

Silvia Ulrich
(Torino)

*Spazi “affettivi”: un’analisi spaziale
di «Brennendes Geheimnis» di Stefan Zweig*

Abstract

This article aims at providing an interpretation and analysis of German literary works, especially of Stefan Zweig’s short story *Burning Secret* (2011), read through the lenses of recent theories on the interconnectedness of living space, identity formation and emotions. The reading here suggested moves from the analogy between literary investigations and proper Freudian suggestions. Zweig’s optimism in coming to terms with – and working through – the inner struggle of the adolescent main protagonist is here assimilated to a kind of modern folktale and becomes the “untimely” humane message that echoes classical ideals of the Weimar culture.

I. Spatial turn e “spazio abitato”: un inquadramento teorico

Con le riflessioni sullo *spatial turn*, che a partire dagli anni Novanta del secolo scorso hanno interessato soprattutto la cultura statunitense e tedesca – accendendo di recente un vivo dibattito anche in Italia¹ – l’esplorazione dello spazio e dei suoi significati *in e per* la letteratura è divenuto oggetto di analisi molteplici. Assurto a categoria interpretativa delle scienze umane dapprima in senso geografico (territorialità, migrazione), poi topografico (urbanesimo, metropoli) e infine topologico (luoghi antropologici e non-luoghi), lo spazio rimane, pur nel rispetto di tali varietà, sostanzialmente “collettivo”. A questa triplice sfaccettatura – geografica, topografica e topologica – si contrappone lo spazio “abitato”, che invece possiede un valore epistemico prevalentemente individuale: «La struttura dell’abitare [...] aspira a modellarsi sul corpo dell’abitante, ne anticipa le esigenze individuali, le

¹ Cfr. G. Friedrich, *Der Spatial turn in den deutschen Kulturwissenschaften*, in «Paideutika» n. 17, IX (2013), pp. 157-166 (versione italiana su http://www.paideutika.it/dinamico/File_traduzioni/59Friedrich%20Lo%20spatial%20turn.pdf), che traccia una summa della discussione internazionale sull’argomento.

relazioni interpersonali, i ruoli, le distinzioni in categorie sociali»². Lo spazio abitato ha assunto nella storia letteraria una sua “plasticità” che lo differenzia dall’essere semplicemente “Schauplatz” di una vicenda, divenendo piuttosto “funzione”: esso induce i soggetti che lo abitano a prendere coscienza della propria interiorità. Già il fenomenologo francese Gaston Bachelard nel saggio *La poetica dello spazio* (1957) aveva innalzato lo spazio a metafora dell’interiorità umana³, mentre Michel Foucault, nell’ormai fondamentale conferenza *Spazi altri* (1967), aveva messo in relazione una certa tipologia di spazio abitato (le eterotopie) con l’identità umana⁴. Sull’onda delle argomentazioni di Foucault e di Henri Lefebvre⁵ – riprese alla fine degli anni Ottanta dall’urbanista americano Edward Soja⁶ – la riflessione su significato e funzione dello spazio nei testi letterari giunge a una riconsiderazione dell’approccio storicistico all’analisi letteraria, in vista di un arricchimento reciproco delle categorie spazio-tempo. Forte anche della teoria del «cronotopo» formulata da Michail Bachtin⁷, la ricerca contemporanea⁸ si interroga,

² M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 64. Per “spazio abitato” si intende un interno, tradizionalmente la “casa”, che W. Benjamin identificò come la rappresentazione dell’ideale abitativo dell’«uomo privato», il borghese. Cfr. W. Benjamin, «L’interieur, la traccia», in *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 224-242. Nel Novecento l’abitare assume forme nuove tra cui l’albergo – inteso nella triplice varietà di Grand Hotel, pensione e villaggio turistico – e l’“abitacolo”. Oltre al già citato studio teorico di M. Vitta sullo spazio abitato, colto nella sua intricata realtà fenomenica, sono numerosi gli studi condotti empiricamente su singoli aspetti dell’esperienza abitativa moderna, a cominciare da M. Augé, *Nonlieux. Pour une ethnologie de la surmodernité*, Paris, 2003 (1992!), tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un’antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996; in ambito germanistico C. Seger, *Grand Hotel. Bühne der Literatur*, Köln, Böhlau 2005; B. Matthias, *The Hotel as seating in early twentieth-century German and Austrian literature: checking in to tell a story*, Camden House, Rochester (N.Y.), 2006; N. Wichard, *Erzähltes Wohnen: literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*, Bielefeld, transcript, 2012.

³ G. Bachelard, *La poetique de l’Espace*, tr. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo 2006 (1975!).

⁴ Cfr. in particolare la definizione dell’adolescenza come “eterotopia di crisi”. M. Foucault, *Des espace autres*, tr. it. *Spazi altri*.

⁵ H. Lefebvre, *La production de l’espace* (1974) tr. it. *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1978.

⁶ E. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertation of Space in Critical Social Theory* (1989).

⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* (1975), trad. it. Clara Strada Janović, Torino, Einaudi, 1979, 1997².

⁸ Cfr. T. Thielmann, J. Döring (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, transcript, 2009; W. Hallet, B. Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, transcript, 2009.

oggi, sull'utilità della nozione di spazio come criterio analitico per la produzione di conoscenza.

