

SIMONE COSTAGLI

*Alfa e omega. Il senso della fine nella letteratura
e nel cinema tedeschi dopo il 1945*

Per parlare del “senso della fine” nella letteratura e nel cinema della Germania Occidentale dopo il 1945 conviene partire da quell’“ora zero” che, secondo un vecchio adagio delle storie della letteratura tedesca ormai poco seguito, segnò l’inizio di una purificazione dei codici espressivi e culturali all’indomani della catastrofe nazionalsocialista. La tesi di passaggio netto fu affermata in alcune prese di posizione degli autori che si affacciano sulla scena alla fine del conflitto, interessati a delineare una linea di confine netta con la generazione precedente, e ripresa quindi nella storiografia letteraria negli anni Sessanta al fine di delineare un profilo autonomo per letteratura tedesca-occidentale rispetto al passato e rispetto a quella tedesca-orientale (Peitsch 2009: 13-22). Il passaggio fu tra la fine della dittatura e l’inizio di una nuova epoca. Esaminando alcuni testi letterari e cinematografici, presi, nella loro diversità e distanza, come una parte significativa di un sentimento complessivo, emerge infatti in modo chiaro l’intimo legame dialettico, assunto anche come soluzione formale, tra “passato” e “presente”, “fine” e “inizio”, “genesi” e “apocalisse”. Prendendo dunque come riferimento

Kermode, il “tick” dell’inizio e il “tock” della fine sembrano risuonare nel medesimo accordo (Kermode 2004: 41-42). Sarà proprio un romanzo musicale a trattare questo motivo in modo esplicito. Il *Doctor Faustus* di Thomas Mann fu interpretato fin da subito come allegoria della catastrofe tedesca e come racconto della fine di un’epoca (ad es. Mayer 1959). Il tema apocalittico è contenuto *in nuce* nella trama, che, riprendendo il mito faustiano, mette in parallelo il destino della Germania a quello del compositore Adrian Leverkühn attraverso il motivo della dannazione come conseguenza di un patto con le forze demoniache. Rimandi biblici all’Apocalisse diventano quasi ossessivi nella descrizione dei bombardamenti sulle città tedesche, definiti dal narratore Serenus Zeitblom, come “ein Strafgericht, wie es anjetzo über uns schwebt, wie es dereinst auf Sodom und Gomorra fiel” (Mann 2007: 488)¹:

Über Deutschland schlägt das Verderben zusammen, im Schutt unserer Städte hausen, von Leichen fett, die Ratten, der Donner der russischen Kanonen rollt gegen Berlin, der Rhein-Übergang der Angelsachsen war ein Kinderspiel, unser eigener Wille, der sich mit dem des Feindes vereinigt, scheint ihn dazu gemacht zu haben, das Ende kommt, es kommt das Ende, es gehet schon auf und bricht daher über dich, du Einwohner des Landes (629)².

Un’apoteosi dell’apocalisse è infine l’epilogo, nel quale Zeitblom torna con la memoria a quando, nel 1940, aveva appreso la notizia della morte dell’amico Leverkühn, e il narratore chiude il cerchio tra la “discesa agli inferi” del protagonista e la *finis Germaniae*:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte.

Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland (738)³.

Queste parole di Zeitblom rappresentano una variante piuttosto tradizionale dell'apocalisse letteraria⁴. Sappiamo tuttavia che il narratore non sempre rispecchia in modo fedele la posizione dell'autore⁵. Anche l'interpretazione di Leverkühn come allegoria della storia tedesca, su cui proprio Zeitblom insiste, crea non poche difficoltà a un'analisi più approfondita del testo⁶. Helmut Koopmann ha parlato, a questo proposito, di un "fallimento" della concezione di partenza, accettato consapevolmente Mann stesso e per questo motivo trasferito al narratore Zeitblom (Koopmann 1989). Il *Doctor Faustus*, infatti, "annuncia non solo la fine della Germania, ma anche quella dell'arte, nel senso che le è diventato impossibile dire qualcosa di chiarificatore riguardo a questo tema" (16). In definitiva, e qui sta la radice di molte difficoltà interpretative, Thomas Mann sembra aver applicato al suo romanzo la "Zweideutigkeit als System" che, secondo Leverkühn, è caratteristica immanente della musica (Mann 2007: 74)⁷. Proprio alla musica dobbiamo allora rivolgere lo sguardo per cercare un modo meno convenzionale per trattare il motivo apocalittico, e, allo stesso tempo, quello dell'identità dialettica tra inizio e fine di cui si è parlato. L'opera che Leverkühn compone dopo l'incontro con il diavolo all'origine della sua concezione rivoluzionaria concezione musicale è un oratorio intitolato non a caso *Apocalipsis cum figuris*, nel quale sono utilizzate una messa infinita di fonti, tra cui, in primo luogo, Albrecht Dürer e l'Apocalisse di Giovanni. Leverkühn mira

infatti “auf die Creation einer neuen und eigenen Apokalypse, gewissermaßen auf ein Résumé aller Verkündigungen des Endes” (520) ⁸. Attraverso tonalità acustiche cupe e angoscianti, egli vuole comunicare:

den Gesamteindruck des Sichauftuns der anderen Welt, des Hereinbrechens der Abrechnung zu erzeugen, einer Höllenfahrt, worin die Jenseitsvorstellungen früher, schamanenhafter Stufen und die von Antike und Christentum bis zu Dante entwickelten visionär verarbeitet sind (520)⁹.

