

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Scuola di Dottorato Humanæ Litteræ

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Sezione di Germanistica

Studi letterari e filologici dell'area slava, germanica e scandinava

XXV Ciclo

Scompare dal mondo: la parabola artistica di Robert Walser

Tesi di dottorato di:

Sara Ascolese

Tutor: Prof. Franz Haas

Coordinatore del dottorato: Prof. Alessandro Costazza

Anno Accademico 2012

Indice

Introduzione	4
Capitolo 1 L'anticonformismo	10
1.2 La figura dell'artista emarginato	26
1.3 Gli eroi antiborghesi e la critica sociale	34
1.4 I romanzi berlinesi	37
Capitolo 2 L'Anti-Bildungsroman	50
2.1 I romanzi berlinesi come esempi di <i>Anti-Bildungsroman</i>	54
2.2 L'eterno bambino	67
2.3 Walser e Dostoevskij	73
2.4 Il bambino e le donne	78
2.5 La fantasia e il disinteresse per i viaggi	81
Capitolo 3 La morale dell'essere piccolo e la volontà di servire	87
3.1 La morale del <i>Kleinsein</i>	87
3.2 La volontà di servire	93
3.3. La volontà di servire nei romanzi berlinesi	99
3.4 Gesù e Nietzsche	105
3.5 La scelta della <i>Kleine Prosa</i>	111
Capitolo 4 La passeggiata	115
4.1 La passeggiata nella letteratura	115
4.2 La passeggiata nelle opere di Robert Walser	120
4.3 Le passeggiate walseriane	127
4.4 <i>Der Spaziergang</i>	137
Capitolo 5 I Microgrammi e la malattia	144
5.1 I Microgrammi	151

5.2 La malattia e il ricovero	161
5.3 Robert Walser e Friedrich Hölderlin	
Capitolo 6 La poetica e lo stile di Robert Walser	167
6.1 Il bisogno di scrivere e il legame tra vita e scrittura	173
6.2 La negatività della scrittura	178
6.3 Lo scrittore nei testi in prosa	181
6.4 La scrittura come sfida all'autorità	184
6.5 La dimensione atemporale	
Conclusione	191
Bibliografia	194

Introduzione

Ho deciso di dedicare la mia tesi di dottorato a Robert Walser perché oltre che dalla sua vita, sono rimasta affascinata anche dal suo stile e dal suo pensiero.

Nato a Biel nel 1878, settimo di otto figli, durante l'infanzia subì le conseguenze del fallimento dell'azienda del padre e della malattia della madre che morì quando Robert aveva solo sedici anni. Condusse una vita molto solitaria abitando in mansarde di hotel o in camere molto spoglie e semplici. Sedeva alla scrivania anche per più di dieci ore di fila in camere fredde, senza riscaldamento, indossando il cappotto e le pantofole fatte con ritagli di stoffa. La sua carriera letteraria si divide in tre grandi periodi. Dal 1905 al 1913 abbiamo il periodo berlinese, periodo in cui l'autore riesce a pubblicare tre romanzi, il periodo di Biel dal 1913 al 1918 e infine il periodo di Berna, in assoluto la fase più produttiva. Robert Walser trascorse l'ultima parte della sua vita in cliniche psichiatriche e dal 1933, dopo il trasferimento dalla clinica di Waldau a quella di Herisau smise definitivamente di scrivere. Non si stabilì mai da nessuna parte, e fu sempre distaccato da tutti, persino dai suoi fratelli, soprattutto durante gli ultimi anni della sua vita.

Robert frequentò la scuola soltanto fino a quattordici anni, quando iniziò a svolgere un praticantato presso la banca cantonale di Biel. Non aveva la formazione letteraria di altri scrittori suoi contemporanei, la sua istruzione proveniva dalle banche e dagli uffici commerciali in cui aveva lavorato. Un altro elemento distintivo era sicuramente la lingua, in famiglia parlava dialetto svizzero e a Biel parte della popolazione parlava francese, tanto che il tedesco scritto era per lui quasi una lingua straniera, come testimonia la lettera che Morgenstern gli scrisse nel 1906 dopo aver letto *Geschwister Tanner*:

Der Anfang Ihrer Arbeit machte auf mich, aus dem Privatgebiet des Handschriftlichen in die Öffentlichkeit des Drucks gerückt, einen schlechten Eindruck. Ich sah (wie immer) zunächst nur die Untugenden Ihres Stils, das

ohne Not Weitschweifige, das Saloppe des Satzbaus, die zur Trivialität führende Selbstgefälligkeit, die grammatikalische Unsicherheit, die Schiefe und mangelhafte Durchführung eines oder des andern gewählten Bildes¹.

Dai diciassette anni iniziò a girare per la Svizzera lavorando come impiegato e come scrivano avvicinandosi sempre di più alla sua passione per la letteratura abbandonando quella per il teatro a causa della sua mancanza di talento.

Dopo aver pubblicato il suo primo libro, *Fritz Kochers Aufsätze* nel 1904, nel 1905, prima di trasferirsi a Berlino per diversi anni, realizzò il desiderio di diventare domestico in un castello e trascorse sei mesi presso la residenza di un conte. Con il ritorno a Biel la sua poetica cambiò radicalmente, iniziò a descrivere passeggiate e paesaggi idilliaci voltando le spalle al mondo e dedicandosi alla natura e ai ricordi.

Nel 1920 caduto in povertà fu costretto a cercare un lavoro e accettò il posto di bibliotecario presso l'archivio di stato a Berna. Qui cambiò spesso appartamento: «N'est ce pas, je suis un vrai vagabond, parce que je change si rapidement mes pensions? Mais cette manière de vivre me fait plaisir. À la Croix bleue j'ai été dans la même chambre pendant sept et demi années. Quelle patience!»² scrive stranamente in francese a Frieda Mermet dalla «Kramgasse chez Madame Lenz» nell'aprile 1922.

Dal 1918 iniziò a scrivere i suoi testi prima a matita per poi trascrivere in penna soltanto ciò che riteneva adatto, questo metodo lo faceva sentire più libero di modificare ciò che aveva scritto perché la penna era diventata per lui quasi una prigioniera.

Durante gli anni di Berna scrisse centinaia di brevi testi in prosa e numerose poesie. La prosa breve era diventata il suo genere prediletto tanto che fu soprannominato da Max Rychner «ein Shakespeare des Prosastückli's»³. Ben

¹ Robert Walser, *Briefe*, p.42, in: *Das Gesamtwerk*, Voll. 12, Band XII/2, hrsg. von Jochen Greven, Genf, Helmut Kossodo, 1975.

D'ora in avanti tutte le opere contenute nel *Gesamtwerk* (GW) verranno citate con il titolo del testo, numero del volume e numero di pagina.

² *Briefe*, GW XII/2, p.203.

³ Ivi, p.237.

presto però gli editori iniziarono a rifiutare le sue opere e prima di morire riuscì a pubblicare soltanto un'ultima raccolta di testi in prosa, *Die Rose*, apparsa nel 1925.

Nel 1929 fu costretto dalla sorella Lisa a farsi visitare da uno psichiatra che consigliò l'immediato ricovero di Robert. Restò in clinica per gli ultimi ventitré anni della sua vita, prima a Waldau poi a Herisau dove smise definitivamente di scrivere.

Robert Walser trascorse la sua vita sempre ai margini della società, era irrequieto e non amava possedere oggetti perché sarebbe stato scomodo portare tutto con sé durante i suoi numerosi traslochi, amava mischiarsi al popolo delle locande e amava bere il buon vino, come scrisse a Hermann Hesse nel 1917: «Ich war diesen Sommer im Tessin. Der Rotwein war nicht schlecht. Man trank ihn wie Milch, täglich anderthalb bis zwei Liter»⁴.

Sono molti i personaggi a cui Walser viene associato, al *Taugenichts* di Eichendorff, a Kafka, a Hölderlin. Grandi differenze tra i suoi primi scritti e quelli successivi hanno portato a diverse interpretazioni del suo personaggio, in particolare gli ultimi trent'anni all'interno di una clinica psichiatrica sono difficilmente comprensibili e gettano un'ombra anche sugli scritti degli ultimi anni prima del silenzio definitivo.

La passione per il teatro lo porta probabilmente a considerare la scrittura come una sorta di arte del recitare e, in quanto poeta, crea una serie di ruoli e di maschere che non fanno altro che nascondere e sdoppiare la sua identità.

La critica letteraria considera la scrittura di Walser come una «Maskerade oder Rollenprosa, Rollenspiel, Rollenkritik»⁵. Quando scriveva indossava una maschera, scriveva con gli occhi, con la voce, con l'esperienza e dalla prospettiva di un altro. A volte era uno studente, a volte un servitore, a volte un passeggiatore, a volte un ladro, altre volte un folle.

