possiede calma e tranquillità. Tuttavia, così come di Faye, anche di Ān non vi è un'ulteriore caratterizzazione e di certo non è una figura indipendente.

Oltre che per il mancato sviluppo durante la narrazione, si può notare come sia Ān che Faye siano in qualche modo sovrapponibili anche dal punto di vista affettivo-sentimentale e socioeconomico. Faye non ama Alister Cox e Ān non

⁸⁸ CCT, p.176 – “Anche nelle ore mattutine in cui il Signore del mondo, di ottimo umore, scriveva poesie ed era sempre alla ricerca dell'espressione più calzante, soave e dolce erano le due parole che utilizzava più spesso quando pensava a quella donna bambina, quando componeva un verso su di lei o davanti ad altri le accarezzava le guance, delicatamente, come se prima di ogni parola a lei rivolta dovesse controllare che quella creatura fosse vera e tangibile e non una pura visione soprannaturale che a uno sguardo concupiscente, e tanto più a un contatto, si sarebbe dissolta e involata: mia Soave. Mia Dolce. Mia Bella.”

ama Qiánlóng e ciò configura un'ulteriore somiglianza anche tra i personaggi di Alister Cox e Qiánlóng. Entrambi sono alla ricerca di amore ed entrambi non sono amati, ma abusano della loro posizione dominante per riuscire ad ottenere la donna del desiderio. Il narratore sviluppa la linea di congiunzione tra Ān e Faye nel momento in cui presenta le loro relazioni di coppia in maniera simile in momenti diversi della trama.

Ān verehrte und bewunderte diesen Mann, der sie so hoch über alle anderen Frauen des Reiches erhoben hatte. Sie war ihm dankbar und tat niemals aus Furcht, sondern stets aus Dankbarkeit, was immer er von ihr verlangte. Aber sie liebte ihn nicht. (CLZ, p. 265)⁸⁹

Il rapporto tra Ān e Qiánlóng non è certo quello di un amore corrisposto. Il romanzo precedentemente aveva presentato il sentimento di Faye nei confronti di Alister Cox in maniera molto simile:

Und dennoch hatte sie diesen Mann, der sie quälte und, wie er immer wieder und um Vergebung bittend flüsterte, *anbetete*, inmitten seiner glitzernden mechanischen Kreaturen bewundert und hatte manchmal sogar etwas empfunden für ihn, wofür sie kein anderes Wort wußte als Liebe. (CLZ, pp. 43s)⁹⁰

Nonostante la voce narrante in questo caso utilizzi la parola *Liebe*, in realtà ciò che la triste Faye crede sia amore è più puramente l'effetto di una costrizione sociale, culturale ed economica:

Nach der Hochzeit hatte Faye das hellste und luxuriöseste Zimmer, das sie je betreten hatte, in der Londoner Shoe Lane bezogen, hatte im ersten Jahr ihrer Ehe ihre Eltern zweimal mit einem Geschenkkorb ihres Mannes besucht und dabei jedesmal am Mittagstisch geweint, während die Mutter ihr besänftigend die Hand auf die Faust legte, mit der Faye den Löffel umklammerte, und ihr Vater sie eine undankbare Prinzessin schimpfte. Verflucht! Konnte es für eine rotnasige Liverpools-Göre denn ein größeres Glück geben, als von einem blinden und wohl mehr als bloß

⁸⁹ CCT, p.176 – “Ān venerava e ammirava l'uomo che l'aveva innalzata sopra tutte le altre donne dell'impero. Gli era grata e faceva qualsiasi cosa lui esigesse, non per paura ma sempre solo per gratitudine. Però non lo amava.”

⁹⁰ CCT, p. 32 – “Eppure ammirava quell'uomo che la tormentava e la *venerava*, come lui ripeteva sussurrando e chiedendo perdono, lo ammirava fra le sue scintillanti creature meccaniche e talvolta aveva provato addirittura qualcosa per lui che non sapeva definire in altro modo se non ‘amore’”.

gnädigen Schicksal in die Frau eines Meisters wie Alister Cox verwandelt zu werden? (CLZ, p. 45)⁹¹

Sia Faye che Ān sono sottomesse ai propri partner a causa di una questione socioeconomica. Faye deve sottostare ad Alister Cox poiché proveniente da una famiglia umile, la quale ha deciso il destino della propria figlia in ragione della sua povertà; Ān è costretta a sottostare a Qiánlóng a causa del suo status di concubina del sovrano assoluto.

Le figure femminili appaiono dunque sovrapponibili. Non è solo una percezione che la narrazione tenta di infondere nel lettore, ma sin dall'inizio è un qualcosa che viene percepito dallo stesso Alister Cox:

Als er spätnachts, nach dem vergeblichen Versuch, an einem Journal weiterzuschreiben, das er Faye eines Tages vorlesen wollte, schlaflos in seinen von Sternbildern gemusterten Kissen lag, sah er mit geschlossenen Augen wieder und wieder die Gesichter von Faye und Abigail und das Antlitz des Mädchens, der Frau an der Reling, ineinanderfließen, ineinanderwehen. (CLZ, p. 68)⁹²

Di notte, quando viene meno il *principium individuationis*, i contorni delle figure si sovrappongono, facendo sì che misteriosamente si accomunino. Ciò che principalmente accomuna Faye, Abigail e Ān viene chiarito tuttavia verso la fine del romanzo: la loro irraggiungibilità.

Aber Cox war weit weg. Er sah nun auch mit offenen Augen seinen Garten. Nur daß darin nun auch Ān gemeinsam mit Faye und Abigail am Wasser saß. Die eine so ersehnt, so geliebt und so unerreichbar wie die andere. Und dann ergriff etwas Besitz von ihm, eine Erschütterung, von der er vielleicht eine Ahnung erfahren hatte, als Abigail geboren worden war oder als er zum erstenmal in Fayes Armen lag. Er empfand, daß dieser Augenblick im Angesicht des Kaisers und seiner Geliebten keiner Zeit mehrangehörte, sondern ohne Anfang und ohne Ende war, um vieles kürzer als das Aufleuchten eines Meteoriten und doch von der Überfülle der

⁹¹ CCT, p. 33 – “Dopo il matrimonio Faye prese alloggio nella stanza più luminosa e splendida in cui avesse mai messo piede, in Shoe Lane a Londra, e durante il primo anno di matrimonio fece visita due volte ai genitori con un cesto di doni inviati dal marito. Ogni volta pianse al tavolo da pranzo, mentre la madre cercava di calmarla mettendo la mano sopra il pugno con cui Faye stringeva il cucchiaino, e il padre la chiamava una principessa ingrata. Maledizione! Per una ragazzina di Liverpool col moccio al naso poteva esistere fortuna più grande dell'essere trasformata da un destino cieco, e ben più che solamente misericordioso, nella moglie di un Maestro come Alister Cox?”

⁹² CCT, p. 48 – “E poi a notte fonda, dopo l'inutile tentativo di continuare a scrivere un diario che avrebbe voluto leggere un giorno a Faye, mentre giaceva insonne sui cuscini ornati con fantasie di stelle, a occhi chiusi vide confondersi i volti di Faye e Abigail, e anche quello della ragazza al parapetto.”

Ewigkeit: von keiner Uhr zu messen, scheinbar ohne Ausdehnung wie ein Jahrmilliarden entfernter, glimmender Punkt am Firmament. (CLZ, pp. 280s)⁹³

Faye risulta per Cox irraggiungibile poiché ella non prova un reale sentimento per lui ed è ammutolita, mentre Ān è la concubina prediletta dell'Imperatore ed è per questo motivo parimenti irraggiungibile. Abigail è irraggiungibile poiché morta prematuramente. Inoltre, sembra che la morte di Abigail sia stata causata probabilmente da Lockwood, durante il lavoro nella fabbrica di Alister Cox. Anche se non esplicitamente detto, si è portati a pensare che la causa della morte di Abigail sia accennata in un'analessi del capitolo 13.

Lockwood dachte mit Schaudern an jenen Morgen zurück, an dem ihm in der Londoner Werkstatt eine Katze zwischen die Beine geraten war und ihn zu Fall gebracht hatte. Er wollte damals einen zum Einbau in das große Barometer des Leuchtturms der Heiligen Katharina auf der Isle of Wight bestimmten Glaskolben voll Quecksilber zur Werkbank tragen ... und konnte dann auch mit einem Ausfallschritt sein Gleichgewicht nicht halten. Zwischen unzähligen Scherben, an denen er sich Füße, Hände und selbst die Stirn zerschnitt, waren im Geklirr des nächsten Augenblicks Quecksilberkügelchen nach allen Richtungen davongestoben, schimmernde Beute, auf die nicht nur eine, sondern gleich drei Katzen Jagd machten – und nicht nur Katzen: Abigail, damals ein dreijähriges Mädchen, das selbst die Feinmechaniker und Goldschmiede der Manufaktur immer wieder entzückte und ihre Arbeit unterbrechen ließ, hatte bis zu Lockwoods Stolpern und Fallen vergeblich versucht, eine der Katzen zu fassen, und sich nach einem ersten Schrecken über Lockwoods Sturz aber mit den leichter zu erreichenden Silberkügelchen begnügt – und wollte eben eines davon in den Mund stecken, als Cox, der das Unglück von seinem Zeichentisch verfolgt hatte, mit einem entsetzten Schrei auf seine Tochter zustürzte. Sie begann zu weinen, als er ihr das Quecksilber aus dem schon zum Mund geführten Händchen schlug. [...] Und Lockwood hatte das Schluchzen Abigails wieder im Ohr und wagte nicht, Cox anzusehen, der in einiger Entfernung an den Rand dieser

⁹³ CCT, pp. 186s – “Cox però era lontano. Ora vedeva il suo giardino anche con gli occhi aperti. Ma accanto all'acqua, adesso, c'era Ān insieme a Faye e Abigail. L'una agognata, amata e irraggiungibile quanto l'altra. E allora qualcosa si impossessò di lui, uno sgomento di cui aveva avuto forse un presagio quando Abigail era nata, o quando aveva tenuto per la prima volta Faye tra le sue braccia. Sentiva che quell'istante in presenza dell'imperatore e delle sue amate non apparteneva più a nessun tempo, ma era senza inizio né fine, molto più breve del balenare di un meteorite, eppure sovrabbondante come l'eternità: nessun orologio poteva misurarlo, sembrava non avere estensione, come un punto luccicante nel firmamento, distante miliardi di anni.”

Modellwelt gelehnt stand, versunken in den Anblick der Lichtreflexe auf den Wellen des Yangtsekiang. (CLZ, pp. 230s)⁹⁴

Il fatto che Lockwood sia turbato dalla vista del mercurio, quasi mostrando una sorta di senso di colpa alla fine del passo citato, e il fatto che al momento dell'accaduto Alister Cox non fosse presente inducono a pensare che l'operaio di Cox abbia effettivamente visto la piccola ingerire le sfere di mercurio, che poi ne avrebbero causato la morte. Nel capitolo 2 viene narrato che la bambina muore di pertosse (CLZ, p. 19), una malattia che risulta avere tuttavia una sintomatologia respiratoria simile all'avvelenamento da mercurio.⁹⁵

Come visto, sin dall'inizio del romanzo, le tre figure femminili sembrano sovrapporsi anche in un unico sentimento e in un'unica percezione, facendo sublimare in Alister Cox sia l'elemento lussuoso che quello tenero.

Än erschien ihm bereits in diesem ersten Augenblick als eine Verkörperung von Faye und Abigail. Nicht, daß sie seiner Tochter oder seiner Frau äußerlich ähnlich gewesen wäre, auch wenn ihr Gesicht schmal war wie das einer Europäerin und ihre Augen von jenem hellen Grün und so aufmerksam wie die Augen Fayes und Abigails; auch ihr Haar war von gleichem Schwarz. Aber die Verbindung bestand nicht in Farben oder Formen, sondern es war ihr Blick, die unverwechselbare Art, wie diese Augen ihn ansahen und wie sich in ihnen ein im Wind geblähtes Segel, das Ufer, die Weite der träge vorüberziehenden Felder zu spiegeln schienen, so, als müßte diese Frau nur ihre Augen schließen, und alle Spiegelbilder, Dinge und

⁹⁴ CCT, pp. 153s – “Lockwood ripensava con un brivido a quel mattino nell'officina di Londra, quando un gatto gli era finito tra le gambe e l'aveva fatto cadere. Voleva portare al banco da lavoro un'ampolla piena di mercurio, per montarla nel grande barometro del faro di Santa Caterina sull'isola di Wight... e, pur facendo un brusco passo di lato per mantenere l'equilibrio, l'aveva perso. Tra gli innumerevoli frammenti che gli avevano provocato tagli sui piedi, sulle mani e persino sulla fronte, palline di mercurio erano schizzate tintinnando in ogni direzione, una preda luccicante cui non uno solo ma ben tre gatti avevano dato subito la caccia – e non solo i gatti: Abigail, all'epoca una bambina di tre anni capace di mandare in visibilio persino i meccanici di precisione e gli orafi della manifattura, che vedendola interrompevano il lavoro, aveva tentato senza successo di afferrare uno dei gatti, fino al momento in cui Lockwood era inciampato e caduto e, dopo lo spavento iniziale, si era accontentata delle palline di mercurio, più facili da raggiungere. Stava per infilarne una in bocca quando Cox, che aveva osservato l'incidente dal suo tavolo da disegno, si era precipitato sulla figlia con un grido di sgomento. Lei era scoppiata a piangere quando il padre le aveva dato un colpo sulla manina, già quasi all'altezza della bocca, per far cadere il mercurio. [...] E Lockwood sentiva di nuovo i singhiozzi di Abigail e non osava guardare Cox, appoggiato ai bordi di quel mondo in miniatura e immerso nella contemplazione dei riflessi di luce sulle onde dello Yangtse.”

⁹⁵ *Avvelenamento da mercurio*. In: «Dizionario della salute», Corriere della Sera. <https://www.corriere.it/salute/dizionario/mercurio_avvelenamento_da/index.shtml> (Ultima consultazione 30.09.2020).

Lebewesen verschwänden ... Ja, das war es, das mußte es gewesen sein: als wäre dieser Blick der Ursprung, an den jede perspektivische Linie der sichtbaren Welt zurückführte.“ (CLZ, pp.40s)⁹⁶

Non è una elaborazione dell'oggettività, quanto piuttosto l'espressione della soggettività. Le somiglianze fisiche sono minime, ma è il punto di vista soggettivo ed arbitrario di Cox che attribuisce queste qualità 'liquide', poco oggettivizzabili. Guglielmo Gabbiadini ben descrive il processo mentale compiuto da Cox.

Tali immagini del femminile costituiscono nell'opera una serie o concatenazione del desiderio. La "corrispondenza" interna di queste immagini del femminile, sotto-linea il narratore, "non consisteva in forme e colori", ma era "il modo particolare in cui lo guardavano quegli occhi" (30). Esse aprono inoltre sguardi sulla psiche di Cox, facendone emergere il lato notturno, la componente pulsionale in cui "Sehnsucht" si mescola a "Gier", in cui all'affetto tenero si mescola la brama della libidine (43-46).⁹⁷

In Alister Cox convergono due pulsioni, una che con Gabbiadini definiamo 'notturna', fatta di lussuria e bramosia, ed una più innocente, che riconduce al tema del gioco. Abigail riesce brevemente a distanziarsi da Faye e Ān in quanto racchiude la personificazione del gioco. Non solo il gioco infantile proprio di una bambina, ma anche un 'gioco' più maturo e adulto, che si manifesta in Cox con la costruzione di automi e orologi che sembrano a tutti gli effetti giocattoli. Per quanto riguarda questo aspetto, Alister Cox sembra incarnare la creatività propria dell'*homo ludens*. Il tema del gioco ha una florida tradizione letteraria, volta a caratterizzarlo come elemento imprescindibile del soggetto umano. A riguardo, Schiller scriveva nella quindicesima delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* che «[...] Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt»⁹⁸. Successivamente,

⁹⁶ CCT, p.30 – "Già in quel primo istante Ān gli apparve come un'incarnazione di Faye e Abigail. Non che sua figlia o sua moglie le somigliassero esteriormente, anche se il suo viso era sottile come quello di un'europea, gli occhi verde chiaro e attenti come quelli di Faye e Abigail; anche i suoi capelli erano dello stesso colore nero. Ma la corrispondenza non consisteva in forme o colori, era il modo particolare in cui lo guardavano quegli occhi, dove si riflettevano una vela gonfiata dal vento, la riva, la vastità dei campi che scorrevano indolenti, come se quella donna dovesse solo chiudere le palpebre e tutte le immagini riflesse, le cose e gli esseri viventi sarebbero scomparsi... Sì, così era, e così doveva essere stato: come se quello sguardo fosse l'origine a cui riconduceva ogni linea prospettica del mondo visibile."

⁹⁷ Guglielmo Gabbiadini, *op.cit.*; p. 159.

⁹⁸ J. C. Friedrich von Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*; Reclam: Stuttgart 2002, p.62-63. – "L'uomo gioca soltanto quando è un uomo nel pieno senso della parola, ed è del tutto uomo solo quando gioca." (trad. it. G.E.).

nella prima metà del '900, Johan Huizinga sosteneva che il gioco fosse una condizione primaria e necessaria per lo sviluppo della cultura e che fosse in realtà un elemento pre-culturale, non solo universale tra gli uomini delle varie epoche e culture, ma anche tra gli animali⁹⁹ e tra le varie espressioni del gioco, Huizinga, citando lo stesso Schiller e il concetto di *Spieltrieb*¹⁰⁰, menziona la produzione artistico-decorativa.¹⁰¹ Il gioco si manifesta in Alister Cox quando può costruire gli orologi, che esteticamente vengono descritti come giocattoli molto elaborati e decorati.

Merlin lächelte: Ein mit dem Chaos verknüpftes Uhrwerk als Kinderspielzeug ..., das war der Meister, wie er ihn aus England kannte. Das war Cox. Und das war, wie fast jeder der Automaten, die Cox in der Vergangenheit erdacht hatte, auch ein bißchen verrückt, schließlich mußte diese Kostbarkeit entweder unter freiem Himmel stehen, wo der Wind sie mit seinen Brisen oder Böen erreichte, oder im Kreis von Dienern und Sklaven, die mit ihrem Atem die Segel der Dschunke blähten und so auch daran erinnerten, daß einem Kind das Leben nicht bloß geschenkt, sondern bewahrt werden mußte. (CLZ, p. 92)¹⁰²

Il primo orologio commissionato da Qiánlóng, la nave d'argento, ha la funzione di ponte di collegamento tra lui e Abigail, vale a dire il mondo dell'innocenza e del gioco. È grazie ad esso che Cox torna vitale, grazie al gioco e al fatto che il 'gioco' di inventare e costruire sia per Cox è anche un modo per esorcizzare la perdita della cara figlia.

L'analizzare le figure femminili ha ulteriormente complicato le caratterizzazioni anche di Alister Cox e Qiánlóng. Nessuno dei due sembra poter assurgere a figura esemplare. Se Alister Cox sembra inizialmente emergere per la sua intelligenza, maestria e il sincero amore per la figlia defunta, egli viene poi

⁹⁹ Cfr. Johan Huizinga, *Homo ludens*; Routledge: London 1980; pp. 1-13.

¹⁰⁰ J. C. Friedrich von Schiller, *op. cit.*, pp. 56s. – Lo *Spieltrieb*, l'istinto del gioco risulta essere nella quattordicesima lettera il punto di connessione tra l'istinto sensuale (*der sinnliche Trieb* o *Stofftrieb*) e l'istinto della forma (*Formtrieb*). Per ulteriori letture si rimanda a Bernhard Arnold Kruse, *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*. In: Ingrid Henne-mann Barale e Patrizio Collini (a cura di), *L'io del poeta: figure e metamorfosi della soggettività*; Pacini: Pisa 2002; pp. 144-49.

¹⁰¹ Cfr. Johan Huizinga, *op.cit.*, pp. 158-72.

¹⁰² CCT, pp. 64s – “Merlin sorrise: un orologio connesso al caos, un giocattolo infantile... quello era il Maestro, come l'aveva conosciuto in Inghilterra. Quello era Cox. E come quasi tutti gli automi inventati in passato, era anche un po' folle. In fin dei conti quell'oggetto prezioso doveva stare sotto il cielo aperto, toccato dal vento con i suoi soffi e raffiche, o circondato da servitori e schiavi che col loro respiro avrebbero gonfiato le vele della giunca, rammentando che la vita a un bambino non viene solo donata, ma gli dev'essere anche preservata.”

ridimensionato dalla caratterizzazione che si fa del suo rapporto con la moglie; se il personaggio di Qiánlóng viene posto sotto una cattiva luce quando viene messo in evidenza che egli accetti la crudeltà del sistema di potere e ne sia parte, tuttavia viene parzialmente riabilitato grazie alle ultime immagini di lui, quelle di un uomo semplice al fiume, come visto nella conclusione del paragrafo 3.2, e alla maggiore tenerezza del suo rapporto con Ān, presentato senza violenza rispetto a quello tra Alister Cox e Faye, pure essendo Ān una concubina. Il romanzo in qualche modo offre sempre un motivo al lettore per non immedesimarsi, rinunciando a creare una figura in qualche modo esemplare.

A conclusione della riflessione sui personaggi femminili si può affermare che il romanzo non offra una rappresentazione positiva del rapporto affettivo-sessuale tra uomo e donna. Inoltre, non c'è nessun personaggio femminile che si elevi in qualche modo, che esprima il proprio punto di vista o che partecipi allo svolgimento della trama; infatti, come abbiamo visto, le figure femminili sembrano sovrapporsi in molti modi ed essere sottomesse ai personaggi maschili. Sicuramente una tale rappresentazione risulta inaccettabile nella società contemporanea, poiché gli orizzonti ermeneutici di un lettore del XXI secolo sono molto diversi da quelli di una trama ambientata nel XVIII secolo. Ransmayr ha anticipato questa critica semplicistica e ingenua, chiarendo nello *Zuletzt* che i suoi personaggi non sono figure dei nostri giorni, «keine Gestalten unserer Tage» (CLZ, p. 302). Sarebbe quindi forse insensato applicare criteri di giudizio contemporanei all'analisi delle relazioni interpersonali ambientate nella finzione settecentesca del romanzo. Al di là dei giudizi di valore che i lettori contemporanei possono certamente formulare, l'esistenza storica di una società patriarcale e sciovinista è un fatto storico indiscutibile. I personaggi di Ransmayr non sono altro che figli del loro tempo. Se si guarda al panorama culturale del XVIII secolo, si deve concludere che un certo atteggiamento possessivo nei confronti delle donne, manifestato come nel romanzo di Ransmayr in termini sia fisici che socio-economici, era comune all'epoca. Per esempio, negli anni in cui è ambientata la storia di Ransmayr, Christiane Vulpius è considerata da “Frau Rat”, la madre di Goethe, Catharina Elisabeth Goethe (nata Textor), la semplice compagna di letto del figlio (*Bettschatz*, letteralmente ‘tesoro da letto’). Inoltre, tutti a Weimar sapevano che Christiane Vulpius, di rango sociale inferiore a Goethe, era considerata come poco più di una governante, nonostante i sentimenti genuini del poeta per la

donna.¹⁰³ Se si pensa anche a Schiller, si vede che nonostante una rappresentazione artistica positiva di donne forti e capaci di affermarsi contro gli uomini, come Luise Miller in *Kabale und Liebe* (1784), Maria Stuarda nell'opera omonima (1800) e Johanna in *Die Jungfrau von Orleans* (1801), la sua visione delle donne nel mondo reale era in realtà molto diversa, in quanto si possono trovare numerosi elementi nelle fonti biografiche che oggi potrebbero essere giudicati sessisti, come approfonditamente sottolinea Cora Lee Kluge.¹⁰⁴

Questo, naturalmente, non getta discredito su queste figure fondamentali del canone culturale occidentale, ma mostra solo un piccolo spaccato della relazione tra i sessi e come si presentava nel sistema di valori in vigore all'epoca. Non è un caso che, come sottolinea Paolo Ercolani, anche alla fine del Settecento e anche dopo la Rivoluzione francese, nonostante la portata radicale e innovatrice di questo evento, la condizione e, soprattutto, la concezione del femminile siano rimaste praticamente immutate, e sia rilevato il permanere di una subordinazione delle donne fisica, morale, intellettuale e, non da ultima, socioeconomica e politica rispetto agli uomini.¹⁰⁵

Nel caso dell'opera di Ransmayr, gli elementi che definiscono l'ambientazione del romanzo sono delineati in modo molto preciso e plausibile. In un contesto storico, culturale e geografico che Ransmayr ha creato così magistralmente nel suo romanzo, la rappresentazione della donna emancipata, indipendente e indomita avrebbe potuto scontrarsi con il resto dell'ambientazione, rendendola meno plausibile e snaturando così la storia raccontata. Proponendo una tale rappresentazione del femminile, Ransmayr rimane molto in sintonia con il sistema di valori del secolo in cui è ambientata la sua storia. Capire questo è un prerequisito insostituibile per interpretare correttamente il testo, senza cadere in giudizi di valore che possono nascere dall'ineludibile confronto da parte del lettore col mutato paradigma culturale di oggi.