Il capitolo dedicato a questa composizione è diviso in tre parti. Dopo che nella prima si è descritta la sua genesi, si cambia completamente scena e argomento nella seconda, dedicata al “circolo di Kridwiss”, un gruppo di intellettuali con cui sia Zeitblom sia Leverkühn erano in contatto. I suoi membri, tutti ispirati a figure reali, sono sostenitori di un’ideologia prefascista che auspica, per le società del futuro, un ritorno a forme politiche e culturali premoderne, totalitarie e antidemocratiche. Essi dunque trasferiscono sul piano ideologico quell’identità ossimorica di modernità e tradizione che Leverkühn riprende nella sua teoria musicale. Nell’ultima parte del capitolo, Zeitblom torna a descrivere la *Apocalipsis*, esaltandone le caratteristiche innovative, che portano la musica in un territorio sconosciuto e inquietante. Secondo Zeitblom,

das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist (544)¹⁰.

All’inversione tra dissonanza e l’armonia si aggiunge quindi la “Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten” (545)¹¹, che,

secondo Zeitblom, ha una precisa motivazione: “sie beruht, so möchte ich sagen, auf der Krümmung der Welt, die im Spätesten das Früheste wiederkehren läßt” (545)¹². La caratteristica innovativa della *Apocalipsis*, dunque, risiede non tanto nel suo carattere enciclopedico, quanto nella sua rappresentazione dell’identità tra “vecchio” e “nuovo”, che la riporta nella sfera ideologica ambigua del circolo di Kridwiss. Ma il momento che Zeitblom considera più sconvolgente dell’intero oratorio è quando vengono dialetticamente fusi il “Pandämonium des Lachens, das Höllengelächter [...] kurz, aber gräßlich” (548)¹³ alla fine della prima parte e il “coro di bambini”, una musica celestiale:

eisig, klar, gläsern-durchsichtig, zwar herb dissonant, dabei aber von einer, ich möchte sagen: unzugänglich-überirdischen und fremden, das Herz mit Sehnsucht ohne Hoffnung erfüllenden Lieblichkeit des Klanges (549)¹⁴.

Nei diari, Thomas Mann attribuisce l’idea della identità di risata infernale e coro angelico al suo “consigliere musicale” (e non solo) Theodor W. Adorno (Mann 1989, 950 e cfr. Tiedemann 1992). Il metodo seguito da Leverkühn nella composizione dell’oratorio, che Zeitblom chiama “Verungleichung des Gleichen” (Mann 2007: 552)¹⁵, richiama del resto sia il concetto adorniano di “identità del non-identico”, sia la già citata “ambiguità sistematica” complessiva del romanzo (Bahr 1989). Ma già l’*Apocalisse* di Giovanni suggerisce l’identità tra l’inizio e la fine, mentre la sovrapposizione di pandemonio dei diavoli e coro angelico ricorda l’alternanza tra cacofonia e armonia tipica delle evocazioni dell’inferno nella musica, nella pittura e nella poesia medievale (Plebuch 2001: 211).

Nella *Genesi del Doctor Faustus* si dice che la musica nel *Faustus* stia per qualcos’altro (Mann 1960: 171): che sia, quindi, allegoria. Tra le sue possibili interpretazioni, la *Apocalipsis* può

essere considerata sia una trasfigurazione artistica della Prima guerra mondiale sia una “Prophätie des Endes” (Mann 2007: 657)¹⁶. Alcuni suoi elementi tornano infatti nei brani chiave del finale del romanzo. Nell’oratorio, una voce declama il verso tratto dal libro del profeta Ezechiele: “Das Ende kommt, es kommt das Ende, es ist erwacht über dich” (519)¹⁷, che torna in uno dei brani già citati sui bombardamenti. Una ripresa dell’*Apocalipsis* è il *Lamento Dr. Fausti*, ultima opera di Leverkühn e riscrittura in musica della scena finale del *Volksbuch* di Faust. Il *Lamento* è addirittura un superamento della *Apocalipsis*, perché basato interamente sul principio di identità nella differenza che nell’oratorio era invece caratteristico soltanto del passaggio tra le sue due parti (cfr. 706). Dopo aver ripetuto modulandone tutte le possibilità armoniche la frase: “Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ” (706)¹⁸, il *Lamento* si risolve, nel suo finale, in un’unica nota che poi si dilegua nel silenzio:

Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, — Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht (711)¹⁹.