⁴ *Briefe*, GW XII/2, p.117.

⁵ Lothar Kurzawa, «*Ich ging eine Weile als alte Frau*». *Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser*, in: Klaus Michael, Hinz, Thomas, Horst (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p.170. D'ora in avanti tutti i saggi contenuti in quest'opera verranno citati con l'autore del saggio, titolo, pagina e l'abbreviazione Hinz/Horst, *Robert Walser*.

In particolare, nelle opere di Walser troviamo due personaggi opposti: il rivoluzionario che si ribella ai valori borghesi e l'artista che si rifugia nella fantasia e nella natura.

Queste due figure portano a due atteggiamenti differenti, il primo porta allo smascheramento della società e del sistema culturale borghese, come accade nei primi due romanzi berlinesi, mentre il secondo porta alla sottomissione masochistica all'autorità che troviamo nell'ultimo romanzo berlinese e nel personaggio del servitore.

Lo scopo del mio lavoro è quello di dimostrare che l'opera di Walser traccia un percorso che porta al silenzio e alla scomparsa. In particolare facendo riferimento non solo ai suoi testi, ma anche alla sua vita, si percepisce un desiderio di rimpicciolirsi e di nascondersi che lo porterà a scrivere con una calligrafia minuscola fino alla scomparsa della scrittura stessa all'interno della clinica di Herisau.

All'inizio di questo lavoro cercherò di approfondire il tema dell' anticonformismo presente nelle opere di Walser, in particolare in quelle in cui troviamo un artista come protagonista. La figura dell'artista emarginato è molto presente nei testi walseriani: è un individuo che non è in grado di integrarsi all'interno della società borghese perché si sente incompreso da quel sistema capitalistico di cui non vuole far parte. Il primo capitolo sarà particolarmente legato alla biografia di Robert Walser perché in alcuni personaggi si percepisce più di un elemento comune alla vita dell'autore e dato che l'opera walseriana contiene molti elementi autobiografici, mi è sembrato giusto soffermarmi in particolare su quelli legati alla figura dell'emarginato sociale.

In questo capitolo tratterò anche il tema degli eroi antiborghesi legato alla critica sociale, anche questa molto presente nelle opere walseriane, in particolare durante gli anni berlinesi. I romanzi berlinesi infatti vengono presi come esempi di testi in cui i personaggi sono assolutamente antiborghesi e anticonformisti, nessuno di loro riesce a realizzarsi all'interno della società in cui vivono, da una parte perché non lo desiderano, dall'altra perché non hanno le caratteristiche per farlo.

Il secondo capitolo tratterà di un altro tipo di anticonformismo, questa volta legato ai generi letterari. Inizialmente citerò i generi letterari che Robert Walser ha tentato di ribaltare e in seguito mi dedicherò nello specifico al romanzo di formazione, le cui regole sono state completamente rovesciate nei romanzi berlinesi. Come conseguenza della mancanza di sviluppo dei personaggi di questi anti-romanzi di formazione, parlerò della figura dell'eterno bambino molto presente nei testi dell'autore svizzero. Dopo aver parlato delle somiglianze tra il principe Myschkin, protagonista de *L'Idiota* di Dostoevskij, e Robert Walser, tratterò la tematica del rapporto tra i personaggi walseriani e le donne. Gli eroi dei suoi testi non riescono né a svilupparsi né ad evolversi, restando eterni bambini; i rapporti con le donne possono essere soltanto di due tipi: il bambino in adorazione della mamma o l'uomo completamente sottomesso alla donna. I personaggi non crescono perché sono bloccati in un mondo immaginario che è di gran lunga migliore rispetto a quello reale. Intrappolati in questo mondo fantastico, non hanno il coraggio di affrontare la realtà e si rifugiano nella dimensione onirica. Il disinteresse per i viaggi e per le nuove esperienze ha come causa proprio il rifiuto di voler vivere la propria vita nel mondo reale.

Nel terzo capitolo parlerò della morale dell'essere piccolo e della volontà di servire presente sia nella vita dell'autore che nelle sue opere. Come accennerò in parte nel primo capitolo, Walser ha trascorso la sua vita ai margini della società cercando di essere quasi invisibile. Si comportano così anche i protagonisti dei suoi testi. Nessuno di loro è appariscente o desidera raggiungere fama e successo. Quest'ideale di essere piccolo è molto legato alla volontà di servire, anche questa presente sia nella vita di Walser che nei suoi personaggi. Sono molti i testi dedicati alla figura del paggio e del servitore, alcuni di questi descrivono la sua esperienza all'interno del castello tedesco. La volontà di Walser di essere piccolo è in totale contrapposizione con la volontà di potenza di Nietzsche, tema che tratterò nel quarto paragrafo di questo capitolo assieme alla figura di Gesù come simbolo di umiltà e dell'uomo antiborghese.

Legata alla morale dell'essere piccolo è la scelta della prosa breve. Dopo i tre romanzi berlinesi, se non consideriamo quelli probabilmente distrutti dallo stesso autore, Walser si dedicò totalmente ai brevi testi in prosa.

Il quarto capitolo sarà completamente dedicato ad uno dei temi più presenti nell'opera walseriana, la passeggiata. Qui non parlerò soltanto di uno dei testi più lunghi intitolato appunto *Der Spaziergang*, ma anche di tutti quei brevi testi che raccontano una passeggiata. In seguito ad una breve introduzione sul genere della passeggiata all'interno della storia della letteratura, tenterò di spiegare il significato del camminare per Robert Walser. La passeggiata è una grande fonte di ispirazione sia per Walser, grande passeggiatore, che per i suoi personaggi. Non si pensi però che la passeggiata sia un modo per entrare in contatto con il mondo esterno, il passeggiatore resta sempre da solo con i suoi pensieri e, se si escludono dei brevi incontri, non parla con nessuno. La passeggiata permette al protagonista di osservare ciò che lo circonda restando invisibile senza disturbare nessuno. È come se guardasse tutto da una finestra, lui vede, ma gli altri non lo vedono.

Nel terzo paragrafo tratterò le passeggiate nei testi brevi di Walser e infine l'ultimo paragrafo sarà interamente dedicato al testo *Der Spaziergang*.

Il quinto capitolo sarà, come anche il primo, piuttosto legato alla biografia dell'autore perché tratterò il tema dei microgrammi e della malattia. Attorno agli anni venti Walser iniziò a scrivere tutto a matita, copiava in penna solo ciò che gli sembrava adatto alla pubblicazione, ma con il passare degli anni la sua scrittura a matita si rimpicciolì sempre di più fino a diventare illeggibile senza una lente di ingrandimento. Il rimpicciolimento della sua calligrafia va di pari passo con il peggioramento della sua salute mentale, così nel 1929 la sorella Lisa fu costretta a ricoverarlo in una clinica psichiatrica. Il terzo paragrafo sarà dedicato alla sua presunta imitazione di Hölderlin con riferimento ai testi che Walser dedicò al poeta.

Il sesto ed ultimo capitolo tratterà del suo bisogno di scrivere e di quanto questa necessità porti alla rovina del poeta. I poeti e gli scrittori presenti nei suoi testi hanno tutti le stesse caratteristiche e sembrano un autoritratto dell'autore.

Negli ultimi due paragrafi parlerò ancora una volta del suo anticonformismo come poeta e autore. La scrittura nei suoi testi diventa una sfida all'autorità, non solo a quella dei generi letterari, ma anche una sfida al suo tempo.

CAPITOLO 1

L'anticonformismo

1.1 Robert Walser e la società contemporanea

Il 20 luglio 1941 Robert Walser disse a Carl Seelig:

In meiner Umgebung hat es immer Komplote gegeben, um Ungeziefer wie mich abzuwehren. Vornehm-hochmütig wurde immer alles abgewehrt, was nicht in die eigene Welt paßte. Mich dort hineinzudrängen, habe ich mich nie getraut. Ich hätte nicht einmal die Courage gehabt, hineinzublinzeln. So habe ich mein eigenes Leben gelebt, an der Peripherie der bürgerlichen Existenzen, und war es auch nicht gut so? Hat meine Welt nicht auch das Recht, zu existieren, obwohl es scheinbar eine ärmere, machtlose Welt ist?

6

Robert Walser restò sempre ai margini della società, non entrò mai in alcun circolo letterario e nonostante diversi tentativi, come quello di Monaco e di Berlino, non riuscì mai ad integrarsi nell'ambiente degli artisti contemporanei. Nell'ambiente letterario non si sentiva a suo agio, non aveva il desiderio di spiccare tra gli altri: «Ich will mit dem Volk leben und in ihm verschwinden. Das ist das Passendste für mich»⁷ disse ancora all'amico Seelig nell'aprile del '45.