Jörg Dünne, che per primo in Germania ha raccolto le teorie fondamentali sullo spazio nelle diverse discipline umanistiche, ha riconosciuto in Georg Simmel (1858-1918) l'archetipo di tutte le posteriori riflessioni sulle relazioni tra lo spazio e l'umano agire⁹. È nel lontano 1908, infatti, che Simmel formulava la nozione di «spazio relazionale», pensando ad esso come a luogo di incontro/scontro di individui¹⁰. Per la caratteristica di essere circoscritto, lo spazio "relazionale" è connotato tra l'altro da esclusività, dall'ampiezza relativa dei suoi confini, ma soprattutto dalla prossimità degli individui che lo occupano, che per questo motivo sono indotti a provare sentimenti ed emozioni reciproche; nello spazio "relazionale", infatti, non esiste indifferenza, ma sempre solo sentimenti "decisi", spesso estremi: sicurezza/insicurezza, amore/odio, ecc. Lo spazio abitato si offre come variante dello spazio relazionale simmeliano: è un fattore ambientale che, attraverso i sentimenti e le emozioni di chi vi staziona, porta alla manifestazione di momenti "critici" dei soggetti, siano essi un gruppo specifico di "occupanti" o di un'intera epoca.

Recentemente il dibattito intorno allo *spatial turn* ha "riscoperto" la lezione simmeliana, mettendo in relazione lo spazio vissuto con i sentimenti di chi lo occupa¹¹. È significativo come nella teorizzazione dell'emozionalità nella letteratura tedesca il momento fondante della relazione tra spazio, emozioni e identità (antropologica ed estetico-letteraria) venga ricondotto proprio al primo Novecento, in particolare alla *Wiener Moderne*¹². La crisi del linguaggio su cui riflettono gli *Jungwiener* è un aspetto centrale e innovativo anche per la problematizzazione dello spazio abitato; lo provano – a latere – anche Sigmund Freud nel saggio sull'*Unheimliches* e, a seguire, Walter Benjamin con le considerazioni sull'«Intérieur» borghese¹³, o ancora Martin Hei-

⁹ J. Dünne, S. Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2006, p. 291.

¹⁰ G. Simmel, *Lo spazio e gli ordinamenti spaziali della società* (1908), in *Sociologia*, Torino, Edizioni Comunità, 1998, pp. 523-599.

¹¹ Cfr. in part. S. Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin, E. Schmidt, 2003; ma anche C. Benthien, A. Fleig, I. Kasten (Hg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln, Böhlau, 2000 e soprattutto G. Lehnert (Hg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld, transcript, 2011.

¹² S. Winko, *Kodierte Gefühle*, cit.

¹³ W. Benjamin, «L'Intérieur, la traccia», cit.

degger attraverso l'ermeneutica hölderliniana dell'«abitare poeticamente»¹⁴. In una simile, composita riflessione sull'esperienza abitativa umana, la letteratura anticipa gli studi clinici e le discipline speculative. È quanto verrà dimostrato nelle pagine seguenti sull'esempio di una novella dello scrittore austriaco Stefan Zweig (1889-1942), *Brennendes Geheimnis* [Bruciante segreto, 1911], che coniuga, nella filigrana del testo letterario, le coeve riflessioni sullo spazio abitato con l'analisi delle emozioni e la loro influenza sulla definizione dell'identità.

II. Spazi "affettivi"

Brennendes Geheimnis offre una serie di nuclei tematici rilevanti per l'analisi delle connessioni "spazio-emozionali". Edgar, un dodicenne in villeggiatura con la madre in un prestigioso Grand Hotel della Bassa Austria, stringe una rapida amicizia con un giovane barone attratto dalla madre. Se il gioco di seduzione orchestrato dall'uomo si serve dell'ingenuità del ragazzo per raggiungere lo scopo, l'innocenza infantile di quest'ultimo lo protegge tuttavia da una precoce conoscenza dell'eros, non senza creare in lui turbamenti e ansie che si manifestano in una graduale, ma intensa, *escalation* di emozioni. Offeso dalle ripetute menzogne dei due adulti, Edgar finisce per mostrare aperta ostilità verso il barone, ribellandosi anche all'autorità materna. Oppresso dalla paura e dalla vergogna per l'inaudito gesto di rivolta, abbandona il Grand Hotel, trovando infine rifugio a Baden nella villa della nonna, dove si riconcilia con la famiglia.

Bruciante segreto, apparso per la prima volta nel 1911, si incentra sull'ottimismo e la fiducia, due tratti tipici dell'infanzia. Eppure, a dispetto dell'*happy ending*, ottimismo e fiducia vengono proposti come "virtù" da ricontestualizzare entro una realtà storica che ne ha svalutato il valore tradizionale. Attraverso l'intreccio e la narrazione, Zweig accosta l'infanzia all'età adulta (passato e futuro), che al Grand Hotel Semmering si fronteggiano e si studiano in un'ambigua contiguità. Ma la vicenda, lungi dall'esplorare passato e futuro dei protagonisti – di cui si ha appena un vago sentore – è totalmente incentrata sul presente, sullo stadio adolescenziale "intermedio" che per Edgar inizia proprio con il soggiorno all'hotel. L'adolescenza è infatti un oscuro interstizio tra un "non-più" e un "non-ancora" privo di confini certi e rassicuranti, cui solo la «misericordia del racconto»¹⁵ può conferire conso-

¹⁴ M. Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo" in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia 1991, pp. 101-105.