Sappiamo, sempre dalla *Genesi del Doctor Faustus*, che queste righe finali contenevano in una prima stesura molto di più di una semplice luce nella notte per illuminare l’attesa positiva di salvezza. Adorno era rimasto tuttavia insoddisfatto di quelle quaranta righe della prima versione, “in denen es nach all der Finsternis um die Hoffnung, um die Gnade geht” (Mann 1960: 294)²⁰. Nella nuova versione, che è quella poi rimasta nel te-

sto, Thomas Mann attenuò questo aspetto, lasciando tuttavia la nota finale, “das hohe G eines Cello”, che la critica ha interpretato unanimemente come cifra di “Gott”, ‘Dio’, oppure “Gnade”, ‘Grazia’. Resta dunque un ultimo momento di redenzione dalla colpa, che richiama, come un’eco, il coro dei bambini con cui si apriva la seconda parte della *Apocalipsis*²¹.

Restituire l’apocalissi tedesca attraverso opere musicali, sottraendola così alla sfera della cronaca e trasponendola in quella dell’arte, è certamente un’operazione molto ardita, ma che trova almeno un seguito in *La morte a Roma* di Wolfgang Koeppen (1954). Pur concentrandosi su una fase posteriore alla catastrofe tedesca (quella della mancata resa dei conti con i colpevoli del nazionalsocialismo), il romanzo riprende molti motivi manniani in una via che sta a metà tra l’omaggio e la rilettura critica (Pirro 2009). Ispirata alle scene citate del *Faustus* è la sinfonia dodecafonica composta da Siegfried Pfarrath, uno dei protagonisti del romanzo corale di Koeppen, in cui torna il motivo della dissonanza per esprimere il rifiuto del presente e della concezione armonica e armonizzante dell’arte. Anche qui, il racconto della esecuzione della sinfonia a Roma avviene attraverso la parola, ma non più, come nel *Doctor Faustus*, del singolo narratore, ma attraverso una polifonia di voci che danno ciascuna un’interpretazione diversa del componimento (Marx 1998: 145-146). È il cugino Adolf Judejahn, a Roma per terminare il noviziato da prete, che dimostra come Siegfried abbia la medesima capacità di Leverkühn di rendere in modo dialettico uguale quello che non lo è:

Was drückte es aus? Adolf meinte, Gegensätzliches, wohl-tuenden Schmerz, lustige Verzweiflung, mutige Angst, süße Bitternis, Flucht und Verurteilung der Flucht, traurige Scherze, kranke Liebe und eine mit üppigen Blumentöpfen bestellte Wüste, das geschmückte Sandfeld der Ironie (Koeppen 1954: 545)²².

Ed è attraverso queste antinomie che egli traspone in musica anche il motivo della colpa, richiamandolo infatti a partire dal suo opposto: “Es war auch Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld in den Klängen, an die Schönheit und den Frieden des Paradieses und die Trauer um den in die Welt gesetzten Tod”²³.

L'esempio di Koeppen è tuttavia un caso isolato. Più che alla descrizione astratta compiuta da Leverkühn, gli autori che parlano dell'apocalisse tedesca negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto sono più vicini alla modalità più convenzionale di Zeitblom; sono gli stessi che, quarant'anni dopo, saranno oggetto di critiche da parte di W. G. Sebald per aver ecceduto nella mistificazione della catastrofe, senza dedicarsi invece a un lucido ragionamento sui suoi motivi²⁴. Una certa convenzionalità emerge anche nel modo in cui il cinema tedesco dei primi del dopoguerra mostra l'apocalisse attraverso le macerie come metonimia della catastrofe e del disordine (Brandlmeier 1989, Rentschler 2010). I “film delle macerie” (in tedesco *Trümmerfilme*) danno una risposta alla domanda su cosa fare dopo la fine che è di segno opposto rispetto al riscatto etico e morale del neorealismo italiano, preferendo infatti la fuga nell'interiorità e giudicando il nazionalsocialismo “una fatalità astorica” (Kreimeier 1989: 14) da superare con “un ritorno ai vecchi valori” (Brandlmeier 1989: 34)²⁵. Meno convenzionale è tuttavia il riflesso di questo caos interiore sulla forma narrativa di questi film, nei quali “le classiche unità di tempo, luogo e azione sembrano aver perso determinatezza e ci si presentano ormai in decadimento” (Brandlmeier 1989: 35). In modo simile all'*Apocalipsis* di Leverkühn, per cercare di dare un senso al vuoto che si è creato tra prima e dopo, anche qui la “fine” e “l'inizio” si presentano infatti intrecciati, tramite l'uso del *flashback* (Becker, Scholl 1995: 147-165). Si tratta di una tecnica narrativa che il cinema internazionale adotta spesso in quegli anni, ed è probabile che gli sceneggiatori tedeschi si siano lasciati in-