La sua vita fu caratterizzata da una mancanza totale di legami, e durante gli ultimi anni si allontanò anche dai fratelli Karl e Lisa a cui era più legato da giovane, tanto che quando Karl morì nel 1943 Walser reagì con un semplice «So!»⁸ alla notizia comunicatagli dal dottore di Herisau.

Dopo gli anni di Berlino, periodo in cui il fratello Karl tentò invano di introdurlo nell'ambiente artistico, Walser frequentò un ambiente estraneo alla letteratura, la cerchia dei suoi conoscenti comprendeva cameriere, padrone di casa e

⁶ Carl Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, Frankfurt am Main, Surhkamp, 1977, p.35.

⁷ Ivi, p.91.

⁸ Bernhard Echte, *Die Brüder Karl und Robert Walser*, Stäfa, Rothenhäusler, 1990, p.44.

insegnanti. Aveva pochi contatti con i suoi colleghi scrittori così che, a parte Emil Schibli e Emil Wiedmer, nessuno fece parola della sua persona e lo stesso Walter Benjamin scrisse che della sua vita si sapeva davvero pochissimo «Man kann von Robert Walser viel lesen, über ihn aber nichts»⁹.

Come si legge nel testo *Walser über Walser*, lo scrittore svizzero non voleva essere notato: «Ich wünsche also unbeachtet zu sein. Sollte man mich trotzdem beachten wollen, so werde ich meinerseits die Achthabenden nicht beachten»¹⁰. Quanto Walser si nascondesse tra il popolo e quanto fosse sconosciuto all'interno della società è dimostrato in particolare da due episodi, il primo avvenuto nel 1919 e il secondo nel 1920.

Il primo episodio fu raccontato dall'insegnante e scrittore Emli Schibli (1891-1958) e narra il loro primo incontro. Schibli andò a trovare Walser all'Hotel *Zum Blauen Kreuz* e non avendo alcuna idea dell'aspetto di Walser chiese ad una cameriera dove fosse lo scrittore. Riporto il racconto di Schibli:

Ich war jetzt Lehrer und war vorher bis zu meinem 25. Jahre Buchhändlergehilfe in Zürich und Bern gewesen, und ich erinnere mich nicht, daß ich während dieser beruflichen Tätigkeit von einem Käufer auch nur ein einziges Mal nach einem Buch von Walser gefragt worden wäre... Ich hatte eben Sommerferien und wohnte mit meiner jungen Frau bei einem uns befreundeten Pfarrer des Dorfes, im Pfarrhaus... Eines späten Nachmittags fuhr ich nach Biel. Im Speisesaal des Blaukreuzhotels erkundigte ich mich bei einem der Serviermädchen nach Herrn Walser und erhielt den Bescheid, daß er dort drüben an einem der Tische beim Nachtessen sitze. Ich sah ihn. Es saßen einige Arbeiter an dem Tische, tranken Kaffee und aßen Kartoffeln, und ich wußte nicht, welcher unter ihnen der Dichter sei; er fiel unter den einfachen Männern durch nichts auf, schien vielmehr einer von ihnen zu sein. Ich fragte das Mädchen leise, welcher von den vieren es sei, sagte, daß ich warten würde und ließ mir ein Getränk bringen. Als Walser den Raum verlassen wollte, erhob ich mich,

⁹ Walter Benjamin, *Robert Walser*, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, p.370.

¹⁰ Walser, *Walser über Walser*, GW VII, p.219.

stellte mich ihm in den Weg, nannte meinen Namen und gestand, daß ich gekommen sei, um ihn zu begrüßen. Ob er Zeit habe, mit mir ein wenig spazieren zu gehen? Er schien nicht eben begeistert, musterte mich mißtrauisch, zeigte sich dann aber doch bereit, meinen Wunsch zu erfüllen. Nun, ich hatte keineswegs im Sinn, vor ihm geschwollene Sprüche zu machen; ich erklärte ihm einfach und ohne große Worte, wie sehr wir, meine Frau und ich, durch seine Bücher uns beglückt fühlten, und daß ich hergekommen sei, um ihn dafür die Hand zu drücken. Er sagte fürs erste nicht viel, und ich wußte immer noch nicht recht, woran ich mit ihm war und ob es ihm nicht lieber wäre, wenn ich wieder verduften würde. Wir gingen an den See. Dort taute der Dichter plötzlich auf und wurde gesprächig. Die Zeit verging wie im Fluge, und mit Bedauern mußte ich feststellen, daß mein letzter Zug schon um neun Uhr und also in einer Viertelstunde abfahre. Eigentlich, sagte ich, wäre es schön, den zwei Stunden weiten Weg zu Fuß zurückzulegen. Ob er nicht Lust hätte, mich zu begleiten und bei uns zu übernachten? «Doch», sagte er ohne langes Besinnen, «doch, das könnte man machen». Mir schlug das Herz vor Freude: Ich hatte seine Sympathie gewonnen. Wir machten uns daraufhin sofort auf den Weg. Die Stadt lag bald hinter uns ... Walser war sehr gesprächig, und ich hörte ihn mit einer sonoren und warmen Stimme neben mir sprechen und sah ihn aus dem gewöhnlichen Manne, der er mir zu sein schien, sich durch seine Worte und Gedanken in einen Menschen verwandeln, wie er mir nie zuvor begegnet war¹¹.

Il secondo episodio avvenne nel dicembre 1920 quando l'ormai amico Emil Schibli organizzò una lettura pubblica a Zurigo presso il circolo culturale di Hottingen per procurare a Walser un po' di denaro. L'8 dicembre Walser arrivò a Zurigo dopo aver percorso la strada a piedi da Biel. Qualche ora prima della manifestazione Hans Bodmer, direttore del circolo, gli chiese di leggere una pagina di prova, ma si rese conto che Walser non leggeva bene e gli disse:

¹¹ Emil Schibli, *Erinnerung an Robert Walser*, in: *Reife und Abschied: Aus dem Nachlass*, Berna, Benteli, 1962, p.93.

«Aber Herr Walser, Sie chönd ja nüd läse!»¹². Chiese dunque a Franz Trog, redattore della «Neue Zürcher Zeitung», di leggere al posto di Walser e comunicò al pubblico che l'autore era assente a causa di un'indisposizione. Così Walser dovette assistere in prima fila alla lettura applaudendo i suoi stessi testi senza essere riconosciuto da nessuno.

Per Walser era molto difficile iniziare e portare avanti delle relazioni con chi gli stava attorno, come ha osservato Mächler: «Freilich hat er das Gesellschaftsleben krank gefunden, und wahrscheinlich, weil er gesund war, ist er davon krank geworden»¹³.

Il suo rapporto con la società contemporanea ha sempre oscillato tra disprezzo assoluto e volontà di far parte di quel mondo a lui proibito: «Robert Walser war unfähig zur gesellschaftlichen Anpassung. Vielleicht hätte er sie gewollt: diese sehnsüchtigen Tagträume vom Glanz! Doch er konnte wie sein Jakob von Gunten nur in den “unteren Regionen” atmen»¹⁴.

Secondo la Heffernan «Walser's writing demonstrates and reflects his inner conflict, his wish to be accepted and yet his will to be different. The text thus becomes the battlefield where the tensions between central and marginal, established and revolutionary, conformity and resistance are fought out»¹⁵.

Secondo Utz la decadenza, rappresentata dal degrado delle istituzioni e dal sistema di valori della società, è un tema fondamentale nelle opere di Walser, in particolare nei romanzi *Der Gehülfe* e *Jakob von Gunten*. Come l'atteggiamento di Walser oscilla tra l'odio per la società e la volontà di farne parte, così i suoi testi oscillano continuamente tra catastrofe e utopia; alla fine delle sue storie troviamo spesso un secondo inizio che può sicuramente essere interpretato come una speranza:

¹² Robert Mächler, *Das Leben Robert Walsers: eine dokumentarische Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p.140.

¹³ Ivi, p.231.

¹⁴ Anna Gabrisch, *Robert Walser in Berlin*, in: Hinz/Horst, *Robert Walser*, p.34.

¹⁵ Valerie Heffernan, *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-examined*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p.13.

Und hier läßt sich ablesen, mit welchen ästhetischen Listen er seine Texte gegen die Lockrufe der zeitgenössischen Untergangssirenen, denen die Verkündiger des besseren Lebens gegenüberstehen, auf seinem eigenen Kurs hält. Weiterschreiben, statt auf diese Klischees aufzulaufen, heißt seine eigene Hoffnung. Zwischen Katastrophe und Utopie, vom buchstäblich letzten Ende her also, läßt sich so erkennen, was Walsers Texte von Anfang an in Gang hält¹⁶.

Per tutta la vita Walser ha lottato contro la società e contro le norme della borghesia. Il Walser solitario anticonformista e antiborghese è consapevole di non poter stabilire un legame con le persone che fanno parte della società che tanto disprezza.