¹⁵ P. Gheri, *Il monologo muto della Signorina Else*, in «Studia Austriaca» XIII (2005), p. 171-

lazione e conforto. Inaugurando la predilezione dello scrittore per *locations* rappresentative atte a comunicare valori umani¹⁶, l'ambientazione al Semmering è funzionale non solo alla messa in scena del conflitto interiore di Edgar (ottica drammaturgica), ma anche e soprattutto al suo problematico manifestarsi. Tale conflitto consiste nello scarto tra la volontà di comprendere il significato del "segreto" che lega la madre al barone, e la sua inaccessibilità, che la propria ingenuità di dodicenne gli impedisce di penetrare¹⁷. Come avviene anche per altri scrittori coevi¹⁸, il Grand Hotel non è metafora di un processo di maturazione individuale, bensì il palcoscenico più idoneo per sondare le possibilità di quello sviluppo, che per Zweig è destinato a realizzarsi solo *dopo* il ritorno alla quotidianità "domestica". L'albergo è dunque un'eterotopia, come l'adolescenza: entro i suoi limiti Edgar ricerca un equilibrio – psicologico e morale – e nel farlo è indotto a esplorarne ogni estremità, ogni fase emotiva.

La maturazione di Edgar prende avvio grazie all'emotività che trova sfogo al Semmering: «[...] Ein überschweres, ein unverbrauchtes Gefühl hatte hier gewartet und stürzte nun mit ausgebreiteten Armen dem ersten entgegen, der es zu verdienen schien»¹⁹. Del resto, nota Zweig, «es ist ja so unsäglich leicht, Kinder zu betrügen, diese Arglosen, um deren Liebe so selten erworben wird»²⁰. Ingannato prima dal barone e poi dalla mamma, Edgar muta gradualmente atteggiamento nei loro confronti; una simile trasformazione avviene in relazione agli ambienti del Grand Hotel in cui si confronta con l'"inimmaginabile" segreto. Negli spazi semi-pubblici (la hall, la sala ristorante) egli gioisce della presenza rassicurante dei due adulti (cap. «Angriff») oppure li fronteggia, rivendicando i diritti della "verità" oltraggiati dalla menzogna (cap. «Die Lügner»). Negli spazi semi-privati invece (la camera, ma anche la carrozza) trova posto l'analisi – mediata dalla *ratio* – del

185. Con la novella *Fräulein Else* (1923) A. Schnitzler presenta una vicenda analoga, benché capovolta e spinta all'estremo: la diciannovenne Else è vittima non solo della libidine maschile, ma anche dell'ambiguità morale della propria famiglia che invece di proteggerla, potenzia l'effetto della violenza esercitata sul suo candore ancora infantile.

¹⁶ Cfr. D. Turner, *The Choice and Function of Setting in the Novellen of Stefan Zweig*, in «Neophilologus» 66 (1982), pp. 574-588; G. Rovagnati, «Der Dämon des Hotels. Das Hotel in Stefan Zweigs Novellen», in «Umwege auf dem Wege zu mir selbst»: *zu Leben und Werk Stefan Zweigs*, Bonn, Bouvier, 1998, pp. 128-144.

¹⁷ «Dunkel spürte er, daß dieses Geheimnis der Riegel der Kindheit sei». S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, in *Brennendes Geheimnis und andere Erzählungen*, Fischer, Frankfurt a. M., 1954, p. 5-89, qui p. 51.

¹⁸ Oltre al già citato Schnitzler, anche il T. Mann di *Morte a Venezia* (1911).

¹⁹ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit. p. 21.

²⁰ Ivi, p. 18.

rapporto con i due adulti e dell'emotività che essi hanno scatenato in lui: «“Bin ich denn seiner würdig, ich, ein kleiner Bub, zwölf Jahre alt, der noch die Schule vor sich hat, der abends vor allen andern ins Bett geschickt wird?” quälte er sich ab. “Was kann ich ihm sein, was kann ich ihm bieten?” Gerade dieses qualvoll empfundene Unvermögen, irgendwie sein Gefühl zeigen zu können, machte ihn unglücklich»²¹. Una simile, meditata analisi delle nuove, perturbanti emozioni provate al Semmering trova spazio anche durante la gita in carrozza:

sie [Edgar und seine Mutter, S. U.] spürten, daß sie sich belauerten, zum erstenmal in ihrem Leben. Bisher hatten sie einander blind vertraut, jetzt aber war etwas zwischen Mutter und Kind, zwischen ihr und ihm plötzlich anders geworden. Zum ersten Male in ihrem Leben begannen sie, sich zu beobachten, ihre beiden Schicksale voneinander zu trennen, beide schon mit einem heimlichen Haß gegeneinander, der nur noch zu neu war, als daß sie sich ihn einzugestehen wagten.²²

A conferma della tesi di Simmel secondo cui nello spazio relazionale gli individui non possono coabitare senza provare sentimenti reciproci spesso estremi, Edgar passa dalla totale infatuazione per il barone all'odio irrefrenabile. Durante i cinque giorni di permanenza al Semmering, il ragazzo viene descritto con un ampio spettro di emozioni e sentimenti contraddittori e cangianti: timidezza, imbarazzo (pp. 10-13), passionalità frenata dalla paura, felicità (pp. 14-18) e disperazione infantile, confusione (pp. 21-22), gelosia della mamma (p. 23), inquietudine (p. 35), rabbia (p. 35-36), odio (p. 37-50). Si annida in lui a un certo punto il sospetto, che trasforma l'odio in una guerra tacitamente dichiarata (p. 44). Da quel momento in poi lo assale nuovamente la paura, che diventa dapprima terrore per l'ignoto (p. 62-63), e poi vera e propria angoscia (pp. 64-65). Dopo pochi giorni Edgar si risveglia in uno stato di totale insicurezza che lo fa rabbrivire (p. 69). Fugge inorridito per aver reagito alle percosse della madre (p. 74) e in preda all'inquietudine (p. 79-82); nel parco sperimenta il terrore della solitudine. Riappacificatosi con la famiglia e riconquistata l'intesa con la mamma, prova una felicità immensa e sfrenata (p. 86), fierezza, infine addirittura gratitudine per il barone (p. 88), che gli ha schiuso l'accesso al mondo e ai suoi segreti.