¹⁰³ Cfr. Joseph Arno von Bradish, *Goethe und Christiane: Mit Hinzuziehung von sechs unveröffentlichten Urkunden zu Goethes Ehe*. In: «The German Quarterly», Vol. 20, Nr. 2, marzo 1947, p.109ss.

¹⁰⁴ Cfr. Cora Lee Kluge, *Through the Biographical Lens: Schiller and the Ladies*. In: «Monatshefte», Vol. 97, Nr. 3, Autunno 2005, pp. 450-60.

¹⁰⁵ Cfr. Paolo Ercolani, *Contro le donne: storia e critica del più antico pregiudizio*, Marsilio, Venezia-Mestre 2016, pp. 99-102.

4. NATURA E TEMPO COME ANTIDOTI AL POTERE ASSOLUTO

Sin dalle primissime pagine del romanzo, si viene a creare una polarizzazione forte tra il potere assoluto di Qiánlóng e la natura nella sua manifestazione più spontanea e, appunto, naturale e imprevedibile:

Nebelbänke zogen an diesem milden Herbsttag über das glatte Wasser des Qiántáng, dessen sandiges, in Nebenarmen zerfließendes Bett von mehr als zweihunderttausend Zwangsarbeitern mit Schaufeln und Körben vertieft worden war, damit gemäß den Wünschen des Kaisers ein Fehler der Natur korrigiert werde und dieser Fluß, schiffbar gemacht, das Meer und die Bucht von Háng zhōu mit der Stadt verbinde. (CLZ, p. 9)¹⁰⁶

Qui non si ha a che fare quindi con una natura in una prospettiva religiosa, con un creato che segue un qualche ordine superiore, ma piuttosto con una natura espressione di eventi fortuiti e casuali, quindi caotici, che si oppongono a ragione della loro stessa essenza alla furia ordinatrice di un potere assoluto. Nel romanzo è delineato un concetto di natura non metafisico, che si manifesta attraverso la percezione sensoriale del singolo.

A rimarcare l'ostilità del potere assoluto nei confronti della natura a causa della sua imprevedibilità e impossibilità di controllo vi è anche il tentativo, da parte del potere assoluto, di ridimensionarne l'importanza:

Keine Flutwelle, kein Vulkanausbruch und kein Erdstoß, nicht einmal die Verfinsternung der Sonne konnten auch nur einen einzigen Gedanken rechtfertigen, der sich ohne Erlaubnis vom Glanz und der Allmacht des Kaisers ab- und den Tatsachen der gewöhnlichen Welt zuwandte. (CLZ, p. 10)¹⁰⁷

In realtà, nonostante gli auspici dell'incipit, l'intero romanzo rappresenta, in un continuo climax discendente, l'inesorabile sgretolarsi di questa certezza di dominio sulla natura e su un altro aspetto che certamente può essere considerato parte integrante di essa: lo scorrere del tempo. La natura, nelle sue manifestazioni indipendenti e incontrollabili, e il tempo, col suo scorrere inesorabile, rappresentano l'argine e la prova della temporaneità e soprattutto dell'effimera illusione

¹⁰⁶ CCT, p. 9 – “In quella mite giornata autunnale banchi di nebbia avanzavano sopra l'acqua liscia del Qiántáng, il cui letto sabbioso, ramificato in bracci secondari, era stato scavato con l'aiuto di pale e cesti da oltre duecentomila lavoratori forzati per aumentarne la profondità, e perché in ossequio ai desideri dell'imperatore si correggesse uno sbaglio della natura e quel fiume, reso navigabile, collegasse collegasse il mare e la baia di Hángzhōu con la città.”

¹⁰⁷ CCT, p. 10 – “Nessuna marea, eruzione vulcanica e scossa tellurica, nemmeno l'oscurarsi del sole poteva giustificare anche un solo pensiero che si allontanasse senza consenso dallo splendore e dall'onnipotenza dell'imperatore per volgersi alle faccende del mondo ordinario.”

del potere assoluto umano. Del resto, subito dopo l'aver espresso la posizione di dominio sulla natura da parte dell'Imperatore, la narrazione riporta la natura al 'potere':

Und der Kaiser war unsichtbar. Das Schiff dagegen war es nicht – oder war den Blicken zumindest immer nur für einige Herzschräge entzogen, bevor die Nebelschwaden es wieder in eine untrügliche Wirklichkeit entließen. (CLZ, p. 11)¹⁰⁸

È la natura stessa, in questo caso rappresentata dalla nebbia, a decidere cosa debba essere visto e cosa no. L'Imperatore è invisibile, la nebbia invece rende visibile o meno, senza uno schema definito e definibile, determinate cose piuttosto che altre, indipendentemente dal volere umano. La crudeltà e il dispotismo dell'Imperatore, ovvero in nome dell'Imperatore, ottengono una caratterizzazione sempre maggiore nell'evidenziare che anche la natura con il suo semplice manifestarsi compie 'sbagli', qualora la volontà dell'imperatore sia diversa. La natura stessa è sottoposta al volere dell'Imperatore tramite l'uso della forza, che però successivamente fallisce e costringe l'imperatore ad arrendersi ad essa. È una vittoria effimera nella maggioranza dei casi, ma nella sostanza la natura conserva la sua indipendenza.

Emblema di questo tentativo di controllo sulla natura e sul tempo sono i tentativi da parte di Qiánlóng di 'allungare' l'estate a Jehol.

Der Allmächtige hatte dem Sommer befohlen, nicht zu enden. Und der Sommer gehorchte: obwohl ein feiner Sprühregen manchmal tagelang nicht aussetzte und das durch tiefziehende Wolken bleiern gewordene Licht selbst den goldenen Dächern Jehols ihren Glanz nahm. Und obwohl jene lange, sieben Pavillons miteinander verbindende Ginkgo-Allee, die nach den Vorstellungen ihrer Planer den gewundenen Weg eines Drachens nachzeichnen sollte, ihr herbstliches Safrangelb bereits zu verlieren begann und andere der gemeinsam mit den Mauern von Jehol emporgewachsenen Bäume schon leere Kronen trugen. Und obwohl das tiefe, an das Nachtdunkel erinnernde Blau des mongolischen Himmels nur noch selten in der Form schmaler Streifen oder zerrinnender Flecken im Zug der Wolken erschien. Die Aquarellisten hatten bereits an drei Tagen Gelegenheit gefunden, mit klammen Fingern von Reifnadeln funkelnden Bambus zu malen. Die Schälchen zum Anrühren

¹⁰⁸ CCT, p. 10 – "E l'imperatore era invisibile. La nave invece non lo era – o perlomeno, era sottratta agli sguardi solo per qualche istante, poi le falde della nebbia la riconsegnavano ogni volta a una realtà irrefutabile."

der Farben standen dabei über Kerzenflammen, damit das Wasser nicht fror. (CLZ, p. 246)¹⁰⁹

Con ironia, il narratore afferma che l'estate ha ubbidito al comando. In realtà, si legge che le manifestazioni tipiche del cambio di stagione procedono regolarmente. La serie di *obwohl* è il meccanismo tramite il quale l'ironia si manifesta: il narratore non afferma direttamente che gli ordini dell'Imperatore sono chiaramente disattesi, ma minimizza i fenomeni naturali dell'autunno, come se anche questi in realtà fossero non rilevanti, quando al contrario rappresentano esattamente le manifestazioni più comuni della stagione: pioggia, nuvole, foglie che cadono, temperature più basse. Tuttavia, la finzione scenica del potere resta viva nelle figure degli acquarellisti, costretti a fingere che sia ancora estate. Il potere assoluto di Qiánlóng si manifesta qui nella sua impotenza e nella sua mera funzione estetica. Il culmine arriva nel capitolo successivo tramite una formulazione tendente all'ossimoro: «Die Pavillons und Paläste der Sommerresidenz lagen verschneit und froststarr in der Windstille.» (CLZ, p. 261)¹¹⁰.

Oltre che per il regolare corso delle stagioni, che condensano lo scorrere inesorabile del tempo con le manifestazioni inderogabili della natura, la sconfitta del potere di Qiánlóng nei confronti della natura è definitivamente certificata da un oggetto che naturale non è, vale a dire lo «Zeitlose Uhr» (CLZ, p. 234) che rappresenta il normale scorrere del tempo, ma facendolo per l'eternità riesce a ridicimenzionare un uomo che credeva (o voleva credere) di essere onnipotente. Il tempo non conosce le regole dell'autorità, va oltre esse ed esse non gli resistono. Il tempo è in questo modo sovversivo delle leggi del potere umano, che vengono ridicolizzate dall'inconsapevole e caotico manifestarsi della natura stessa.

¹⁰⁹ CCT, p.164 – “L’Onnipotente aveva ordinato all’estate di non terminare. E l’estate ubbidì: sebbene a volte una pioggerella fine non cessasse per giorni e giorni, e la luce divenuta di piombo a causa delle nuvole basse sottraesse splendore perfino ai tetti dorati di Jehol. E sebbene quel lungo viale di ginkgo biloba che collegava sette padiglioni, e che nell’idea dei suoi progettatori doveva riprodurre il cammino sinuoso di un drago, cominciasse già a perdere il suo giallo zafferano autunnale, e altri alberi cresciuti insieme alle mura di Jehol avessero già le chiome vuote. E sebbene l’azzurro profondo del cielo mongolo, che ricordava il buio della notte, apparisse solo raramente in forma di sottili strisce o macchie che svanivano nel corteo delle nuvole. Gli acquarellisti avevano avuto già per tre giorni l’occasione di dipingere, con le dita intirizzite, bambù coperti di scintillanti aghi di brina. Fiamme di candele, sotto le coppette in cui si mescolavano i colori, impedivano all’acqua di congelare.”

¹¹⁰ CCT, p. 174 – “I padiglioni e i palazzi della residenza estiva erano coperti di neve, paralizzati dal gelo nell’aria immobile.”

Und eine Uhr, wie die Engländer sie ausgerechnet hier, im Frieden des Sommerpalastes erschaffen wollten, eine Uhr, die diesen Kaiser überragen sollte, sich über seine Tage hinaus drehte, und auch ihn am Ende als bloßen Statisten eines übergeordneten Zeitenlaufs erscheinen ließ, mußte doch wohl mit dem Anspruch verbunden sein, dauerhafter, größer zu sein als er selbst! Dauerhafter als der Herr über die Zeit, der dadurch zu einem Menschen, einem von vielen, schrumpfte. Und alles, worüber er gebot, was er besaß, was ihn erfreute oder was er liebte, verwandelte sich durch diesen Zauber zum wertlosen Treibgut in einem wie durch Silberspäne vorgetäuschten Strom. (CLZ, p. 241)¹¹¹

4.1 *Gli orologi come allegorie*

Se ci si immagina in maniera intuitiva e semplice un orologio, si immaginerà molto probabilmente e banalmente, a giusto titolo, uno strumento atto a misurare lo scorrere del tempo. Immaginando un buon orologio, si immaginerà che esso sia costante e preciso, conservi un ritmo regolare per non accumulare ritardi o anticipi. A partire da questa considerazione lapalissiana si nota facilmente come i primi due degli orologi descritti nel romanzo contravvengano al loro ruolo originario. Ciò significa che hanno un'altra funzione e questa alterità è espressa nel romanzo tramite l'utilizzo dell'allegoria. Nel romanzo non si parla di metafora riguardo agli orologi poiché il significato altro non è riferito in sé ad una parola, ma piuttosto ad un processo e ad un funzionamento, includendo la dimensione metafisica.

Der Kaiser wollte, daß Cox ihm für die fliegenden, kriechenden oder erstarrten Zeiten eines menschlichen Lebens Uhren baute, Maschinen, die gemäß dem Zeitempfinden eines Liebenden, eines Kindes, eines Verurteilten und anderer, an den Abgründen oder in den Käfigen ihrer Existenz gefangenen oder über den Wolken ihres Glücks schwebenden Menschen den Stunden- oder Tageskreis anzeigen sollten – das wechselnde Tempo der Zeit. (CLZ, p.83)¹¹²

¹¹¹ CCT, p. 161 – “E un orologio come quello che gli inglesi volevano creare proprio qui, nella pace del Palazzo d'estate, un orologio avrebbe dovuto sovrastare l'imperatore e continuare a girare al di là dei suoi giorni, facendo apparire lo stesso come una semplice comparsa in un superiore scorrere del tempo – un simile orologio pretendeva di essere più grande e duraturo di lui! Più duraturo del Signore del tempo, che così rimpiccioliva diventando un uomo, uno fra tanti. E tutto ciò su cui regnava, tutto ciò che possedeva e amava, o che lo rendeva lieto, attraverso quell'incanto si trasformava in un inutile relitto, come una corrente simulata da trucioli d'argento.”

¹¹² CCT, p. 58 – “L'imperatore voleva che Cox gli costruisse orologi per i diversi tempi di una vita umana, tempi che volavano o strisciavano o si arrestavano raggelati, macchine che a seconda della percezione di un amante, di un bambino, di un condannato o di quanti fossero

Gli orologi non devono semplicemente misurare il tempo, ma piuttosto la percezione che si ha di esso. È un invito a considerare la soggettività di un qualcosa, lo scorrere del tempo, che solitamente e razionalmente è in realtà scandito in maniera uniforme e costante. È questo che permette ad Alister Cox come di entrare in contatto con la figlia Abigail nel produrre l'orologio che misura il tempo del bambino, nonostante lei sia morta due anni prima. Non è un caso che il capitolo 6 in cui il tema del primo orologio è maggiormente affrontato abbia anch'esso una titolazione particolare. Il titolo in cinese, Hái zi (孩子), sta per la parola 'Bambino' oppure 'figlio/a'; la seconda parte del titolo in tedesco invece si riferisce alla forma dell'orologio, *das Silberschiff*, appunto una 'nave d'argento'. Il significato allegorico qui è scritto chiaramente, ma viene nascosto dalla barriera linguistica che certamente il lettore medio tedesco ed europeo ha davanti. La nave d'argento, l'orologio che misura il tempo del bambino rappresenta per Alister Cox un legame con la figlia Abigail.

La visione soggettiva scaturita dagli orologi riguarda naturalmente anche il loro committente. Gisa Funck propone un'interessante tesi a riguardo.

Der Kaiser von China möchte also eigentlich gar keine Uhr, die das kindliche Zeitempfinden misst. Er wünscht sich vielmehr eine Zeitmaschine, die ihn noch einmal in seine eigene Kindheit zurückversetzt. Und er will in Wahrheit auch keine Uhr, die ihm die Zeit eines Sterbenden anzeigt. Er wünscht sich vielmehr eine Verbildlichung dessen, was ihn selbst am Lebensende erwartet. Kurzum: Qiánlóng gibt eigentlich keine Uhren in Auftrag, sondern Kunstwerke, die ihm den Sinn seiner Existenz begreifbarer machen sollen.¹¹³

L'Imperatore cerca quindi un modo per percepire il tempo passato e quello futuro. Una percezione del tempo soggettiva e irregolare, tuttavia, scombussola un altro orologio, più nascosto, che è presente all'interno del romanzo anche se non esplicitamente: il potere assoluto statale. Lo Stato come orologio, fatto di ingranaggi ordinati che funzionano all'unisono in un'unica entità, è un'immagine che ha un'ampia tradizione (lo stesso Schiller affronta seppur marginalmente

prigionieri degli abissi o nelle carceri della loro esistenza, o sospesi nelle nuvole della propria felicità, dovevano mostrare il corso delle ore o le fasi lunari – il ritmo mutevole del tempo.”

¹¹³ Gisa Funck, *op.cit.* – “L'imperatore della Cina in realtà non vuole un orologio che misura la percezione del tempo di un bambino. Vuole piuttosto una macchina del tempo che lo riporti alla sua infanzia. E in verità non vuole un orologio che gli mostri il tempo di un moribondo. Vuole piuttosto una rappresentazione di ciò che lo attende al termine della sua vita. In breve: Qiánlóng in realtà non commissiona orologi, ma opere d'arte che dovrebbero rendergli più comprensibile il significato della sua esistenza.” (trad. it. G.E.).

l'argomento¹¹⁴). Nel romanzo, l'apparato statale, specialmente all'interno della Città proibita, scandisce con regolarità la vita di tutti (per esempio CLZ, pp. 34s), non solo i sudditi, ma persino, come visto nel paragrafo 3.2.1 anche quella dell'Imperatore stesso. Gli orologiai britannici, che vengono a costruire orologi che non rispettano l'ordinario corso del tempo, rappresentano una minaccia all'ordine costituito, poiché tale ordine statale affonda la propria forza ed efficacia nel regolare processo delle cose. Da qui la rabbia della corte verso gli orologiai britannici, rei di aver messo in crisi con il loro lavoro un sistema ben oliato. L'immagine dello Stato come orologio si manifesta anche attraverso una struttura che è l'emblema dello Stato assoluto cinese: la muraglia.

Vier oder fünf Reisetage durfte die Erkundung der Großen Mauer in Anspruch nehmen, je nachdem, wie lange und aus wie vielen Blickwinkeln Cox das Wunder dieses so tief in die Vergangenheit und so weit in Zukunft reichenden Bauwerks betrachten wollte. (CLZ, p. 128)¹¹⁵

Anche la muraglia ha i connotati di un orologio, con il suo procedere regolare a perdita d'occhio allinea passato e presente. Ed è proprio sotto la muraglia che l'ordine e la regolarità dello Stato vengono messe in crisi dall'ineluttabilità e imprevedibilità dell'elemento caotico.

Daß ausgerechnet im Schatten eines Walls, der den Fortschritt und den Luxus einer imperialen Zivilisation vor den inneren und äußeren Wüsten der Barbarei schützen sollte, ein einziger Pfeil genügte, um den Rückzug eines kaiserlichen Reitertrupps zu erzwingen, verwandelte diese unvorstellbar lange Mauer in eine bis an den Horizont reichende Aschespur, die unter den Windstößen der Jahreszeit in grauen Flockenwirbeln zerstob. (CLZ, p. 140)¹¹⁶

Il narratore qui si riferisce all'episodio dell'attentato contro il convoglio che scorta Alister Cox durante la sua visita della Grande muraglia, dove una freccia aveva ferito a morte un cavallo della spedizione, senza che i soldati fossero in

¹¹⁴ J. C. Friedrich von Schiller, *op.cit.*; p. 13.

¹¹⁵ CCT, pp. 88s – “L'esplorazione della Grande muraglia avrebbe richiesto quattro o cinque giornate di viaggio, a seconda del tempo e dei diversi punti di vista da cui Cox voleva osservare il miracolo di quell'opera le cui origini affondavano in un passato così profondo e che si proiettava verso un futuro tanto lontano.”

¹¹⁶ CCT, p. 96 – “Il fatto che proprio all'ombra di una fortificazione che doveva proteggere il progresso e lo sfarzo di una civiltà imperiale dai deserti della barbarie, interni ed esterni, bastasse una sola freccia per costringere alla ritirata un drappello trasformava la Muraglia, inimmaginabilmente lunga, in una pista di cenere estesa fino all'orizzonte, che sotto i colpi di vento della stagione si disperdeva in grigi mulinelli di fiocchi.”

grado di rintracciare l'arciere che aveva osato attaccare i cavalieri dell'Imperatore. Il muro sembra un orologio anch'esso, tanto che Alister Cox lo prende a modello per il suo orologio che misura lo scorrere del tempo per il condannato, espressione dell'orologio più grande che è lo Stato. Il muro cerca di dare una percezione di ordine e stabilità contro il caos, ma in realtà si rivela essere mera illusione. È proprio sotto la muraglia, espressione della forza e della protezione che il potere assoluto fa credere di poter dare, che una freccia scoccata chissà da chi e chissà da dove riesce a vincere l'ordine dello Stato.

La sensazione di dominio contro il caos che il sistema statale assolutistico infonde nel singolo ha anche un lato positivo.

[...] die von Sonnen- und Sand- und Wasseruhren angezeigten Tages- und Nachtstunden, zu denen ein Palast, ein Hof, ein Garten betreten oder verlassen werden mußte, und alle diese unzähligen, nach astronomischen Tabellen festgelegten Rituale, Exerzitien und rätselhaften Manöver der Palastwache, schienen selbst einem in seinen Gefühlen und Leidenschaften Verirrten wie Cox dabei zu helfen, aus seinem Chaos in eine Welt der unumstößlichen Ordnungen zurückzufinden und darüber vielleicht in eine Art von Frieden. (CLZ, pp. 47s)¹¹⁷

Il dispotismo pretende di dominare la natura, ma anche il caos della soggettività umana. Lo stato totalitario, come visto, è capace di orrori e riduce lo spazio per l'espressione della soggettività, ma al contempo riesce a dare una parvenza d'ordine al caos immanente alla condizione umana, caos onnipresente nell'antropologia ransmayriana. Anche nel *Die letzte Welt*, ad esempio, il protagonista Cotta viveva a Roma un'esistenza menzognera sotto il dominio totalitario romano, ma era sereno; l'andare a Tomis, nella natura selvaggia e nel caos da esso scaturito gli procurerà angoscia, pur avvicinandolo ad una qualche percezione della realtà e al compimento di una formazione personale.

L'orologio più importante, tuttavia, è senza dubbio quello in grado di poter misurare l'eternità.

[...] ein Uhrwerk, das die Sekunden, die Augenblicke, die Jahrhunderttausende und weiter, die Äonen der Ewigkeit messen konnte und dessen Zahnräder sich noch

¹¹⁷ CCT, p.35 – “[...] le ore definite del giorno e della notte, indicate da meridiani, clessidre a sabbia e ad acqua, quando bisognava entrare in un palazzo, un cortile o un giardino, o quando bisognava lasciarlo, e tutti quegli infiniti rituali stabiliti in base a tabelle astronomiche, tutti quegli esercizi e quelle manovre misteriose degli uomini della Guardia di palazzo parevano aiutare persino un uomo come Cox, smarrito nei suoi sentimenti e nelle sue passioni, a trovare la via dal proprio caos verso un mondo di strutture inappellabili, e forse anche verso una specie di pace.”

drehen würden, wenn seine Erbauer und alle ihre Nachkommen und deren Nachkommen längst wieder vom Angesicht der Erde verschwunden waren. (CLZ, p.213)¹¹⁸

Lo stesso Qiánlóng riconosce infatti che il suo vero obiettivo non erano i precedenti due, ma proprio l'orologio dell'eternità, il *perpetuum mobile*, il motivo principale che aveva portato i costruttori britannici presso di lui (CLZ, p. 216). A riguardo, Friedmann Harzer mette in evidenza come l'orologio sia una sorta di summa dei due estremi temporali misurati dai primi due orologi. Inizio e fine, fanciullezza e morte.¹¹⁹ Inoltre, Harzer mette in evidenza come nel caso degli orologi si parli di *Ingenieurskunst*¹²⁰, una sorta di 'arte ingegneristica'. Infatti, il lessico adoperato Ransmayr per la descrizione degli strumenti è specialistico, certificando ulteriormente l'attenzione di Ransmayr ai dettagli dell'ambientazione del suo romanzo ai fini della verosimiglianza.