Durante gli anni trascorsi a Zurigo cambiò diversi lavori, non era interessato ad un impiego fisso, lui voleva scrivere e appena riusciva ad accumulare una discreta somma per sopravvivere si licenziava e si dedicava completamente alla scrittura. Scrivere era per lui un'attività molto importante come si legge nel primo dei quattro curricula scritto nel 1920: «[...] und schrieb Gedichte, wobei zu sagen ist, daß er dies nicht nebenbei tat, sondern sich zu diesem Zwecke jedesmal zuerst stellenlos machte, was offenbar im Glauben geschah, die Kunst sei etwas Großes. Dichten war ihm in der Tat beinah heilig»¹⁷.

Si è sempre ribellato al mercato letterario che cercava di sottomettere gli artisti: «Dem Gesellschaftskampf stellt er seine eigene Lebensphilosophie gegenüber, der Macht des Geldes antwortet er mit einem andersartigen Begriff der für ihn wahren Aristokratie, und die Waffen des Verzichts gehören den anderen»¹⁸.

Un'altra probabile causa dell'isolamento di Robert Walser fu il difficile rapporto con gli editori. Nessun altro scrittore ebbe così tante relazioni con gli editori più importanti e nessun altro vide i suoi libri pubblicati da case editrici che decisero

¹⁶ Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walser «Jetztzeitstil»*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p.132.

¹⁷ Walser, *Lebensläufe I*, GW XIII/I, p.283.

¹⁸ Catherine Sauvat, *Vergessene Weiten: Biographie zu Robert Walser*, Köln, Bruckner & Thünker, 1993, p.145.

poi regolarmente di non pubblicare altri suoi scritti. Questo accadde con la *Insel* di Anton Kippenberg, con Kurt Wolff, Bruno Cassirer, Samuel Fischer e Ernst Rowohlt. Le case editrici non pubblicavano i suoi libri nonostante raccomandazioni di autori come Hermann Hesse (nel caso di *Fischer*) e Max Brod (per quanto riguarda *Szolnay*). Quando Max Brod lavorava alla redazione del «Prager Tageblatt» si occupava tra le altre cose del supplemento della domenica in cui talvolta pubblicava delle poesie di Walser. Le poesie non piacevano né al caporedattore, il Dr. Blau, né ai lettori e Brod doveva ogni volta cercare di superare la loro resistenza. Il lunedì arrivavano spesso lamentele dei lettori tanto che Brod racconta di aver spesso finto di essere malato per non andare in redazione il lunedì mattina.¹⁹

La situazione migliorò soltanto quando il fratello iniziò ad illustrare le copertine dei suoi libri, ma Walser si sentì un fallito per tutta la sua vita e pochissimi furono gli autori che apprezzarono la sua opera. Nonostante le delusioni avute da diverse case editrici Walser nel 1926 era ancora in grado di ironizzare sulla sua situazione e ad un'inchiesta condotta da Eduard Korrodi della «Neue Zürcher Zeitung» che chiedeva a diversi scrittori tra cui Thomas Mann, Hoffmannstahl, Bahr, Borchardt, Hesse, Kaiser, Schickele, Schaffner, Faesi se ci fossero scrittori misconosciuti rispose:

Was mich betrifft, so habe ich mich keineswegs über Verkanntheit zu beklagen. Ich kenne Leute, die sich nach mir sehnen. Individualitäten umwerben mich. Frauen von nicht zu mißverstehender gesellschaftlicher Bedeutung freuen sich, wenn ich nur in geringem Grad artig zu ihnen bin. [...] Meiner Meinung nach werden die Dichter im großen und ganzen nur beinahe zu gern und zu rasch anerkannt. Infolgedessen bekommt man sie dann satt. [...] Meine Verleger teilen mir mit, sie seien entzückt von mir. [...] Allgemein gesprochen halte ich nichts für so gesund als eine kräftige Portion Verkennung, die gewiß auch Nachteile haben mag, aber aus fröhlicher Verarbeitung dessen, was nachteilig ist, wächst Vorzügliches²⁰.

¹⁹ Cfr. Max Brod, «*Rund um die Generation des Trotzdem*». *Heinrich Mann, Franz Blei, Robert Walser*, in: *Streitbares Leben. Autobiographie*, München, Kindler, 1960, p.390.

²⁰ Walser, *Gibt es verkannte Dichter unter uns?*, GW XII/I, pp.286-287.

L'insuccesso lo raggiunse già all'inizio della sua carriera, nel 1904 fu pubblicato dalla casa editrice *Insel* di Lipsia, il suo primo libro, *Fritz Kochers Aufsätze*, raccolta di temi scolastici di un presunto Fritz Kocher. Secondo la versione dell'autore del libro questi temi sarebbero stati scritti dal compagno di scuola Fritz Kocher morto prematuramente, l'autore avrebbe avuto il permesso della madre del ragazzo di pubblicarli, ma soltanto a condizione di non apportare alcuna modifica. Questi temi sono per lo più variazioni sulla figura dell'impiegato. L'introduzione di questa figura all'interno della letteratura non è certamente casuale. Il 30 settembre 1896 infatti, dopo aver abitato a Biel, Basilea e a Stoccarda, Walser si trasferì a Zurigo dove rimase per dieci anni e dove cambiò indirizzo diciassette volte e lavoro nove volte. Qui svolse soprattutto mansioni da impiegato, da *Commis*, figura che ritroveremo spesso all'interno della sua opera.

Obgleich im Leben eine sehr bekannte Erscheinung, ist der Commis doch noch niemals zum Gegenstand einer schriftlichen Erörterung gemacht worden. Meines Wissens wenigstens nicht. Er ist vielleicht zu alltäglich, zu unschuldig, zu wenig blaß und verdorben, zu wenig interessant, der junge schüchterne Mann mit der Schreibfeder und Rechentafel in der Hand, um den Herrn Dichtern als Stoff zu dienen. Mir indessen dient es gerade. Es war mit ein Vergnügen, in seine kleine frische, wenig abgegraste Welt zu schauen, und darin Winkel zu finden, die so schattenhaft heimlich von der sanften Sonne beschienen sind²¹.

L'insuccesso dei *Fritz Kochers Aufsätze* fu inoltre causa di una forte invidia da parte di Walser nei confronti di Hermann Hesse. Nel 1904 fu infatti pubblicato anche il *Peter Camenzind*, ma mentre questo fu un grandissimo successo e fece conoscere Hesse in tutta la Germania, la raccolta di temi del giovane Fritz Kocher non fu quasi presa in considerazione e un anno dopo la pubblicazione del volume, la casa editrice comunicò a Walser che erano stati venduti soltanto

²¹ Robert Walser, *Fritz Kochers Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 49. (Da questo momento FKA).

47 esemplari. «Die Zürcher? Die haben von meinen Gedichten überhaupt keine Notiz genommen. Die schwammen damals doch alle in der Begeisterung für Hesse»²². E ancora:

All die herzigen Leute, die glauben, mich herumkommandieren und kritisieren zu dürfen, sind fanatische Anhänger von Hermann Hesse. Sie vertrauen mir nicht. Für sie gibt es nur ein Entweder-Oder: Entweder du schreibst wie Hesse oder du bist und bleibst ein Versager²³.

L'invidia potrebbe essere la causa per la mancanza di stima nei confronti degli scrittori a lui contemporanei, ma dei classici, disse a Seelig, non fu mai geloso:

Auf Klassiker war ich nie jaloux. Dagegen auf zweitrangige Schriftsteller, vor allem auf Wilhelm Raabe und Theodor Storm. Denn derlei hätte ich auch machen können, so bürgerlich-gemütlich Geschichten wie sie. Die Saugemütlichkeit ärgert mich an Raabe direkt²⁴.

Walser inizia dunque da subito a diffidare degli editori e degli intellettuali come scrive in un testo pubblicato sul «Samstag» nel giugno 1905: «Meiden Sie die Gelehrten, denn es sind, mit wenig Ausnahmen, herzlose Menschen»²⁵.

Nel 1905 Walser si trasferì a Berlino, ospite del fratello Karl, dove riuscì a scrivere tre romanzi, *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* e *Jakob von Gunten*, pubblicati rispettivamente nel 1907, 1908 e 1909 da Bruno Cassirer.

I romanzi non ottennero un grande successo e a proposito dell'ultimo romanzo Efraim Frisch (1873-1942) scrittore, drammaturgo ed editore di riviste nonché amico di Christian Morgenstern, fu uno dei pochi che capì subito il significato di *Jakob von Gunten* e lodò il romanzo in un saggio pubblicato sulla «Neue Rundschau» nel 1911. Frisch sosteneva che il romanzo non avrebbe attirato

²² Seelig, *Wanderungen*, p.49

²³ Ivi, p.15.

²⁴ Ivi, p.17.

²⁵ Robert Walser *Brief eines Mannes an einen Mann*, GW I, p.235.

l'attenzione a causa dell'editore Bruno Cassirer. In una lettera a Morgenstern dell'8 novembre 1909 descrive Cassirer, nonostante una grande simpatia nei suoi confronti, come

nichts als ein großes Malheur [...] soll man sich in einer Abhängigkeit von ihm befinden, ohne daß er die Verpflichtung zu irgendeiner Gegenleistung übernimmt...Das Beispiel Robert Walser ist abschreckend genug. Der würde heute anders dastehen, wenn er Fischer als Verleger hätte. Oder ist es nicht ein Ruin für jedes Buch, es im Mai erscheinen zu lassen, wie C. es mit dem Gunten gethan?²⁶

La vita a Berlino non gli piaceva, così come non amava il lavoro di segretario presso la *Berliner Sezession* dove fu assunto nel 1907. Mentre il fratello Karl, già famoso pittore, si integrava sempre di più all'interno della società berlinese grazie alla sua crescente fama, Robert ne restava al di fuori. Da Berlino invidiava sua sorella Fanny che gli aveva comunicato il desiderio di trasferirsi a Zurigo:

Liebe Fanny - So? Du willst nach Zürich? Zürich ist eine der besten und wohnlichsten Städte der Welt. [...] Ich beneide dich, daß du wirst in Zürich leben. [...] Was hier die Leute quatschen ist unheimlich. Es gibt hier blutwenig honorige Menschen. Aber es gibt Modesucht, und der Künstler muß suchen, diese Sucht zu befriedigen²⁷.

In questo periodo, come si nota leggendo i suoi tre romanzi, la critica alla società è molto forte. La sua posizione di emarginato è proprio ciò che gli permette di mettere in discussione quelle istituzioni che hanno così tanto potere sul suo destino. In quanto scrittore al di fuori di ogni circolo letterario è in grado di sfidare le strutture di potere che sono alla base di queste stesse istituzioni.

²⁶ Bernahrd Echte, *Robert Walser: Sein Leben in Bildern und Texten*, p.252.

²⁷ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.54.

Christopher Middleton, il primo a presentare Walser al pubblico inglese, celebra la sua posizione di scrittore ai margini della società proprio perché il suo status di emarginato gli dà la libertà di esprimersi come vuole. La prosa di Walser è un tipo di scrittura che non si conforma a quella tradizionale e che si rifiuta di adeguarsi alle convenzioni ridicolizzando la borghesia e il suo mondo.²⁸

Alcuni studi recenti su Walser hanno cercato di esaminare come il suo status di *outsider* gli abbia permesso di sfidare le tradizioni e le convenzioni letterarie. Dierk Rodewald analizzando l'opera completa di Walser arriva alla conclusione che i suoi scritti rappresentino una «grundsätzliche Skepsis gegenüber der Literatur und der Sprache überhaupt»²⁹.

La sua opposizione nei confronti della società è evidente anche nel suo abbigliamento e in quello dei suoi personaggi, considerati da Aman *dandy* proprio per il loro desiderio di allontanarsi dalla moda convenzionale dimostrando così il loro anticonformismo.³⁰ Naturalmente per *dandy* non si intende il modo in cui lo furono Baudelaire o Oscar Wilde, bensì uomini in versione «selvatica e zingaresca», Walser potrebbe dunque essere definito il «dandy delle regioni inferiori»³¹.

Spesso nelle opere di Walser troviamo qualcuno che offre ai personaggi abiti convenzionali con lo scopo di correggere il loro abbigliamento stravagante. Un esempio è il sarto che troviamo nel racconto *Der Spaziergang*, il signor Dünn, il quale incarna il potere della moda che si adatta alle regole della società.

Ma è lo stesso Walser ad indossare abiti non alla moda. Seelig racconta di quando portò Robert in un negozio perché desiderava comprargli un vestito, ma lui si innervosì e uscirono senza aver comprato niente:

²⁸ Cfr. Valerie Heffernan, *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-examined*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p.18.

²⁹ Dierk Rodewald, *Robert Walsers Prosa: Versuch einer Strukturanalyse*, Berlin, Gehlen, 1970, p.234.

³⁰ Silvio Aman, *Robert Walser. Il culto dell'eterna giovinezza*, Milano, Casagrande, 2009, p.170.

³¹ Ivi, p.177.

Die Maßkleider passen ihm aber nicht gut, da er einen zu runden Rücken hat. Er wünscht etwas «Bäurisches, auf alle Fälle nichts Auffälliges». Da ihn das Maßnehmen und Herumfingern an seiner Person immer nervöser macht und sein Kopf rot anzulaufen beginnt, ergreife ich mit ihm die Flucht, ohne etwas gekauft zu haben³².

Anche il modo di vestirsi quindi fa parte della battaglia di Walser contro l'omologazione.

In un brano del 1915, pubblicato dal «Sonntagsblatt» di Berna e inserito due anni dopo nella raccolta *Poetenleben*, Walser riferisce della sua visita a Max Dauthendey nell'abitazione di questi a Würzburg, e della critica che il poeta più anziano e già affermato gli fece a proposito del suo abbigliamento stravagante. Secondo Dauthendey, cercare di distinguersi per mezzo di stranezze sarebbe stato un modo sbagliato di affermare la propria personalità.

Nel 1913 Walser lasciò Berlino per tornare nella sua amata Svizzera. Walser si sentiva a casa soltanto quando era nei dintorni della sua città natale, come si legge in una lettera scritta a Max Brod nel luglio 1913:

Ich bin z.Zt. hier in Biel und hause, lebe, logiere und wohne in einer Palastmansarde. Biel ist eine Stadt, die wert wäre, von Ihnen gesehen zu werden. [...] Ich bade jeden Tag, bei Sonnenschein, Wind und Regen im schönsten See. Wenn Sie sich mit raffiniertester Phantasie einen See phantasieren, so ist er noch nicht halb so schön wie der Bielersee. Ermessen Sie demnach mein Badeglück³³.

Quando Robert Walser tornò in Svizzera a Berlino non lasciò niente, nessun circolo, nessuna comunità letteraria. Non troviamo il suo nome nei caffè letterari. Probabilmente aveva incontrato tutti, ma soltanto da lontano, probabilmente era stato ospite dei caffè letterari, ma soltanto a distanza. Da solo, in disparte, osservava tutto godendosi la sua solitudine.

³² Seelig, *Wanderungen*, p.16.

³³ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.66.

La sua esperienza a Berlino, che ritroviamo in *Berlin und der Künstler*, ha comunque degli aspetti positivi e per questo lui ringrazia la grande città nonostante le delusioni.

Wie ist da Berlin toll. Eine Stadt wie Berlin ist ein ungezogener, frecher, intelligenter Bengel, bejahend, was ihm so paßt und wegwerfend, wessen er überdrüssig geworden ist. [...] Ein Künstler ist hier gezwungen aufzuhorchen. Anderswo darf er, die Ohren verstopft, in die Ignoranz versinken. Hier darf er das nicht. [...] Er kann dann erleben, was es heißt, in Wüsten oder Einöden zu leben. Der großstädtische Künstler hat Gelegenheit in Hülle und Fülle, niemanden zu sehen und zu sprechen. Er macht sich ganz einfach in der Welt, die den Ton angibt, unbeliebt, oder aber, er versteift sich durchweg aus Mißerfolgen, und im Nu sinkt er in die herrlichste, in die blühendste aller Verlassenheiten hinab³⁴.

A Biel Robert cambiò vita completamente, visse in una mansarda dell'hotel *Zum blauen Kreuz* che non era riscaldata nemmeno d'inverno e che aveva soltanto un letto, un tavolo e una sedia. Qui iniziò un periodo di crisi per Walser: delusioni, pubblicazioni senza successo, crisi finanziaria, isolamento nella società. Con *Jakob von Gunten* Walser esce dalla cultura europea e dalle sue problematiche, e a Biel inizia a scrivere di un mondo giusto, descrive le bellezze della natura, parla di fantasie e di idilli allontanandosi sempre di più dalla critica alla società. «Robert Walser hatte die Rolle des naturfrommen Einsiedlers und Predigers in der Wüste aufgenommen [...]»³⁵. Questa nuova poetica di Walser nasce contemporaneamente alla prima Guerra mondiale, ma dai suoi testi non si percepisce nulla della catastrofe europea. Per lui la prima Guerra mondiale è soltanto la conseguenza logica della società che aveva descritto fino a quel momento, sembra che gli avvenimenti contemporanei non lo interessino: «Das

³⁴ Robert Walser *Berlin und der Künstler*, GW II, p. 45 s.

³⁵ Jochen Greven, *Figuren des Widerspruchs*, in: Kerr Katharina (Hg.) *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p.179. (D'ora in poi i saggi contenuti in quest'opera verranno citati con autore, titolo, pagina in: Kerr, *Robert Walser* con il numero del volume).

Politische langweilt mich»³⁶ scrisse a un editore svizzero alla fine del 1919. Nel 1920 fu pubblicato il volume *Seeland*. Scrisse al *Rascher Verlag* che il titolo *Seeland* gli sembra molto adatto al volume:

Der Titel Seeland erscheint mir deshalb denkbar richtig, weil er knapp und straff dasjenige bezeichnet, um das es sich hier handelt, um eine Gegend und um die Erscheinung derselben. Der Titel ist sinnlich und einfach und ich möchte sagen, europäisch oder rein-weltlich. Seeland kann in der Schweiz oder überall sein, in Australien, in Holland oder sonstwo³⁷.

Scrisse ancora al *Rascher Verlag* che il libro, che sarebbe stato illustrato dal fratello Karl, non aveva alcun bisogno di illustrazioni perché

hier der Dichter schon selber mit der Schreibfeder, mit den sprachlichen Worten - malt und illustriert. [...] Seeland sollte, meiner Meinung nach, da es ein geistiges Buch ist, besser unillustriert bleiben. [...] An Ihrer Stelle würde ich Karl Walser nur einen Deckel proponieren. Seeland ist zu vorherrschend geistig-gedanklich für Bildschmuck. Das Dichterisch-Denkerische ist zu dominierend. Bilder und Wort würden hier einander eher stören, gegenseitig beeinträchtigen als helfen und heben³⁸.

Seeland fu comunque pubblicato con 5 disegni del fratello: «Seeland, das Sie ablehnten, erscheint bei Rascher mit fünf Radierungen meines Bruders»³⁹ scrive Walser il 28 aprile 1919 alla casa editrice Huber & Co.

Il soggiorno a Biel dal 1914 al 1921 confermò il suo insuccesso. I libri accettati dagli editori non vennero venduti: «Einige besonders böswillige Kritiker halten

³⁶ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.174.

³⁷ Ivi, p.126.

³⁸ Ivi, pp. 126-127.

³⁹ Ivi, p.167.

ihn für einen bedeutungslosen und schwachbrüstigen Dichter, der nur Ruhe und Zufriedenheit sucht»⁴⁰.

Nel 1915 scrisse il breve testo in prosa *Phantasieren* per la rivista «Zeit-Echo» che aveva chiesto a diversi scrittori di esprimere il loro punto di vista sulla guerra. Walser non parlò della guerra, ma delle sue speranze e del suo sogno di un mondo migliore:

Freundlich sind dort die Menschen. Sie haben das schöne Bedürfnis, einander zu fragen, ob sie einander unterstützen können. [...] Die Menschen, die dort wohnen, wo die Gedanken wohnen, sind weit davon entfernt, eine Lust in irgend jemand anderes Unlust zu finden und eine abscheuliche Freude zu fühlen, wo ein anderer sich in Verlegenheit befindet. [...] Die Menschen haben insofern ein Bedürfnis nach Schönheit, als sie nicht gerne ihres Mitmenschen Schaden sehen. Alle Leute wünschen dort allen nur das Beste. [...] Liebe ist dort das bedeutendste Gesetz; Freundschaft die vorderste Regel. Arm und reich gibt es nicht. Keine Könige und keine Kaiser hat es dort, wo der gesunde Mensch wohnt, je gegeben. [...] Es herrscht niemand, außer jedermann über sich selber. [...] Alle wollen arm sein; hieraus folgt, daß niemand arm ist. Dort, dort ist es schön, dort möchte ich leben. Unter Menschen, die sich frei fühlen, weil sie sich beschränken, möchte ich leben. Unter Menschen, die einander achten, möchte ich leben. Unter Menschen, die keine Angst kennen, möchte ich leben. Ich sehe wohl ein, daß ich phantasieren⁴¹.

Nel 1919 mandò alla casa editrice *Rascher* il romanzo *Tobold*, il settimo se si contano anche quelli probabilmente distrutti a Berlino, che trattava di tematiche nazionali e dell'amore per la natura. Walser voleva dimostrare che *Tobold* era un romanzo svizzero. Il manoscritto doveva essergli tornato indietro, ma poi sparì, forse fu distrutto dallo stesso Walser.

Nel 1921 si trasferì a Berna. Nelle opere di questo periodo la critica alla società e alla cultura contemporanea tornò ad essere un tema esplicito. Il destino

⁴⁰ Sauvât, *Vergessene Weiten*, p.240.

⁴¹ Walser, *Phantasieren*, GW VI, pp.167-168.

sociale di Walser, la sua assoluta estraneità alla società e il suo isolamento all'interno dei circoli letterari, fu ancora più forte durante questi anni probabilmente anche in relazione alla sua mancanza di successo come scrittore. Riferendosi agli anni '20 confidò a Carl Seelig che il «Berliner Tageblatt» gli aveva chiesto di non inviare più i suoi lavori: «Stellen Sie sich meinen Schrecken vor, als ich eines Tages von der Feuilletonredaktion des Berliner Tageblatts einen Brief bekam, in dem mir angeraten wurde, ein halbes Jahr lang nichts zu produzieren! Ich war verzweifelt»⁴². Fu in questo periodo che Walser tentò più volte di togliersi la vita.

Il suo isolamento cresceva sempre di più, le sue passeggiate diventavano sempre più lunghe e beveva molto come possiamo leggere in una delle lettere inviate a Therese Breitbach.⁴³

Accettò il lavoro nell'archivio di stato, ma soltanto per pochi mesi. A dicembre ottenne un prestito di 1500 franchi per il romanzo *Theodor* che fu inviato a diverse case editrici e fu sempre rifiutato. Non riuscì mai a rimborsare la *Werkbeleihungskasse des Schweizerischen Schriftstellervereins*.

Walser lavorò a questo romanzo durante i primi anni trascorsi a Berna. L'opera, che narrava gli avvenimenti berlinesi in forma di diario del protagonista, fu andata distrutta o perduta. Ernst Morgenthaler riferisce a proposito di questo romanzo di una lettura avvenuta l'8 marzo del 1922 presso il circolo letterario di Hottingen, sottolineando la sua sofferenza durante l'ascolto:

Ich kam in einen kleinen, hell erleuchteten Saal, wo um einen massiven Tisch herum feierliche Herren saßen. Es waren lauter wichtige Gestalten, die wahren literarischen Kulturpfeiler von Zürich. Oben am Tisch saß ein rothaariger Mann in grauem grobem Kleid. Mit seinem zündroten Kopf und seinen roten Händen schien er mir schlecht in diesen Kreis zu passen. Es war Robert Walser, der alsbald ein Manuskript aufschlug und zu lesen begann. Theodor hörte ich noch als Überschrift, es klang wie aus weiter Ferne; dann versagte jedes Aufnahmevermögen. Ich hätte vom Inhalt

⁴² Seelig, *Wanderungen*, p.24.

⁴³ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.342.

dieser Vorlesung mit keinem Wort berichten können. Ich weiß nur noch, daß ich unsäglich gelitten habe. Ich kniff mich unterm Tisch ins Bein, damit der Schmerz mich wach erhalte. Ich tauchte den Finger in den Wein und rieb mir die Augen - weiß Gott was ich noch für Mittel ersann, um diesen Theodor, der nicht enden wollte, zu überstehen. Doch alles, auch die längste Not, der längste Theodor nimmt einmal ein Ende. Ich ging zu Walser und stellte mich vor. Er begrüßte mich herzlich, als kennten wir uns schon lange⁴⁴.

La situazione finanziaria di Walser era piuttosto complicata, non riusciva a pubblicare nulla, e, così fallì il tentativo di avere una vita stabile a Berna. La sua crisi si aggravava sempre di più, continuava a cambiare appartamento e proprio come da giovane continuava a cambiare lavoro. Iniziò ad avere allucinazioni, a soffrire di insonnia, aveva incubi e attacchi di panico. È in questo momento che iniziò il metodo della matita.

Er spricht gerne oft in der Ich-Perspektive, aber noch lieber schlüpft er in die Rolle einer im irgendwie verwandten Person und schreibt in «alter ego-Figurationen» als Kind, als Künstler und Räuber [...] in denen er sich in immer neue erfundene Situationen hinein phantasiert⁴⁵.

La soggettività radicale che è alla base dei suoi scritti viene nascosta da questi mascheramenti, a volte superficiali e trasparenti, altre volte cupi e profondi, ma l'autore resta sempre dalla parte degli emarginati: ladri, vagabondi, impiegati o artisti. Non troviamo altre prospettive se non quelle dell'autore, non c'è oggettività ed è forse proprio per questo che Walser non fu apprezzato dal popolo: «Wenn ich nochmals von vorn beginnen könnte, würde ich mich bemühen, das Subjektive konsequent auszuschalten und so zu schreiben, daß es dem Volk wohltut»⁴⁶.

⁴⁴ Mächler, *Robert Walser*, p.150 s.

⁴⁵ Christoph Siegrist, *Vom Glück des Unglücks: Robert Walsers Bieler und Berner Zeit*, in: Hinz/ Horst, *Robert Walser* p.65.

⁴⁶ Seelig, *Wanderungen*, p.76.

Nel 1923, Walser fu ricoverato in ospedale per un attacco di ischialgia; un anno dopo uscì dall'associazione degli scrittori svizzeri; nel 1925 fu pubblicato il suo ultimo libro *Die Rose* che lui considerava: «eines meiner feinsten Bücher, das nur ältere und sehr vornehme Frauen in die Hand nehmen sollten, weil es an diesem Buch sehr viel zu verstehen und zu verzeihen gibt. Es ist das ungezogenste, jugendlichste aller meiner Bücher [...]»⁴⁷. Con il passare degli anni la sua tendenza all'isolamento rispetto agli ambienti intellettuali crebbe sempre di più, uno dei pochi rapporti mantenuti, anche se soltanto in forma epistolare, fu quello con Frieda Mermet; Nel 1929 iniziò il soggiorno nell'ospedale psichiatrico di Waldau, che rappresenta un brusco passaggio dalla condizione di mobilità degli anni giovanili a quella di assoluta stanzialità che andrà avanti fino alla fine della sua vita.

Walsers "Mängel" erweisen sich als seine Schönheiten, sein »Mißlingen« ist seine Qualität. Er schlägt sich nie auf die Seite der Sieger. Er lebte immer am Rande - am Rand des deutschen Sprachraums, am Rand der bürgerlichen Gesellschaft, am Rand der psychischen Gesundheit -, und er war zu bewußt, sein kratziges Verhältnis zur Welt durch gelackte Sprachschönheit zutünchen zu wollen⁴⁸.

Il 29 dicembre 1956 nel cimitero di Herisau in occasione del funerale di Robert Walser Carl Seelig ci tenne a sottolineare la sua costante incompatibilità con le istituzioni contemporanee: «Er war der unschablonenhafteste Mensch, der mir je begegnet ist, keiner Mode und keinem Kunstbetrieb unterworfen»⁴⁹. La posizione di emarginato all'interno della società fu sicuramente il simbolo della condizione dell'artista e della sua posizione all'interno della collettività.

⁴⁷ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.238.

⁴⁸ Urs Widmer, *Der Dichter als Krimineller. Robert Walser im Nachlaß entdeckter Roman Der Räuber*, in: Kerr, *Robert Walser 2. Band*, p.24.

⁴⁹ Leonardo Tofi, *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p.46.

1.2 La figura dell'artista emarginato

Per capire la concezione di Walser dell'artista all'interno della società è opportuno leggere l'inizio del quinto capitolo di *Geschwister Tanner*. Il capitolo inizia infatti con la descrizione del giovane poeta Sebastian e successivamente viene espresso il giudizio di Kaspar, che in questo caso rappresenta la società, nei confronti del giovane artista tormentato:

Sebastian war ein junger Poet, der seine Verse von einer kleinen Bühne herab dem Publikum vortrug. Er pflegte sich dabei durch sein Ungestüm immer ein wenig lächerlich zu machen. Er war in jungen Jahren seinen Eltern durchgebrannt, hatte mit sechzehn Jahren in Paris gelebt und war mit zwanzig zurückgekommen. [...] Dort trieb Sebastian ein merkwürdig tagediebisches Wesen, saß oder lag tagelang in einer hochgelegenen, verstaubten Kammer, ausgestreckt auf einem schmalen Bett, in dem er des Nachts schlief, ohne sich die Mühe zu nehmen, es für den Schlaf in Ordnung zu bringen. Seine Eltern hielten ihn für verloren und ließen ihn tun, was er wollte. Geld gaben sie ihm nicht, denn sie hielten es für unangebracht, mit Geldspenden den Ausschweifungen ihres Sohnes entgegenzukommen, denen sie ihn ausgesetzt wußten. Zu einem ernsthaften Studium war Sebastian nicht mehr zu bewegen; er trieb sich, irgendein Buch unter dem Arm oder in der Tasche, auf den Bergen, in den Wäldern umher, kam oft mehrere Tage lang nicht nach Hause, übernachtete, wenn das Wetter nur einigermaßen es gestattete, in verfallenen, von keinem Menschen, nicht einmal von wilden und rauhen Hirten benutzten Hütten, auf Weiden, die dem Himmel näher lagen als irgendeiner menschlichen Zivilisation. Er trug immer denselben zerschossenen Anzug aus hellgelbem Tuch, ließ sich den Bart wachsen, legte aber sonst sehr viel Wert darauf, angenehm und sauber zu erscheinen. Seine Fingernägel pflegte er mehr als seinen Verstand, den er einfach verwildern ließ. Er war schön, und da es bekannt war, daß er dichtete, so verbreitete sich um seine Person ein halb lächerlicher, halb wehmütiger Zauberschein, und es gab viele vernünftige Menschen in der Stadt, die den jungen Mann aufrichtig bemitleideten und sich seiner, wo sie

nur konnten, aufs herzlichste annahmen. [...] «Wie ich höre, arbeiten Sie an einem Gedicht, das den Inhalt Ihres Lebens widerspiegeln soll. [...] Ich finde es übrigens beschämend für einen jungen Mann, Verse zu verfertigen. Das ist keine Arbeit, sondern nur ein Schlupfwinkel für Müßiggänger⁵⁰.

L'artista di Walser, che sia *Künstler*, *Dichter* o *Poet*, è dunque inquieto, solitario, e incompreso. Soffre molto per la sua condizione di emarginato, ma il vero artista è tale soltanto se vive la propria ispirazione da solo ed è da solo che egli «sperimenta talvolta cose indubbiamente strane» [...] e da solo si trova spesso «davanti ad uno strano, affascinante abisso»⁵¹, quello in cui, secondo Walser, lo trascina ogni atto di percezione e di creazione artistica. L'abisso in cui l'artista viene trascinato è la solitudine in cui è costretto a vivere a causa dell'incomprensione della società e della continua lotta contro le istituzioni. La società non lo comprende, ma lo deride e lo compatisce.

Il suo animo di artista genera isolamento, incomprendimento e sofferenza, sofferenza che non necessariamente corrisponde all'infelicità perché non è obbligatoriamente legata ad una situazione tragica vissuta in passato, ma è semplicemente parte della personalità artistica del poeta.

Daß er nie zur Sicherung oder Versicherung seiner selbst gelangt, scheint sein Los. [...] Verloren in den Abgründen des Mutlosigkeit gewinnt er oft das Beste: sich selbst; und vertieft in große Gedanken verliert er sich wie Spreu in den Wind geworfen. Vertraulich sein kann er nicht, Mensch sein darf er nicht. [...] So lebt er in fortlaufenden überzarten Sorgen. die ihm die gesunden Sinne zu verrücken drohen⁵².

In questo testo, pubblicato nel 1911, la concezione walseriana dell'esistenza dell'artista è chiara sin dall'inizio, è suo destino non avere né certezze né

⁵⁰ Robert Walser, *Geschwister Tanner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 79 s. (Da questo momento GT)

⁵¹ Tofi, *Il racconto è nudo!*, p.46.

⁵² Walser, *Über den Charakter eines Künstlers*, GW VI, p.55 s.

sicurezze, ma il premio per la sua solitudine è la conquista di se stesso. Se l'artista vuole rimanere tale deve sicuramente essere un asociale perché soltanto così è in grado di capire e di rappresentare la realtà senza sottomettersi ad essa. Questo è quello che accade a *Theodor*, protagonista dell'omonimo romanzo-frammento scritto nel 1923. Il protagonista, Theodor appunto, è uno scrittore alla ricerca di materiale per un nuovo romanzo, ribaltando così il processo abituale di scrittura secondo il quale lo scrittore rielabora il vissuto in un libro e non viceversa. Essendo il suo redattore molto impaziente, Theodor decide di innamorarsi della signora Steiner, moglie del suo datore di lavoro, per avere un soggetto per il suo romanzo e sottomettendosi agli ordini del mercato letterario. Il Ballo in maschera, da cui Theodor è escluso, rappresenta la società di cui Theodor non può fare parte. Una volta scoperto l'amore di Theodor per sua moglie il signor Steiner lo licenzia, lo accompagna alla stazione e gli ordina di partire. Theodor però si rifiuta, lascia la stazione e cerca un amico con cui confidarsi: «Bin ich nicht der Regisseur meiner selbst?» fragt' ich ihn. «Du hast recht getan. Ein Mann hält sein Geschick, solange er kann, in eigenen Händen»⁵³. Nonostante la sconfitta e l'esclusione sociale, ribellandosi al Signor Steiner Theodor è diventato padrone del proprio destino. «Es gibt schon zu denken, daß Walser sich einen Schriftsteller nur noch als einen Asozialen vorstellen konnte»⁵⁴. Un forte motivo di disagio per l'artista è dunque la sua posizione all'interno di quella società borghese che non è in grado né di capirlo né di accettarlo. L'isolamento sembra essere la caratteristica dell'artista moderno che vuole distanziarsi dal mondo che lo circonda. Simon, personaggio nato negli anni berlinesi, anni in cui Walser capisce che non riuscirà mai a fare parte di quella società in cui il fratello tenta di introdurlo, cerca fino alla fine di difendere la libertà, il valore più importante per lui, ma questa lo porterà a sentirsi estraniato e disorientato all'interno della società perché non intende accettare nessuna delle sue norme. La scarsa considerazione di cui godono gli artisti li spinge ulteriormente ai margini della

⁵³ Walser, *Theodor*, GW VII, p.331.

⁵⁴ Urs Widmer, *Der Dichter als Krimineller*, in: Kerr, *Robert Walser 2. Band*, p.23.

comunità. Martin Jürgens ha sottolineato come l'insanabile conflitto fra le esigenze di creatività dell'attività letteraria e quelle di produttività della società mercificata conduca uno scrittore come Walser, che abbandona il suo lavoro diverse volte per dedicarsi totalmente alla scrittura, a pensare che i poeti siano persone destinate al fallimento e alla solitudine, proprio come accade al poeta Sebastian e a un giovane uomo di cui si parla nel racconto *Die Ruine*: «Uns ist ein junger Mann bekannt, der die Kaufmannskarriere zugunsten der poetischen preisgab. Der Himmel und die menschliche Gesellschaft strafte ihn hart dafür. Er wurde Schriftsteller und blieb als solcher bodenlos erfolglos»⁵⁵.

Accade spesso però che alcuni scrittori che in vita non vengono quasi considerati inizino a vivere dopo la morte, non perché le loro opere vengano comprese meglio, ma perché i posteri le interpretano a modo loro. Di questo Walser parla nel breve testo *Etwas von der Schande* dove racconta, tra le altre, l'esperienza di Oscar Wilde:

Zu Wildes Lebzeiten ging man natürlich vorsichtig, zurückhaltend mit ihm um. Als er aber von dannen gefahren war, schmückte man ihn, ich möchte sagen, mit einem Heiligenschein, den er sicher in jeder Beziehung, d.h. aufs redlichste verdiente. Das Schicksalhafte ist es, daß einen Dichter in die Unvergeßlichkeit hebt, ihn zu einer immer jungen, grünenden Erscheinung macht! Dichter, wie Oscar Wilde, fangen erst nach ihrem Ableben eigentlich an zu wirken, zu leben⁵⁶.

Determinante per l'asocialità dell'artista è anche la teoria di Walser secondo la quale il lavoro artistico e il lavoro borghese sarebbero inconciliabili. Scrivere e lavorare contemporaneamente toglierebbe importanza all'attività artistica, che passerebbe così in secondo piano diventando un'occupazione secondaria. L'ispirazione totale è possibile soltanto se ci si dedica completamente ad essa:

⁵⁵ Walser, *Die Ruine*, GW VIII, p.346.

⁵⁶ Walser, *Etwas von der Schande*, GW VIII, p.229.

Ich werde gegen den kommenden Herbst aus der Stellung, die ich zurzeit bekleide, austreten und folglich arbeitslos und stellenlos sein, worauf ich in die Einsamkeit zu gehen im Sinne habe. Ich werde mich in die Abgelegenheit irgendeines vorstädtischen Zimmers einschließen und dort fortfahren, Gedichte zu schreiben. [...] Wenn ich dann einige annehmbare Sachen geschrieben haben werde, so suche und finde ich einen neuen geeigneten Posten, trete wieder in ein Bureau ein und bin derselbe vernünftig sowohl wie zweckmäßig arbeitende Mensch wie vorher⁵⁷.

Dice a Franz Blei durante il loro incontro raccontato nel testo a lui intitolato pubblicato nel gennaio 1917. E quando Blei gli chiede se sia assolutamente necessario abbandonare il lavoro per scrivere Walser risponde:

Gewiß! denn anders dichtete ich schon lieber überhaupt nicht, das hieße nur so nebenbei dichten, und das kann natürlich niemals das Wahre sein. [...] Keinen Moment zweifle ich, daß Dichten unter keinen Umständen irgendein Unterhaltungsspiel ist, das nur so als Nebensache oder Zerstreuung betrieben werden kann. Leben und Dichten müssen ohne Frage ein Einziges und Zusammenhängendes sein. Dichten ist ein Großes und Ganzes und beansprucht daher sicher auch ein ganzes Leben [...]⁵⁸.

Nonostante l'artista soffra per la sua emarginazione dalla collettività, l'integrazione sarebbe un grande rischio perché l'artista all'interno della società borghese corre il pericolo di farsi influenzare negativamente dalle esigenze del mercato. *Jakob von Gunten*, protagonista dell'omonimo romanzo, non stima il fratello artista Johann proprio perché questi è solito frequentare i salotti "per bene" circondandosi di colleghi che sono più borghesi che artisti: il dissidio tra i due fratelli del romanzo a proposito della posizione dell'artista all'interno della società richiama ovviamente quello fra Robert e Karl. Come ho già accennato precedentemente, Robert non riusciva a sentirsi a proprio agio negli ambienti artistici in cui il fratello cercava di introdurlo. «Jeder Schriftsteller vereinigt zwei

⁵⁷ Walser, *Dr Franz Blei*, GW II, p.313.

⁵⁸ Ivi, p.314.

Menschen: den Bürger und den Künstler, womit er sich mit mehr oder weniger Glück abfindet»⁵⁹. Ogni scrittore ha dunque dentro di sé sia il borghese che l'artista, sta a lui decidere se preferisce soffocare l'artista che è in lui per raggiungere uno status sociale o se svilupparsi come artista sacrificando la propria integrazione sociale.

Lo *Spießer*, «komische Person, nicht war?»⁶⁰, rappresenta dunque l'opposto dell'artista. Il vero artista è colui che cerca di sfuggire ai tentativi di integrazione intrapresi dalla società borghese. Walser è assolutamente contrario all'artista che frequenta gli eleganti salotti di intellettuali così come rigetta il poeta che ha raggiunto un così ampio successo da avere la stima di tutti i membri della collettività.

Come ho già accennato nel paragrafo precedente, gli anni di Berna sono quelli in cui la critica alla società e al mercato letterario diventa più intensa.

Nel testo *Eine Ohrfeige und Sonstiges* l'io narrante critica l'attività letteraria che è ormai diventata una «Fabrik zur Gewöhnlichmachung des Ungewöhnlichen»⁶¹. In questo modo l'artista e la sua produzione letteraria perdono originalità, diventano beni la cui circolazione e diffusione dipendono dalla moda che cambia velocemente, mentre il vero poeta sente la forte necessità di scrivere e non può cambiare l'oggetto delle sue opere a seconda dei gusti del pubblico, per lui scrivere è «eine Erholung, eine Art Schlafmittel. Dieses Metier beruhigt, erheitert mich»⁶². La critica continua nel testo *Für die Katz*, brano umoristico che mette in discussione la condizione contemporanea dell'artista e in particolare il mercato letterario che vuole sottomettere lo scrittore. Il breve testo esprime l'amara consapevolezza della necessità di dover prendere parte al mercato della cultura. L'espressione *für die Katz* indica appunto il carattere effimero e sostanzialmente inutile di tutto quanto viene scritto e prodotto per il mercato letterario.

⁵⁹ Walser, *Etwas über die Schriftstellerei*, GW X, p.410.

⁶⁰ Walser, *Der Spießer*, GW II, p.403.

⁶¹ Robert Walser, *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, in: *Die Rose*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p.59. (D'ora in poi DR).

⁶² Walser, *Etwas von der Schande*, GW VIII, p.227.

Ich schreibe das Prosastück, das mir hier entstehen zu wollen scheint, in stiller Mitternacht, und ich schreibe es für die Katz, will sagen, für den Tagesgebrauch. [...] die Katz [...] ist die Zeit selbst, in der wir leben, für die wir arbeiten, die uns Arbeit gibt, die Banken, die Restaurants, die Verlagshäuser, die Schulen, das Immense des Handels, die phänomenale Weitläufigkeit des Warenfabrikationswesens, alles dies und noch mehr, falls ich, was in Betracht kommen könnte, der Reihe nach aufzählen wollte, was ich für überflüssig halten würde, ist Katz, ist Katz. