

ALESSANDRO COSTAZZA

UN POVERO DIAVOLO NELLA GERMANIA
RIUNIFICATA,
OVVERO
LA FUNZIONE DI MEFISTOFELE NEL ROMANZO
NEUE LEBEN DI INGO SCHULZE

1. *Barrista: un personaggio mefistofelico*

Manca forse la puzza di zolfo, mancano le corna e la coda – perché già nel *Faust* goethiano Mefistofele trovava tali attributi inadatti alla modernità –,¹ ma i segnali che suggeriscono nel romanzo *Neue Leben* di Ingo Schulze la presenza del diavolo – e più in particolare di quel “povero diavolo” che è Mefistofele –² appaiono assolutamente inequivocabili.

Fin dall’introduzione, nella quale un curatore fittizio di nome Ingo Schulze (11/12)³ presenta le modalità che hanno portato alla composizione di questo romanzo epistolare e ne riassume il contenuto, si parla di una storia di «malattia e di invocazioni e patti col diavolo» (9/11) che potrebbero far pensare a una vicenda simile a quella narrata nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Ma anche altri particolari, apparentemente insignificanti, come ad esempio il numero telefonico del nuovo giornale fondato ad

- 1 Cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano 1970, vv. 2497ss., pp. 206s.: «Il civile progresso che tutto il mondo alliscia / s’è attaccato anche al Diavolo. / Ha smesso d’apparire, il fantasma del nord. / Vedi mai corna, coda, artigli?»
- 2 Così viene apostrofato Mefistofele da Faust: *ivi*, v. 1675, pp. 128s.
- 3 I numeri tra parentesi nel testo si riferiscono rispettivamente alle seguenti edizioni tedesca e italiana del romanzo: INGO SCHULZE: *Neue Leben. Roman*, München 2007; *id.*: *Vite nuove*, traduzione di Fabrizio Cambi, Milano 2007. Nelle citazioni mi discosto talvolta dalla traduzione italiana per necessità di maggiore corrispondenza letterale all’originale. L’omonimia tra autore e curatore, ben lontana dal servire a creare un’illusione di realtà del narrato, ha invece lo scopo di mostrare proprio il carattere finzionale del racconto. Esattamente la stessa funzione hanno anche le numerose note, in cui il curatore commenta o corregge le affermazioni del protagonista Enrico Türmer. Proprio la banalità e l’insignificanza che caratterizza molte di queste osservazioni rivelano che esse non hanno una funzione esplicativa, ma servono piuttosto a evidenziare il carattere puramente finzionale delle lettere di Türmer.

Altenburg dopo la caduta del Muro di Berlino, sembrano preannunciare l'avvento del demonio: il numero 6999 ricorda infatti immediatamente il 666 che simboleggia il diavolo, la "bestia" dell'Apocalisse, e secondo l'interpretazione scritturale anche il denaro. Proprio un diavolo del denaro, un nuovo Mammone, sarà non a caso quello che in una non databile fredda notte di gennaio⁴ si presenterà a Enrico Türrner nelle stanze della redazione del nuovo giornale.

Il fatto che la sua comparsa venga anticipata dall'insistente e inspiegabile odore di «cane bagnato» (81/66) ricorda naturalmente la prima apparizione di Mefistofele sotto le sembianze di un cane nel *Faust* goethiano,⁵ mentre l'improvvisa sensazione di freddo e la percezione di una presenza misteriosa che colgono Enrico Türrner nel suo ufficio, rimandano nuovamente al *Doktor Faustus* di Thomas Mann.⁶ L'inatteso e misterioso ospite notturno, di nome Clemens von Barrista, è accompagnato da un cane lupo di colore grigio-nero che, benché sia un maschio, si chiama Astrid ed è cieco da un occhio.⁷ Il «barone» – come è chiamato Barrista non per ascendenze nobiliari, ma perché guida un «macchinone nero» americano, di marca LeBaron (124, nota 1/96, nota 2)⁸ – è vestito come un «antico cavaliere», si esprime in un tedesco antiquato,⁹ simile a quello degli «studenti ungheresi di Jena, che hanno imparato il loro tedesco da Rilke e Hofmannsthal» (82/67; cfr. 84s./68) e parla con accento inglese (83/68), salvo poi però

4 Il fatto che secondo il curatore non sia possibile datare la lettera e quindi nemmeno l'incontro, suggerisce chiaramente che l'incontro è avvenuto per così dire fuori dal tempo. Cfr. INGO SCHULZE: *Neue Leben/Vite nuove* p. 81, nota/66, nota. Fuori dal tempo avviene anche l'incontro tra Adrian Leverkühn e il suo ospite diabolico nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Cfr. THOMAS MANN: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, in id: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/M. 1990, Bd. vi, pp. 295s.

5 Goethe, *Faust*, vv. 1147ss., pp. 88s.

6 Mann, *Doktor Faustus*, p. 297.

7 L'incertezza ovvero la duplicità dell'identità sessuale è una caratteristica tipica del diavolo. Ma anche l'eterocromia, vale a dire il colore diverso degli occhi, era considerato nella superstizione un segno del diavolo, tipico ad esempio delle streghe. Questo fenomeno è ripetutamente presente come caratteristica del diavolo nel romanzo di Bulgakov *Il maestro e Margherita*. Cfr. MICHAEL BULGAKOV: *Il maestro e Margherita*, Milano 1977, pp. 37; 78; 196; 346.

8 Anche in questa definizione ci potrebbe essere un'allusione a Mefistofele, che si presenta spesso come uno *Junker*, un proprietario terriero prussiano, accostabile quindi per alcuni aspetti al titolo di "barone".

9 Anche nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann, l'apparizione diabolica parla «altdeutsch». Cfr. Mann, *Doktor Faustus*, p. 298. In un "tedesco antico" si esprime qui tuttavia anche il protagonista Adrian Leverkühn.

perdere totalmente l'accento in altre occasioni (86/70).¹⁰ Il suo aspetto fisico è di una bruttezza ripugnante – occhi che guardano attraverso lenti spesse, simili a fondi di bottiglia, labbro leporino, viso devastato dalle cicatrici dell'acne (84/68) – e non si può naturalmente dimenticare che anche Mefistofele, nella seconda parte del dramma goethiano, a partire dalla fine del secondo e per tutto il terzo atto, ha l'aspetto di una Forciade, incarnazione della bruttezza. Così come si conviene al diavolo, inoltre, anche Barrista zoppica (85/69; 88/71; 105/83), benché naturalmente solo a causa di una banale contusione al ginocchio.¹¹

Al suo apparire nella sede del giornale, si sono guastate tutte le luci nel corridoio e sulle scale – che il giorno dopo saranno naturalmente tutte di nuovo perfettamente funzionanti (89/72) –, cosicché, dopo il primo colloquio con Enrico Türmer, il Barone accompagnerà quest'ultimo verso l'uscita facendogli luce con due candele rosse, prima di venire letteralmente “inghiottito” dalla notte con il suo cane (87s./71). Questo è d'altra parte il modo tipico di apparire e di scomparire di Barrista, in maniera inaspettata e improvvisa (114/89; 213/159), anche se sempre al momento opportuno (96/76; 300s./222), cosicché Enrico può scrivere ironicamente a Johann: «Clemens von Barrista e il suo lupo sono dappertutto e da nessuna parte» (113/88s.). Un giorno Barrista tratta addirittura con due imprenditori dell'Ovest sugli annunci da pubblicare nel giornale, servendosi della voce di Enrico, come racconta sconvolta Ilona, la segretaria del nuovo giornale (192s./144s.). Enrico Türmer attribuirà poi alle «arti magiche» (547/396) di Barrista il fatto che questi gli avesse sottratto la compagna Michaela, mentre alla sorella scrive che «Barrista viaggia ormai solo attraverso l'aria» (597/430), alludendo così forse al viaggio che Mefistofele e Faust compiono sul tappeto volante verso la “Notte di Valpurga classica”. Fin dalla *Prefazione* sappiamo, inoltre, che pur avendo sposato Michaela, il Barone è sparito e risulta introvabile (11/11).

Anche molti altri particolari sottolineano la natura ambiguamente “diabolica” di Barrista. Benché egli non voglia sentir nominare il nome di Dio (121/95) – per questo motivo Enrico, che lo definisce un «genio», si trattiene dal chiamarlo «Dio» (367/269) – egli nutre un grande interesse per le icone della Madonna e per le reliquie (101/80; 189/142; 351/257); un

10 Non diversamente, anche il diavolo de *Il maestro e Margherita* parla talvolta con accento straniero, altre volte senza accento. Cfr. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, pp. 38; 78.

11 Cfr. Goethe, *Faust*, v. 2/184, pp. 170s. Anche Bulgakov fa dell'ironia sul fatto che il demone zoppicchi (cfr. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, pp. 37; 277).

interesse che potrebbe sembrare a prima vista paradossale. considerato che queste servivano nella tradizione popolare proprio a scacciare il demonio, a meno che egli non le consideri comunque espressione della superstizione. Allusioni religiose secolarizzate accompagnano inoltre spesso la sua presenza, ad esempio durante il banchetto da lui offerto ai redattori del giornale, durante il quale bruciano candele per l'uso chiesastico provenienti dall'Italia e dove la degustazione dello champagne viene vissuta con «devozione», come un «mistero religioso» di fronte al quale ogni apprezzamento risulterebbe un «sacrilegio» (116/91; 118/92).

Così come nel *Faust* Goethiano è Gretchen a riconoscere la vera natura diabolica di Mefistofele, allo stesso modo anche nel romanzo *Neue Leben* è soprattutto Nicoletta, la donna di cui Enrico è innamorato e la destinataria di almeno metà delle sue lettere, a intuire la natura di Barrista: essa non lo sopporta (156/118s.), ha evidentemente litigato con lui (165ss./125ss.) e invia a Enrico Türmer tutti i ritagli di giornale che parlano degli oscuri scandali economici e finanziari nei quali era stato implicato, arrivando addirittura a definirlo, verso la fine del romanzo, «il male assoluto» (549/397).

2. Una demonizzazione del capitalismo?

Si potrebbe forse interpretare questa caratterizzazione di Barrista nel romanzo *Neue Leben* come un tentativo di demonizzare il capitalismo. Barrista, oltre a essere l'inviato del Principe ereditario, per il quale vuole preparare la trionfale visita ad Altenburg, è infatti nel romanzo anzitutto il capitalista della Germania occidentale che insegna allo sprovveduto tedesco orientale il significato e l'uso del denaro, guarendolo in un certo senso dal suo idealismo e convertendolo alle leggi del mercato. È lui, infatti, a spingere Enrico a trasformare sempre più il giornale *Altenburger Wochenblatt*, che avrebbe dovuto essere soprattutto uno strumento di vera democrazia, finalizzato a smascherare le continuità col passato e a denunciare la vecchia e nuova corruzione nella politica locale della Germania unificata, in un giornale che, offrendo sempre più spazi agli annunci commerciali, è costretto a ripetuti compromessi per salvaguardare i suoi inserzionisti. Senza ben conoscere i termini dell'accordo, Enrico sottoscrive per così dire addirittura un "patto" con Barrista (179/135s.), il quale, come Mefistofele nel *Faust* di Goethe, vuole trovare tesori nascosti, «un filone d'argento,

pietre preziose» (179/135).¹² Più tardi il Barone, che già si era definito un «consulente d'impresa» (122/95), verrà nominato ufficialmente «consulente» del giornale (347/255) e fonderà quindi assieme ad Enrico un nuovo giornale di sole inserzioni (518/376).

In realtà, tuttavia, pur professandosi un materialista che non capisce nulla di «letteratura ed eternità» (83/68), Barrista è in un certo senso un capitalista «illuminato», che si interessa di arte e di cultura e che soprattutto non attribuisce al denaro in quanto tale alcuna importanza, considerando piuttosto il commercio e l'attività finanziaria quasi un gioco o addirittura un'arte. Per questo egli cercherà di educare Türmer e la sorella Vera a non conferire valore al denaro, inviandoli a Montecarlo e sollecitandoli quindi a spendere tutto al gioco (378ss./277ss.). Barrista afferma inoltre di aver pubblicato nel 1987 un libriccino intitolato *Living money – Lebendes Geld*¹³ e di aver addirittura sognato di essere chiamato un giorno da un'università sulla «cattedra di poesia» (122s./95s.).

All'interno del romanzo Barrista viene confrontato anche con un altro rappresentante del capitalismo, vale a dire con Jan Steen, il quale, sia per l'aspetto fisico che per il comportamento è esattamente l'opposto di Barrista, che egli, non a caso, disprezza profondamente (259s./193). Jean Steen sembra infatti un capitalista uscito dai disegni caricaturali di Georg Grosz: è grasso, con un enorme pancia e un doppio mento che sembra condurre una vita autonoma, mentre sta seduto per così dire sui suoi denari, circondato da donnine di indubbia immoralità (25s./25s.). Anche la descrizione di questo imprenditore, tuttavia, come già quella di Barrista, è tutt'altro che realistica, come dimostra il fatto che il suo nome rimandi a un pittore olandese del Seicento, il cui quadro forse più famoso è intitolato *Il mondo alla rovescia*¹⁴ e mostra con intento satirico e moralistico a quali eccessi di depravazione e dissolutezza possa condurre il benessere. Già questo elemento ci fa capire chiaramente che se nel romanzo è veramente presente una demonizzazione del capitalismo, almeno dall'ottica un po' ingenua e sprovveduta del tedesco orientale subito dopo la caduta del Muro, questa

12 Cfr. Goethe, *Faust*, vv. 4893s., pp. 448s.: vv. 4929ss., pp. 452s.; 4985ss., pp. 456s.: vv. 5006ss., pp. 456ss. Anche nel primo *Faust* Mefistofele è un esperto di tesori nascosti nel sottosuolo: egli scova il tesoro da nascondere nell'armadio di Gretchen (vv. 2675s., pp. 224s.: 2731ss., pp. 230s.: vv. 2783ss., pp. 234ss.), mentre durante la «Notte di Valpurga» Mefistofele e Faust scorgono attraverso la terra il palazzo lucente d'oro e di pietre preziose di Mammona (3916ss., pp. 354s.).

13 Nel linguaggio quotidiano, l'espressione «living money» significa tuttavia anche «raggiungere un obiettivo difficile» o «compiere qualcosa degno di lode».

14 Il quadro, del 1663, si trova nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

non viene portata avanti nella figura di Barrista, bensì piuttosto attraverso quella molto più estrema e caricaturale di Jan Steen, che non a caso viene chiamato in un primo momento, erroneamente, «Jan Staan» (24/25), con possibile allusione a Satana.

3. Il fascino ambiguo del capitalismo nei riferimenti al Faust di Goethe

Al fine di cogliere il significato degli elementi mefistofelici presenti nella rappresentazione di Barrista, può forse risultare utile tentare di individuare quei motivi e quelle scene del *Faust* di Goethe che rivelano maggiori analogie con la situazione rappresentata in *Neue Leben* e in particolare con la figura di Barrista. La scelta non può cadere allora che sul primo atto del *Faust II*, e in particolare sulle scene ambientate nel «Palazzo imperiale» – vale a dire «Sala del trono», «Ampia Sala» e «Giardino» –, nelle quali viene tematizzato il passaggio da uno Stato feudale in dissoluzione, minacciato dalla bancarotta e dominato dal caos più assoluto e dalla corruzione,¹⁵ a una prima forma di Stato capitalistico, che almeno a prima vista risolve i problemi economici e sociali esistenti. Lo strumento di questo salvataggio è rappresentato infatti dall'invenzione della cartamoneta proprio da parte di Mefistofele, che riesce attraverso di essa a dare nuova vita all'economia.¹⁶ Tanto nel finale del corteo carnevalesco che nella scena della vera e propria introduzione della cartamoneta vengono adombrati però anche i pericoli insiti in una tale operazione, qualora il denaro cartaceo non abbia un'adeguata copertura nell'oro presente nelle casse dello stato.¹⁷ La cartamoneta è tuttavia per Mefistofele proprio questo, pura apparenza, magia o gioco di prestigio, così come sono pura apparenza, destinati a dissolversi, i tesori poetici distribuiti dall'Adolescente Auriga, incarnazione della poesia.¹⁸

I parallelismi con *Neue Leben* sono evidenti. Anche qui ci troviamo infatti in un'epoca di passaggio da una forma statale a un'altra, in questo caso dallo Stato socialista a quello capitalistico. E anche qui Barrista viene in aiuto come consulente o come "suggeritore". Non è poi certo un caso che egli esalti ad esempio la decisione presa nel 1797 dall'Inghilterra di vietare il cambio di banconote in moneta (123s./96), perché anche lui, come Mefi-

15 Cfr. Goethe, *Faust*, vv. 4778ss., pp. 442ss.

16 Cfr. *ivi*, vv. 6037ss., pp. 532ss.

17 Cfr. *ivi*, vv. 5912ss., pp. 522ss.; 6143ss., pp. 540ss.

18 Cfr. *ivi*, vv. 5521ss., pp. 496ss., in particolare vv. 5573ss., pp. 500ss.

stofele, non crede alla necessità di conferire un fondamento in oro, gioielli o altri beni al denaro, ma si accontenta dell'apparenza. Proprio questo parallelismo con Mefistofele getta d'altra parte una luce sinistra sull'operato di Barrista, attribuendogli la natura di puro illusionista e avvicinandolo a un altro mago diabolico, vale a dire a Woland, il personaggio demoniaco del romanzo di Bulgakov *Il maestro e Margherita*. Erede esplicito del Mefistofele goethiano,¹⁹ anche Woland è infatti non a caso un "consulente",²⁰ che durante uno spettacolo teatrale, attraverso il suo aiutante Korov'ev (o Fagotto) aveva fatto dapprima piovere sul pubblico una pioggia di biglietti da dieci rubli,²¹ che poco dopo si sarebbero trasformati in carta straccia, e aveva quindi invitato soprattutto le donne sul palco a vestirsi con vestiti, scarpe, borse, gioielli e *accessoires*, che dopo non molto tempo le avrebbero lasciate nude in mezzo alla strada.²² Una simile inconsistenza del denaro e dei beni che con esso si possono acquistare è chiaramente adombrata in *Neue Leben* anche dallo scarso significato attribuito da Barrista al denaro, come dimostra il suo invito rivolto a Enrico e alla sorella Vera a spendere e sperperare al gioco d'azzardo tutto il denaro nei casinò di Montecarlo.

4. *Il gioco intertestuale con il destinatario delle lettere*

I parallelismi con il *Faust* di Goethe e quindi anche la loro interpretazione possono apparire più o meno plausibili e convincenti. Non credo, tuttavia, che Ingo Schulze intendesse offrire con essi uno strumento per interpretare l'evoluzione della Germania dopo la riunificazione. Il significato di tali parallelismi non va ricercato tanto nella loro applicabilità alla situazione reale, quanto piuttosto nella loro funzione. Non bisogna dimenticare, infatti, che le allusioni a Mefistofele nelle descrizioni di Barrista sono contenute tutte nelle lettere che Enrico Türmer scrive all'amico d'infanzia Johann Ziehlke e perseguono perciò una precisa finalità.

È lo stesso Enrico a svelare il segreto, quando in una lettera alla sorella scrive che Johann, in quanto «anima poetica», è attratto da «figure enigmatiche ed equivoche che hanno le mani in pasta dappertutto e hanno

19 Vi è nel romanzo un riferimento diretto al *Faust* di Goethe: cfr. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, p. 196. Cfr. anche ivi, p. 125, nota. Nel *Faust* di Goethe Mefistofele viene chiamato una volta «Junker Voland», all'inizio della «Notte di Valpurga»: Goethe, *Faust*, v. 4023, pp. 363s.

20 Cfr. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, p. 104.

21 Cfr. ivi, pp. 180ss.

22 Cfr. ivi, pp. 184s.

grande successo, negli affari e con le donne», aggiungendo: «E se faccio appena zoppicare Barrista, Johann lo trova subito diabolico e parla del suo «scuro splendore»» (251/187). Già nella lettera in cui racconta a Johann la comparsa del Barone, Enrico aveva d'altra parte osservato che «suona più misterioso di quanto non sia stato in realtà» (82/67). Più tardi, nella lettera in cui parla del patto, si augura che Johann possa fare la conoscenza di Barrista, non fosse altro che per conoscere «un eroe letterario del presente» (181/137).

Le lettere che Enrico Türmer scrive a Johann, diventato pastore protestante a Dresda, perseguono esplicitamente lo scopo di invogliare l'amico d'infanzia a collaborare al giornale. E poiché i due fin dall'infanzia erano in un certo senso concorrenti nelle loro ambizioni letterarie, egli lo fa utilizzando allusioni letterarie. D'altra parte era stato lo stesso Johann, in occasione di una visita di Enrico a casa sua a Dresda, dettagliatamente raccontata da quest'ultimo alla sorella, a regalarli «la prima edizione del *Faustus* di Eisler» (55/47). Benché non ci siano nelle lettere di Enrico a Johann riferimenti al dramma di Eisler, pure il mito di Faust diventa per così dire il sottotesto almeno delle sue lettere all'amico.

Presentando all'amico il «consulente» Barrista come un nuovo Mefistofele, Enrico intende stilizzarsi evidentemente come un nuovo Faust e non è quindi un caso che assuma a partire dalla seconda metà del 1990 il nome di «Heinrich» (7/9), che è quello del Faust goethiano, utilizzato per altro da sempre nelle lettere alla sorella (15, nota/18, nota). Non è facile tuttavia dire con certezza quali caratteristiche di Faust egli, nel suo ruolo di esordiente imprenditore, intenda attribuirsi attraverso questo paragone. Se si escludono la figura del Faust che scende nel regno delle Madri per liberare Elena e poi anche quella del viaggiatore nel mondo classico del secondo e del terzo atto del *Faust II*, rimane solo il Faust che vuol guadagnare potere e proprietà cimentandosi in un'impresa produttiva e aprendo quindi alla coltivazione e agli insediamenti umani le rive del mare del Nord negli atti quarto e quinto. A parte l'indubbia megalomania che un tale paragone rivelerebbe, non vanno dimenticati nemmeno i significati impliciti che esso sottintende e di cui Enrico potrebbe essere più o meno consapevole. Il progetto di Faust, infatti, oltre a rimanere un sogno che egli crederà di realizzare – letteralmente – sulla soglia della propria tomba,²³ passa necessariamente attraverso l'uso della violenza e conduce, come mostra soprat-

tutto l'episodio di Filemone e Bauci,²⁴ alla distruzione dei valori umani e della tradizione.

È possibile, tuttavia, che Enrico voglia suggerire solamente un'identificazione con il Faust travestito da Pluto, dio della ricchezza, che nel primo atto del secondo *Faust* riesce a salvare per mezzo di una sorta di bacchetta magica il regno dall'incendio finale, vale a dire tanto dalla bancarotta che dall'inflazione.²⁵ Anche una simile identificazione non è tuttavia priva di insidie, perché sottintende la natura inaffidabile e cialtronesca di Barri-sta/Mefisofele e finirebbe in tal modo per trasmettere all'amico Johann un messaggio esattamente opposto a quello perseguito nelle lettere, mettendolo cioè in guardia dall'aderire all'impresa del giornale. Potrebbe anche darsi, tuttavia, che lo stesso Enrico stesse cercando – più o meno consciamente –, di sminuire attraverso questi richiami al *Faust* la propria responsabilità individuale, stilizzandosi in un certo senso come vittima di un patto diabolico.

Qualunque sia il “vero” significato dei rimandi intertestuali presenti nelle lettere di Enrico a Johann, la loro stessa presenza acquista, al di là del loro contenuto, un significato importante ai fini dell'interpretazione generale del romanzo.

5. Addio alla letteratura come oggetto di rappresentazione letteraria

Il romanzo, costituito dalle lettere inviate da Enrico Türmer nel periodo compreso tra il 6 gennaio 1990 e l'11 luglio dello stesso anno all'amico d'infanzia Johann Ziehlke, a Nicoletta Hansen, la donna di cui è innamorato, e in misura minore alla sorella Vera, ha una struttura in un certo senso circolare, poiché finisce esattamente con lo stesso episodio narrato in apertura (13s./17s.: 656s./470ss.). In realtà, benché le lettere a Nicoletta e a Johann si alternino con una certa regolarità, Enrico racconta alla prima retrospettivamente tutta la sua vita, dall'infanzia fino al gennaio 1990, mentre nelle lettere all'amico egli mette al corrente quest'ultimo, per così dire in diretta, della sua avventura legata alla fondazione del giornale proprio a partire da quella data. A dividere questi due momenti c'è, oltre alla caduta del Muro di Berlino, la decisione presa da Enrico di abbandonare per sempre l'arte, ovvero tanto il lavoro come drammaturgo nel teatro di Altenburg che la letteratura.

24 Ivi, vv. 1135ss., pp. 986ss.

25 Ivi, vv. 5739ss., pp. 510ss.; 5970ss., pp. 526s.

È proprio questo tradimento dell'arte, rinfacciatogli continuamente dalla compagna Michaela (33s./32), ma anche dall'amico Johann (20/22; 54/47), che egli cerca di spiegare a Nicoletta, l'innamorata più o meno immaginaria: egli vuole farle capire, in altre parole, «perché sono diventato così come sono» (140/107), vale a dire perché ha rinunciato al sogno della sua infanzia di diventare scrittore, per trasformarsi invece in un imprenditore.²⁶ In maniera esplicita Enrico si propone di fornire cioè un «esempio dissuasivo» di come egli sia andato «fuori strada» (142/109; 150/114), narrando a Nicoletta della quasi mistica presa di coscienza della propria vocazione di scrittore (144ss./110ss.), raccontandole i suoi sogni di diventare un grande autore d'opposizione (184ss./139ss.), le sue esperienze di mancato "oppositore" nella scuola (195ss./146ss.) e poi soprattutto nell'esercito, (261ss./194ss.), descrivendole quindi gli anni all'università a Jena (318ss./234ss.), la storia d'amore con Nadja (334ss./245ss.) e infine la sua attività di drammaturgo ad Altenburg (393ss./287ss.) e la sua scarsa e poco convinta partecipazione ai movimenti di protesta che hanno preceduto la caduta del Muro di Berlino (432ss./315ss.). Convinto com'è che il ruolo di uno scrittore nella Rdt potesse essere solo quello di un oppositore che smaschera i soprusi e le contraddizioni della società in cui vive e viene per questo pubblicato solo nella Repubblica Federale o addirittura espulso dal paese (cfr. 146/111s.; 270/200), Türmer cade in una profondissima depressione in seguito alla caduta del Muro (523ss./379ss.), perché sente che è venuto meno il fondamento stesso della sua esistenza: «il mio futuro personale con l'apertura del Muro si era dissolto nel nulla» (571/412s.). Non a caso, subito dopo questa crisi egli scambia la "sfera pubblica" (*Öffentlichkeit*) del teatro con quella del giornale (637ss./459ss.).

La somiglianza con il *Wilhelm Meister* di Goethe è abbastanza evidente²⁷ e queste lettere a Nicoletta possono esser lette dunque come un perfetto (anti)-*Bildungsroman* nel solco della tradizione del capostipite stesso del genere: esattamente come Wilhelm Meister, anche Enrico abbandona

26 Enrico Türmer spiega a Nicoletta Hansen esplicitamente lo scopo delle sue lettere già nella seconda lettera che le scrive. Cfr. Schulze, *Neue Leben/Vite nuove*, pp. 106s./83s.

27 Anche il ripetuto amore per l'Italia espresso da Enrico nelle lettere rimanda all'opera goethiana. Quando poi Enrico definisce la sua prima visita al museo Lindenau di Altenburg, che contiene una delle più grandi collezioni europee di opere pittoriche del Due- e Trecento italiano, una «Ankunft» («un punto di arrivo», Schulze, *Neue Leben/Vite nuove*, p. 394/288), non si può fare a meno di pensare alla visita di Wilhelm Meister alla raccolta d'arte dello *Oheim*, dove egli si sente «tornato a casa».

infatti l'arte – e in particolare il teatro – per svolgere un lavoro utile alla società, decretando così, secondo la celebre critica di Novalis al romanzo goethiano, la vittoria dell'economia sulla poesia. A differenza di Wilhelm, tuttavia, Enrico Türmer sbaglia clamorosamente la diagnosi del proprio fallimento come scrittore, attribuendolo al cambiamento della realtà politica e non riconoscendo invece che esso è dovuto piuttosto al carattere "dilettantesco" della sua "vocazione", espressione solamente di un forte bisogno narcisistico. Proprio a causa di questa falsa diagnosi, egli non riesce a superare il proprio approccio sbagliato alla letteratura, che continuerà dunque a praticare anche nel momento stesso in cui afferma di aver abbandonato definitivamente qualsiasi ambizione letteraria.

Sono molti gli elementi presenti nelle sue lettere che permettono al lettore di riconoscere ciò che il loro estensore non riesce a vedere, vale a dire che egli non rappresenta attraverso la letteratura l'esperienza vissuta, ma che arrangia e manipola piuttosto la realtà e l'esperienza in modo da farne un oggetto di scrittura, finendo in tal modo per vivere una vita sempre inautentica o per non vivere affatto. La trasposizione letteraria non distorce solo l'esperienza vissuta (cfr. 195s./147), ma modifica profondamente anche il presente e il futuro, come mostra ad esempio il periodo trascorso da Enrico nell'esercito, durante il quale egli è sempre alla ricerca delle esperienze più estreme, da poter poi trasformare in oggetto del suo progettato romanzo sulla "naia" (cfr. 282/209; 293/217; 309/228 ecc.). La stessa cosa avviene durante il periodo trascorso all'università di Jena e in maniera ancor più evidente, forse, nel suo rapporto con Nadja, alla quale egli non a caso scrive lettere con la carta carbone, pensando subito di trasformarle poi in un «romanzo epistolare» (338s./248s.).

Al più tardi a questo punto anche Nicoletta, la destinataria delle lettere, avrebbe dovuto cominciare a chiedersi se il dichiarato innamoramento di Enrico non fosse in realtà solo un pretesto per rielaborare il proprio passato, trasformando in letteratura l'abbandono della letteratura. Il fatto stesso che le lettere a Nicoletta siano scritte sul retro di lavori letterari giovanili di Enrico, che vengono poi pubblicati in appendice dal curatore (659ss./473ss.), è espressione eloquente dell'ambiguità di queste lettere. Usando le sue produzioni letterarie come carta di riciclo e negando loro in tal modo, almeno apparentemente, qualsiasi valore, Enrico le sta in realtà salvando dalla distruzione. E poiché i testi letterari rielaborano avvenimenti narrati anche nelle lettere – benché non in quelle scritte immediatamente sul retro –, essi stuzzicano naturalmente la curiosità e invitano alla lettura. Da un certo punto di vista non c'è quindi alcuna differenza tra quanto viene narrato sul fronte o sul retro del foglio: cambia solo il genere letterario, ma

rimane comunque letteratura. Mentre Enrico racconta e spiega la sua decisione di abbandonare la letteratura, egli sta in realtà salvando da un lato la sua produzione letteraria passata e producendo nuova letteratura sull'altro lato del foglio.

La stessa cosa vale, naturalmente, anche per le lettere indirizzate a Johann, nelle quali è soprattutto il gioco dei rimandi intertestuali a evidenziare il carattere letterario. Enrico stesso sembra d'altra parte cosciente di questo carattere letterario delle sue lettere, quando scrive ad esempio già all'inizio del romanzo alla sorella: «Ieri e oggi ho scritto a Johann e gli ho raccontato un paio di storie. Le storie gli fanno sempre una certa impressione» (32f./31). Le lettere con le "storie" a cui si riferisce Enrico sono quelle in cui egli racconta dell'incontro e delle «avventure notturne» con Jean Steen (24ss./25ss.) e poi la visita per ottenere la licenza di esercizio del giornale presso il «membro del consiglio per il Commercio e l'Industria», che Enrico trasforma in un visita nella caverna di Vulcano (29ss./28ss.): si tratta quindi di due lettere inequivocabilmente trasformate letterariamente, con rinvii a un pittore olandese del Seicento e alla mitologia greca.

D'altra parte già il "curatore" della raccolta di lettere aveva ripetutamente sottolineato la natura e anche la qualità letteraria delle stesse, ben superiore secondo lui alla qualità dei racconti pubblicati in appendice. Mentre nelle lettere precedenti a quelle pubblicate, così come nei suoi scritti letterari, Türmer «strizzava l'occhio in ogni frase [...] a un pubblico immaginario», la qualità delle lettere inviate a Nicoletta Hansen e di quelle inviate a Johann Zihelke, nelle quali Türmer avrebbe realizzato «ciò che aveva tentato invano nelle sue prose.» (8/10), fa addirittura dubitare il curatore sulla reale paternità delle stesse. Il fatto che Enrico Türmer non avesse assolutamente abbandonato la letteratura viene confermato anche da un'altra notizia comunicata dal curatore, secondo la quale egli aveva pubblicato più tardi, nel 1998, un «volume di brevi racconti», nei quali aveva trasformato in letteratura «la routine di un imprenditore con i suoi problemi, le sue difficoltà, le sue gioie» (8/9s.).

6. Da Faust all'Adolescente Auriga

Se ci chiediamo dunque in conclusione ancora una volta che cosa ci faccia una figura mefistofelica come Barrista in un romanzo non certo di genere "fantastico" – come ad esempio *Il maestro e Margherita* – bensì profondamente "realistico", che si propone cioè di affrontare da un determinato punto di vista la realtà della Rdt e poi soprattutto i sogni, ma anche

le incertezze e le contraddizioni dei mesi immediatamente seguenti alla caduta del Muro di Berlino, possiamo solo rispondere che questa figura rappresenta la prova inequivocabile e definitiva che nelle sue lettere Enrico sta facendo letteratura. Benché egli sostenga tanto nelle lettere a Nicoletta che in quelle a Johann di aver abbandonato la letteratura, proprio il carattere letterario di quelle lettere smentisce decisamente la sua affermazione. Anche in questo, Enrico Türmer si rivela dunque essere lui stesso, piuttosto che il mefistofelico Barrista, l'autentico "povero diavolo", la vera vittima della Riunificazione: egli non fallisce infatti solo nel rapporto sentimentale con la fidanzata Michaela, che gli viene sottratta da Barrista, e non fallisce nemmeno solo come imprenditore, tanto che dovrà nascondersi per sfuggire ai debitori, ma fallisce anche e soprattutto nel suo tentativo di superare il suo fallimento come scrittore abbandonando la letteratura.

Nel gioco di rimandi e rispecchiamenti autobiografici che caratterizzano il romanzo, sembra aver vinto dunque alla fine solo l'autore, che nascondendosi dietro la maschera del curatore riesce a trasformare il racconto di un fallimento come scrittore e del fallimento del tentativo di superare questo fallimento in un'opera letteraria e quindi in un successo. Non pretendendo forse di identificarsi con Faust, come fa invece il suo personaggio, egli sembra accontentarsi piuttosto di impersonare l'Adolescente Auriga del corteo mascherato del *Faust* goethiano, l'incarnazione allegorica della poesia, che Pluto/Faust dichiara bensì essere «spirito del mio spirito» e «figlio carissimo»,²⁸ ma che in fondo, in quanto illusionista, simile al personaggio Korov'ev de *Il maestro e Margherita*, offre solo soldi e gioielli falsi²⁹ e appartiene quindi piuttosto alla genia di Mefistofele.

28 Goethe, *Faust*, vv. 5623; 5629, pp. 502s.

29 Ivi, vv. 5590ss., pp. 500ss.

STUDIA FAUSTIANA

Dal *Volksbuch* al romanzo contemporaneo

Saggi in onore di Fausto Cercignani

a cura di

Marco Castellari e Marina Cometta



MIMESIS

Questo volume è pubblicato con un contributo del Di.Li.Le.Fi. – Dipartimento di Studi linguistici, letterari e filologici dell'Europa centro-settentrionale e orientale – Università degli Studi di Milano.

© 2012 Mimesis Edizioni (Milano – Udine)

Isbn: 9788857513430

www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com

Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono: +39 0224861657 / 0224416383

Fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

Immagine di copertina: elaborazione grafica della xilografia pubblicata in Camille Flammarion *L'Atmosphère* (Parigi 1888) con la colorazione di Hugo Heikenwälder

INDICE

PREMESSA DEI CURATORI	p. 7
INTRECCI E RIMANDI NELLA <i>HISTORIA VON D. JOHANN FAUSTEN</i> di <i>Marina Cometta</i>	p. 11
IL DISCORSO PAREMIOGRAFICO DI MEPHOSTOPHILES NELLA <i>HISTORIA VON D. JOHANN FAUSTEN</i> di <i>Elena Di Venosa</i>	p. 27
LA PAARFORM NELLA <i>HISTORIA VON D. JOHANN FAUSTEN</i> DEL 1587 di <i>Paola Spazzali</i>	p. 45
FREUD / FAUST. APPUNTI PER UNA <i>KULTURARBEIT</i> di <i>Rosalba Maletta</i>	p. 67
IL DESTINO IN UN NOME. <i>ETT FAUSTSPEL</i> DI GUNNAR BESKOW di <i>Andrea Meregalli</i>	p. 85
STORIA, CRITICA DELLA CULTURA ED EBRAISMO NEL <i>DOKTOR FAUSTUS</i> DI THOMAS MANN di <i>Maria Luisa Roli</i>	p. 99
«EINE SCHLAUE SCHARADE MIT MEHREREN LÖSUNGEN». PERCORSI FAUSTIANI NEL TEATRO DI BERTOLT BRECHT di <i>Marco Castellari</i>	p. 129
FAUST O DEL <i>PERSIFLAGE</i> . <i>VIKTOR HALBNARR</i> DI THOMAS BERNHARD di <i>Paola Bozzi</i>	p. 151
UN POVERO DIAVOLO NELLA GERMANIA RIUNIFICATA, OVVERO LA FUNZIONE DI MEFISTOFELE NEL ROMANZO <i>NEUE LEBEN</i> DI INGO SCHULZE di <i>Alessandro Costazza</i>	p. 165

FAUSTO CERCIGNANI – UN PROFILO INTELLETTUALE	p. 179
FAUSTO CERCIGNANI – UNA BIBLIOGRAFIA DEGLI STUDI	p. 183
TABULA GRATULATORIA	p. 191