fluenzare da esempi come *Quarto potere* (Orson Welles, 1942)²⁶. Questa soluzione narrativa si rivela in ogni caso funzionale alla rappresentazione della cesura irrimediabile tra presente e passato, enunciata fin dal titolo in uno dei primi “film delle macerie”. In *jenen Tagen* (lett. *In quei giorni*, 1947) di Helmut Käutner inizia con l’epilogo della guerra. La prima sequenza mostra, attraverso una panoramica quasi circolare, gli scheletri in cemento armato delle rovine di Amburgo, per chiudersi quindi su una officina nella quale alcuni meccanici stanno smontando una macchina pezzo per pezzo. La metonimia delle macerie è rafforzata quindi da quella dello smembramento dell’auto, simbolo della perfezione tecnologica a cui aspirava il nazionalsocialismo (Drobryden 2010). Con un effetto di sorpresa, si scopre che l’auto stessa è la protagonista del film quando inizia a raccontare, attraverso la voce fuori campo, la propria storia ponendo la domanda: “Was ist ein Mensch?”, ‘Che cosa è un uomo?’. L’ambientazione dell’officina a cielo aperto tra le macerie ricorre nel film come una cornice in cui sono inseriti sette episodi che narrano, seguendo una cronologia rigorosa, altrettanti momenti tipici di “quei giorni”. Queste sette storie prendono tutte le mosse da un oggetto o da un dettaglio della macchina. Il numero 30133 sul vetro anteriore corrisponde ad esempio al 30 gennaio 1933, giorno sia della nomina a cancelliere di Hitler, sia della consegna dell’auto a quella che sarà la prima proprietaria. Con un simbolismo assai esplicito, dunque, la vita dell’automobile parlante viene fatta coincidere in modo esatto con i dodici anni del regime. Prodotto del hitlerismo trionfante, l’auto incontrerà tuttavia soltanto destini di vittime, a vario modo, della guerra o del regime: un oppositore politico costretto a emigrare oltreoceano, un compositore di musica moderna considerato “artista degenerato”, una negoziante ebrea durante la notte dei Cristalli, due sorelle innamorate dello stesso uomo, membro della resistenza, che sarà ucciso mentre progetta la fuga in

Svizzera, un soldato sul fronte russo ormai rassegnato, contro ogni propaganda di successo, alla sconfitta imminente, la madre di uno degli organizzatori del fallito attentato a Hitler del 20 luglio 1944, e, nell'episodio conclusivo, una madre che fugge con in braccio il suo bambino dai territori orientali per salvarsi dall'avanzata dell'Armata Rossa²⁷. Nella sequenza finale, l'auto commenta così questo loro destino, dando un'implicita risposta alla domanda posta all'inizio su cosa fosse un uomo: "La loro epoca era più forte di loro. Ma la loro umanità fu più forte della loro epoca". Essi dunque possono dare una risposta positiva alla domanda su che cosa sia un uomo. Al di là della natura più o meno soddisfacente di questa risposta, Käutner dimostra anche nel finale la sua sensibilità nell'uso delle "immagini poetiche e delle metafore espressive" (Mehlinger 2008: 42) quando la macchina da presa riprende il carrello iniziale, inquadrando questa volta un fiore che rinasce tra le macerie come metonimia di un atteso nuovo inizio.

Nonostante il modo simile di utilizzare il racconto a episodi per parlare del passato recente, *In quei giorni* non è, e neppure poteva essere, un *Paisà* tedesco, come lo considerò in modo benevolo parte della critica all'estero (Brandlmeier 1989: 54). Ma forse il cinema tedesco non ha da subito i mezzi per sviluppare un discorso complesso sulla propria catastrofe. Per scorgere un senso della fine meno consolatorio dovremmo allora cercarlo sotto la superficie delle immagini, fino nelle pieghe della psicologia profonda. In un grande testo dell'esilio americano, uscito nel 1947 come il *Doctor Faustus* e la *Dialettica dell'Illuminismo*, Siegfried Kracauer spiega che i film rispecchiano "disposizioni psicologiche, profondi strati della mentalità collettiva che giacciono più o meno sotto il livello della coscienza" (Kracauer 1947: 52). Nel modo in cui ci mostra i temi della malattia e del suicidio, *La peccatrice* (1951) di Willy Forst fa capire ad esempio come alcuni segni della fine del nazionalsocialismo siano rima-

sti sepolti in forma di trauma nell'inconscio della mentalità dei tedeschi. Siamo ormai al di fuori dell'epoca dei *Triimmerfilme*, anche se le macerie rivestono un ruolo chiave in almeno una sequenza. Poco apprezzato dalla critica, il film è ricordato soprattutto per lo scandalo che provocò per esser stato il primo film tedesco a presentare una scena di nudo, quella della protagonista e star del cinema tedesco di allora Hildegard Knef (Bessen 1989: 182-183). Ma l'infrazione di un tabù è solo uno tra gli aspetti che legano il film al discorso psicoanalitico; anche la sua struttura a incastri temporali e l'uso, anche qui, del *flashback* ricordano infatti la dinamica onirica. L'inizio mostra infatti la fine tragica della vicenda con il suicidio della protagonista e dell'uomo di cui è innamorata, per procedere quindi attraverso analepsi successive fino al momento in cui la famiglia della protagonista si trasferisce da Danzica ad Amburgo all'inizio della guerra. Attraverso un processo di incasellamento dei piani temporali, la storia d'amore tra i due protagonisti, Marina, che fa la prostituta in un bar, e Alexander, un pittore alcolizzato che sta perdendo la vista e dunque lotta per continuare a dipingere, si ricollega a questo punto a quella più grande della Germania. Una volta che, seguendo la traccia mnestica, si è arrivati così all'inizio del trauma, il film procede raccontando gli anni della guerra in modo lineare. Sebbene essi siano raccontati da una prospettiva del tutto privata, è ragionevole pensare che questi anni lascino una pesante traccia traumatica. Quando Marina incontra il pittore Alexander, che è stato abbandonato dalla moglie e si ammalato di un tumore (presumibilmente in guerra come suggerisce una sua foto con l'uniforme da soldato) che lo sta lentamente rendendo cieco, l'innamoramento nei suoi confronti scatta attraverso un meccanismo di identificazione, che porterà successivamente all'epilogo del doppio suicidio. Più che il seno mostrato da Hildegard Knef, fu infatti la scena finale a provocare scandalo e l'invocazione della cen-