III. Uno spazio abitato perturbante

L'interpretazione delle connessioni “spazio-affettive” appena esposta

²¹ Ivi, p. 21.

²² Ivi, p. 41.

implica una riconsiderazione del rapporto tra Zweig e Freud, di cui lo scrittore fu un grande divulgatore sia attraverso l'opera novellistica sia attraverso quella saggistica²³. Benché Mittner lo accusi di aver travisato – oltre che temuto – il significato del pensiero freudiano fondato sull'impulso distruttivo delle pulsioni, specialmente sessuali²⁴, la novella in questione tratta la manifestazione dell'eros in una prospettiva più ampia di quanto offrirebbe un mero approccio psicanalitico. Delle opposte forze in gioco, infatti, Zweig ricerca un armonico equilibrio che avvicina la sua "lettura" dei problemi del tempo – e l'ipotesi di una loro risoluzione mediante l'arte – a quella classico-romantica della *Kunstperiode*, riallacciandosi in particolare alla fiaba. *Brennendes Geheimnis* in fondo è una moderna *Kinder- und Hausmärchen*, dove la maturazione dell'adolescente passa attraverso i *topoi* del genere fiabesco, tra cui l'incomprensibilità delle questioni che animano gli adulti e l'esigenza di comprenderle ad ogni costo, l'allontanamento dal nucleo familiare/dalla casa, la maturazione e il ritorno a casa dopo l'incontro con l'ignoto. Zweig tuttavia non intende affermare il valore della «pulitissima camera dei bambini, in cui tutto era chiaro»²⁵, nel tentativo di arginare l'incontenibile violenza degli istinti; piuttosto, egli considera razionalità e impulsi come i termini antitetici di una dialettica che coinvolge l'individuo nel suo processo di maturazione personale, una *Bildung* che unisce in sé gli aspetti razionali e emozionali. Comprenderli e possederli entrambi come chiave di accesso ai lati "diurni" e "notturni" dell'io – come aveva concluso Musil nel *Törless* – è per Zweig la via più ragionevole da seguire. Ma nel trattare i due aspetti contrapposti di *pathos* (emozioni) e *ratio* (riflessione), egli ripercorre i momenti fondanti dell'ideologia borghese che caratterizzavano il «mondo di ieri» – la morale, il rapporto verità-menzogna, i principi educativi, l'etica del lavoro, il principio di autorità – e li sottopone ad attenta verifica. Mostra quindi quanto la *Sekurität* borghese fosse in fondo superficiale, minacciata in particolare dalle forze potenti dell'inconscio – l'eros, certo, ma anche e soprattutto l'emotività – che non erano più sottovalutabili, né le si poteva trattare con ipocrisia.

Smentendo il giudizio spesso poco lusinghiero della critica²⁶, Zweig dimostra di aver lucidamente intuito le teorie della nascente psicanalisi. Alcuni

²³ Cfr. S. Zweig, *Die Heilung durch den Geist: Mesmer, Baker Eddy, Freud* (1931).

²⁴ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione*, Einaudi, Torino 1971, vol III/1, p. 1025.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Oltre a Mittner, cit., anche C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 2009 (1963¹), p. 293.

anni dopo la pubblicazione di *Brennendes Geheimnis*, lo stesso Freud, nel saggio intitolato *Das Unheimliche* (1919), ne avrebbe dato conferma. *Das Unheimliche* è uno scritto relativamente marginale rispetto al resto dell'opera freudiana; in esso, infatti, il medico si distanziava dall'ambito clinico per descrivere un fenomeno che appare spiegabile solo partendo da una prospettiva estetico-letteraria, fondata primariamente sulla riflessione linguistica²⁷. Freud argomenta muovendo da un concetto fondamentale della cultura borghese: *das Heim*. In quanto spazio abitato per eccellenza, la "casa" attiene all'individuo e ai suoi strumenti (psicologici, antropologici, etici e morali) con cui si rapporta e comprende la realtà circostante. Il soggetto tuttavia la scopre all'improvviso come qualcosa di "estraneo", pur essendo l'ambiente "familiare" per eccellenza. Una simile "familiarità estranea" è tutta racchiusa nel significato dell'aggettivo *unheimlich*: poiché *heimlich* – derivato da "*Heim*" con l'antico significato di "familiare, domestico" – era in disuso già ai tempi di Freud, egli parte appunto dalla sua negazione e vi scopre un'accezione dal valore aporetico: *un-* nega infatti non il significato in disuso di "familiare", ma quello secondario, e tuttavia più comune, di "segreto, nascosto"; perciò il suo contrario si rivela una doppia negazione, cioè un'affermazione: "non-nascosto", "non-segreto", e quindi palese, evidente. Così, conclude Freud, *heimlich* nel senso di "nascosto" – arricchito inoltre dalla connotazione semantica di "sinistro", "sospetto", "demoniaco"²⁸ – finisce per coincidere con il suo opposto, *unheimlich*, cioè inquietante: «questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e invece è affiorato»²⁹.