L'orologio non è importante, come visto precedentemente nel corso di questa analisi, solo per Qiánlóng, in quanto strumento che certifica la sua caducità e umanità, piuttosto è importante anche per Alister Cox.

Während er sein Pferd über schneefreies, blühendes Land trotten ließ, flüsterte Cox manchmal Worte und Sätze vor sich hin, mit denen Faye ihn empfangen würde: Faye würde sprechen. Sie würde seinen Namen sagen und ihm zurufen, ja, zurufen, wie sehr sie ihn liebte. Das Werk mit dem Quecksilberherz hatte ihr die Sprache vom anderen Ende der Welt in die Shoe Lane zurückgebracht, jeder Schlag der Hemmung, jede Umdrehung eines Zahnrads ein Wort zurück in ihr Zimmer, in dem nun geöffnete Vorhänge im frischen Wind schlugen. (CLZ, p.296)¹²¹

Misteriosamente, l'oggetto a causa delle sue proprietà occulte evidenziate nel paragrafo 3.1 rappresenta la possibilità di un ponte con la moglie ammutolita che, come visto, mai l'aveva amato. Il romanzo si conclude prima che questa

¹¹⁸ CCT, p.143 – “[...] un meccanismo d’orologio in grado di misurare i secondi, gli istanti, i millenni e ancora di più, gli eoni dell’eternità, e le cui ruote dentate avrebbero girato ancora quando i suoi costruttori e tutti i loro discendenti avessero abbandonato da tempo la faccia della terra.”

¹¹⁹ Friedmann Harzer, *op.cit.*, p. 56.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ CCT, p. 196 – “Facendo trottare il cavallo in un paesaggio fiorito, sgombro di neve, Cox sussurrava a volte tra sé le parole e le frasi con cui Faye l’avrebbe ricevuto: avrebbe parlato, Faye. Avrebbe pronunciato il suo nome e gridato, proprio così, *gridato*, quanto lo amava. L’oggetto dal cuore di mercurio le aveva restituito la lingua dall’altra parte del mondo, a Shoe Lane. Ogni colpo di scappamento, ogni giro di ruota dentata significava una parola che tornava indietro nella sua stanza, dove le tende ora aperte sbattevano nel vento fresco.

possibilità venga posta a verifica. Si è portati a pensare tuttavia che questa possa essere solo una suggestione di Alister Cox.

L'orologio è anche l'espedito per la rielaborazione del mito, quando Jacob Merlin nell'ultimo capitolo paragona Alister Cox a Penelope dell'*Odissea* (CLZ, 285-287). Come Penelope tessava e disfaceva la tela nell'ansia del futuro, così vive Alister Cox, nell'incertezza del suo futuro, non sapendo se infine Qiánlóng lo avrebbe risparmiato o se sarebbe stato condannato per aver certificato la natura terrena di un sovrano che credeva di essere un dio. Infine, l'orologio dell'eternità è nondimeno anche uno strumento in qualche modo terribile e diabolico.

Auch wenn außer den Beamten kaum ein Bewohner Jehols das *Monster* je zu Gesicht bekommen hatte, wußte hier mittlerweile jeder, der danach fragte, daß dieser endlose Sommer allein mit der unter den Händen und Werkzeugen der Engländer wachsenden Maschine zu tun haben mußte, die im Pavillon der vier Stege als Spuk, der von keinem Priester, keinem Bannspruch und Gegenzauber zu beherrschen war, von Tag zu Tag unheimlicher wurde. (CLZ, p.248)¹²²

Agli occhi di un parlante di lingua italiana, l'utilizzo della parola *Monster* non appare di particolare rilievo. Tuttavia, nell'utilizzare proprio *Monster*, Ransmayr cercava forse una connessione con la parola latina originaria. La rilevanza in tedesco è data dal fatto che, per esprimere la parola italiana 'mostro', nella sua accezione più comune di 'ente spaventoso/ripugnante/maligno' si sarebbero potute utilizzare parole provenienti dal lessico nativo germanico quali *Ungeheuer* oppure *Scheusal*. Al contrario, Ransmayr utilizza proprio *Monster*, sottolineando l'etimo latino *monstrum*, quindi prima di tutto un 'prodigio', per la cui realizzazione Cox aveva messo tanto impegno. Guardando alla formazione di Ransmayr, il fenomeno è facilmente spiegabile dal fatto che in gioventù si sia occupato proprio di traduzione dal latino, attività che ha poi contribuito a fornire l'ispirazione per il suo capolavoro *Die letzte Welt* sull'esilio di Ovidio e la storia delle *Metamorfosi*. Inoltre, il fatto che la parola *Monster* sia in corsivo, e che sia ripetuta per altre due volte in relazione all'orologio nel testo (CLZ, p. 290 e p. 297) è un ulteriore indice del fatto che la scelta sia ricaduta proprio su quella parola per un motivo e non si tratti quindi di un uso casuale. L'orologio è definito 'mostro' per metterne in risalto sia il suo aspetto terrificante che meraviglioso. Qiánlóng

¹²² CCT, p. 165 – “Anche se all'infuori dei funzionari quasi nessun abitante di Jehol aveva visto in faccia il *mostro*, qui ormai chiunque sapeva che quell'estate infinita dipendeva esclusivamente dalla macchina che cresceva sotto le mani e gli attrezzi degli inglesi, e che nel Padiglione delle Quattro passerelle diventava di giorno in giorno sempre più inquietante, come un fantasma che nessun sacerdote, nessuna magia o controincantesimo poteva controllare.”

esperirà entrambi, passando dall'ammirazione e dal desiderio per quel prodigio della tecnica al terrore dato dal fatto che quello strumento rappresenta e certifica la sua caducità e la sua finitezza umana e terrena. L'orologio, essendo in grado di misurare il tempo fino e oltre l'eternità, quindi anche oltre la stessa vita terrena di Qiánlóng, mostra l'ineluttabilità della morte a un uomo che si dipingeva come un dio onnipotente.

Del resto, il miglior antidoto all'assolutismo sono il tempo e la sua autonomia. Un orologio che segna il tempo nell'eternità riesce a sconfiggere le certezze e a degradare la figura persino dell'uomo più potente del mondo, rimarcando il motivo della caducità del singolo nei confronti del tutto, le cui origini si rintracciano sin dagli albori del canone letterario occidentale.¹²³

5. LA PROSPETTIVA 'OCCIDENTALISTA' DEL ROMANZO: CAPOVOLGIMENTO DEL PARADIGMA LETTERARIO COLONIALE E L'INCONTRO ASIMMETRICO DELLE CULTURE

Edward Said nel suo *Orientalism* (1978) concettualizzava l'orientalismo come prospettiva unilaterale di descrizione e osservazione dell'Oriente, il cui osservatore descriveva ciò che vedeva non da un piano paritario, ma asimmetrico, dove l'occidentale si poneva su un livello più alto rispetto all'osservato orientale, con ripercussioni non soltanto politiche, ma anche e soprattutto culturali¹²⁴ (si pensi alla cosiddetta 'letteratura coloniale', specialmente inglese e francese). L'orientalismo per Said non è solo una rappresentazione o una descrizione del concetto di Oriente, ma un modo di definire i rapporti tra l'Occidente e l'Oriente. Questo significa che 'un' Oriente esiste perché c'è 'un' Occidente che ha rapporti con esso. Egli distingue tre tipi di 'orientalismo', ma il più importante per gli scopi di questo contributo è il terzo. Il terzo tipo di orientalismo, secondo Said, sarebbe uno strumento sviluppato dall'Occidente attraverso il quale sottomettere economicamente, politicamente, militarmente e culturalmente l'Oriente, per mezzo del colonialismo. Non si tratterebbe quindi di una rappresentazione (o di un tentativo di rappresentazione) oggettiva di un Oriente già esistente, ma piuttosto di una sorta di invenzione che l'Occidente avrebbe fatto per rafforzare la cultura europea, e più avanti quella nordamericana, e stabilire tramite questa dialettica

¹²³ Cfr. Marco Fantuzzi, *Caducità dell'uomo ed eternità della natura: Variazioni di un motivo letterario*. In: «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 26, nr. 2, 1987, pp. 101-10.

¹²⁴ Cfr. Edward W. Said, *Orientalism*; Penguin Books: London 2003, pp. 1-28.

occidentale-orientale la sua stessa identità. La posizione di Said si può così riassumere:

I have begun with the assumption that the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely there, just as the Occident itself is not just there either. [...] But the phenomenon of Orientalism as I study it here deals principally, not with a correspondence between Orientalism and Orient, but with the internal consistency of Orientalism and its ideas about the Orient despite or beyond any correspondence, or lack thereof, with a 'real' Orient. [...]. Orientalism, therefore, is not an airy European fantasy about the Orient, but a created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a considerable material investment.¹²⁵

L'orientalismo descritto da Said avrebbe più a che fare con 'l'invenzione' e 'l'immaginazione' che con la 'realtà'. Non sarebbe la rappresentazione di un vero Oriente, ma un'astrazione creata dall'Occidente. Occidente e Oriente non sono concetti *a priori*, ma sono il prodotto della volontà e dell'azione umana. Il rapporto tra l'Occidente e l'Oriente si baserebbe su un equilibrio egemonico di potere in cui il più forte ha la possibilità (per il suo potere politico, economico e militare) di capire e descrivere il più debole. A questo proposito Said cita Karl Marx: «Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden»¹²⁶.

Al contrario, nel romanzo di Ransmayr i rapporti di forza tra Oriente e Occidente, e la relativa rappresentazione estetica dei due ambienti, vengono totalmente capovolti. La cultura in qualche modo “progredita” che esprime giudizi di

¹²⁵ Ivi, pp. 2s. – “Sono partito dal presupposto che l'Oriente non sia un fatto inerte della natura. Non è solo lì, così come l'Occidente stesso non è solo lì. [...] Ma il fenomeno dell'orientalismo, così come lo studio in questa sede, non riguarda principalmente una corrispondenza tra orientalismo e oriente, ma la coerenza interna dell'orientalismo e le sue idee sull'Oriente nonostante o al di là di una qualsiasi corrispondenza, o mancanza di corrispondenza, con un Oriente 'reale'. [...]. L'orientalismo, quindi, non è un'ariosa fantasia europea sull'Oriente, ma la costruzione di un nucleo teorico e pratico su cui, per molte generazioni, c'è stato un considerevole investimento materiale.” (trad. it. G.E.).

¹²⁶ Ivi, p. 21. – “Non possono rappresentare sé stessi, devono essere rappresentati.” (trad. it. G.E.). Karl Marx si esprime così nel VII capitolo de *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*; Otto Meißner: Hamburg 1853, p. 99) in cui commenta il colpo di stato del 1851 in Francia in cui Luigi Napoleone Bonaparte assunse il potere assoluto, facendosi poi incoronare col nome Napoleone III. Marx utilizza quest'espressione per descrivere il rapporto tra la classe sociale dei contadini francesi e la figura di rappresentanza che hanno cercato, invano, in Bonaparte e nella sua dinastia. L'espressione è ripresa da Said al fine di evidenziare l'alienazione e la netta separazione dell'uomo orientale dall'uomo occidentale e, soprattutto, la presunta incapacità del primo a rappresentare sé stesso e i contorni della propria figura e la conseguente necessità, da parte dell'occidente, di rappresentare l'oriente.

valore sull'altra e funge da metro di paragone è quella orientale, nello specifico cinese, mentre la soggezione è al contrario appannaggio dell'occidente, vale a dire da Cox e i suoi, ideali rappresentanti in questo caso dell'occidente a trazione britannica. Per questo, seguendo lo stesso paradigma teorico di Said, ma reso questa volta speculare, si può parlare per il romanzo di Ransmayr di 'occidentalismo'. Riguardo alla nozione di 'occidentalismo' è impossibile non menzionare il volume di Ian Buruma e Avishai Margalit *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*¹²⁷. Concependo il saggio come una sorta di risposta a Said, per Buruma e Margalit l'Occidentalismo è una «dehumanizing picture»¹²⁸ dell'occidente, questa volta formulata dal punto di vista orientale, rappresentando di fatto il capovolgimento dello stesso processo che in epoca coloniale aveva caratterizzato l'Orientalismo.

In maniera quindi speculare alla visione orientalista pur essendo altrettanto basata su pregiudizi, ma anche su una certa, nonché giustificata e corretta, visione della Storia occidentale come fatta di imperialismo e colonialismo l'occidente è tratteggiato a partire da quelli che sono gli stereotipi più comuni, quali materialismo, capitalismo, cosmopolitismo e secolarizzazione che portano all'individualismo. Proprio a causa di ciò, l'occidentalismo risulta essere una prospettiva chiaramente parziale, non oggettiva e basata su stereotipi e banali riduzioni tanto quanto la visione orientalista.¹²⁹

Nel caso del romanzo di Ransmayr, la rappresentazione dell'occidente rintraccia parzialmente i contorni di quella occidentalista, pur distanziandosi dalla rappresentazione offerta da Buruma e Margalit. Alla denigrazione basata sui comuni stereotipi sul mondo e il modo di vivere occidentali, si aggiunge una rappresentazione al quanto inconsueta, dove l'occidentale non è il "civile" colonizzatore, ma anzi il barbaro, inferiore economicamente, politicamente, culturalmente e spogliato di una delle caratteristiche che una visione occidentalista solitamente attribuisce, vale a dire la potenza militare. Gli occidentali in terra straniera non sono oppressori e armati, ma piuttosto temono di continuo la plausibile violenza fisica che il potere orientale potrebbe esercitare su di loro.

Il romanzo non solo distrugge il paradigma orientalista basato sulla superiorità occidentale, cancellando di fatto ogni anelito verso quella *mission civilisatrice* che era sottintesa nella letteratura coloniale, che magari pur non venendo

¹²⁷ Ian Buruma e Avishai Margalit, *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*; The Penguin Press: New York 2004.

¹²⁸ "immagine disumanizzante", *Ivi*, p. 5.

¹²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 10-12.

tacciata esplicitamente di razzismo raffigurava l'incontro col diverso e con l'altra cultura da un punto di vista dell'osservatore occidentale come asimmetrica. Nell'opera di Ransmayr non solo viene meno questa asimmetria, ma non avviene nemmeno un livellamento. Piuttosto, il paradigma risulta invertito. Si assiste nel romanzo all'insolita rappresentazione di un occidente barbaro e di un oriente culla di civiltà, progredito tecnologicamente e culturalmente, dotato di una lingua adatta alla poesia, che lo stesso Qiánlóng si diletta a comporre (CLZ, pp. 171s), rispetto alla lingua barbara degli inglesi (CLZ, p. 79).

Già nel capitolo 2 del romanzo, si può notare il rovesciamento del paradigma coloniale:

Er war [...] in Háng zhōu wie ein fürstlicher Besucher aus einem barbarischen Abendland empfangen worden. Man hatte die vier blassen Engländer, von denen keiner die Sprache des Reiches verstehen, reden oder schreiben konnte, mit Seidenteppichen, Prunkgewändern, weißem Tee in mit Miniaturmalereien verzierten Lackbüchsen und nahezu durchsichtigem, in England mit Gold aufgewogenem Porzellan beschenkt. (CLZ, pp. 30s)¹³⁰

Il primo confronto che la narrazione propone è impietoso verso l'occidente. L'occidente è barbaro, gli inglesi sono 'pallidi' e non sono capaci di capire ciò che loro viene detto o fatto leggere. La degradazione poi colpisce anche il punto di vista economico: i doni di benvenuto che avevano ricevuto, e non quindi il compenso per le loro opere, valeva già in occidente una cifra considerevole. Rispetto alla solita narrativa sull'Inghilterra della seconda metà XVIII secolo, fatta di esaltazione dell'Impero coloniale e dello sviluppo economico grazie alla rivoluzione industriale, si assiste qui ad un cambio di coordinate piuttosto marcato ed evidente. Il cuore di questa narrazione sulla grandezza dell'Impero britannico coincide spesso con la città di Londra. Tuttavia, il romanzo di Ransmayr non risparmia dal suo declassamento dell'Occidente neppure la capitale. La voce narrante definisce Běijīng la più grande città del mondo. Qui Ransmayr si distanzia da tutta una tradizione letteraria che considerava Londra il prototipo della metropoli. L'europeo bianco che arriva da Londra vede nella Cina la grandezza, piuttosto che nella sua patria. Si assiste in questo caso al capovolgimento di un paradigma consolidato, sul fatto che all'epoca Londra fosse la capitale del mondo, elemento che ha ampia tradizione nel canone letterario (lo stesso Nadolny in *Die*

¹³⁰ CCT, p. 24 – “Cox era stato accolto a Hángzhōu come l'ospite principesco di un Occidente barbaro. I quattro pallidi inglesi, nessuno dei quali capiva, parlava o scriveva la lingua dell'impero, avevano ricevuto in dono tappeti di seta, abiti sontuosi, tè bianco in scatolette di lacca ornate di miniature e porcellana quasi trasparente che in Inghilterra valeva quanto l'oro.”

Entdeckung der Langsamkeit dà un affresco simile della capitale britannica). Vista l'ambientazione storica del romanzo, è sorprendente che proprio un britannico affermi che la città più grande al mondo non sia Londra. Londra non è solo sminuita per le sue dimensioni, ma è sminuita anche da un punto di vista estetico:

[Cox, G.E.] erzählte ihnen vom Glitzern der Themse, die trotz allen Unrats, aller auf ihr dahinschaukelnder Kadaver, allen Bruchholzes, verrotteten Treibguts und aller Scheiße, die der größte Strom Englands an den Mauern und Palästen Londons wie zum Hohn und zur Erinnerung an die Dummheit der Macht vorübertrug – glitzerte; im Sonnen- und Mondlicht glitzerte. (CLZ, p. 112)¹³¹

In questo estratto, oltre ad un'ennesima critica del potere assoluto, tema di cui si è già parlato nei paragrafi 3.2, 3.2.1 e 4 del nostro lavoro, si ritrova l'immagine di una Londra tutt'altro che splendente, a differenza di Běijīng. Inoltre, anche la scelta di Ransmayr di utilizzare nel suo romanzo il toponimo 'Běijīng' e non 'Peking', toponimo occidentale tutt'ora in uso nella lingua tedesca, va nella direzione di nobilitare l'oriente e renderlo autonomo, al punto che la voce narrante arriverà anche ad affermare: «Verglichen mit England sei das hier ein Paradies» (CLZ, p. 54)¹³².

Lo spettro di degradazione dell'immagine dell'occidente e la contemporanea elevazione dell'oriente si ritrova anche da un punto di vista religioso-culturale.

Die Wochen des Hochwinters verstrichen, ohne daß Qiánlóng's Reich auch nur die geringste Notiz von der Geburt eines Gottes in einem staubigen, heiligen Land oder dem Anbruch eines neuen Jahres in einem grauen Irgendwo nahm. (CLZ, p. 118)¹³³

La reazione dell'oriente verso un occidente per l'epoca ancora cristianocentrico è di profondo disinteresse.

Il romanzo, tuttavia, non si limita ad una visione monoprospettica. La Cina di Qiánlóng non è solo una civiltà ricca e avanzata culturalmente e

¹³¹ CCT, p. 78 – “[Cox, G.E.] raccontò loro dello scintillio sul Tamigi che nonostante tutta la sporcizia, i cadaveri che vi ondeggiavano, i pezzi di legno, gli oggetti putrescenti alla deriva e tutta la merda che il più grande fiume d'Inghilterra portava davanti alle mura e ai palazzi di Londra, come a scherno e a rammentare la stupidità del potere, scintillava – nella luce del sole e della luna, scintillava.”

¹³² CCT, p. 39 – “In confronto all'Inghilterra, questo è un paradiso.”

¹³³ CCT, p. 82 – “Le prime settimane d'inverno passarono senza che il regno di Qiánlóng tenesse minimamente in conto la nascita di un dio in qualche luogo indefinito in una terra santa e polverosa, o dell'inizio di un anno nuovo.”

tecnologicamente; elementi come l'assolutezza del potere imperiale, la crudeltà e le torture gettano infatti delle ombre tramite l'utilizzo di una lingua piuttosto cruenta:

In der Verbotenen Stadt, sagte Kiang, in der Stadt des Erhabenen, dürfe nur das zu sehen sein, ja nur das sichtbar werden, was die Gesetze des Hofes den Augen gnädig überließen. Aber alles Unerwartete, alles Unvorhergesehene müsse den Blicken eines Unbeteiligten, schon gar denen eines Fremden, so lange entzogen bleiben, bis ihm die Sichtbarkeit von den entsprechenden Räten nach dem Willen des Allerhöchsten zugesprochen werde. Und Vorsicht! Vorsicht. Es sei geschehen, daß verbotene Blicke noch am Tag des Frevels mit der Blendung bestraft worden seien: Mit einer geöffneten, in beide Augäpfel gestoßenen *Gafferschere*, deren Klingen den Gesichtszügen jedes Untertanen des Reiches angepaßt werden konnten. Oder mit einer dicht an den Pupillen vorübergezogenen weißglühenden Dolchklinge, die den Augapfel zum Kochen brachte. Oder mit einem Rinnsal geschmolzenen Bleis, das der Henker einem Gaffer in die Augenhöhlen goß. (CLZ, p. 67)¹³⁴

Ciò riconduce alla prossima tematica. L'occidente viene sicuramente degradato e in un bilancio complessivo l'immagine più positiva che viene fornita è quella dell'oriente; tuttavia, il romanzo affronta le contraddizioni tra un punto di vista occidentale e uno orientale tramite un personaggio in particolare: Jacob Merlin.

5.1 *L'occidente illuminato (o presunto tale)*

Sin dai primi contributi sull'opera di Ransmayr, è stato rintracciato dai recensori il carattere più liberale degli inglesi rispetto ai cinesi, 'illuminati' (*aufgeklärt*) dagli esiti che un secolo prima seguirono alla *Glorious Revolution*, che permise alla monarchia inglese di diventare parlamentare e la promulgazione del Bill of Rights (1689).¹³⁵

¹³⁴ CCT, pp. 47s – “Nella Città proibita, disse Kiang, nella città del Sublime sovrano era possibile vedere quel che le leggi della corte concedevano graziosamente agli occhi. Ma qualunque cosa inattesa e impreveduta doveva restare sottratta allo sguardo di un estraneo, e tanto più di uno straniero, finché i consiglieri a ciò addetti, secondo il volere dell'Eccelso, non glielo avessero concesso. Ma attenzione! Attenzione. Era successo che sguardi illeciti fossero stati puniti con l'accecamiento il giorno stesso in cui si era consumato il sacrilegio: con delle *forbici per curiosi* aperte, conficcate in entrambi i bulbi oculari, le cui lame potevano essere adeguate ai tratti somatici di ogni suddito dell'impero. O con la lama incandescente di un pugnale, fatta scorrere vicinissima alle pupille che finivano così in ebollizione. O con un rivolo di piombo fuso, che il boia versava nelle orbite del curioso.”

¹³⁵ Cfr. Ijoma Mangold, *op.cit.*.

Il personaggio che più di tutti incarna questo spirito illuminato, o meglio la dialettica tra illuminismo e potere dispotico, è certamente Jacob Merlin.

Selbst wenn auf ihren gelegentlichen Expeditionen ins Innere von Běijīng die oft menschenleeren Weiten des Palastbezirkes in einem bunten Gewirr von Häuserzeilen, engen Gassen und von Stimmen und Gesichtern erfüllten Plätzen hinter ihnen zurückblieben, war es, als ob die sie begleitenden Wachen der Garde einen undurchdringlichen Raum umschließen würden, eine aus der kaiserlichen Unberührbarkeit herausgelöste Blase, in die eingeschlossen sie sich zwar dahin und dorthin bewegen konnten, die in Wahrheit aber von keinem Blick, keiner Geste, keinem Wort zu durchdringen war. *Fuck*, sagte Jacob Merlin, ein bißchen sei ihr Leben hier doch wohl, als strampelten sie allesamt nun selber wie die mechanischen, von unsichtbaren Zahnrädern angetriebenen Figuren eines Automaten dahin, als atmende Verzierungen einer Maschine, die von Mechanikern kontrolliert und gesteuert wurde, deren Bräuche denen eines anderen Sterns entsprachen; unbegreiflich. (CLZ, p. 96)¹³⁶

Merlin si dimostra essere il più insofferente all'atmosfera dispotica e assolutistica orientale. Oltre che attraverso la rabbia, Merlin manifesta la sua insofferenza attraverso lo scherno.

Nur weil einer das Maul nicht halten kann, fragte Lockwood, soll er geschlachtet werden? Sind die Strafen für ein loses Maul bei uns gnädiger?, fragte Bradshaw. Was, wenn unsere schöne Winduhr die Erwartungen nicht erfüllt und das Silberschiffchen auf Grund läuft? Finden wir uns dann auch an Pfählen wieder?, einem Metzger ausgeliefert? Wem sonst, sagte Merlin kichernd, und aus unseren Totenschädeln werden Kuckucksuhren gemacht. Aus unseren Augenhöhlen springen zu jeder vollen Stunde Knallfrösche, zu den Essenszeiten spucken wir Sterne aus Puffreis und um Mitternacht Lametta. Sei still, sagte Cox, Jacob, sei still. (CLZ, p. 105)¹³⁷

¹³⁶ CCT, p. 67 – “Anche durante le occasionali incursioni nel cuore di Běijīng, quando si lasciavano alle spalle gli spazi vasti e spesso deserti della zona circostante il palazzo per immergersi in un variopinto groviglio di case, vicoli angusti e piazze piene di voci e volti, era come se le guardie che li accompagnavano delimitassero uno spazio impenetrabile, una bolla irradiata dall'inavvicinabilità imperiale, all'interno della quale potevano muoversi su e giù ma che non poteva essere penetrata da sguardi, gesti o parole. *Fuck*, disse Jacob Merlin. La loro vita là li rendeva in qualche modo simili alle figure meccaniche di un automa, azionate da ruote dentate invisibili, quasi ornamenti vivi di una macchina controllata e manovrata da meccanici le cui usanze appartenevano a un altro universo; incomprensibili.”

¹³⁷ CCT, p. 73 – “Solo perché uno non sa trattenere la lingua, chiese Lockwood, dev'essere ammazzato? Forse da noi le punizioni per le lingue sciolte sono più miti? chiese Bradshaw. E se il nostro bell'orologio a vento deludesse le aspettative, e se la navicella d'argento colasse a picco? Anche noi finiremmo legati ai pali e consegnati a un macellaio? E se no a chi? ribatté ridacchiando

Merlin sembra rappresentare un tentativo di mostrare il lato positivo dell'occidente. L'oriente è certamente più sviluppato e meno barbaro da un punto di vista artistico e tecnologico, ma sulle libertà individuali e sul rispetto dello stato di diritto sembrerebbe più progredito l'occidente, a confermare quindi gli stereotipi tra occidente e oriente. Tuttavia, lo stesso Merlin si ricrederà e mitigherà le sue posizioni. Anche in Occidente il potere crea atrocità e dolore.

Hast du Heimweh nach der Londoner Justiz, Balder?, fragte Merlin, sind dir die Landemanöver der Krähen auf dem Kopf eines an der Themse im Wind pendelnden Gehängten lieber als die Galgenvögel von Běijīng? Hat man denn nicht einen deiner Cousins wegen Meuterei gehängt? Und hier? Hier verbeugen sich Eunuchen, ja gepanzerte Krieger vor dir. Hier poliert man dir die Schuhe, stärkt deine Hemden, heizt deine Werkstatt und sogar dein Schlafzimmer und legt dir gegen die Gänsehaut heiße Steine ins Bett! (pp.117s).¹³⁸

Se con Barberi «der gesamte Roman *Cox und der Lauf der Zeit* stellt mithin den poetischen Bericht einer interkulturellen Übersetzung dar»¹³⁹, Merlin forse più degli altri rappresenta la difficoltà della 'traduzione', o meglio della *Übertragung* nel senso di *transfert* culturale, riproducendo tutte quelle perplessità che uno scontro/incontro di culture sembra inevitabilmente comportare. Nonostante le difficoltà, con ironia l'incontro tra due realtà culturali vicendevolmente aliene sembra avere nel romanzo un esito più positivo:

Merlin versuchte mit Kiangs Hilfe, die Köche des Gästehauses mit der Rezeptur eines Plumpuddings vertraut zu machen; ohne Erfolg. Keiner von den Köchen wollte glauben, daß das beschriebene Verfahren zu einem genießbaren Ergebnis führen würde. Sie boten den Engländern stattdessen Schaumgebäck aus Lychees,

Merlin, e coi nostri teschi faranno orologi a cucù. Petardi salteranno fuori dalle nostre orbite ogni mezz'ora, alle ore dei pasti sputeremo stelle di riso soffiato e a mezzanotte fili argentati. Sta' zitto Jacob, disse Cox, sta' zitto."

¹³⁸ CCT, pp. 81s – "Provi nostalgia per la giustizia londinese, Balder?, chiese Merlin. Preferisci le manovre di atterraggio delle cornacchie sulla testa di un impiccato che penzola nel vento sul Tamigi agli uccelli intorno alla forca di Běijīng? Non hanno impiccato uno dei tuoi cugini per ammutinamento? E qui? Qui s'inchinano davanti a te eunuchi e anche guerrieri in corazza. Qui ti lucidano le scarpe, inamidano le tue camicie, riscaldano il tuo laboratorio e perfino la tua stanza da letto, e per evitare che ti venga la pelle d'oca ti mettono pietre calde nel letto!"

¹³⁹ Alessandro Barberi, *op. cit.*, p. 10 – "l'intero romanzo *Cox e il corso del tempo* rappresenta così il resoconto poetico di una traduzione interculturale" (trad. it. G.E.).

getrockneten und geriebenen Mangos und dem zu Schnee geschlagenen Klar von Wachteleiern an. (CLZ, p. 118)¹⁴⁰

Kiang, del resto, traduce non solo parole, ma anche visioni del mondo.¹⁴¹

In questo scontro/incontro di culture, il punto di vista di Alister Cox sembra essere equilibrato. Non risparmia critiche, come visto, all'occidente, ma non apprezza acriticamente nemmeno l'oriente, specialmente il suo potere assoluto e l'artificialità dei suoi protocolli.

Nel creare il personaggio di Alister Cox, Ransmayr sembra avere in mente il cosmopolitismo settecentesco e quella sua ideale curiosità e apertura verso il diverso.¹⁴² La prospettiva di Alister Cox sembra equilibrata in quanto rintraccia differenze e somiglianze, senza che la sua prospettiva straniera possa abbandonarsi in valutazioni che mostrino piani di osservazione e giudizio asimmetrici propri della letteratura coloniale. Riesce quindi a raccontare la differenza, senza che questa differenza sia motivo di svilimento della cultura straniera.¹⁴³

6. IL RAPPORTO CON LA STORIA, OVVERO *WIRKLICHKEIT, DIE SICH IN FIKTION VERWANDELT, FIKTION, DIE DAS WIRKLICHE ABSORBIERT*

Il titolo del paragrafo è debitore del saggio di Thomas Mann *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*¹⁴⁴, pubblicato nel 1949. In questa formula, Thomas Mann riassume il processo vicendevole alla base della creazione di un romanzo (il saggio infatti descrive appunto la genesi della sua opera della maturità, il *Doctor Faustus* del 1947) in cui si instaura un rapporto dialettico tra realtà e finzione letteraria, che si influenzano a vicenda. La realtà si trasforma in finzione quando accetta in sé elementi provenienti dalla fantasia dell'autore, ma ciò è in qualche modo regolamentato dal fatto che la finzione narrativa viene in qualche modo regolamentata dal reale, creando un prodotto che può essere

¹⁴⁰ CCT, p. 82 – “Con l'aiuto di Kiang, Merlin cercava di insegnare ai cuochi della foresteria la ricetta di un budino di prugne; senza successo. Nessuno di loro voleva credere che il procedimento descritto avrebbe portato a un risultato gradevole. Offrivano invece agli inglesi meringhe al litchi, mango seccato e grattugiato, e chiare d'uova di quaglia montate a neve.”

¹⁴¹ Stefan Gmünder, *Christoph Ransmayr: Im Rauschen der Zeit*. In: «Der Standard-Album», 29.06.2016.; p.5.

¹⁴² Guglielmo Gabbiadini, *op.cit.*; p. 152.

¹⁴³ Cfr. Gisa Funck, *op. cit.*.

¹⁴⁴ Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Fischer, Frankfurt a.M. 1960; p. 28. – “Realtà che si trasforma in finzione, finzione che assorbe il reale” (trad. it. G.E.).

sintetizzato come ‘verosimigliante’. Il processo che porta alla creazione di un prodotto verosimigliante non può non precedere dall’utilizzo di fonti che abbiano legami con il ‘reale’. Nelle prossime pagine si cercherà di ricostruire le fonti storiche, nello specifico biografiche, che Ransmayr ha adoperato per ‘addomesticare’ la sua finzione letteraria e porla in rapporto dialettico col reale. Questa formula di Thomas Mann è già stata utilizzata da Volker Hage a proposito dello stesso Ransmayr.¹⁴⁵ Volker Hage aveva citato Thomas Mann nello specifico per il *Die letzte Welt*, ma la formula è applicabile anche a questo romanzo. *Cox oder Der Lauf der Zeit* ha sicuramente un’ambientazione più chiara rispetto al capolavoro di Ransmayr del 1988, vista l’assenza di tutti quegli anacronismi che avevano reso materialmente impossibile rintracciare correttamente e con certezza il tempo della storia del romanzo ‘ovidiano’ di Ransmayr. Lo spettro di analisi tuttavia è più contenuto. A differenza della vastità del numero di personaggi del *Die letzte Welt*, il *Cox* possiede molti meno personaggi, alcuni dei quali appaiono deliberata invenzione dell’autore. Come per il romanzo ‘ovidiano’, anche in questo caso Ransmayr affida alle ultime pagine del volume dei chiarimenti utili sui personaggi per facilitare la lettura del romanzo. Accanto all’interprete Joseph Kiang, che porta il nome di un amico dell’autore (CLZ, *Zuletzt*, p. 302), si possono rintracciare con sicurezza Alister Cox, l’assistente di Cox, Jacob Merlin, e l’Imperatore Qiánlóng.

Per quanto riguarda i primi due, Ransmayr scarnifica le figure storiche di riferimento al punto da cambiarne anche il nome. La figura di Alister Cox è basata su quella dell’inventore e orologiaio inglese James Cox (1723-1800), quella di Jacob Merlin su John Joseph Merlin (nato Jean-Joseph Merlin, 1735-1803), anch’egli orologiaio e inventore, ma originario della Vallonia. Il romanzo di Ransmayr estremizza la tendenza sin qui illustrata della rielaborazione biografica, riducendo i riferimenti al minimo, lasciando pochi indizi nel testo. La terza figura, quella dell’Imperatore Qiánlóng, rimane anagraficamente inalterata. La ragione si trova probabilmente nel fatto che, se la verosimiglianza resta preservata rinominando due personaggi certamente storici ma chiaramente non famosi, lo stesso non si sarebbe potuto dire riguardo al rinominare un Imperatore che non

¹⁴⁵ Volker Hage, *Mein Name sei Ovid*. In: Uwe Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*; Fischer: Frankfurt a.M. 1997; p. 94.

solo porta il nome della stessa dinastia a cui appartiene, ma dà il nome all'epoca in cui vive.¹⁴⁶

A differenza di altre opere oggetto di studio in questo lavoro, l'autore non ha fornito indicazioni precise riguardo alle fonti utilizzate. Pertanto, per la presente analisi si è proceduto cercando di utilizzare fonti il più autorevoli possibili. Per le biografie e i lavori di James Cox e Joseph Merlin ci si è serviti di una serie di articoli scientifici pubblicati tra il 1960 e il 2014 su riviste specialistiche; sulla vita di Qiánlóng la fonte primaria è stato il volume di Mark C. Elliott, *Emperor Qiánlóng: Son of Heaven, Man of the World* (2009), già citato precedentemente nel corso della presente analisi. Elliott insegna storia cinese all'università di Harvard ed è specialista della dinastia Qing.

6.1 Alister Cox e James Cox

Per Christoph Ransmayr la Storia è un processo di rimozione dove scompaiono i vissuti delle singole persone sconosciute. Nella narrativa di Ransmayr, la grande Storia viene quindi 'sciolta', in modo da estrarne motivi, sensazioni, colori e toni, piuttosto che gesta di grandi figure.¹⁴⁷ È forse anche questo il motivo che lo porta a scegliere come protagonista del suo romanzo un personaggio che storico lo è solo a metà, visto che ne conserva solo il cognome. James Cox, figura di riferimento per Alister Cox, ebbe effettivamente grossi rapporti commerciali con l'Oriente, specialmente a partire dal 1760, e alcuni dei suoi orologi furono davvero dei doni per l'Imperatore Qiánlóng¹⁴⁸, in quanto in Oriente il possedere orologi, nel caso di Cox certamente preziosi, non era importante per misurare il tempo, ma era piuttosto uno *status symbol* per le classi sociali più agiate.¹⁴⁹ Tuttavia, James Cox non viaggiò mai personalmente in Cina, fu piuttosto suo figlio

¹⁴⁶ Qianlong, nato Hónglì, appartiene alla dinastia imperiale Qing, che non era originaria della Cina (vale a dire non era di etnia Han ma Manciù). A differenza di suo nonno Kāngxī (1654-1722) o di suo padre Yōngzhèng (1678-1735) egli porta nel suo nome il nome della dinastia. L'epoca del suo regno, inoltre, viene definita dal suo nome, Qiánlóng, che significa "celeste prosperità". Cfr. Mark C. Elliott, *op. cit.*, p. XII e pp.12s.

¹⁴⁷ Cfr. Bernhard Fetz, *Stichwörter zu einer Poetik der Erzählung bei Christopher Ransmayr*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, p. 62.

¹⁴⁸ Marcia Pointon, *Dealer in Magic: James Cox's Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*. In: «History of Political Economy», 1999, vol. 31, issue 5 1999; p. 425.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 443.

John Henry a farlo, a partire dalla fine degli anni settanta del settecento.¹⁵⁰ Da qui nasce l'esigenza di non considerare precipui nel confronto tra storiografia e finzione narrativa le azioni e gli episodi della vita dei personaggi storici con quelli descritti nel romanzo, in quanto James Cox non ha mai avuto un contatto diretto con Qiánlóng, certificando la natura assolutamente fittiva della storia narrata da Ransmayr. Inoltre, gli anni in cui John Henry Cox è stato fisicamente in Cina non combaciano con quelli calcolati nel paragrafo 1.2 del nostro lavoro (1753-1755) riguardo il tempo della storia del romanzo. Piuttosto, risulta di maggiore interesse rintracciare le peculiarità delle due figure, quella storica di James Cox e la sua trasposizione fittiva Alister Cox.

James Cox ebbe una fama tale nella sua epoca al punto da fondare lui stesso un museo per le proprie opere, un museo che addirittura «illuminates an eighteenth-century arts industry located in London»¹⁵¹, che esponeva principalmente le opere prodotte prima che fossero inviate ai loro committenti in oriente o copie di esse.¹⁵² Nel romanzo di Ransmayr, Alister Cox viene presentato sin da subito come il miglior costruttore di orologi dell'occidente, chiamato dall'Imperatore proprio per le sue abilità manuali. Nonostante la fama della suo marchio, ciò non è del tutto vero per la controparte storica, in quanto più fonti confermano che James Cox fosse poco attivo sul piano produttivo, (non era neppure iscritto alla gilda degli orafi)¹⁵³, ma piuttosto si dedicasse ad attività di tipo manageriale e imprenditoriale, avendo a libro paga per la produzione degli orologi e degli automi un notevole numero di artigiani e gioiellieri, nell'ordine delle centinaia.¹⁵⁴ Ciò rende anche verosimile la presentazione che Ransmayr fa di Alister Cox, quando nel capitolo 1 viene sottolineato che ha alle sue dipendenze novecento meccanici di precisione (CLZ, p. 17). Se l'unione stretta dell'artista con l'imprenditore, che congiunge arte ed economia, sembra difficile per i nostri giorni, in realtà nella Londra della seconda metà del '700 era una circostanza piuttosto normale, dove la manifestazione artistica e il valore economico dell'arte e del

¹⁵⁰ Marcia Pointon, *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*; Yale University Press: Singapore 2009; pp. 206s.

¹⁵¹ Marcia Pointon, *Dealer in Magic: James Cox's Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*, cit.; p. 424. – “illustra un'industria artistica secolo situata nella Londra del XVIII” (trad. It. G.E.).

¹⁵² *Ivi*, p. 443.

¹⁵³ *Ivi*, p. 439.

¹⁵⁴ Hilary Young, *A Drawing from the Circle of James Cox, Possibly by Charles Magniac*. In: «The Burlington Magazine», Vol. 138, Nr. 1119 (giugno 1996); p.404.

mostrare arte andavano di pari passo.¹⁵⁵ Inoltre, tra i suoi meccanici di precisione è spesso menzionato dalle fonti il nome di John Joseph Merlin, trasposto nel romanzo come Jacob Merlin, che fu effettivamente considerato il miglior artigiano di James Cox da Cox stesso, che lo definiva precisamente «first or principal mechanic»¹⁵⁶, ‘primo o principale meccanico’. Anche nel romanzo Ransmayr mette in evidenza che Merlin sia il migliore, al punto che Alister Cox di lì a qualche anno lo avrebbe potuto promuovere facendolo diventare socio (CLZ, pp.178s). Nelle fonti non c’è traccia di ciò; al contrario, in seguito alla bancarotta di James Cox, Merlin fondò il suo personale museo, che inaugurò nel 1783.¹⁵⁷

Per il confronto tra le fonti biografiche e il romanzo è di particolare importanza è la questione del rapporto oriente-occidente, trattato nel paragrafo 5 del nostro lavoro, che si ritrova anche nelle fonti su James Cox. James Cox produceva spesso opere d’arte, anche quelle destinate al mercato occidentale, con un gusto giudicato ‘orientale’, dando agli inglesi l’immagine dell’alterità, dell’oriente. Ciò era possibile perché la rappresentazione estetica e stereotipata della Cina era ben chiara agli ‘illuminati’ e cosmopoliti inglesi della seconda metà del ‘700.¹⁵⁸ Inoltre, è da notare quanto questo gusto ‘orientalizzante’ per i britannici, gusto che loro definivano dal francese *Chinoiserie*, che in realtà semplicemente era il prodotto artistico degli stereotipi di matrice occidentale sulla cultura cinese, in Cina fosse considerato espressione del gusto ‘europeo’.¹⁵⁹ James Cox aveva creato quindi uno stile che dai cinesi veniva considerato europeo e dagli europei veniva considerato cinese. Affermava di mostrare agli europei lo stile asiatico, quando in realtà i suoi orologi differivano dallo stile asiatico al punto che agli occhi dei cinesi quello sembrasse stile europeo. Per questa ragione si può effettivamente affermare che l’arte di James Cox si configura come orientalista nel senso che ne dà Edward Said, dove l’oriente non è un concetto geografico, ma piuttosto un costrutto culturale occidentale, un impianto teorico indipendente dalla realtà orientale. Ransmayr rielabora il rapporto tra Occidente e

¹⁵⁵ Marcia Pointon, *Dealer in Magic: James Cox’s Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*, cit.; pp. 424-34.

¹⁵⁶ Hilary Young, *op.cit.*; p.404.

¹⁵⁷ Marcia Pointon, *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, cit.; p. 217.

¹⁵⁸ Marcia Pointon, *Dealer in Magic: James Cox’s Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*, cit.; p. 443.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Oriente che è presente nella biografia di James Cox e ne fa assumere nel romanzo connotati nettamente diversi.

Altra traccia importante della biografia di James Cox ravvisabile nel romanzo sono certamente gli orologi. Fonte di ispirazione per gli orologi descritti o menzionati nel romanzo non fu solamente la visita che Ransmayr compì nella Città proibita a Pechino, come evidenziato nella nota 15 del nostro lavoro, ma anche ulteriori ricerche che l'autore austriaco ha compiuto sull'inventore britannico. Alessandro Barberi ha già rintracciato nel suo articolo gli originali di alcuni orologi menzionati da Ransmayr¹⁶⁰, tra cui anche il *perpetuum mobile* che è oggetto di ampia trattazione anche nel romanzo e che verrà approfondito in questa sede. Nel romanzo di Ransmayr il funzionamento e l'aspetto dell'orologio sono narrati con dovizia di particolare.

Der Luftdruck! Der steigende und fallende Luftdruck, der eine Quecksilberoberfläche in Bewegung versetzte, als Motor eines Uhrwerks. Denn von klimatischen oder lokalen Wetterverhältnissen bedingte Druckunterschiede würde es geben, solange ein atmosphärischer Schild die Erde vor Meteoriten und anderen Geschossen aus dem Weltraum schützte, solange Wolkenschiffe durch das Blau dieses Schildes segelten, solange der Monsun ganze Kontinente bewässerte und fruchtbar machte und der Passat die Segel von Handels- wie Kriegsschiffen blähte. Verlor der Erdball diesen Schild, war das Ende der Welt und der irdischen Zeit gekommen. Dann würde auch kein Jahr und keine Sekunde mehr zu messen sein. Aber bis dahin. (CLZ, pp. 224s)¹⁶¹

¹⁶⁰ Alessandro Barberi, *op.cit.*; pp. 3-5.

¹⁶¹ CCT, pp. 149s – “La pressione atmosferica! La pressione atmosferica che saliva e scendeva, che metteva in moto una superficie di mercurio, facendo da motore a un orologio. Le differenze di pressione dovute a condizioni climatiche generali o locali non sarebbero mancate, fin quando uno scudo atmosferico avesse protetto la terra dai meteoriti e da altri proiettili provenienti dallo spazio, fin quando navi di nuvole avessero veleggiato nell'azzurro di quello scudo, fin quando il monsone avesse bagnato e fecondato interi continenti e l'aliseo avesse gonfiato le vele delle imbarcazioni commerciali e da guerra. Se il globo terrestre avesse perso quello scudo, sarebbe stata la fine del mondo e del tempo terreno. Dopo sarebbe stato impossibile misurare gli anni e i secondi. Ma fino a quel momento...”



Fig. 12: James Cox, *Longcase clock*, ca. 1760

© Victoria and Albert Museum, London

<<https://collections.vam.ac.uk/item/O297335/longcase-clock-cox-james/>>

display. From 1768 to 1774 it was exhibited in Cox's own museum of automata in Charing Cross, London. The museum was dispersed by lottery in 1775, and by 1796 the clock was on display in Thomas Week's Royal Mechanical Museum in Titchbourne Street, London. It remained there until 1837. The clock's mechanism used the difference in atmospheric pressure between two jars of mercury to achieve a perpetual motion. This required at least one hundred and fifty pounds (about 68 kg) of mercury. The clock is generally recognised as the first successful attempt to produce a perpetual motion clock in England.¹⁶²

In varie altre circostanze, nel romanzo viene specificato che l'orologio contiene al suo interno un'ampolla contenente mercurio e una colonna attraverso cui il mercurio può scorrere, generando l'energia necessaria al funzionamento dell'orologio. James Cox costruì effettivamente un orologio del genere, ora conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, la cui istantanea è riportata qui di fianco.

La descrizione che il Victoria and Albert Museum di Londra fa dell'oggetto non può che confermare la tesi che Ramsmayr si sia ispirato proprio a questo orologio:

Designed as an object of curiosity and wonder, James Cox's clock has had a long history of public

¹⁶² “Progettato come oggetto di curiosità e meraviglia, l'orologio di James Cox ha una lunga storia di esposizione al pubblico. Dal 1768 al 1774 fu esposto nel museo degli automi di Cox a Charing Cross, Londra. Il museo fu disperso per lotti nel 1775, e nel 1796 l'orologio fu esposto nel Royal Mechanical Museum di Thomas Week in Titchbourne Street, Londra. Rimase lì fino al 1837. Il meccanismo dell'orologio utilizzava la differenza di pressione atmosferica tra due ampole di mercurio per ottenere un moto perpetuo. Questo richiedeva almeno centocinquanta libbre

Sebbene Ransmayr fornisca una cifra diversa per quanto riguarda il mercurio necessario (190 libbre, CLZ, p. 223), le similitudini tra l'orologio di James Cox e quello di Alister Cox appaiono evidenti.

6.2 *L'Imperatore Qiánlóng*

Le informazioni fornite dalla voce narrante sul Qiánlóng del romanzo sono inferiori rispetto a quelle su Alister Cox, visto che il focus principale del romanzo è sulla figura dell'orologiaio britannico; allo stesso tempo, le informazioni disponibili dalle fonti storiografiche riguardanti Qiánlóng sono, in maniera comprensibile visto il rango del personaggio, di molto maggiori rispetto a quelle disponibili per James Cox. Nonostante i più ridotti riferimenti all'Imperatore presenti nel romanzo, è possibile rintracciare determinate peculiarità e dettagli, così come delle differenze, che legano le due figure.

Il romanzo enfatizza più volte il dettaglio relativo alla modestia fisica del Qiánlóng di Ransmayr, specialmente verso la fine della narrazione (CLZ, p. 210-211). Ciò non sembra tuttavia trovare riscontro nella storiografia.

The Emperor is about five feet ten inches in height, and of a slender but elegant form; his complexion is comparatively fair, though his eyes are dark; his nose is rather aquiline, and the whole of his countenance presents a perfect regularity of feature, which, by no means, announce the great age he is said to have attained; his person is attracting, and his deportment accompanied by an affability, which, without lessening the dignity of the prince, evinces the amiable character of the man. His dress consisted of a loose robe of yellow silk, a cap of black velvet with a red ball on the top, and adorned with a peacock's feather, which is the peculiar distinction of mandarins of the first class. He wore silk boots embroidered with gold, and a sash of blue girded his waist.¹⁶³

(circa 68 kg) di mercurio. L'orologio è generalmente riconosciuto come il primo tentativo riuscito di produrre un orologio a moto perpetuo in Inghilterra.” (trad. it. G.E.).

¹⁶³ Aeneas Anderson, *A Narrative of the British Embassy to China in the Years 1792, 1793, and 1794; Containing the Various Circumstances of the Embassy, with Accounts of Customs and Manners of the Chinese; and a Description of the Country, Towns, Cities, etc.*; William Porter: Dublin 1795; p.175 – “L'Imperatore è alto circa cinque piede dieci pollici e di forma slanciata ma elegante; la sua carnagione è relativamente chiara, anche se i suoi occhi sono scuri; il suo naso è piuttosto aquilino, e tutto il suo volto si presenta perfettamente regolare, che non dimostra affatto la grande età che si dice abbia raggiunto; la sua persona è attraente, e il suo portamento accompagnato da un'affabilità, che, senza diminuire la dignità del principe, rivela il carattere amabile dell'uomo. Il suo abito consisteva in una veste sciolta di seta gialla, un cappello di velluto

Poiché nel caso l'Imperatore fosse stato effettivamente basso nessun suddito avrebbe riportato nelle cronache un dettaglio sgradevole dell'Imperatore, si è quindi andati alla ricerca di eventuali fonti occidentali a riguardo. Le testimonianze relative ad una ambasceria britannica alla corte di Qiánlóng alla fine del '700 testimoniano che, nonostante l'età avanzata, la sua altezza fosse del tutto rispettabile, specialmente per i tempi, arrivando a 5 piedi e 10 pollici, equivalente nel sistema metrico di un'altezza di circa 1 metro e 77 cm, tanto che il rapporto britannico definisce la figura dell'Imperatore «slender», 'slanciata'. Il dettaglio circa le dimensioni minute del Qiánlóng fittivo è quindi frutto della fantasia di Ransmayr e ben si iscrive in quella generale tendenza della narrativa ransmayriana di ridicolizzazione del potere, in questo caso anche fisica.

Altro elemento che desta curiosità nel rapporto tra il Qiánlóng storico e il Qiánlóng fittivo è il suo impegno al governo. Come visto, nel romanzo Qiánlóng risulta essere disinteressato al governo, specialmente per quanto riguarda le campagne militari, assolutamente delegate ai generali (CLZ, pp. 169-71). In realtà, Qiánlóng fu un sovrano-guerriero, che sin dall'inizio del suo regno condusse diverse campagne militari, tra cui la sedazione di una rivolta nel sud della Cina del gruppo etnico dei Miao, che si era ribellato all'autorità imperiale, arrivando ad incoronare un proprio Re e inoltre combatté tra gli altri numerose volte contro i Mongoli.¹⁶⁴ Inoltre, Qiánlóng viaggiò molto per il suo Impero al punto che Elliott definisce lo definisce *Peripatetic Sovereign*¹⁶⁵, 'sovrano peripatetico'. Qiánlóng si spostava spesso dalla Città Proibita a Chéngdé, ma anche altri luoghi, specialmente verso sud.¹⁶⁶ Non è un caso, infatti, che il romanzo di Ransmayr si apra proprio con l'Imperatore di ritorno da un viaggio a Hángzhōu (CLZ, p. 12), nel sud-est della Cina.

Il Qiánlóng fittivo, tralasciando i suoi doveri di governo, si dedicava con costanza alle arti, soprattutto la calligrafia, l'architettura e gli orologi. Ciò ritrova numerosi riferimenti nella storiografia. Dalle fonti dell'epoca, Qiánlóng viene definito dai suoi maestri uno studente modello, autore già in giovane età di raccolte poetiche. Se un fondo di verità può esserci, c'è da dire che dagli anni '20 del Settecento si immaginava già che fosse lui il prescelto per la successione al

nero con una palla rossa sulla parte superiore, e ornato con una piuma di pavone, che è la peculiare distinzione dei mandarini di prima classe. Indossava stivali di seta ricamati d'oro, e una fascia di blu gli cintava la vita." (trad. it. G.E.).

¹⁶⁴ Mark C. Elliott, *op.cit.*; pp. 25-27.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 68.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 68-70.

sovrano, l'Imperatore Yōngzhèng. Quindi nessun tutore avrebbe saggiamente utilizzato toni diversi nel giudicare Qiánlóng, visto che c'era una forte probabilità che in un futuro non troppo lontano sarebbe diventato lui l'imperatore.¹⁶⁷ La storiografia inoltre conferma la passione di Qiánlóng per la calligrafia, ampiamente menzionata da Ransmayr, che amava praticare nel Palazzo d'Estate a Chéngdé¹⁶⁸, nel romanzo chiamato con il nome occidentale di Jehol. La storiografia attesta inoltre la grande collezione di preziosi in possesso di Qiánlóng, tra cui i numerosi orologi¹⁶⁹ che godono di ampia trattazione nel romanzo di Ransmayr.

La parvenza di divinità che il Qiánlóng del romanzo cerca di avere ad ogni costo si rintraccia nella storiografia sul personaggio storico¹⁷⁰, insieme con la crudeltà delle torture e delle punizioni, così come il numero consistente di pene di morte comminate.¹⁷¹ Del resto, il motivo della forte corruzione tra i funzionari, più volte accennato all'interno del romanzo, trova forti riscontri anche nelle fonti storiche.¹⁷²

La storiografia permette anche una riflessione riguardo le figure femminili. Nel volume di Elliott si legge un riferimento alle concubine, che tuttavia nella tradizione cinese venivano definite piuttosto “mogli secondarie” o “consorti” e Qiánlóng ne ebbe quarantuno.¹⁷³ Solo la prima moglie era tuttavia considerata l'Imperatrice. La prima moglie e le concubine vivevano un'esistenza senza contatto con l'esterno, e le uniche figure maschili al di fuori di Qiánlóng con cui potevano avere contatti erano gli eunuchi¹⁷⁴, spesso menzionati anche nel romanzo di Ransmayr. Il Qiánlóng storico fu molto innamorato della prima moglie Xiàoxiánxchún (孝贤纯). Nonostante la loro unione fosse stata combinata quando i due erano poco più che fanciulli, Qiánlóng nutrì sempre un grosso affetto per la moglie. Divenuto vedovo prematuramente, Qiánlóng restò profondamente legato al ricordo della sua prima moglie fino alla fine dei suoi giorni, arrivando a dedicarle nell'arco della sua vita oltre un centinaio di componimenti poetici in sua memoria.¹⁷⁵ Della vedovanza di Qiánlóng non c'è traccia nel romanzo

¹⁶⁷ Marik C. Elliott, *op.cit.*, p. 6.

¹⁶⁸ *Ivi*, p.8.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 113-16

¹⁷⁰ *Ivi*, p.7.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 46.

¹⁷² *Ivi*, pp. 153-57.

¹⁷³ *Ivi*, p. 39.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 40.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 47.

di Ransmayr; tuttavia, questo elemento è forse una spiegazione del perché Ān sarebbe un giorno potuta diventare Imperatrice (CLZ, pp. 167s).

Le fonti consultate da Ransmayr non sono soltanto scritte. Come visto nel paragrafo 1.2 del presente lavoro, Ransmayr ha probabilmente utilizzato anche dei dipinti d'epoca per le sue accurate descrizioni. A riguardo, Gabbiadini riconosce la somiglianza tra la descrizione degli abiti e del trono dell'Imperatore, descritti nei capitoli 4 e 5 del romanzo, e uno dei ritratti ufficiali ad opera del missionario milanese Giuseppe Castiglione¹⁷⁶, conosciuto in Cina come Láng Shìníng (郎世寧).

Cox sollte in diesen Stunden eine lange rote Robe wie ein Mandarin tragen, und so würde auch nichts von den Filzlappen zu sehen sein, der üblichen Erleichterung für jeden kniefälligen Untertanen von gehobenem Rang. Und ja nichts Gelbes!, sagte Kiang, nichts Goldenes, nichts, nichts am Leib tragen, was an die allein dem Kaiser gebührende Farbe auch nur erinnern konnte. Schließlich leuchtete ja auch die Sonne allein in dieser Farbe und kein einziger ihrer Planeten (CLZ, p.61)¹⁷⁷

Il dettaglio riguardante all'abito di colore oro non risulta essere l'unico preso in considerazione da Ransmayr. Nella scena del capitolo 5 viene descritto anche il trono, che sembra avere forti somiglianze con quello del dipinto ufficiale dell'incoronazione di Qiánlóng.

[...] stand er in strahlendem Gold inmitten des geknüpften Teppichstroms. Die breiten gepolsterten Armlehnen trugen an den Enden jeweils Drachenköpfe, die aus aufgerissenen Rachen Licht zu speien schienen. Die Rückenlehne bildeten jadegrüne ineinander verschlungene Drachenkörper. (CLZ, p. 76)¹⁷⁸

¹⁷⁶ Guglielmo Gabbiadini, *op.cit.*; p. 156.

¹⁷⁷ CCT, p. 44 – “In quelle ore Cox avrebbe dovuto indossare una lunga veste rossa, come un mandarino, e non si sarebbero visti così gli stracci di feltro, il consueto sistema per procurarsi sollievo utilizzato da ogni suddito di alto rango cui spettasse l'obbligo di inchinarsi. E niente di giallo! disse Kiang, niente di dorato, niente sul corpo che potesse ricordare il colore riservato all'imperatore. In fin dei conti solamente il sole risplendeva in quel colore, e nessuno dei suoi pianeti.”

¹⁷⁸ CCT, p. 54 – “[...] il trono stava al centro della corrente riprodotta nella trama del tappeto. I larghi braccioli imbottiti culminavano in teste di drago, le cui fauci spalancate sembravano sputare luce. Corpi di draghi verde giada, intrecciati l'uno all'altro, formavano lo schienale.”



Fig. 13: Giuseppe Castiglione (1688-1766) Ritratto dell'incoronazione dell'Imperatore Qianlong, 1736. © 故宫博物院 (Gùgōng Bówùyuàn, Museo del Palazzo di Pechino)

Il colore della veste è inequivocabilmente corrispondente e, nonostante che nel momento in cui la voce narrante descrive il trono esso sia vuoto, si nota nel dipinto qui riportato come il tessuto della fodera della seduta del trono sia di colore verde e come i braccioli e lo schienale culminino con delle teste di drago. Una somiglianza del genere non è certamente casuale.

6.3 Grande storia, piccole individualità

Essendo, come visto, Ransmayr restio a raccontare la 'grande' Storia, ma si concentri piuttosto sulle piccole individualità, si vede come rispetto ad altri romanzi

oggetto di studio del nostro lavoro gli elementi narrativi debitori della storiografia siano ben pochi. Alcuni motivi sono stati tuttavia oggetto di rielaborazione da parte di Ransmayr, uno su tutti il rapporto tra Oriente e Occidente che ha caratterizzato la produzione artistica di James Cox. La Storia sembra essere solo una patina, dove alcuni motivi vengono ripresi, ma il resto dei temi e delle vicende è pura fantasia dell'autore. Tuttavia, la Storia non ha un ruolo marginale. Come visto, l'ambientazione è ricchissima di dettagli verosimili, che denotano un corposo studio delle fonti da parte dell'autore. Piuttosto, la scelta di ridurre al minimo le informazioni sui singoli personaggi si iscrive nella tendenza tipicamente ransmayriana a limitare la 'grande' Storia fatta dei grandi personaggi e restituirne colori, sensazioni e ambientazioni.

7. EXCURSUS: IMPERO E REPUBBLICA POPOLARE CINESE?

Se si pensa alla grande narrativa che racconta in qualche modo la Storia, si è spesso legittimamente portati a pensare che l'autore, parlando del passato, possa in realtà ragionare sul presente. Tra i casi più evidenti e noti ci sono, ad esempio, Alessandro Manzoni con *I promessi sposi* (1842), Walter Scott con *Ivanhoe* (1819), oppure Nathaniel Hawthorne con *The Scarlet Letter* (1850), giusto per citare i più celebri. Questi autori, com'è noto, pur producendo un lavoro di finzione ambientato in un'epoca diversa, ricercavano un contatto con la loro contemporaneità per i motivi più disparati, molto spesso politici.

Al contrario, nella postfazione del Cox, Ransmayr è come se invitasse il lettore ad una radicale *suspension of disbelief*; egli afferma chiaramente che i suoi personaggi sono inventati e, soprattutto, non sono personaggi dei «nostri giorni» e che il paese che lui racconta, la Cina, sia anch'esso inventato (CLZ, *Zuletzt*, pp. 300-03). Andreas Platthaus, tuttavia, pur riconoscendo che la letteratura che vuole essere universale va oltre tempo e spazio, in quanto sempre valida ed espressione della *Weltliteratur* goethiana, afferma che ciò non comporta la rinuncia al riferimento temporale. A suo dire, il Cox si spinge oltre i propri confini storici, assottigliando le frontiere che ci separano dal XVIII secolo.¹⁷⁹ Proprio come dovrebbe essere la *Weltliteratur*, al centro del romanzo di Ransmayr c'è

¹⁷⁹ Cfr. Andreas Platthaus, *Wichtigste Romane des Herbstes: Welchem Buch die Stunde schlägt*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 12.08.2016.
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/die-wichtigsten-romane-des-herbstes-14384667.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2> (ultima consultazione 15.09.2020).

l'uomo, con le sue peculiarità che lo rendono in qualche modo universale: i sentimenti.

Wie ihre von mir zur Sprache gebrachten Nachfahren haben wohl auch die Menschen, die meinen Gestalten als Vorbilder dienten, geliebt, gelitten und haben um ihre Liebsten gebangt oder getrauert. Aber was sie empfunden und was sie gedacht haben, wonach sie sich gesehnt und wovor sie sich möglicherweise gefürchtet haben, konnte ich nur vermuten oder erfinden, niemals behaupten. (CLZ, *Zuletzt*, p. 301)¹⁸⁰

I personaggi storici, così come la Cina, fungono quindi solo da ispirazione molto blanda per costruire un prodotto di finzione, il romanzo, che può 'supporre' e 'inventare', ma non descrivere i fatti con certezza. Tuttavia, il contesto in cui questi personaggi si muovono sembra nascondere qualche rapporto col presente. Determinate tematiche affrontate nel romanzo sembrano avere in realtà connessioni evidenti con i fatti odierni. Ransmayr è stato sin dagli albori della sua carriera uno scrittore abbastanza 'impegnato', a cui i totalitarismi non sono mai andati a genio. Riguardo alle analisi politiche compiute nel *Die letzte Welt*, pur essendo un libro pubblicato chiaramente in un contesto storico piuttosto diverso da quello attuale (era il 1988), Ransmayr non ebbe dubbi ad affermare qualche anno dopo con chiarezza il parallelo tra lo Stato totalitario romano e le realtà dittatoriali dell'Europa dell'epoca, fra tutte la Repubblica Democratica Tedesca di Erich Honecker e la Repubblica Popolare Romena¹⁸¹ di Nicolae Ceaușescu. In tempi più recenti, nel già citato *Atlas eines ängstlichen Mannes*, criticando Máo Zédōng ha definito la Cina «sogenannte Volksrepublik»¹⁸².

Alla luce di questa pregressa posizione di Ransmayr e dell'analisi del potere totalitario nel Cox con i suoi legami proprio con *Die letzte Welt*, il dubbio che anche in questo caso l'autore austriaco abbia potuto in qualche modo riferirsi al presente resta, considerando anche la situazione politica in Cina che, senza addentrarsi in valutazioni geopolitiche che non competono a questo lavoro, risulta in ogni caso possibile terreno di dibattito. A riguardo, Alexander Košenina ci

¹⁸⁰ CCT, pp. 199s – “Come i loro discendenti con cui ho parlato, anche le persone che hanno fatto da modello per i miei personaggi hanno amato, sofferto, temuto o pianto per i loro cari. Ma cosa avessero provato, pensato o desiderato, e di cosa avessero avuto forse paura, tutto questo ho potuto solo supporlo o inventarlo, mai affermarlo con certezza.”

¹⁸¹ Cfr. Christoph Ransmayr, »...eine Art Museum lichter Momente.« *Gespräch mit Volker Hage über Die letzte Welt* (Hamburg 1991). In: Uwe Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a.M., p. 2004³, pp.205-12.

¹⁸² Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*; p. 26. – “cosiddetta Repubblica popolare”, Christoph Ransmayr, *Atlante di un uomo irrequieto*; p. 26.

scherza su, scrivendo che nonostante il presidente Xí Jìnpíng si sia avvicinato al livello di onnipotenza di Qiánlóng nel 2018¹⁸³, Ransmayr non poteva ancora saperlo quando due anni prima ha pubblicato il suo romanzo.¹⁸⁴ Inoltre, i riferimenti poi alle lotte con le minoranze musulmane nell'occidente della Cina, così come quelle nel Tibet (CLZ, pp. 169-71), lasciano terreno per ulteriori speculazioni.

Tuttavia, si è legittimamente portati a pensare anche che taluni elementi abbiano in realtà una mera funzione di cornice, estetica, per accrescere la verosimiglianza dell'ambientazione. Del resto, le lotte tra il potere centrale e le minoranze musulmane in Cina sono state frequenti, come ad esempio la rivolta dei Dungan avvenuta proprio durante la dinastia Qing, o la questione secolare del Tibet, che si può dire rappresenti una costante nella storia cinese. È forse ancora presto, visto lo stato della ricerca sul romanzo di Ransmayr, così come per la sua prossimità cronologica, per arrivare a escludere una tesi piuttosto che un'altra, vale a dire se determinati elementi nel romanzo fungono da spunto di riflessione su un tema del presente, oppure rappresentano una semplice cornice attorno alla storia principale dell'orologiaio inglese e dell'Imperatore cinese.

¹⁸³ Alexander Košenina si riferisce alla cancellazione del limite di due mandati presidenziali dalla costituzione della Repubblica Popolare, che può virtualmente concedere al presidente Xí Jìnpíng il potere 'a vita'. Per ulteriori letture: Filippo Santelli, *Cina, approvata riforma della Costituzione: Xi Jinping presidente a vita*. In: «La Repubblica», 11.03.2018. <https://www.repubblica.it/esteri/2018/03/11/news/cina_xi_jinping_limite_mandati_presidenziali-190979677/> (Ultima consultazione 15.09.2020).

¹⁸⁴ Cfr. Alexander Košenina, *Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.09.2018.

<<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/mit-christoph-ransmayrs-roman-cox-oder-der-lauf-der-zeit-durch-peking-15800290.html>> (Ultima consultazione 15.09.2020).

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Anderson, Aeneas; *A Narrative of the British Embassy to China in the Years 1792, 1793, and 1794; Containing the Various Circumstances of the Embassy, with Accounts of Customs and Manners of the Chinese; and a Description of the Country, Towns, Cities, etc.*, William Porter, Dublin 1795.
- *Avvelenamento da mercurio*. In: «Dizionario della salute», Corriere della Sera. <https://www.corriere.it/salute/dizionario/mercurio_avvelenamento_da/index.shtml> (Ultima consultazione 30.09.2020).
- Barberi, Alessandro; *Rezension: Cox oder Der Lauf der Zeit von Christoph Ransmayr*. In: «Medienimpulse», vol. 54, Nr. 4, 2016; Contributo open access disponibile al sito <<https://journals.univie.ac.at/index.php/mp/article/view/mi1027/3200>> (Ultima consultazione. 12.09.2020).
- Brook, Timothy, Bourgon, Jérôme e Blue, Gregory; *Death by a Thousand Cuts*; Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2008.
- Bürger, Jan, Löffler, Sigrid e Wohlleben, Doren; »Geht los. Erzählt«: *Streifzüge durch Christoph Ransmayrs Werk*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 16-28.
- Buruma, Ian e Margalit, Avishai; *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, The Penguin Press, New York 2004.
- Chén Píngyuán, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction: A History of Wuxia Literature*, translated by Victor Petersen, Cambridge University Press, Cambridge 2016.
- Crescenzi, Luca; *La favola orientale di Ransmayr*. In: «Alias», 17.06.2018; p.1.
- Dunnell, Ruth W., e Millward, James A.; *Introduction*. In: Ruth W. Dunnell, Mark C. Elliott, Philippe Foret e James A. Millward (a cura di), *New Qing Imperial History: The Making of Inner Asian Empire at Qing Chengde*; Routledge, London – New York 2004, pp. 1-12.
- Ebrey, Patricia Buckley; *A Visual Sourcebook of Chinese Civilization*, University of Washington. <<https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/clothing-web.htm>>.
- Elliott, Mark C.; *Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World*, Pearson-Longman, London 2009.
- Ercolani, Paolo; *Contro le donne: storia e critica del più antico pregiudizio*, Marsilio, Venezia-Mestre 2016.

- Fantuzzi, Marco; *Caducità dell'uomo ed eternità della natura: Variazioni di un motivo letterario*. In: «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 26, nr. 2, 1987, pp. 101-10.
- Fetz, Bernhard; *Stichwörter zu einer Poetik der Erzählung bei Christopher Ransmayr*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 62-71.
- Funck, Gisa; *Christoph Ransmayr, Cox oder Der Lauf der Zeit': Parabel über Kunst und Macht*. In: «Deutschlandfunk», 20.11.2016. <<https://www.deutschlandfunk.de/christoph-ransmayr-cox-oder-der-lauf-der-zeit-parabel-ueber-100.html>> (Ultima consultazione, 18.09.2020).
- Gabbiadini, Guglielmo; *Il perpetuum mobile del desiderio: Cox di Christoph Ransmayr e la raffigurazione letteraria del cosmopolitismo settecentesco tra esotismo e vanità*. In: «Altre Modernità», numero speciale 2019, p. 149-63.
- Gmünder, Stefan; *Christoph Ransmayr: Im Rauschen der Zeit*. In: «Der Standard-Album», 29.06.2016.
- Hage, Volker. *Mein Name sei Ovid*. In: Uwe Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*; Fischer, Frankfurt a.M. 2004³, pp. 92-99.
- Hammelehle, Sebastian; *Beim Kaiser von China: Christoph Ransmayrs Historienroman Cox oder der Lauf der Zeit spielt in einem Reich, in dem das Ende der Geschichte nah scheint*. In: «Der Spiegel», 29.10.2016.
- Harzer, Friedmann; *Alchemie der Zeit: Über Ewigkeit und Augenblick in Christoph Ransmayrs Roman »Cox oder der Lauf der Zeit«*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 53-61.
- Henke, Daniela; *Geschichte neu denken: Postmoderne Geschichtsphilosophie und Historiographie im Romanwerk Christoph Ransmayrs*; Tectum: Marburg 2016.
- Huizinga, Johan; *Homo ludens*; Routledge: London 1980.
- Kämmerlings, Richard; *Auf der Suche nach der gedehnten Zeit*. In: «Die Welt», 29.10.2016 <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article159130296/Auf-der-Suche-nach-der-gedehnten-Zeit.html>> (Ultima consultazione: 6.09.2020).
- Kluge, Cora Lee; *Through the Biographical Lens: Schiller and the Ladies*. In: «Monatshefte», Vol. 97, Nr. 3, 2005, pp. 450-60.
- Košenina, Alexander; *Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.09.2018. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/mit-christoph-ransmayrs-roman-cox-oder-der-lauf-der-zeit-durch-pekking-15800290.html>> (Ultima consultazione 15.09.2020).

- Kruse, Bernhard-Arnold; *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*. In: Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini (a cura di), *L'io del poeta: figure e metamorfosi della soggettività*, Pacini, Pisa 2002, pp. 117-65.
- Lesung & Gespräch: Christoph Ransmayr *Cox oder Der Lauf der Zeit*, Dezember 2016, Literaturhaus Salzburg, <<https://www.youtube.com/watch?v=gEQTJagGgpk>> (Ultima consultazione, 8.09.2020).
- Magenau, Jörg; *Alle Lust will Ewigkeit*. In: «Tageszeitung», 26.10.2016.
- Mangold, Ijoma; *Christoph Ransmayr, Zum Roman wird hier die Zeit*. In: «Die Zeit», n°47/2016, 10.11.2016.
- Mann, Thomas; *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Fischer, Frankfurt a.M. 1960.
- Marx, Karl; *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Otto Meißner, Hamburg 1853.
- Miglio, Camilla; *Ransmayr lo scrittore geopoetico*. in: «Alias», 29.11.2015. <<https://ilmanifesto.it/ransmayr-lo-scrittore-geopoetico/>> (Ultima consultazione: 11.09.2020).
- Moretti, Marco; *Cina: nel regno del drago*, White Star, Novara 2005.
- Platthaus, Andreas; *Wichtigste Romane des Herbstes: Welchem Buch die Stunde schlägt*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 12.08.2016. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/die-wichtigsten-romane-des-herbstes-14384667.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2> (ultima consultazione 15.09.2020).
- Pointon, Marcia; *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*; Yale University Press: Singapore 2009.
- Pointon, Marcia; *Dealer in Magic: James Cox's Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*. In: «History of Political Economy», 1999, vol. 31, issue 5 1999; pp. 423-51.
- Ransmayr, Christoph, *Geständnisse eines Touristen – Ein Verhör*, Fischer, Frankfurt a.M., 2004.
- Ransmayr, Christoph; »...eine Art Museum lichter Momente.« *Gespräch mit Volker Hage über Die letzte Welt (Hamburg 1991)*. In: Uwe Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a.M., p. 20043, pp. 205-12.
- Ransmayr, Christoph; *Atlante di un uomo irrequieto*, traduzione di Claudio Groff, Feltrinelli, Milano 2015.
- Ransmayr, Christoph; *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014.

- Ransmayr, Christoph; *Cox o Il corso del tempo*, traduzione di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2018.
- Ransmayr, Christoph; *Cox oder Der Lauf der Zeit*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2017⁷.
- Ransmayr, Christoph; *Die letzte Welt*; Fischer: Frankfurt a.M. 2017¹⁹.
- Ransmayr, Christoph; *Il mondo estremo*, traduzione dal tedesco di Claudio Groff, Feltrinelli, Milano 2009.
- Said, Edward W.; *Orientalism*, Penguin Books, London 2003.
- Santelli, Filippo; *Cina, approvata riforma della Costituzione: Xi Jinping presidente a vita*. In: «La Repubblica», 11.03.2018. <https://www.repubblica.it/esteri/2018/03/11/news/cina_xi_jinping_limite_mandati_presidenziali-190979677/> (Ultima consultazione 15.09.2020).
- Spiegel-Bestseller, Christoph Ransmayr, Cox: <<https://www.buchreport.de/bestseller/buch/isbn/9783100829511.htm/>> (Ultima consultazione, 8.09.2020).
- von Bradish, Joseph Arno; *Goethe und Christiane: Mit Hinzuziehung von sechs unveröffentlichten Urkunden zu Goethes Ehe*. In: «The German Quarterly», Vol. 20, Nr. 2, marzo 1947, p.109-21.
- von Hofmannsthal, Hugo; *Die Frau ohne Schatten. Erzählung*, Fischer, Berlin 1919.
- von Schiller, J. C. Friedrich; *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Reclam, Stuttgart 2002.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich; *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck (a cura di), *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Friedrich Perthes, Hamburg 1799, pp. 135-46.
- *Wer ist Thalmayr?*. In: «Der Spiegel», 15/03/2004.
- Wohlleben, Doren; *Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 9-15.
- Young, Hilary; *A Drawing from the Circle of James Cox, Possibly by Charles Magniac*. In: «The Burlington Magazine», Vol. 138, Nr. 1119, 1996, pp. 402-04.
- Yù Dān, *Confucius from the Heart: Ancient Wisdom for Today's World*, translated by Esther Tyldesley, Pan Macmillan, London 2010.

CONCLUSIONI. LA FINZIONE BIOGRAFICA COME GENERE IBRIDO, MA DOTATO DELLA SUA AUTONOMIA

Abschlussüberlegungen. Die fiktionale Biographie als hybrides Genre mit eigener Autonomie

Italiano

Dallo studio effettuato sui quattro romanzi oggetto del nostro studio, appare chiaramente quanto ibrido sia il genere della finzione biografica, risentendo di elementi propri di altri generi. Prendiamo a tal riguardo come esempio il primo romanzo analizzato, *Die Entdeckung der Langsamkeit* di Nadolny. Come visto, il romanzo è basato quasi in senso assoluto sulla vita di John Franklin, dalla sua fanciullezza fino alla morte, e alla breve narrazione delle missioni di ricerca della sua spedizione, cronologicamente poste dopo la sua dipartita. Accanto alle rielaborazioni di tipo contenutistico, vale a dire alle informazioni finzionali aggiunte, quel che si nota è che la biografia del personaggio storico viene riadattata specialmente per quanto riguarda l'io e soprattutto il percorso di crescita interiore, come messo in evidenza da Schauer:

Die Entdeckung der Langsamkeit kann aufgrund der Mischung von Fiktion und Geschichtsdarstellung als fiktionale Biographie des John Franklin betrachtet werden –

Deutsch

Anhand der vier untersuchten Romane wird deutlich, wie hybrid das Genre der fiktionalen Biografie ist, wird es doch nicht wenig auch von Elementen anderer Genres beeinflusst. Das lässt sich am ersten der untersuchten Romane, Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit*, beispielhaft zeigen. Der Roman basiert, wie wir oben gezeigt haben, von Kindheit bis zum Tod fast vollständig auf dem Leben des John Franklin, an das die kurze Erzählung der chronologisch seinem Tod folgenden Suchmissionen nach seiner Expedition anschließt. Neben den hinzugefügten fiktionalen Ereignissen und Handlungsmomenten wird die Biographie der historischen Figur vor allem in Bezug auf die innere Entwicklung als Mensch neu gestaltet, wie auch H. Schauer herausstellt:

Die Entdeckung der Langsamkeit kann aufgrund der Mischung von Fiktion und Geschichtsdarstellung als fiktionale Biographie des John Franklin betrachtet werden – eine Art Bildungsroman, der die

eine Art Bildungsroman, der die psychosozialen Bedingungen seiner Reifung schildert.¹

Nonostante non escluda successivamente la categoria del romanzo storico per l'opera di Nadolny², Schauer configura correttamente l'opera di Nadolny come *fiktionale Biographie*, mettendo in evidenza tuttavia anche analogie con il *Bildungsroman*. In effetti, è proprio lo sviluppo della personalità di Franklin ad essere il primo elemento a destare l'attenzione del lettore. Già Chiusano metteva in evidenza la peculiarità e soprattutto della scelta di Nadolny nel panorama della letteratura contemporanea:

M'interessa [...] che Nadolny, in tempi di desertica penuria in fatto di personaggi letterari (le giustificazioni, anche molto serie, sono innumerevoli, ma il fatto resta) abbia avuto la soave sfrontatezza di crearne uno: uno di quelli intorno ai quali puoi girare come intorno a un obelisco o, meglio, a una creatura umana che non si appiattisca contro il muro. Ne abbiamo abbastanza, da secoli, coi personaggi-capolavoro che ci

psychosozialen Bedingungen seiner Reifung schildert.¹

Obwohl Schauer die Kategorie des historischen Romans für Nadolnys Werk nicht nachträglich ausschließt², konfiguriert sie Nadolnys Werk korrekt als fiktionale Biographie, weist aber auch auf Ähnlichkeiten mit dem Bildungsroman hin. In der Tat ist es die Entwicklung von Franklins Charakter, die die Aufmerksamkeit des Lesers zuerst auf sich zieht. Bereits I. Chiusano wies auf die Besonderheit und vor allem die Wahl Nadolnys im Panorama der zeitgenössischen Literatur hin:

Es interessiert mich [...], dass Nadolny in Zeiten des wüstenleeren Mangels an literarischen Figuren (die Erklärungen dafür, auch sehr seriöse, sind zahllos, aber die Tatsache bleibt) die Unverfrorenheit hatte, eine zu schaffen: eine von denen, um die man herumgehen kann wie um einen Obelisk oder, besser noch, ein menschliches Wesen, das nicht zweidimensional an die Wand gemalt verflacht werden kann. Wir haben seit Jahrhunderten genug an meisterhaften Charakteren,

¹ Hilda Schauer, *Interkulturelle Begegnungen in Sten Nadolnys Roman Die Entdeckung der Langsamkeit*, in: «Miskolci Egyetem. Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio philosophica», 14 2009, 3, p. 227: «La scoperta della lentezza può essere considerata come una finzione biografica di John Franklin, dovuta alla miscela di finzione e rappresentazione storica - una sorta di Bildungsroman, che descrive le condizioni psicosociali della sua maturazione.» (trad.it. G.E.)

² *Ibidem*.

hanno fornito da Omero e Plauto in poi, di iracondi e di avari, di sensuali e di conformisti, di golosi e di bugiardi. Invece quest'uomo al rallentatore, che è perfettamente consapevole del suo difetto, e con meticolosa risolutezza riesce a trasformarlo in una virtù, credo proprio che mancasse nel nostro album.³

Sebbene il John Franklin di Nadolny possa già dalla lettura delle prime pagine subitaneamente essere collocato tra gli *outsider*, tra gli antieroi che specialmente la letteratura del Novecento ha prodotto in gran numero, questa definizione non è del tutto corretta nel caso in questione. Se, come puntualmente nota Chiusano, John Franklin non è assolutamente un personaggio connotato da caratteristiche epiche, né una scelta stilizzata basata sulla tradizione e su *tòpoi* consolidati, non si può nemmeno dire, come mostrato nella nostra analisi, che egli sia un antieroe 'puro', né tanto meno una sorta di 'vinto dalla vita'. Nonostante lo stigma sociale che vivrà e nonostante soprattutto l'esito tragico a cui andrà incontro, il Franklin di Nadolny è comunque in un certo senso un vincitore, essendo riuscito a realizzare i propositi che sin da piccolo aveva in mente ed essendo riuscito ad

wie uns seit Homer und Plautus zur Verfügung gestellt wurden, an Zornigen und Geizigen, an Sinnenmenschen und Anpassern, Lustmolchen und Lügner. Hier hingegen dieser Mensch im Zeitlupentempo, der sich seines Mangels vollkommen bewusst ist und es mit akribischer Entschlossenheit schafft, ihn in eine Tugend umzuwandeln – ein solcher Mensch hat uns, so glaube ich, in unserem Album gefehlt.³

Obwohl Nadolnys John Franklin sofort zu den Außenseitern, zu den Anti-Helden gezählt werden kann, wie sie vor allem die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts in großer Zahl hervorgebracht hat, ist diese Definition nicht vollständig zutreffend. Wenn John Franklin, wie Chiusano hervorhebt, keineswegs eine Figur mit epischen Zügen ist, noch eine, die Traditionen und konsolidierte Themen nachzeichnet, so lässt sich, wie unsere Analyse zeigt, jedoch auch nicht sagen, dass es sich um einen 'reinen' Anti-Helden handle oder gar um jemanden, der irgendwie zu den im Leben Unterlegenen gehöre. Trotz der sozialen Stigmatisierung, die er erfährt, und trotz seines tragischen Endes gehört Nadolnys Franklin in gewisser Weise zu den – wollte man solch doch auch recht problematische

³ Italo Alighiero Chiusano, *L'uomo nel ghiaccio*. In: «La Repubblica», 12/09/1985.

emergere dalla povera provincia dell'Inghilterra di fine Settecento fino al raggiungimento del titolo di Sir e della fama internazionale.

La scelta di trattare in maniera così estesa la vita di un personaggio e di porla al centro della narrazione rimanda alla tradizione, marcatamente tedesca, del *Bildungsroman*. La trama, infatti, sebbene sia immersa in un contesto storico molto denso di avvenimenti (le guerre napoleoniche, la guerra Anglo-americana, l'Imperialismo britannico e la Rivoluzione Industriale), pone l'accento soprattutto sullo sviluppo interiore del personaggio, sulla sua crescita forgiata dagli eventi e dal contesto in cui vive. Lo sviluppo dell'eroe, in questo caso John Franklin, prende il sopravvento sulle grandiose avventure a cui prende parte, che sono sì presenti, ma sempre sullo sfondo.

Tuttavia, nonostante questi elementi, il romanzo possiede marcate differenze con quella che è la definizione classica di *Bildungsroman*. Se è chiaramente rintracciabile un percorso che il protagonista John Franklin compie e che ci sia un costante anelito verso un'ideale di perfezionamento continuo, essenzialmente almeno due elementi allontanano l'opera dalla categorizzazione come *Bildungsroman*. Una delle caratteristiche estetiche

Kategorien benutzen – ‚Gewinnern‘, da es ihm gelungen ist, die Ziele zu verwirklichen, die er seit seiner Kindheit vor Augen hatte, und aus der armen englischen Provinz am Ende des 18. Jahrhunderts zum Titel eines Sirs und zu internationalem Ruhm aufgestiegen ist.

Die Entscheidung, sich so ausführlich mit dem Leben einer Figur zu befassen und es in den Mittelpunkt der Erzählung zu stellen, verweist auf die spezifisch deutsche Tradition des Bildungsromans. Obwohl die Handlung in einen sehr bewegten historischen Kontext eingebettet ist (die napoleonischen Kriege, der anglo-amerikanische Krieg, der britische Imperialismus und die industrielle Revolution), liegt der Schwerpunkt vor allem auf der inneren Entwicklung der Figur, auf ihrem Wachstum, das durch die Ereignisse und den Kontext, in dem sie lebt, geprägt wird. Die Entwicklung des Helden, in diesem Fall des John Franklin, hat Priorität vor den großen Abenteuern, an denen er teilnimmt, die zwar präsent sind, aber immer im Hintergrund bleiben.

Trotz dieser Elemente weist der Roman jedoch deutliche Unterschiede zur kanonischen Definition des Bildungsromans auf. Zwar gibt es einen klaren Weg, den der Protagonist John Franklin verfolgt,

diverse nel romanzo di Nadolny e più ricorrenti del romanzo di formazione è di carattere narrativo. Lo sviluppo della storia vede contrapporre a un personaggio insicuro poiché, appunto, in formazione, un narratore che sembra non avere alcun dubbio:

The *Bildungsroman* [...] relies upon the co-operation of these two principles. The hero, hesitant about his creativity, relies upon the confident offices in one in no such doubt: the narrator.⁴

Il lettore che inizia a conoscere la personalità in formazione del protagonista, esitante su quelle che sono le sue capacità, trova conforto nella rassicurante onniscienza con la quale narratore racconta e descrive la storia. Come visto, nella *Entdeckung* ciò non avviene. Inoltre, a differenza del tipico personaggio in formazione, John Franklin solo in un'occasione perde la speranza e la fiducia⁵ e al contrario

und eine ständige Sehnsucht nach einem Ideal der fortlaufenden Entwicklung, doch im Wesentlichen gibt es mindestens zwei Elemente, die das Werk von der Kategorisierung als Bildungsroman abhalten. Eines der ästhetischen Merkmale von Nadolnys Roman, das ihn von denen des Bildungsromans unterscheidet, bezieht sich auf das Erzählen. In der Entwicklung der Handlung eines Bildungsromans wird eine Figur, die unsicher ist, weil sie inmitten der Ausbildung ist, einem Erzähler gegenübergestellt, der keine Zweifel zu haben scheint:

The *Bildungsroman* [...] relies upon the co-operation of these two principles. The hero, hesitant about his creativity, relies upon the confident offices in one in no such doubt: the narrator.⁴

Dem Leser, der die sich entwickelnde Persönlichkeit des Protagonisten verfolgt und dabei

⁴ Michael Minden e Martin Beniston, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*; Cambridge University Press: Cambridge 1997, p.4: "Il *Bildungsroman* [...] si basa sulla cooperazione di questi due principi. L'eroe, esitante dubbioso riguardo alla sua creatività, si affida agli interventi fiduciosi di qualcuno senza queste esitazioni: il narratore." (trad. it. G.E.).

⁵ Il fanciullo John Franklin durante la sua fuga verso il mare viene riacciuffato dal padre e viene ricondotto a casa. La sua fuga è stata un fallimento e pensa che i propri sogni di navigare e diventare un ufficiale di marina non vedranno mai una realizzazione. L'intervento esterno di Matthew Flinders gli darà nuova linfa, che si riprenderà dallo shock subito / Auf seiner Flucht zum Meer wird der Junge John Franklin von seinem Vater erwischt und nach Hause zurückgebracht. Seine Flucht ist gescheitert, und er glaubt, dass sich seine Träume vom Seefahren und davon, Marineoffizier zu werden, niemals erfüllen werden. Das Eintreten von Matthew Flinders wird ihm neues Kraft geben und er wird den Schock, den er erlebt hat, überwinden. (G.E.).

si mostra propositivo. Per tutto l'arco narrativo, egli resta costantemente sicuro di sé, nonostante le pesanti difficoltà che si trova a vivere, condizionato dalla sua congenita lentezza in una società che si sviluppa ad una velocità frenetica. Per giunta, la ragione precipua del perché la *Entdeckung* non sia un *Bildungsroman* risiede, ancora una volta, nella figura scelta come protagonista. Mettendo al centro la figura storica, il romanzo si allontana da romanzi di formazione potremmo dire prototipici quali le versione del *Wilhelm Meister* di Goethe, *Der grüne Heinrich* (1855, 1880) di Keller, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) di Musil, *Demian* (1919) di Hesse, o ancora da *Der Zauberberg* (1924) di Thomas Mann che non solo adoperano personaggi puramente finzionali (non trascurando spesso elementi autobiografici), ma soprattutto sono ambientati grossomodo nella contemporaneità dell'autore.

Dall'analisi proposta nel nostro lavoro, riflessioni simili si possono facilmente formulare anche per gli altri romanzi analizzati basandosi sugli stessi presupposti.

Specialmente a causa della scelta del personaggio, la finzione biografica si configura quindi come genere autonomo. L'ibridazione del genere della *biofiction*

hinsichtlich dessen Fähigkeiten eine gewisse Unruhe entwickelt, wird durch die beruhigende Allwissenheit, mit der der Erzähler die Geschichte erzählt und beschreibt, Zuversicht vermittelt. Wie wir gesehen haben, ist das bei der *Entdeckung der Langsamkeit* gerade nicht der Fall. Außerdem verliert John Franklin im Gegensatz zu den für den Bildungsroman typischen Charakteren nur ein einziges Mal die Hoffnung und das Selbstbewusstsein⁵ und zeigt sich im Gegenteil dazu als proaktiv. Während der gesamten Erzählung verhält er sich trotz der großen Schwierigkeiten, die er aufgrund seiner angeborenen Langsamkeit in einer sich rasant schnell entwickelnden Gesellschaft durchleben muss, konstant selbstbewusst. Der Hauptgrund dafür, dass die *Entdeckung* kein Bildungsroman ist, liegt aber auch hier in der Wahl der Hauptfigur. Indem der Roman die historische Figur in den Mittelpunkt stellt, unterscheidet er sich von prototypischen Beispielen wie Goethes verschiedenen Versionen des *Wilhelm Meister*, Kellers *Grünem Heinrich* (1855, 1880), Musils *Törleß* (1906), Hesses *Demian* (1919) oder dem Protagonisten in Thomas Manns *Zauberberg* (1924). Nicht nur treten in diesen Romanen rein fiktive Figuren auf, sondern vor

non rappresenta una forma di dipendenza dagli altri generi, su tutti il romanzo storico con cui pur ha molto in comune. Con Lackey:

Were biofiction a version or a subgenre of historical fiction, then the aesthetic goal would be an accurate representation of the life of the biographical subject, and that subject would then symbolize the socio-cultural reality from the specific time and place. But biofiction is very different from historical fiction, in part because divergent forces brought the two distinct aesthetic forms into being. The Enlightenment's scientific method gave birth to the historical novel, while biofiction was a response against and a counter to the determinism and even fatalism on which historical fiction is premised.⁶

Nei romanzi scelti, il focus è sempre sulla biografia del personaggio, che viene rimodulata per i fini narrativi con elementi di finzione, piuttosto che sulla Storia. Franklin diventa 'lento', Humboldt e Gauß diventano inconsapevolmente degli opposti complementari,

allem spielen sie auch mehr oder weniger in der Zeit des Autors.

Ausgehend von der in unserer Arbeit vorgeschlagenen Analyse lassen sich für die anderen analysierten Romane leicht ähnliche Überlegungen anstellen, die auf denselben Voraussetzungen beruhen.

Vor allem durch die Wahl der Figuren wird die fiktionale Biographie so zu einer eigenständigen Gattung. Die Hybridisierung des Genres *Biofiction* stellt keine Form der Abhängigkeit von anderen Gattungen dar, vor allem nicht vom historischen Roman, obwohl es hier viele Gemeinsamkeiten gibt. So unterscheidet Lackey die beiden Genren recht präzise:

Were biofiction a version or a subgenre of historical fiction, then the aesthetic goal would be an accurate representation of the life of the biographical subject, and that subject would then symbolize the socio-cultural reality from the specific time and place. But biofiction is very different from historical fiction, in part because divergent forces brought

⁶ Michael Lackey, *Biofiction: An Introduction*, Routledge, New York – London 2021, p. 12 – “Se la biofiction fosse una versione o un sottogenere della finzione storica, allora l’obiettivo estetico sarebbe una rappresentazione accurata della vita del soggetto biografico, e quel soggetto simboleggerebbe la realtà socio-culturale del tempo e del luogo specifici. Ma la *biofiction* è molto diversa dalla narrativa storica, in parte perché forze divergenti hanno portato alla nascita di queste due forme estetiche distinte. Il metodo scientifico dell’Illuminismo ha dato vita al romanzo storico, mentre la *biofiction* è stata una risposta e un contrasto al determinismo e persino al fatalismo su cui si basa la fiction storica.” (trad. it. G.E.).

Engelhardt sopravvive alla seconda guerra mondiale e diviene una sorta di *star* vedendo la sua vita immortalata in una pellicola hollywoodiana, Alister Cox, reso fittivo sia dal suo viaggio in Cina che dal nome proprio usato, vede la trasformazione più evidente con la costruzione di un universo narrativo in cui è marito di una moglie ammutolita e padre di una figlia morta, intossicata presumibilmente dal mercurio che era alla base dei suoi stessi lavori di orologeria.

Come visto, al polo opposto della precisione storico-biografica della *Entdeckung* di Nadolny abbiamo il *Cox oder Der Lauf der Zeit* di Ransmayr, dove i riferimenti alla biografia del personaggio storico sono minimi. Ciononostante, è possibile codificare questo romanzo come finzione biografica allo stesso modo in cui è possibile definire anche lo *Zarathustra* di Nietzsche una finzione biografica, come visto nel secondo capitolo di questo lavoro. L'aderenza alle fonti non è un parametro essenziale per definire la finzione biografica, ma piuttosto è la volontà, implicita o esplicita, dell'autore a riferirsi proprio a quella figura storica, e non a una figura prettamente finzionale, totalmente nuova e inventata. Visti i flebili legami con la biografia di James Cox, sarebbe

the two distinct aesthetic forms into being. The Enlightenment's scientific method gave birth to the historical novel, while biofiction was a response against and a counter to the determinism and even fatalism on which historical fiction is premised.⁶

In den ausgewählten Romanen steht nicht die Geschichte im Vordergrund, sondern immer die Biographie der Figur, die für die Erzählung mit Elementen der Fiktion umgestaltet wird. Franklin wird ‚langsam‘, Humboldt und Gauß werden unbewusst zu komplementären Gegensätzen, Engelhardt überlebt den Zweiten Weltkrieg und wird so etwas wie ein Star, indem er sein Leben in einem Hollywoodfilm aufgenommen sieht, Alister Cox, der sowohl durch seine Reise nach China als auch durch seinen Eigennamen fiktiv wird, erfährt die offensichtlichste Verwandlung durch die Konstruktion eines fiktiven Universums, in dem er der Ehemann einer verstummen Frau und der Vater einer toten Tochter ist, die vermutlich durch das Quecksilber vergiftet wurde, das die Grundlage für seine eigene Uhrenherstellung bildete.

Am Gegenpol zur historisch-biographischen Präzision von Nadolnys *Entdeckung* befindet sich, wie wir gesehen haben,

stato facilissimo considerare l'opera di Ransmayr una 'pura' opera di finzione. È altamente probabile che, data la scarsa popolarità della figura scelta da Ransmayr come protagonista, così come la scarnificazione che le informazioni biografiche hanno subito nel processo che ha fatto di loro un'opera di finzione narrativa, sarebbe stato impossibile o quasi rintracciare con certezza la figura storica dalla quale Ransmayr aveva preso spunto. Al contrario, l'autore stesso, come visto nel capitolo precedente del nostro lavoro, ha tenuto a specificare che il suo personaggio di Alister Cox non fosse stato partorito interamente dalla sua inventiva, ma che fosse una deliberata rielaborazione dell'orologio James Cox, pur specificando come il suo personaggio di finzione sia tuttavia indipendente dalla controparte storica e assolutamente letterario. Il nostro lavoro si è configurato quindi anche come un tentativo di illuminare la strada del lettore tra i meandri, spesso insidiosi ma affascinanti, della sottile linea che separa realtà e finzione, referente esterno e interno, nella finzione biografica.

Per di più, nella finzione biografica, nonostante l'ambientazione sia lontana nel tempo, l'autore permette collegamenti con

Ransmayrs *Cox oder Der Lauf der Zeit*, wo die Bezüge zur Biographie der historischen Figur minimal sind. Dennoch lässt sich dieser Roman als biografische Fiktion kodifizieren, ähnlich wie auch Nietzsches *Zarathustra* ebenfalls als fiktionale Biographie gefasst werden kann, wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit gezeigt wurde. Die Übereinstimmung mit den Quellen ist kein wesentliches Kriterium für die Definition der fiktionalen Biographie, sondern vielmehr die implizite oder explizite Absicht des Autors, sich auf genau diese historische Figur zu beziehen und nicht auf eine rein fiktive, völlig neue und erfundene Figur. In Anbetracht der geringen Verbindung zur Biografie von James Cox wäre es sehr einfach gewesen, Ransmayrs Werk als ‚reine‘ Fiktion zu betrachten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es angesichts der mangelnden Popolarität der von Ransmayr als Protagonisten gewählten Figur sowie der Streichung aller weiteren biografischen Informationen in einem fiktionalen Werk unmöglich oder fast unmöglich gewesen wäre, die historische Figur, an der sich Ransmayr orientiert, mit Sicherheit zu identifizieren. Nun hat der Autor aber selbst, wie wir im vorigen Kapitel unserer Arbeit gesehen haben, deutlich erklärt, dass seine Figur

quello che è il presente. Oltre che finalità estetiche, questa rielaborazione ha spesso la volontà di creare legami tra l'universo storico-fittuale del romanzo e la contemporaneità dell'autore.

One of the central features of biofiction is that, while the work is seemingly about a figure from the past, it is consciously and strategically about the authorial present.⁷

In tale prospettiva, i romanzi si possono leggere come reazione e riflessione sul presente. Nadolny si scaglia contro la velocizzazione della vita tecnicizzata, *tòpos* piuttosto frequente nella produzione letteraria del XX secolo (si pensi, seppur con presupposti diversi, alla posizione esposta in *Homo Faber*, 1957 di Max Frisch), Kehlmann riflette invece sulle prospettive della conoscenza scientifica e della dialettica molto attuale tra materie umanistiche e scientifiche (nella contrapposizione tra i fratelli von Humboldt e tra Gauß e Wilhelm), Kracht si inserisce nella questione postcoloniale, per essere politicamente scorretto sia con gli oppressori che con gli oppressi e creare scandalo, Ransmayr propone

des Alister Cox nicht völlig seiner eigenen Erfindung entsprungen ist, sondern eine bewusste Umarbeitung des Uhrmachers James Cox darstellt, wobei er gleichzeitig betont, dass seine fiktive Figur dennoch unabhängig von ihrem historischen Pendant ist und absolut literarisch ist. Unsere Arbeit stellt daher auch den Versuch dar, dem Leser den Weg durch die oft schwer erkennbaren, aber faszinierenden Wege zwischen Realität und Fiktion, externem und internem Verweis in der fiktionalen Biographie, aufzuklären.

Außerdem ermöglicht der Autor in der fiktionalen Biographie trotz des zeitlich entfernten Schauplatzes Verbindungen zur Gegenwart. Neben ästhetischen Wirkungen verfolgt diese Überarbeitung häufig die Absicht, Verbindungen zwischen dem historisch-fiktionalen Universum des Romans und der Gegenwart des Autors herzustellen.

One of the central features of biofiction is that, while the work is seemingly about a figure from the past, it is consciously and strategically about the authorial present.⁷

⁷ Ivi, p. 41 – “Una delle caratteristiche centrali della *biofiction* è che, mentre l'opera è apparentemente su una figura del passato, è consapevolmente e strategicamente sul presente autoriale.” (trad. it. G.E.).

anch'egli come Nadolny un romanzo sul tempo nell'epoca in cui gli usuali ritmi naturali sono sfasati dalla tecnologia e riflette sulla concezione di potere assoluto (la vicenda dell'imperatore Qiánlóng) in un'epoca in cui si inizia a notare che il totalitarismo non sia scomparso dal mondo come si era pensato con la 'fine della Storia'.

Alla luce delle caratteristiche della postmodernità, delineata nel primo capitolo del nostro lavoro come epoca di incertezze, cambiamenti repentini e smarrimento, possiamo dire che queste opere oscillino tra tematiche apparentemente opposte. Nel turbinio dell'incertezza dell'Occidente, le opere manifestano la volontà di misurare e ritrovarsi, ma anche la volontà di perdersi nell'ignoto, in un mondo che risulta conscio della difficoltà di trovare delle certezze, ma che ingenuamente, con occhi quasi sognanti, vuole ritrovare la fiducia e la sicurezza che solo una conoscenza precisa e puntuale della realtà sembrano poter, forse illusoriamente, dare. La postmodernità è caratterizzata da questa dicotomia tra impossibilità di conoscere il reale e anelito verso certezze che appaiono sempre più liquide, fluide e mutevoli, in antitesi quindi a qualsiasi certezza. In *Die Vermessung der Welt* e in *Cox oder*

Aus dieser Perspektive lassen sich die Romane als Reaktion auf und Reflexion über die Gegenwart lesen. Nadolny wendet sich gegen die Schnelligkeit des technischen Lebens, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts häufig thematisiert wird (z.B. in Max Frischs *Homo Faber*, 1957); Kehlmann hingegen reflektiert die Perspektiven wissenschaftlicher Erkenntnis und die hochaktuelle Dialektik zwischen Geistes- und Naturwissenschaften (im Kontrast zwischen den Brüdern von Humboldt und zwischen Gauß und Wilhelm); Kracht thematisiert die postkoloniale Frage, um sowohl bei den Unterdrückern als auch bei den Unterdrückten politisch unkorrekt zu sein und Skandal auszulösen; Ransmayr schlägt wie Nadolny auch einen Roman über die Zeit in einer Epoche vor, in der die gewohnten natürlichen Rhythmen durch die Technologie verdrängt werden, und reflektiert das Konzept der absoluten Macht (die Geschichte des Kaisers Qiánlóng) in einer Zeit, in der man festzustellen beginnt, dass der Totalitarismus nicht aus der Welt verschwunden ist, wie man mit dem ‚Ende der Geschichte‘ dachte.

In Anbetracht der Merkmale der Postmoderne, die wir im ersten Kapitel unserer Arbeit als eine Ära der Unsicherheit, des plötzlichen

Der Lauf der Zeit, i protagonisti provano a 'misurare' il tempo e lo spazio, ma per motivi diversi falliscono nel trovare la verità, in *Die Entdeckung der Langsamkeit*, pur volendo misurare costantemente ciò che ha davanti, John Franklin preferisce alla fine il vagabondaggio senza meta, preferendo il viaggio alla meta, in luoghi ignoti e lontani dalla civiltà, civiltà dalla quale anche l'August Engelhardt di *Imperium* vuole allontanarsi per sviluppare paradigmi gnoseologici nuovi, salvo poi tornare come visto all'Occidente. Queste opere rendono manifesta l'incertezza e l'oscillazione dello spirito contemporaneo, così come il confronto con esso e la ricerca di contrappesi.

Wandels und der Verwirrung beschrieben haben, lässt sich sagen, dass diese Werke zwischen scheinbar gegensätzlichen Themen oszillieren. In den westlichen Turbulenzen der Ungewissheit manifestieren die Werke den Wunsch, sich zu messen und zu finden, aber auch den Wunsch, sich im Unbekannten zu verlieren, in einer Welt, die sich der Schwierigkeit bewusst ist, Gewissheiten zu finden, die aber naiv, mit fast träumerischem Blick, das Vertrauen und die Sicherheit wiederfinden will, die nur eine präzise und punktuelle Kenntnis der Realität – vielleicht illusorisch – zu geben scheint. Die Postmoderne ist durch diese Dichotomie zwischen der Unmöglichkeit, das Reale zu kennen, und der Sehnsucht nach Gewissheiten gekennzeichnet, die zunehmend 'flüssig' werden, fließend und veränderlich erscheinen und somit das Gegenteil jeder Gewissheit sind. In *Die Vermessung der Welt* und in *Cox oder Der Lauf der Zeit* versuchen die Protagonisten, Zeit und Raum zu 'messen', scheitern aber aus unterschiedlichen Gründen daran, solcherart 'Wahrheit' zu finden; in *Die Entdeckung der Langsamkeit*, bevorzugt John Franklin, während er ständig messen will, was vorne liegt, letztlich ziellos zu wandern, die Reise dem Ziel vorzuziehen, zu

unbekannten Orten fernab der Zivilisation; einer Zivilisation, von der sich auch August Engelhardt von *Imperium* entfernen will, um neue gnoseologische Paradigmen umzusetzen, um dann, wie gesehen, in den Westen zurückzukehren. Diese Werke artikulieren die Unsicherheit und das Oszillieren des zeitgenössischen Geistes ebenso wie die Auseinandersetzung damit und die Suche nach Gegengewichten.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Minden, Michael e Beniston, Martin; *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Schauer, Hilda; *Interkulturelle Begegnungen in Sten Nadolnys Roman Die Entdeckung der Langsamkeit*, in: «Publicationes Universitatis Miskolcensis: Sectio philosophica.», (14|2009), pp. 227-36.
- Lackey, Michael; *Biofiction: An Introduction*, Routledge, New York – London 2021.
- Chiusano, Italo Alighiero, *L'uomo nel ghiaccio*. In: «La Repubblica», 12/09/1985.
- Zorach, Cecile Cazort; *Geographical Exploration as Metaphor in Recent German Narrative*, in: «The German Quarterly» (59|1986), pp. 611-27.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- Castellana, Riccardo; *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- Kehlmann, Daniel; *Die Vermessung der Welt*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck 2009¹⁴.
- Kehlmann, Daniel; *La misura del mondo*, traduzione di Paola Olivieri, Feltrinelli, Milano 2016⁶.
- Kracht, Christian; *Imperium*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2012.
- Kracht, Christian; *Imperium*, traduzione di Alessandra Petrelli, Neri Pozza, Vicenza 2013.
- Lackey, Michael; *Biofiction: An Introduction*, Routledge, New York – London 2021.
- Nadolny, Sten; *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Piper Taschenbuch, München 2017⁵⁴.
- Nadolny, Sten; *La scoperta della lentezza*, traduzione di Giovanna Agabio, Garzanti, Milano 2014.
- Ransmayr, Christoph; *Cox o Il corso del tempo*, traduzione di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2018.
- Ransmayr, Christoph; *Cox oder Der Lauf der Zeit*, Fischer, Frankfurt a.M. 2016⁷.

Bibliografia critica e storica

- *A List of the Names of the Officers killed and wounded in the Boats of His Majesty's Ships at the Capture of the American Gun-Vessels, near New Orleans*. In: «The London Gazette», no. 16991, 9 March 1815.
- AA. VV., Kiepenheuer & Witsch, Christian Krachts Agentur Landwehr & Cie. und zahlreiche Autoren wenden sich am 17. Februar in einem offenen Brief an den Spiegel. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 54s.

- AA. VV., *Letteratura tedesca: epoche, generi, intersezioni. Dal Medioevo al primo Novecento*, Le Monnier, Firenze 2019.
- AA.VV., *I Manifesti del futurismo, lanciati da Marinetti* [et al.], Lacerba, Firenze 1914.
- Ajouri, Philip; *Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans Imperium* (2012). In: Susanne Komfort-Hein e Heinz Drügh (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 199-210.
- Anderson, Aeneas; *A Narrative of the British Embassy to China in the Years 1792, 1793, and 1794; Containing the Various Circumstances of the Embassy, with Accounts of Customs and Manners of the Chinese; and a Description of the Country, Towns, Cities, etc.*, William Porter, Dublin 1795.
- Angelini, Claudio (a cura di); *Fiori della lirica tedesca. Ediz. italiana e tedesca*, Sovera, Roma 2009.
- Ash, Caroline; *Fiction and Explorations: The World Measurers*. In: «Science», Vol. 317, No. 5837|2007, pp. 454-455.
- Assheuer, Thomas; *Ironie? Lachhaft*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp.71-76.
- Aust, Hugo; *Der historische Roman*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1994.
- Bareis, J. Alexander; *Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns*. In: Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann (a cura di), *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Aisthesis, Bielefeld 2013, pp. 321-44.
- Baßler, Moritz e Drügh, Heinz; *Eine Frage des Modus: Zu Christian Krachts gegenwärtiger Ästhetik*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 8-19.
- Baßler, Moritz; *Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus*. In: «Gegenwartsliteratur», 16/2017, pp. 37-55.
- Baßler, Moritz; *Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe: Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur*. In: Bronner, Stefan e Weyand, Björn (a cura di) *Christian Krachts Weltliteratur*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 143-56.
- Bernardelli, Andrea; *Il concetto di intertestualità*. In: Id. (a cura di), *La rete intertestuale: percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi: Perugia 2010, pp. 9-62.

- Bethmann, August e Engelhardt, August; *Eine sorgenfreie Zukunft*, Dieter Kiepenkracher (a cura di), Books on Demand, Norderstedt 2012.
- Birgfeld, Johannes; *Von der notwendigen Vernichtung der Menschheit: Utopische und dystopische Diskurse und ihre Verflechtung in ‚Haupt‘- und ‚Nebenwerken‘ Christian Krachts*. In: Bronner, Stefan e Weyand, Björn *Christian Krachts Weltliteratur*, de Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 241-58.
- Boldrini, Lucia; *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*, Routledge, New York 2012.
- Borges, Jorge Luis; *Discussione, Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984.
- von Bradish, Joseph Arno; *Goethe und Christiane: Mit Hinzuziehung von sechs unveröffentlichten Urkunden zu Goethes Ehe*. In: «The German Quarterly», Vol. 20, Nr. 2, 1947, p.109-21.
- Brix, Birgit; *Sten Nadolny und die Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2008.
- Brook, Timothy, Bourgon, Jérôme e Blue, Gregory; *Death by a Thousand Cuts*; Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2008.
- Buhl, Marc; *Das Paradies des August Engelhardt*, Eichborn, Frankfurt a.M. 2011.
- Burger, Friedrich; *Unter den Kannibalen der Südsee. Studienreise durch die Melanesische Inselwelt*, Deutsche Buchwerkstätten, Dresden 1923.
- Bürger, Jan, Löffler, Sigrid e Wohlleben, Doren; »Geht los. Erzählt«: *Streifzüge durch Christoph Ransmayrs Werk*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 16-28.
- Buruma, Ian e Margalit, Avishai; *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, The Penguin Press, New York 2004.
- Casini, Leandro; *Gor'kij e Majakovskij: due personalità letterarie antagoniste*. In: Stefania Pavan (a cura di), *Tempo e tempi presso gli slavi*, Alinea, Firenze 1999, pp. 7-33.
- Catani, Stephanie; *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 198-215.
- Chén Píngyuán, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction: A History of Wuxia Literature*, translated by Victor Petersen, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

- Chiusano, Italo Alighiero, *L'uomo nel ghiaccio*. In: «La Repubblica», 12/09/1985.
- Chraplak, Marc; *Ein postmoderner historischer Roman?: Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«* (2005). In: «Weimarer Beiträge», 61|2015, pp. 485-501.
- Conrad, Sebastian; *Deutsche Kolonialgeschichte*, C.H. Beck, München 2008.
- Costagli, Simone; *Ein postmoderner historischer Roman: Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. In «Gegenwartsliteratur» 11|2012, pp. 261-279.
- Crescenzi, Luca; *La favola orientale di Ransmayr*. In: «Alias», 17/06/2018.
- Degler, Frank e Paulokat, Ute; *Neue Deutsche Popliteratur*, Wilhelm Fink, Paderborn 2008.
- Deupmann, Christoph; *Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. In: Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann (a cura di), *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Aisthesis, Bielefeld 2013, pp. 237-56.
- Diez, Georg; *Die Methode Kracht*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 29-38.
- Diner, Dan; *Reimagining Enlightenment: In Pursuit of Prudent Modernity*. In: «New German Critique», n°117, 3|2012, pp. 25-32.
- Doll, Max; *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2017.
- Domarus, Max (a cura di); *Hitler: Reden und Proklamationen*, Vol.2, Pamminger & Partner, Leonberg 1988.
- Donnarumma, Raffaele; *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- Dunnell, Ruth W., e Millward, James A.; *Introduction*. In: Ruth W. Dunnell, Mark C. Elliott, Philippe Foret e James A Millward (a cura di), *New Qing Imperial History: The Making of Inner Asian Empire at Qing Chengde*; Routledge, London – New York 2004, pp. 1-12.
- Dürbeck, Gabriele; *Ozeanismus im postkolonialen Roman: Christian Krachts Imperium*. In: «Saeculum», 64|2014, pp. 109-24.

- Eco, Umberto; *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016.
- Eco, Umberto; *Postille*. In: Id., *Il nome della rosa*; Bompiani, Firenze-Milano 2019, pp. 663-702.
- Elliott, Mark C.; *Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World*, Pearson-Longman, London 2009.
- Ercolani, Paolo; *Contro le donne: storia e critica del più antico pregiudizio*, Marsilio, Venezia-Mestre 2016.
- Fantuzzi, Marco; *Caducità dell'uomo ed eternità della natura: Variazioni di un motivo letterario*. In: «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 26, nr. 2, 1987, pp. 101-110.
- Fetz, Bernhard; *Stichwörter zu einer Poetik der Erzählung bei Christopher Ransmayr*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 62-71.
- Fritzen, Florentine; *Gesünder leben: Die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*, F. Steiner, Stuttgart 2006.
- Fröschle, Ulrich; «Wurst und Sterne». *Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 186-197.
- Gabbiadini, Guglielmo; *Il perpetuum mobile del desiderio: Cox di Christoph Ransmayr e la raffigurazione letteraria del cosmopolitismo settecentesco tra esotismo e vanità*. In: «Altre Modernità», numero speciale 2019, p. 149-63.
- Gasser, Markus; *Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst*. In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 12-29.
- Geibel, Franz Emanuel August; *Heroldsrufe. Aeltere und neuere Zeitgedichte*, Cotta, Stuttgart 1871.
- Geier, Manfred; *Alexander von Humboldt – eine biographische Skizze*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 62-77.
- Gide, André; *Il Trattato del Narciso: Teoria del simbolo*, a cura di Saggiomo, Carmen, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli e Roma 2005.
- Gide, André; *Le Traité du Narcisse: Théorie du symbole*. In: Id., *Romans et récits: œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 1; Gallimard, Paris 2009.
- Gisi, Lucas Marco; *Unschuldige Regressionsutopien? Zur Primitivismuskritik in Christian Krachts Imperium*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker,

- Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 505-34.
- Gmünder, Stefan; *Christoph Ransmayr: Im Rauschen der Zeit*. In: «Der Standard-Album», 29.06.2016.
 - Goodrick-Clarke, Nicholas; *The Occult Roots of Nazis: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, Expanded with a new Preface, I.B. Tauris & Co., London and New York 2004.
 - Greiser, Christoph; *Der eigene Kopf und die fremden Ideen*. In: «Süddeutsche Zeitung», 12/10/1983.
 - Gumbrecht, Hans Ulrich; *Unsere breite Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010.
 - Hage, Volker. *Mein Name sei Ovid*. In: Uwe Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*; Fischer, Frankfurt a.M. 2004³, pp. 92-99.
 - Hall, Tord; *Carl Freidrich Gauss, A Biography*, traduzione in inglese a cura di Albert Froderberg, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1970.
 - Hammelehle, Sebastian; *Beim Kaiser von China: Christoph Ransmayrs Historienroman Cox oder der Lauf der Zeit spielt in einem Reich, in dem das Ende der Geschichte nah scheint*. In: «Der Spiegel», 29.10.2016.
 - Harzer, Friedmann; *Alchemie der Zeit: Über Ewigkeit und Augenblick in Christoph Ransmayrs Roman »Cox oder der Lauf der Zeit«*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 53-61.
 - Hassan, Ihab; *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust*. In: Stierstorfer, Klaus (a cura di); *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, De Gruyter, Berlin – Boston 2003, pp. 199-212.
 - Hassan, Ihab; *Postmoderne heute*. In: Welsch, Wolfgang (a cura di); *Wege aus der Moderne*, Akademie, Berlin 1994, pp. 47-56.
 - Hauenstein, Robin; *Historiographische Metafiktionen: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017.
 - Henke, Daniela; *Geschichte neu denken: Postmoderne Geschichtsphilosophie und Historiographie im Romanwerk Christoph Ransmayrs*; Tectum, Marburg 2016.
 - Hermann, Robert „Nichts ist sinnlos.“ *Zum Verhältnis von Spiritualität und Postmoderne in den Romanen von Christian Kracht*. In: Komfort-Hein,

- Susanne e Drügh, Heinz (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 97-106.
- Herrmann, Leonhard; *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*, J. B. Metzler, Stuttgart 2017.
 - Hiery, Hermann Joseph (a cura di), *Die deutsche Südsee 1884-1914*, Schöningh, Paderborn 2001.
 - Hinck, Walter; *Wider das hektische Zeitalter*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 11/10/1983.
 - von Hofmannsthal, Hugo; *Die Frau ohne Schatten. Erzählung*, Fischer, Berlin 1919.
 - Honold, Alexander; *Exotismus*. In: Nünning, Ansgar (a cura di), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart – Weimar 1998.
 - Horkheimer, Max e Adorno, Theodor W.; *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*; Querido, Amsterdam 1947.
 - Horn, Annette; *Das Fremde zerstören, indem man das Fremde erforscht? Das Paradox von John Franklins Forschungsreise in Sten Nadolnys „Die Entdeckung der Langsamkeit“*, in: Oxford German Studies, 43.3, September 2014.
 - Huizinga, Johan; *Homo ludens*; Routledge, London 1980.
 - von Humboldt, Alexander; *Ansichten der Natur*, a cura di Adolf Meyer-Abich, Reclam, Stuttgart 2008.
 - von Humboldt, Alexander; *Die Reise nach Südamerika. Vom Orinoko zum Amazonas*, a cura di Jürgen Starbatty, Lamuv, Göttingen 2001.
 - von Humboldt, Alexander; *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, Cotta, Tübingen 1806.
 - Ireton, Sean; *Lines and Crimes of Demarcation: Mathematizing Nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann*. In: «Comparative Literature», Vol. 63, 2|2011, pp. 142-160.
 - Kandinsky, Wassily; *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1912³.
 - Kehlmann, Daniel; «Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 9. Februar 2006. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 26-35.

- Kehlmann, Daniel; «*Mein Thema ist das Chaos*» *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in Der Spiegel*, 5. Dezember 2005. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 36-46.
- Kehlmann, Daniel; *Wo ist Carlos Montúfar?*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck 2005.
- Kleinschmidt, Christoph; *Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu: Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 44-53.
- Kluge, Cora Lee; *Through the Biographical Lens: Schiller and the Ladies*. In: «Monatshefte», Vol. 97, Nr. 3, 2005, pp. 450-460.
- Kohpeiß, Ralph; *Sten Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit: Interpretation*, Oldenbourg, München 1995.
- Korten, Lars; *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt*. In: «Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes», 2|2010, pp. 197-207.
- Kracht, Christian, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2008.
- Kreknin, Innokentij; *Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ‚Methode Kracht‘: Zu einem Wandel der Poetik in Imperium und Die Toten*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 35-70.
- Kruse, Bernhard Arnold; *La tragedia del nazionalismo: La pulzella d’Orléans di Friedrich Schiller*. In: Id. (a cura di), *Nazionalismo, letteratura e plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, pp. 11-52.
- Kruse, Bernhard-Arnold; *Introduzione a Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018, pp. 5-9.
- Kruse, Bernhard-Arnold; *L’estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*. In: Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini (a cura di), *L’io del poeta: figure e metamorfosi della soggettività*, Pacini, Pisa 2002, pp. 117-165.
- Lützeler, Paul Michael; *Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. Die deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre*. In: «The German Quarterly», Vol. 63, No. 3/4, 1990, pp. 350-58.
- Lyotard, Jean-François; *Il postmoderno spiegato ai bambini*, traduzione a cura di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 1987.

- Lyotard, Jean-François; *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de minuit, Paris 1979.
- Lyotard, Jean-François; *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, traduzione a cura di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 2014.
- Lyotard, Jean-François; *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986.
- Magenau, Jörg; *Alle Lust will Ewigkeit*. In: «Tageszeitung», 26.10.2016.
- Magris, Claudio; *Verteidigung der Gegenwart: Sten Nadolnys Die Entdeckung der Langsamkeit*, in: «The German Quarterly», Vol. 63, No. 3-4, pp. 390-95.
- Malchow, Helge et. al., *Erklärung des Verlags Kiepenheuer & Witsch zum Spiegel-Artikel über Christian Kracht*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 57-62.
- Malinowski, Bernadette; *Literarische Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie: Kehlmann – Del Giudice – Serres*, De Gruyter, Berlin/Boston 2021.
- Mangold, Ijoma; *Christoph Ransmayr, Zum Roman wird hier die Zeit*. In: «Die Zeit», n°47/2016, 10.11.2016.
- Mania, Hubert; *Carl Friedrich Gauß – eine Annäherung*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 47-61.
- Mann, Thomas; *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Fischer, Frankfurt a.M. 1960.
- Marx, Karl; *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Otto Meißner, Hamburg 1853.
- McLuhan, Marshall; *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, Toronto 1964.
- Melham, Tom; *Expeditions-Atlas: die größten Abenteuer unserer Zeit; Roald Amundsen, Jacques-Yves Cousteau, Dian Fossey, Jane Goodall, Reinhold Messner, Bertrand Piccard, Ernest Shackleton und viele mehr*, National Geographic Society, Hamburg 2001.
- Minden, Michael e Beniston, Martin; *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

- Moll, Björn; *“Europavergiftung”: Südsee, Tropen und die Krankheit der Hochkultur in Christian Krachts Imperium*. In: «Gegenwartsliteratur», 16|2017, pp. 145-64.
- Mönter, Sven; *Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden*, Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific – University of Auckland, Auckland 2008.
- Moretti, Marco; *Cina: nel regno del drago*, White Star, Novara 2005.
- Munaretto, Stefan; *Interpretation zu Sten Nadolny Die Entdeckung der Langsamkeit*, Bange, Hollfeld 2006.
- Nadolny, Sten; *Das Erzählen und die guten Absichten: Münchener Poetik-Vorlesungen*; Piper, München 1990.
- Nadolny, Sten; *Netzkarte*, List, München 1981.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm; *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Colli, G., Montinari, M., (a cura di), parte VIII, vol. 1; De Gruyter, Berlin 1974.
- Nietzsche, Friedrich; *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*, Anaconda, Köln 2008.
- Nietzsche, Friedrich; *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, vol. 1, C. G. Naumann: Leipzig 1894².
- Nover, Immanuel; *Diskurse des Extremen: Autorschaft als Skandal*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 24-33.
- Nünning, Ansgar; *Fiktionale Metabiographien*. In: Christian Klein (a cura di), *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2009, pp.132-36.
- Nünning, Ansgar; *Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion*. In: Christian Klein (a cura di), *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2009, pp. 21-27.
- Nünning, Ansgar; *Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion – Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres*. In: Christian v. Zimmermann (a cura di), *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970*, Narr, Tübingen 1999, pp. 15-36.
- Ortheil, Hanns-Josef; *Ein Gespött der hastigen Leute*. In: «Der Spiegel», 7/11/1983.
- Picchione, John; *Dal modernismo al postmodernismo: riflessione teoriche e pratiche della scrittura*, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2012.

- Platone, *Teeteto*, testo greco a fronte, a cura di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 2011.
- Pointon, Marcia; *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*; Yale University Press, Singapore 2009.
- Pointon, Marcia; *Dealer in Magic: James Cox's Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*. In: «History of Political Economy», 1999, vol. 31, issue 5 1999; pp. 423-451.
- Pordzik, Ralph; *Wenn die Ironie wild wird, oder: lesen lernen. Strukturen parasitärer Ironie in Christian Krachts „Imperium“*. In: «Zeitschrift für Germanistik» vol. 23, 3|2013, pp. 574-91.
- Preußner, Heinz-Peter; *Zur Typologie der Zivilisationskritik: Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ*. In: In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 73-85.
- Prunckun, Hank; *Counterintelligence Theory and Practice*, Rowman & Littlefield, Lanham 2019².
- Pütz, Wolfgang; *Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt*, Oldenbourg, München 2008.
- Rada, Uwe; *Mit der Vergangenheit in die Zukunft. Klaipėda und die Kurische Nehrung*. In: «Nidos sąsiuviniai/Niddener Hefte», 7|2012, pp. 35-49.
- Ransmayr, Christoph, *Geständnisse eines Touristen – Ein Verhör*, Fischer, Frankfurt a.M., 2004.
- Ransmayr, Christoph; *»...eine Art Museum lichter Momente.« Gespräch mit Volker Hage über Die letzte Welt (Hamburg 1991)*. In: Uwe Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a.M., p. 20043, pp.205-12.
- Ransmayr, Christoph; *Atlante di un uomo irrequieto*, traduzione di Claudio Groff, Feltrinelli, Milano 2015.
- Ransmayr, Christoph; *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014.
- Ransmayr, Christoph; *Die letzte Welt*; Fischer: Frankfurt a.M. 2017¹⁹.
- Ransmayr, Christoph; *Il mondo estremo*, traduzione dal tedesco di Claudio Groff, Feltrinelli, Milano 2009.
- Rauen, Christoph; *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, De Gruyter, Berlin-New York 2010.

- Repussard, Catherine; *Ein bisschen Südsee und ein gutes Maß Lebensreform: Das Rezept für das beginnende 21. Jahrhundert?*. In: «Recherches germaniques», 42|2012, pp. 77-98.
- Richardson, John; *Arctic Ordeal: The Journal of John Richardson, Surgeon-naturalist with Franklin, 1820-1822*, a cura di C. Stuart Houston, McGill-Queen's University Press, Montreal 1994.
- Ritzer, George; *The McDonaldization Of Society: An Investigation Into The Changing Character Of Contemporary Social Life*, Pine Forge Press, Thousand Oaks 1993.
- Roberg, Thomas; *Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik*. In: «Text+Kritik», Poetik des Gegenwartsromans, Sonderband, X/16, pp. 163-72.
- Roos, Ulrich; *Deutsche Außenpolitik: Eine Rekonstruktion der grundlegenden Handlungsregeln*, Springer, Wiesbaden 2010.
- Röttel, Ronald; *Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht. Zitate, Coverdesigns, Autorfiguren*. In: Komfort-Hein, Susanne e Drügh, Heinz (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 45-56.
- Said, Edward W.; *Orientalism*, Penguin Books, London 2003.
- Schauer, Hilda; *Interkulturelle Begegnungen in Sten Nadolnys Roman Die Entdeckung der Langsamkeit*, in: «Publicationes Universitatis Miskolcensis: Sectio philosophica.», (14|2009), pp. 227-36.
- von Schiller, J. C. Friedrich; *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Reclam, Stuttgart 2002.
- Schilling, Erik; *Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne*. In: Silke Horstkotte e Leonhard Herrmann (a cura di), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 173-187.
- Schmidt, Christopher; *Der Ritter der Kokosnuss*. In: In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp: Berlin 2013, pp. 47-53.
- Schmitz, Christoph; *Von verblichenen Fotos und ratternden Projektoren – Zur Anti-Dokumentarästhetik in Christian Krachts Imperium*. In: Komfort-Hein, Susanne e Drügh, Heinz (a cura di), *Christian Krachts Ästhetik*, Metzler, Berlin 2019, pp. 127-36.
- Schmitz-Emans, Monika; *Alphabetisch-lexikographische Schreibweisen und die Kriterien der Postmoderne*. In: Silke Horstkotte e Leonhard Herrmann (a

- cura di), *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*, de Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 116-137.
- Schnee, Heinrich; *Deutsches Kolonial-lexikon*, Vol. 3, Quelle & Meyer, Leipzig 1920.
 - Schumacher, Eckhard; *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 17-34.
 - Schütz, Erhard; *Kunst, kein Nazikram*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 40-46.
 - Schwarz, Thomas; *Im Denotationsverbot? Christian Krachts Roman „Imperium“ als Reise ans Ende der Ironie*. In: «Zeitschrift für Germanistik», vol. 24, 1|2014, pp. 123-42.
 - Setz, Clemens J.; *Im Herbertshöhschen: Zum Zauberkundigen in Christian Krachts Werk*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 3-7.
 - Soboczynski, Adam; *Seine reifste Flucht*. In: Winkels, Hubert (a cura di), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 21-28.
 - Spinazzola, Vittorio; *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Il Saggiatore, Milano 2012.
 - Stanzel, Frank K.; *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001⁷.
 - Starbuck, Nicole; *Baudin, Napoleon and the Exploration of Australia*; Routledge, London and New York 2013.
 - Stauffer, Isabelle e Weyand, Björn; *Antihelden, Nomaden, Cameos und verkörperte Simulakren: Zum Figureninventar von Christian Krachts Romanen*. In: «Text+Kritik», n°216, IX/17, pp. 54-66.
 - Stein, Julia; «Germans and humor in the same book» *Die internationale Rezeption der «Vermessung der Welt»*. In: Gunther Nickel (a cura di), *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, Rowholt, Hamburg 2008, pp. 136-50.
 - Strohmeyer, Arn; *Von Hyperborea nach Auschwitz: Wege eines antiken Mythos*, PapyRossa, Köln 2005.
 - Swee-Hock, Saw; *Population Trends in Singapore, 1819–1967*. In: «Journal of Southeast Asian History», Volume 10, 1969, pp. 36-49.

- Taberner, Stuart; *Daniel Kehlmann's Die Vermessung der Welt (Measuring the World)*. In: Id. (a cura di), *The Novel in German since 1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 255-269.
- Thomas, Heinz; *Translatio Imperii*. In: AA. VV., *Lexikon des Mittelalters*, Vol. 8, J. B. Metzler, Stuttgart 1997, pp. 944–46.
- Tommek, Heribert; *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin/München/Boston 2015.
- Traill, Henry Duff; *The life of Sir John Franklin*, Murray, London 1896.
- Twain, Mark; *More Maxims of Mark*, Johnson, Merle (a cura di), autoedizione del curatore, New York 1927.
- Violante, Piero; *Lo spettatore musicale*, Sellerio, Palermo 2021.
- Virilio, Paul; *Vitesse et Politique : essai de dromologie*, Galilée: Paris 1977.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich; *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck (a cura di), *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Friedrich Perthes, Hamburg 1799, pp. 135-146.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd; „Der neue Mensch“. *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.
- Weißmann, Karlheinz; *Schwarze Fahnen, Runenzeichen: Die Entwicklung der politischen Symbolik der deutschen Rechten zwischen 1890 und 1945*, Droste, Düsseldorf 1991.
- Welsch, Wolfgang; *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie, Berlin 1997⁵.
- *Wer ist Thalmayr?*. In: «Der Spiegel», 15/03/2004.
- Wilde, Oscar; *Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. In: Josephine M. Guy (a cura di), *The Complete Works of Oscar Wilde*, Vol. IV, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Winkels, Hubert; *Vorwort*. In: Id (a cura di); *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe: Der Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 7-20.
- Wohlleben, Doren; *Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph*. In: «Text+Kritik», n°220, X/18, pp. 9-15.
- Young, Hilary; *A Drawing from the Circle of James Cox, Possibly by Charles Magniac*. In: «The Burlington Magazine», Vol. 138, Nr. 1119, 1996, pp. 402-04.

- Yù Dān, *Confucius from the Heart: Ancient Wisdom for Today's World*, translated by Esther Tyldesley, Pan Macmillan, London 2010.
- Zeyringer, Klaus; *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«*. In: «Text+Kritik», n°177, I|08, pp. 36-44.
- Zima, Peter V.; *Moderne, Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Francke, Tübingen 2016⁴.
- Zima, Peter V.; *Why the Postmodern Age Will Last*. In: Stierstorfer, Klaus (a cura di); *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, De Gruyter, Berlin – New York 2003, pp. 13-27.
- Zimmermann, Elias; *Fressen und gegessen werden. Ideologische und zynische Mahlzeiten in Christian Krachts Romanen*. In: Lorenz, Matthias N. e Riniker, Christine (a cura di), *Christian Kracht revisited*, Frank & Timme: Berlin 2018, pp. 535-562.
- Zorach, Cecile Cazort; *Geographical Exploration as Metaphor in Recent German Narrative*, in: «The German Quarterly» (59|1986), pp. 611-27.

Pagine web

- Āpirana Ngata, *New Zealand politician*. In: Encyclopaedia Britannica <<https://www.britannica.com/biography/Apirana-Ngata>> (Ultima consultazione 10.10.2021).
- *Avvelenamento da mercurio*. In: «Dizionario della salute», Corriere della Sera. <https://www.corriere.it/salute/dizionario/mercurio_avvelenamento_da/index.shtml> (Ultima consultazione 30.09.2020).
- Barberi, Alessandro; *Rezension: Cox oder Der Lauf der Zeit von Christoph Ransmayr*. In: «Medienimpulse», vol. 54, Nr. 4, 2016; Contributo open access disponibile al sito <<https://journals.univie.ac.at/index.php/mp/article/view/mi1027/3200>> (Ultima consultazione. 12.09.2020).
- Bordoni, Carlo; *Il romanzo di piacere*, 2009, Enciclopedia Treccani on-line <https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/> (Ultima consultazione 7/12/2021).
- Cordsen, Knut; *Segeln abseits des Betriebs: Der Schriftsteller Sten Nadolny*; Deutschlandradio Kultur, Literatur, 24/07/2012. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/segeln-abseits-des-betriebs.974.de.html?dram:article_id=208039>(Ultima consultazione 27/02/2020).

- Deutsches Historisches Institut, Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern (DGDB); *Hitlers Eröffnungsrede für das Haus der Deutschen Kunst in München (18. Juli 1937)* <https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/German_87_.pdf> (ultima consultazione 18.09.2021).
- *Die Lust am Erzählen: Die Preisträgerinnen und Preisträger 1980.* <<http://archiv.bachmannpreis.orf.at/index25.htm>> (Ultima consultazione: 28/11/2019).
- Ebrey, Patricia Buckley; *A Visual Sourcebook of Chinese Civilization*, University of Washington. <<https://depts.washington.edu/chinaciv/clothing/clotweb.htm>>.
- Funck, Gisa; *Christoph Ransmayr, Cox oder Der Lauf der Zeit': Parabel über Kunst und Macht.* In: «Deutschlandfunk», 20.11.2016. <<https://www.deutschlandfunk.de/christoph-ransmayr-cox-oder-der-lauf-der-zeit-parabel-ueber-100.html>> (Ultima consultazione, 18.09.2020).
- Gauß, Carl Friedrich; *Lettera a Wilhelm Obers*, 30 settembre 1830, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen <<https://gauss.adw-goe.de/handle/gauss/979>> (Ultima consultazione 18/12/2021).
- Heuss, Theodor; *Ansprache zur Eröffnung der Gedenkstätte Bergen-Belsen am 30. November 1952* <https://www.zeit.de/reden/die_historische_rede/heuss_holocaust_200201> (Ultima consultazione: 6/07/2021).
- Kämmerlings, Richard; *Auf der Suche nach der gedehnten Zeit.* In: «Die Welt», 29.10.2016 <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article159130296/Auf-der-Suche-nach-der-gedehnten-Zeit.html>> (Ultima consultazione: 6.09.2020).
- Košenina, Alexander; *Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt.* In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.09.2018. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/mit-christoph-ransmayrs-roman-cox-oder-der-lauf-der-zeit-durch-peking-15800290.html>> (Ultima consultazione 15.09.2020).
- Lesung & Gespräch: Christoph Ransmayr *Cox oder Der Lauf der Zeit*, Dezember 2016, Literaturhaus Salzburg, <<https://www.youtube.com/watch?v=gEQTJagGgpk>> (Ultima consultazione, 8.09.2020).
- Miglio, Camilla; *Ransmayr lo scrittore geopoetico.* in: «Alias», 29.11.2015. <<https://ilmanifesto.it/ransmayr-lo-scrittore-geopoetico/>> (Ultima consultazione: 11.09.2020).

- Nadolny, Sten, Munzinger, Internationales Biographisches Archiv 25/2012, 19/06/2012: <<https://www.munzinger.de/se-arch/go/document.jsp?id=00000020248>>
- (Ultima consultazione 27/02/2020).
- Nelson, Trafalgar and those who served... James Cook, landsman <<http://www.nationalarchives.gov.uk/trafalgarancestors/details.asp?id=4370>> (Ultima consultazione 14/12/2019)
- Nelson, Trafalgar and those who served... John Cooke, Captain <<https://www.nationalarchives.gov.uk/trafalgarancestors/details.asp?id=3035>> (Ultima consultazione 14/12/2019)
- Pacini, Marco; intervista, Gianni Vattimo, la solitudine del filosofo. In «L'Espresso», 14 giugno 2018, <<https://espresso.repubblica.it/visioni/2018/06/12/news/gianni-vattimo-la-solitudine-del-filosofo-1.323656/>> (Ultima consultazione 28/11/2020).
- Platthaus, Andreas; Wichtigste Romane des Herbstes: Welchem Buch die Stunde schlägt. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 12.08.2016. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/die-wichtigsten-romane-des-herbstes-14384667.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2> (ultima consultazione 15.09.2020).
- Santelli, Filippo; Cina, approvata riforma della Costituzione: Xi Jinping presidente a vita. In: «La Repubblica», 11.03.2018. <https://www.repubblica.it/esteri/2018/03/11/news/cina_xi_jinping_limite_mandati_presidenziali-190979677/> (Ultima consultazione 15.09.2020).
- Spiegel-Bestseller, Christoph Ransmayr, Cox: <<https://www.buchreport.de/bestseller/buch/isbn/9783100829511.htm/>> (Ultima consultazione, 8.09.2020).
- Statue of John Franklin, <<https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=gblo201>> (Ultima consultazione 27/02/2020).
- Thomas-Mann-Haus auf der Kurischen Nehrung in Litauen <<http://thomas-mann-haus.de/>> (Ultima consultazione 20/07/2021).
- Thomas-Mann-Haus auf der Kurischen Nehrung in Litauen <<http://thomas-mann-haus.de/>> (Ultima consultazione 20/07/2021).
- Vermeulen, Timotheus e van den Akker, Robin; What is metamodernism? In: «Notes on Metamodernism», 2010,

- <<http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>>
(ultima consultazione il 1.10.2021).
- Westminster Abbey, *Sir John Franklin, explorer*. <<https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/sir-john-franklin>>
(Ultima consultazione 25/02/2020)

STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2022