sura (Bessen 1989: 195). I rimandi di questa vicenda tragica alla situazione tedesca non sono certo in primo piano, ma ci sono ed è impossibile non notarli. Quando Marina decide di tornare alla prostituzione per trovare i soldi necessari all'operazione che potrebbe salvare Alexander, la vediamo passare sopra un cumulo di macerie, anche qui metafora visiva di quelle morali della società tedesca del dopoguerra. Così, Alexander, che sembra essere guarito e tornato alla felicità e al successo artistico negli anni successivi alla fine del conflitto, avrà una ricaduta della malattia, che è come un irrimediabile ritorno del trauma non perfettamente rimosso, e che lo porterà alla fatale decisione dell'eutanasia.

L'epilogo di questa rassegna è affidato a Gottfried Benn, che, nonostante il suo passato oscuro di iniziale appoggio a Hitler, divenne la figura più rappresentativa della poesia di lingua tedesca dell'immediato secondo dopoguerra, soprattutto per come riuscì a cogliere la "disperazione storica e metafisica" (Willems 1981: 7) che ne caratterizza il "senso della fine". Gli scenari delle camere mortuarie popolate da cadaveri dissezionati della sua prima raccolta espressionista *Morgue* (1912) non hanno più senso di fronte a visioni del quotidiano e del "troppo umano" che hanno preso il loro posto nell'immaginario del poeta durante gli anni del dopoguerra. L'aspetto "apocalittico" (o meglio "postapocalittico") nella poesia del tardo Benn risiede difatti nella sua forma, che, rinunciando all'ordine e alla totalità, studia le possibilità mimetiche della decomposizione spirituale attraverso l'uso del frammento e del montaggio (Braun 2012, Valtolina 2012). A queste macerie della forma poetica si aggiunge la "quotidianità trascendente" (Reininger 1989: 420) del linguaggio; la concezione metafisica si esprime infatti non attraverso la citazione di cose collocate oltre l'esperienza quotidiana, ma, al contrario, nella loro immanenza (Willems 1981: 40). La poesia *Teils teils*, contenuta nell'ultima raccolta *Aprèslude*

(1955), che dimostra già dal titolo come Benn tenda a porsi dopo la storia e dopo la sua apocalisse, fonde presente e passato, e di nuovo la fine e l'inizio, in una struttura in due parti (a questo allude anche il titolo, che si potrebbe tradurre in italiano anche con "in parte, in parte"): a un momento ispirato alla memoria del passato personale, segue infatti uno descrittivo dell'attualità della Germania Ovest. Queste due parti ben distinte nel tempo sono legate sia attraverso una strofa di raccordo che lamenta la perdita del passato sia attraverso la ripetizione, che diventa quasi un ritornello, del verso "Sela. Psalmende". L'inizio rappresenta, dal punto di vista del tema, un bilancio esistenziale personale del poeta:

In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
wurde auch kein Chopin gespielt (Benn 1998: 317)²⁸.

L'evocazione in negativo di un ambiente familiare borghese di fine Ottocento prosegue per qualche verso, ma poi nella seconda strofa, che fa da raccordo tra la prima e la seconda parte, la poesia vira verso la prospettiva apocalittica del presente, nel quale la casa dei genitori si trova ormai al di là del nuovo confine orientale tedesco:

Nun längst zu Ende
graue Herzen, graue Haare
der Garten in polnischem Besitz
die Gräber teils-teils
aber alle slawisch,
Oder-Neiße-Linie
für Sarginhalte ohne Belang (317)²⁹.

Al termine di questa strofa compare per la prima volta il verso "Sela. Psalmende". Nonostante l'invocazione della sua fine, il verso prelude piuttosto a un passaggio e a un cambio di registro dall'elegiaco al descrittivo, con l'enunciazione di una serie

istantanee di ambienti e figure tipici di una città (probabilmente Berlino Ovest) degli anni Cinquanta, quando ormai il miracolo economico ha tolto dalle strade le macerie:

Heute noch in einer Großstadtnacht
 Caféterasse
 Sommersterne,
 vom Nebentisch
 Hotelqualitäten in Frankfurt
 Vergleiche,
 die Damen unbefriedigt
 wenn ihre Sehnsucht Gewicht hätte
 wöge jede drei Zentner (317)³⁰.

Nella sua strofa successiva, la poesia affonda quindi nell'immaginario erotico maschile, prodotto di quella prima visione, e si addentra infine nella fisiologia umana, da sempre uno degli arsenali linguistici preferiti del medico e poeta Gottfried Benn. Lo stretto di fuga nell'ultima strofa riprende infine in modo rapsodico motivi e parole della poesia:

Fragen, Fragen! Erinnerungen in einer Sommernacht
 hingeblinzelt, hingestrichen,
 in meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs
 nun alles abgesunken
 teils-teils das Ganze
 Sela, Psalmenende (318)³¹.

Nella liturgia ebraico-cristiana, "Sela" indica un momento di sospensione della recitazione del salmo. Il significato di questo termine nel contesto della poesia non si riduce tuttavia semplicemente al richiamo alla tradizione ebraica, filtrato attraverso la mediazione di Nietzsche³². C'è chi attribuisce a questa formula una sfumatura ironica, in linea con il tono complessivo dell'intera poesia (Reininger 1989: 441); secondo altri, invece,

essa la trasforma in un salmo che è al tempo stesso “un canto d’elogio e un lamento” (von Petersdorf 2007: 37); da ultimo, c’è chi la vede come conferma che l’argomento della poesia è “la fine della propria discendenza” (Travers 2007: 358). Tanto più indefinito è il significato della parola se si pensa che quest’ultima ne è priva perché semplicemente indica una pausa di silenzio nella recitazione, con la quale, nell’ultimo verso, si dà epilogo al salmo³³. Se la poesia di Benn ha un legame con il tema apocalittico finora discusso, lo si deve dunque cercare in una prospettiva che ricorda quella di Thomas Mann, quando alla *Apocalipsis* fa seguire la lunga nota finale del *Lamento* che si dilegua nel silenzio come una luce nella notte.

NOTE

¹ Trad. it. Mann (2016), 490: “...castigo che grava ora su di noi come un tempo su Sodoma e Gomorra”.

² “Sulla Germania si è abbattuto il disastro, fra le macerie delle nostre città dimorano i topi ingrassati da cadaveri, il rombo dei cannoni russi avanza in direzione di Berlino; l’attraversamento del Reno da parte degli anglosassoni è stato un gioco da bambini, e tale sembra lo abbia reso la nostra stessa volontà, unita a quella del nemico. La fine viene, viene la fine; ormai si è destata e perciò si abbatte contro di te, abitator del paese” (634).

³ “La Germania, con le gote rosse d’eccitazione, brancolava allora, all’apice dei suoi dissoluti trionfi e prossima a conquistare il mondo in virtù dell’unico patto che era intenzionata a rispettare e che aveva sottoscritto con il sangue. Oggi essa precipita di disperazione in disperazione cinta dai demoni, coprendosi un occhio con la mano e fissando il vuoto con l’altro. Quando toccherà il fondo del baratro? E quando un miracolo superiore che va oltre la fede farà sì che la luce della speranza possa esser tratta dalla più estrema delle sciagure? Un uomo solitario giunge le mani e prega: Dio abbia misericordia delle vostre povere anime, amico mio, o patria mia” (743-744).

⁴ Evidente è ad esempio il richiamo al *Giudizio Universale* di Michelangelo nel paragrafo conclusivo (cfr. Würfel, 2004, p. 188).

⁵ Sul ruolo di narratore non affidabile svolto da Zeitbloom, cfr. Crescenzi

2016, XIX-XX.

⁶ Già in un saggio del 1969, Käthe Hamburger aveva espresso dubbi sulla possibilità di mettere in relazione il destino Adrian Leverkühn e quello della Germania attraverso il faustiano (Hamburger 1975, 410). In tempi più recenti, i motivi per cui è difficile sostenere l'analogia tra la biografica dell'artista e il racconto dell'apocalissi nazionale sono esposti in Strobel 2000, 237-292.

⁷ "Ambiguità elevata a sistema" (68).

⁸ "Giungere alla creazione di una nuova e personale apocalissi, che, in un certo senso, riassume di tutte le annunciazioni della fine" (522).

⁹ "Produrre l'impressione generale di uno schiudersi dell'altro mondo, dell'arrivo della resa dei conti finale, di una discesa all'inferno in cui sono elaborate le rappresentazioni dell'aldilà risalenti ai più antichi stadi primitivi e sciamanici e quelle elaborate dall'antichità e dal cristianesimo fino a Dante" (522-523).

¹⁰ "È dominata dal paradosso (sempre che si tratti di un paradosso) per cui la dissonanza si fa espressione di ogni realtà, nobile, seria, pia e spirituale, mentre l'elemento armonico e tonale è riservato all'universo infernale" (547).

¹¹ "Fusione dell'antichissimo col nuovissimo" (548).

¹² "Ha suo fondamento, per così dire, nella curvatura del mondo, che permette alle cose più antiche di ritornare in quelle più recenti (548).

¹³ "Un pandemonio di risate, sogghigni infernali [...] brevi ma orribili" (551).

¹⁴ "Fredda, limpida, trasparente, come vetro, composta di aspre dissonanze – è vero – ma al tempo stesso di una dolcezza sonora che definirei inaccessibile, ultraterrena, arcana e tale da riempire il cuore di uno struggimento senza speranza" (551).

¹⁵ "Rendere uguale ciò che è diseguale" (549).

¹⁶ "Profezia della fine" (661).

¹⁷ "Viene la fine, la fine viene su di te" (521).

¹⁸ "Poiché muoio da malvagio e da buon cristiano" (712).

¹⁹ "[...] i gruppi strumentali vengono meno, uno dopo l'altro, e ciò che rimane, quando l'opera si spegne, e il sol alto, con la corona, di un violoncello, l'ultima parola, l'ultimo suono vibrante che svanisce lentamente in un pianissimo. Poi non c'è più nulla: silenzio e notte. Ma il suono che permane, echeggiante nel silenzio, che era l'ultima espressione musicale del lutto, ora non è più tale, muta il suo senso, resta come una luce nella notte" (717).

²⁰ "In cui – dopo tutte quelle tenebre – si parla della speranza e della grazia" (912).

²¹ Sul motivo della "redenzione" nel *Lamento Dr. Fausti*, cfr. Lörke 2010, 271.

²² Trad. it. Koeppen (2008), 156-157: «dolore benefico, allegra disperazione, co-

raggiosa paura, dolce amarezza, fuga e condanna della fuga, tristi scherzi, amore malato e un deserto colmo di lussureggianti vasi di fiori, l'adorna distesa sabbiosa dell'ironia».

²³ "In quei suoni parlava anche il ricordo di un tempo senza colpa, della bellezza e della pace goduta nel paradiso terrestre, della tristezza per la morte insinuata nel mondo" (157).

²⁴ Sebald ricorda proprio Zeitblom e il *Doctor Faustus*, con il quale Thomas Mann "scrive la grande critica storica di un'arte sempre più incline a una concezione apocalittica del mondo, e nel contempo riconosce di aver avuto anche lui la sua parte di responsabilità" (Sebald, 2001, 53).

²⁵ Per un confronto tra *Trümmerfilme* e neorealismo italiano cfr. Shandley 2010, 80-81.

²⁶ Brandlmeier riconduce questa predilezione per il *flashback* all'influsso del *film noir*, aggiungendo inoltre che "il disorientamento nel tempo produce vuoti nell'orientamento nello spazio cinematografico" (56).

²⁷ La critica ha sottolineato in modo negativo il fatto che i protagonisti dei vari episodi scelgano la fuga nel privato invece che la ribellione attiva (Becker, Scholl 1995, 52-53). Questa opinione è ripresa dalla maggior parte delle analisi del film (cfr. ad es. Shandley, 2010, 96-103). Un'interpretazione alternativa sostiene che questo sia il tentativo di dare un'"immagine del passato utilizzabile più in generale per la Germania negli anni del dopoguerra" (Drobryden 2010, *Good Germans, Human Automobiles*, cit., p. 9).

²⁸ Trad. it. Benn 1966, 25: "Nella casa dei miei genitori non pendevano dei Gainsbouroughs/ e neppure si suonava Chopin".

²⁹ "Ora da un è pezzo è finito / grigi cuori, grigi capelli, / il giardino in possesso polacco / le tombe sì e no ma tutte slave / linea dell'Oder-Neisse / irrilevante per il contenuto dei feretri" (25).

³⁰ "Oggi ancora nella notte di una metropoli / terrazza di caffè / stelle d'estate, / dal tavolo accanto / qualità degli hotels a Francoforte / confronti, / le dame insoddisfatte / se la loro nostalgia avesse un peso / peserebbe ognuna trecento libbre" (25).

³¹ "Domande, domande! Ricordi di una notte d'estate / accennati con gli occhi, sfiorati, / nella casa dei miei genitori non pendevano dei Gainsbouroughs / ora tutto è affondato lentamente / sì e no ogni cosa / Sela, fine dei salmi" (27).

³² Il riferimento è al ditirambo contenuto nel capitolo *Tra figlie del deserto* nella quarta parte di *Così parlò Zarathustra* (Nietzsche 1973, 371 e Reiningger 1989, 441).

³³ I finali di molte poesie del periodo tardo di Benn sono caratterizzati dalla "retorica del ritirarsi in sé stessi, del suono cadente" (von Petersdorf 2007, 30).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bahr, Ehrhard (1989) „„Identität des Nichtidentischen“. Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns Doktor Faustus im Lichte von Theodor W. Adornos Ästhetische Theorie“, *Thomas Mann Jahrbuch*, 2: 104-120.
- Benn, Gottfried (1955), „Teils Teils“, *Sämtliche Gedichte*, Klett-Cotta, Stuttgart, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Einaudi, Torino, 1966.
- Bessen, Ulrike (1989), *Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Id. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit*, Studienverlag Brockmeyer, Bochum.
- Brandlmeier, Thomas (1989) “Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme“, *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm*, hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: 32-59.
- Braun, Michael (2012), „„Stilbaukompressionen“ und „Fragwürdigkeitsfragmente“. Gottfried Benns späte Lyrik des Fragments“, *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, hrsg. von Elena Agazzi, Amelia Valtolina, Winter, Heidelberg: 55-71.
- Crescenzi, Luca, *Introduzione* in Thomas Mann (2016): XI-LXXII.
- Drobryden, Paul (2010), “Good Germans, Human Automobiles. Redeeming Technological Modernity – *In Those Days*”, *Film and History*, 40.1: 7-24.
- Hamburger, Käte (1975) “Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman“, *Thomas Mann. Wege der Forschung*, hrsg. von Helmut Koopman, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 384-413.
- Kermode, Frank (1966) *Il senso della fine. Studi e teoria del romanzo*, trad. it. a cura di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Sansoni, Milano, 2004.
- Koopmann, Helmut (1989) “Doktor Faustus. Eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit?”, *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 2: 4-19.
- Koepfen, Wolfgang (1954), “Der Tod in Rom“, *Drei Romane*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008: 397-587, trad. it. a cura di Letizia Fuchs Vidotto, Zandonai, Rovereto.

- Kracauer, Siegfried (1947), *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, ed. Leonardo Quaresima, Lindau, Torino, 2001.
- Kreimeier, Klaus (1989), "Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms", *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm*, hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: 8-28.
- Lörke, Tim (2010), *Verteidigung der Kunst. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Mann, Thomas (1947) *Doctor Faustus. Das Leben des deutschen Tonkünstlers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Id. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 10.1, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Fischer, Frankfurt am Main, 2007, ed. Luca Crescenzi, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrato da un amico*, Mondadori, Milano, 2016.
- (1949), *Die Entstehung des Doctor Faustus*, Gesammelte Werke. Band 11: Reden und Aufsätze 3, Fischer, Frankfurt am Main, 1960, ed. Luca Crescenzi, *La genesi del Doctor Faustus*, Mondadori, Milano, 2016.
- (1989), *Tagebücher 1946-1948*, hrsg. von Inge Jens, Fischer, Frankfurt am Main.
- Marx, Fridhelm (1998), "Polyphonie. Musik und Romanform bei Wolfgang Koeppen", *Mein Zeil war die Ziellosigkeit*, hrsg. von Gunnar Müller-Waldeck e Michael Graz, Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, Hamburg: 149-152.
- Mayer, Hans (1959), "Thomas Mann *Doktor Faustus*. Roman einer Endzeit und Endzeit des Romans", *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Kultur in Deutschland*, Pfullingen, Neske: 383-404.
- Mehlinger, Claudia (2008), "Die Helden sind unter uns", *Filmkonzepte*, 11: 40-46.
- Peitsch, Helmut (2009), *Nachkriegsliteratur 1945-1989*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pirro, Maurizio (2009), "Fascismo e seduzione. Presenze manniane in

- Wolfgang Koeppen "Id., *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta*, B. A. Graphis, Bari: 37-54.
- Plebuch, Tobias (2011), "Von Musikalisch-Bösem. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns *Doktor Faustus*, *Doktor Faustus 1947-1997*, hrsg. von Werner Röcke, Lang, Bern, Berlin ecc.: 207-262.
- Reininger, Anton (1989), "Die Leere und das gezeichnete Ich". *Gottfried Banns Lyrik*. Le Lettere, Firenze.
- Rentschler, Eric (2010), "The place of rubble in the *Trümmerfilm*", *New German Critique*, 110: 9: 30.
- Sebald W. G. (1997). *Storia naturale della distruzione*, trad. it. a cura di Ada Vigliani, Adelphi, Milano, 2001.
- Shandley, Robert R. (2010), *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*, Parthas, Berlin.
- Strobel, Jochen (2000), *Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*, Thelem, Dresden.
- Tiedemann, Tiedemann (1992), "Mitdichtende Einföhlung. Adornos Beiträge zum *Doktor Faustus* – noch einmal", *Frankfurter Adorno Blätter*: 9-33.
- Valtolina, Amelia (2012), "Die Form hinter dem Vorhang", *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*, hrsg. von Elena Agazzi, Amelia Valtolina, Winter, Heidelberg: 73-86.
- von Petersdorf, Dieter (2007), "Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk", *Benns Modernität*, hrsg. von Friederike Reents, Wallstein, Göttingen: 24-37.
- Willems, Gottfried (1981), *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen lyrischen seit 1965*, Max Nymeyer Verlag, Tübingen.
- Wolfgang Becker, Norbert Scholl (1995), *In jenen Tagen. Wie der deutsche Film die Vergangenheit bewältigte*, Leske + Budrich, Opladen, 1995.
- Würfel, Stefan Bodo (2004) *Untergangsvisionen, Todesrhetorik und Katastrophenmusik beim späten Thomas Mann, Lebenszauber und*

Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Die Davoser Literaturtage 2002, hrsg. von Thomas Sprecher, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 183-201.

FILMOGRAFIA

In jenen Tagen, Dir. Helmut Käutner, Germania Ovest, 1948.

Die Sünderin, Dir. Willy Forst, Germania Ovest, 1951.