Anche Zweig coglie la dimensione dello *Heim* in tutta la sua problematicità. Con otto anni di anticipo su Freud, lo scrittore descrive – con i mezzi propri della letteratura – il paradosso dell'"estranea familiarità" attraverso l'immagine del Grand Hotel. L'albergo, pur illudendo l'ospite di essere un valido surrogato della dimora abituale, racchiude in sé l'elemento pertur-

²⁷ Cfr. G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani 1999, p. 6 e pp. 15sgg.

²⁸ Ivi, p. 18.

²⁹ S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 79-118, qui p. 102.

bante – il “segreto”³⁰ – che per il solo fatto di essere *unheimlich* si palesa improvvisamente, lasciandolo sgomento. «Il noto (*bekannt*) e il familiare (*vertraut*) divengono spaventosi, nel momento in cui lasciano affiorare la dimensione dello *Heim* che in essi normalmente si nasconde, e che svela una dimora non coincidente con il conosciuto e il consueto, pur essendo il luogo del nostro “abitare”»³¹. Il Semmering è metafora di questo “abitare”. Rispetto alla “casa”, l'albergo costituisce un'evoluzione dell'esperienza abitativa: nato con la modernità³², esso è il luogo più adatto a rappresentare l'adolescenza, che è un “tempo della vita” dilatato e moderno. Il Grand Hotel assume così la funzione di luogo preposto a un doloroso rito di passaggio dall'età infantile a quella adulta (cap. «Erste Einsicht»), destinata tuttavia a compiersi non già nel luogo di villeggiatura, ma altrove.

Dell'adolescenza quindi l'hotel è luogo epifanico; nei suoi spazi Edgar viene a conoscenza (benché indirettamente) del valore tempestoso e ever-sivo dell'emotività, e quando con la fuga l'hotel viene meno, lo sostituiscono dapprima il bosco, dove Edgar si libera degli ultimi sentimenti residui dell'infanzia:

Er lief hinaus in den Wald, gerade konnte er sich noch ins Dunkel retten, wo ihn niemand sah, und da brach es heraus, in einem Strom heißer Tränen. «Lügner, Hunde, Betrüger, Schurken» – er mußte diese Worte laut herschreien, sonst wäre er erstickt. Die Wut, die Ungeduld, der Ärger, die Neugier, die Hilflosigkeit und der Verrat der letzten Tage, im kindischen Kampf, im Wahn seiner Erwachsenenheit niedergehalten, sprengten jetzt die Brust und wurden Tränen. Es war das letzte Weinen seiner Kindheit, das letzte wildeste Weinen, zum letztenmal gab er sich weibisch hin an die Wollust der Tränen. Er weinte in dieser Stunde fassungsloser Wut alles aus sich heraus, Vertrauen, Liebe, Gläubigkeit, Respekt – seine ganze Kindheit.³³

Poi lo sostituisce la “strada”, dove Edgar si imbatte in una coppietta unita dallo stesso segreto (pp. 81-82), un’“alterità” perturbante che egli cerca di eludere rancicchiandosi su una panchina, nel vano tentativo di co-

³⁰ Il tedesco *Geheimnis* contiene la radice *Heim* nella comune accezione di “nascosto”. S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 82.

³¹ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 25.

³² Cfr. Seger *Grand Hotel. Bühne der Literatur*, cit.; B. Matthias, *The Hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature*, cit.; anche S. Ulrich, *Cultura e civiltà dell'Hotel in Germania e Austria nel primo Novecento*, in «Studi e ricerche» 4 (2009), pp. 301-317.

³³ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 51-52.

struirsi un rifugio in miniatura³⁴. Il congedo di Edgar dall'infanzia non avviene quindi attraverso i sensi (l'eros), bensì mediante la dialettica che si crea tra il turbinio emotivo vissuto all'hotel e la *ratio*, ossia l'osservazione distaccata e la riflessione; tale dialettica entra in gioco nel momento in cui egli abbandona la dimensione dello *Heim*, rivelatasi improvvisamente estranea, e che solo i luoghi antropologici e i non-luoghi del vivere "moderno" rendono possibile: oltre al bosco e la strada, anche la sala d'aspetto della stazione, il treno, il parco: «Zum erstenmal kam ihm jetzt zum Bewußtsein, daß er eine Atmosphäre von Wohlbehagen selbstverständlich gewohnt war und daß rechts und links von seinem Leben Abgründe tief ins Dunkel hineinklafften, an die sein Blick nie gerührt hatte»³⁵. In particolare nei non-luoghi il ragazzo si sente spaesato³⁶, laddove lo "spaesamento" prelude alla riflessione heideggeriana del «Nicht-zu-Hause-sein». Tale spaesamento è la premessa per la maturazione di Edgar, nella misura in cui diventa occasione per appropriarsi di una realtà "altra" da sempre esistente ma da Edgar mai percepita come tale; esso lacera il "velo di Maya" che celava ai suoi occhi la realtà nella sua molteplice complessità, fino a quel momento assimilata alle proprie facoltà conoscitive, mentre ora egli è esposto (o "gettato" come direbbe Heidegger) nel mondo dell'alterità.

L'immagine della "casa", che Gaston Bachelard nel saggio *La poetica dello spazio* (1957) avrebbe prospettato come garanzia di «intimità protetta»³⁷, nella novella viene non soltanto sostituita dall'albergo, ma addirittura contrapposta ad esso come immagine di un'infanzia trascorsa, ma non del tutto perduta. Fuggito dal Semmering, Edgar scopre di non essere ancora pronto per la vita adulta, si riconosce cioè nel ruolo di adolescente, in attesa che il tempo della maturità si compia anche per lui. Colto dalla paura per le difficoltà che la vita matura comporta, e consapevole del bisogno di attenderne l'arrivo in un luogo protetto (la "casa"), Edgar cerca rifugio nella villa della nonna a Baden:

³⁴ Cfr. Bachelard, cit., p. 29: «Ranicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare».

³⁵ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 77-78.

³⁶ Il riferimento è alla sensazione di Edgar di essere *Obdachlos*, senza tetto: «Wie aber würde er dies ertragen können, wenn die Menschen sich wieder in die Häuser verloren, jeder ein Bett hatte, ein Gespräch und dann eine beruhigte Nacht, während er im Gefühl seiner Schuld allein herumirren mußte, in einer fremden Einsamkeit. Oh, nur bald ein Dach über sich haben, nicht eine Minute mehr unter freiem fremden Himmel stehen, das war sein einziges klares Gefühl». Ivi, p. 79.

³⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006 (1975¹), p. 31.

Nur heim, heim, irgendwo zu Hause sein im warmen, im hellen Zimmer, in irgendeinem Zusammenhang von Menschen. Was konnte ihn denn geschehen? Man mochte ihn schlagen und beschimpfen, er fürchtete nichts mehr, seit er dieses Dunkel gespürt hatte und die Angst vor der Einsamkeit.³⁸

Così come Edgar oscilla tra infanzia e adolescenza, la sua villeggiatura si dipana tra il Grand Hotel e l'abitazione della nonna. Ma la rassicurante familiarità ivi ritrovata non cancella l'inquietudine vissuta al Grand Hotel, bensì la ripropone in una forma riflessiva, razionale. Per l'accoglienza festosa ricevuta dai familiari giunti nel frattempo il fuggiasco infatti crede di poter riconquistare lo status infantile perduto troppo rapidamente. Ma il rifugio a casa della nonna rappresenta solo l'illusione del ritorno all'infanzia, così come all'hotel Edgar si era illuso di essere diventato precocemente adulto; lo dimostra l'intimazione del silenzio impostogli dalla mamma per proteggere la propria condotta equivoca con il barone, che pur suggella l'intesa ritrovata con Edgar. La mamma – che all'hotel ha mostrato al figlio il proprio lato femminile e passionale a completamento di quello materno – gli appare in una nuova luce: solo ora egli apprende l'ambito segreto, che consiste non già nell'esperienza erotica in sé (vero appannaggio della vita adulta), bensì nel silenzio che lo custodisce. Il silenzio complice è un valore coincidente con l'attesa paziente – entro i confini di una dimora protetta – che questa fase intermedia della vita giunga alla fine, e rappresenta una possibile sintesi della dialettica della "familiarità estranea" espressa dall'*Unheimliches*.

La casa della nonna infine rappresenta per Edgar l'approdo sicuro per portare al riparo la propria intimità tanto diabolicamente molestata: nel letto, a metà tra il sonno e la veglia, egli riflette – schopenhauerianamente – «daß Tage so voll gepreßt sein konnten vom vielfältigen Übergang des Schmerzes und der Lust [...]. Er war unfähig, an irgend etwas oder irgend jemanden mit Haß zu denken, er bereute nichts, und selbst für den Baron, den Verführer, seinen bittersten Feind, fand er ein neues Gefühl der Dankbarkeit, weil er ihm die Tür aufgetan hatte zu dieser Welt der ersten Gefühle»³⁹.

IV. Una cronaca dell'"Unheimliches"

In *Brennendes Geheimnis* l'*Unheimliches* agisce anche sugli aspetti estetico-formali, in particolare narratologici⁴⁰. Una voce narrante, eterodiegetica, rac-

³⁸ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 82.

³⁹ Ivi, p. 87-88.

⁴⁰ Nel testo, il vocabolo "unheimlich" compare una sola volta (p. 61), mentre è più

conta la vicenda di Edgar, promettendo al personaggio (e al lettore) un “tetto” entro i confini del racconto, di cui lo ha privato il venir meno dell’epica tradizionale⁴¹. Nella novella, tuttavia, la narrazione si alterna a numerose descrizioni. La novella inizia infatti in *medias res*, con l’arrivo del barone al Semmering, seguito da quello di Edgar e della madre. Le parti descrittive sono numerose, spesso molto ampie. Si veda l’*incipit*:

Die Lokomotive schrie heiser auf: der Semmering war erreicht. Eine Minute rasteten die schwarzen Wagen im silbrigen Licht der Höhe, warfen ein paar bunte Menschen aus, schluckten andere ein, Stimmen gingen geärgert hin und her, dann schrie vorne wieder die heisere Maschine und riß die schwarze Kette rasselnd in die Höhle des Tunnels hinab. Rein ausgespannt, mit klaren, vom nassen Wind reingefegten Hintergründen lag wieder die hingebreitete Landschaft.

Einer der Angekommenen, jung, durch gute Kleidung und eine natürliche Elastizität des Schrittes sympathisch auffallend, nahm den andern rasch voraus einen Fiaker zum Hotel. Ohne Hast trappten die Pferde den ansteigenden Weg. Es lag Frühling in der Luft. Jene weißen, unruhigen Wolken flatterten am Himmel, die nur der Mai und der Juni hat, [...].

Im Hotel war der erste Weg des jungen Mannes zu der Liste der anwesenden Gäste, die er – *bald enttäuscht* – durchflog.⁴²

Non solo la descrizione del paesaggio – retaggio romantico funzionale all’evocazione degli stati d’animo dei personaggi – viene espressa mediante la descrizione. Gran parte dell’azione viene “esposta” quasi come una sceneggiatura: ampie descrizioni (talvolta intervallate dai dialoghi) si alternano a momenti prettamente narrativi; questi ultimi spesso sotto forma di incisi, ossia commenti del narratore finalizzati a conferire uno spessore psicologico, “tridimensionale” (nelle citazioni seguenti in corsivo), a una realtà tratteggiata nella sua bidimensionalità (*in tondo*). Così, ad esempio, viene riportata la scena in cui Edgar reagisce alla “fuga” in carrozza dei due adulti (cap. «Die Lügner»):

Der Knabe, der dann zum Hotel zurückging, war ein anderer. Er war kühl und handelte vorbedacht. Zunächst ging er in sein Zimmer,

frequente l’aggettivo “heimlich” nell’accezione corrente di “segreto, nascosto” (8 occorrenze). L’inquietudine è però espressa frequentemente con il sostantivo “Unruhe” e suoi derivati (30 occorrenze).

⁴¹ Cfr. G. Lukács, *Theorie des Romans*, 1920; tr. it *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano 1962, p. 34. Lukács definisce *Obdachlosigkeit* (assenza di un tetto) la forma frammentaria della narrazione novecentesca.

⁴² S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., pp. 7-8. (corsivo di chi scrive).

wusch sorgfältig das Gesicht und die Augen, *um den beiden nicht den Triumph zu gönnen, die Spuren seiner Tränen zu sehen*. Dann bereitete er die Abrechnung vor. Und wartete geduldig, *ohne jede Unruhe*.

Die Hall war recht gut besucht, als der Wagen mit den beiden Flüchtigen draußen wieder hielt. Ein paar Herren spielten Schach, andere lasen ihre Zeitung, die Damen plauderten. Unter ihnen hatte reglos, ein wenig blaß mit zitternden Blicken das Kind gesessen. *Als jetzt seine Mutter und der Baron zur Türe hereinkamen, ein wenig geniert, ihn so plötzlich zu sehen, und schon die vorbereitete Ausrede stammeln wollten*, trat er ihnen ausrecht und ruhig entgegen und sagte herausfordernd: «Herr Baron, ich möchte Ihnen etwas sagen».

Dem Baron wurde es unbehaglich. Er kam sich irgendwie ertappt vor. «Ja, ja, später, gleich!»

Aber Edgar warf die Stimme hoch und sagte hell und scharf, daß alle rings es hören konnten: «Ich will aber jetzt mit Ihnen reden. Sie haben sich niederträchtig benommen. Sie haben mich angelogen. Sie wußten, daß meine Mama auf mich wartet, und sind ...»

«Edgar!» schrie die Mutter, die alle Blicke auf sich gerichtet sah, und stürzte gegen ihn los.

Aber das Kind kreischte jetzt, *da es sah, daß sie seine Worte überschreiben wollten*, plötzlich gellend aus:

«Ich sage es Ihnen nochmals vor allen Leuten. Sie haben infam gelogen, und das ist gemein, das ist erbärmlich».

Der Baron stand blaß, die Leute starrten auf, einige lächelten.

Die Mutter packte das vor Erregung zitternde Kind: «Komm sofort auf dein Zimmer, oder ich prügle dich hier vor allen Leuten», stammelte sie heiser.

Edgar aber war schon wieder ruhig. *Es tat ihm leid, so leidenschaftlich gewesen zu sein. Er war unzufrieden mit sich selbst, denn eigentlich wollte er ja den Baron kühl herausfordern, aber die Wut war wilder gewesen als sein Wille*.

Ruhig, ohne Hast wandte er sich zur Treppe⁴³.

La narrazione conferisce dunque uno spessore "tridimensionale" alla vicenda; la terza dimensione che affiora è proprio l'*Unheimliches* dell'emotività. Tuttavia, la funzione della descrizione in *Brennendes Geheimnis* non si limita solo a questo aspetto.

Nella letteratura moderna narrazione e descrizione sono strutture formali sostanzialmente antitetiche. La riscoperta della descrizione nel Novecento avviene appunto in opposizione alla narrazione⁴⁴: all'impianto cronologico del racconto si accosta e giustappone il presente momentaneo, le

⁴³ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit. pp. 52-53.

⁴⁴ Devo le riflessioni che seguono alla lettura di P. Bozzi, *Descrizione come militanza estetica*.

evoluzioni sono sostituite dalle evocazioni, alla totalità del racconto subentra l'isolamento dell'evento descritto e l'invito all'identificazione suggerito dalla narrazione cede il posto alla fredda osservazione. Attraverso la descrizione l'autore opera un processo di "spazializzazione del vissuto", interpretabile come reazione alla paura del tempo, che con la modernità diviene accelerato, incalzante e sfuggente, non essendo più dominabile dall'uomo. Indugiando sul presente, la descrizione lo trattiene, dilatandolo: essa è perciò la forma narratologica più adatta per trattare un tema come l'adolescenza. In essa la coincidenza esistente tra lo spazio abitato dell'albergo e l'adolescenza trova infatti un'adeguata istanza formale. Eppure la lotta tra i tratti infantili e adulti di Edgar si ripercuote sull'alternanza serrata tra momenti narrativi e descrittivi: la *ratio* che si accompagna al processo di maturazione necessita della forza espressiva propria della narrazione: «"Was hat sie so verwandelt?" sann das Kind, das ihnen im rollenden Wagen gegenüber saß. [...] "Nein, ich kann nicht die Ursache sein, denn sie sind selbst zueinander anders wie vordem. [...] Sie verbergen etwas. Irgendein Geheimnis ist zwischen ihnen, das sie mir nicht verraten wollen"»⁴⁵. L'impulsività (*pathos*) viene invece descritta con una fredda e distaccata oggettività:

Der Baron hatte schlecht geschlafen. [...] Als er morgens, noch von Schlaf und Mißmut umwölkt, hinunterkam, sprang ihm der Knabe aus einem Versteck entgegen, schloß ihn begeistert in die Arme und begann ihn mit tausend Fragen zu quälen. [...] Er überschüttete den unangenehm Aufgeschreckten, der seine Mißlaune nur schlecht verbarg, mit hundert kindischen Belästigungen. In diese Fragen mengte er überdies stürmische Bezeugungen seiner Liebe.⁴⁶

Con quale criterio Zweig alterna le due istanze? La differenza tra narrazione e descrizione sembra risiedere nel grado di consapevolezza dei personaggi rispetto all'elemento "perturbante" che entrambe sono in grado di riflettere. All'interno dell'hotel, tale consapevolezza è estremamente ridotta, soffocata da un lato dai rituali della sociabilità e dall'altro dall'illusione di una normalità (> norma) ordinaria che nella sua bidimensionalità esclude l'*Unheimliches*. La descrizione infatti presenta l'elemento perturbante nella sua totale imperscrutabilità:

Alcune osservazioni su Herta Müller, in «Studia theodisca» 4 (1997), pp. 131-153, in part. pp. 131-134.

⁴⁵ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 38-39.

⁴⁶ Ivi, p. 33.

Zunächst blickte er, die Wange vorsichtig an die Scheiben pressend, in den Speisesaal. Ihr gewohnter Platz war leer. Er spähte dann weiter, von Fenster zu Fenster. Ins Hotel selbst wagte er sich nicht hinein, aus Furcht, er könnte ihnen zwischen den Gängen unversehens in den Weg lausen. Nirgends waren sie zu finden. *Schon wollte er verzweifeln*, da sah er zwei Schatten aus der Türe vorfallen und – er zuckte zurück und duckte sich in das Dunkel – seine Mutter mit ihrem nun unvermeidlichen Begleiter heraustreten. *Gerade war er also zurechtgekommen. Was sprachen sie? Er konnte es nicht verstehen.* Sie redeten leise, und der Wind rumorte zu unruhig in den Bäumen. Jetzt aber zog deutlich ein Lachen vorüber, die Stimme seiner Mutter. *Es war ein Lachen, das er an ihr gar nicht kannte, ein seltsam scharfes, wie gekitzeltes, gereiztes nervöses Lachen, das ihn fremd anmutete und vor dem er erschrak.* Sie lachte. *Also konnte es nichts Gefährliches sein, nicht etwas ganz Großes und Gewaltiges, das man vor ihm verbar.* Edgar war ein wenig enttäuscht.⁴⁷

Con la fuga dall'hotel, invece, la narrazione prende il sopravvento sulla descrizione: gli eventi precipitano, pongono interrogativi, risvegliano emozioni, scatenano sensi di colpa (in part. capp. «Erste Einsicht», «Verwirrende Finsternis» e «Der letzte Traum»).

Narrazione e descrizione rappresentano inoltre lo scarto tra il punto di vista del narratore e quello dei personaggi. La narrazione è l'istanza del *tempus fugit*; i personaggi sono bisognosi di epica perché impazienti di raggiungere la meta: l'avventura erotica nel caso dei due adulti, la scoperta del "segreto" nel caso di Edgar. Il narratore invece tende a indugiare sulle situazioni e sugli eventi, percepiti con maggiore distacco: egli è un "vecchio" smaliziato, consapevole delle false illusioni e dei pericoli che in quelle situazioni e in quegli eventi si nascondono e non teme di cadere nella loro trappola. La descrizione perciò è una "briglia" offertagli per rallentare le azioni dei personaggi, esponendole a sguardi diversamente interpretanti. Come se, descrivendo, egli volesse rinviare le "pretese" della maturità sui diritti dell'infanzia.

Come si vede, la compresenza di narrazione e descrizione, così ben elaborata nella filigrana del racconto, riproduce la dialettica esistente tra "familiare" ed "estraneo". Una descrizione a tratti narrativa e una narrazione a tratti descrittiva sorprende e "spaesa" anche il lettore, "gettato" in un'altezza narratologica proprio là dove credeva di essere protetto entro i confini rassicuranti dell'edificio epico tradizionale.

⁴⁷ Ivi, p. 60.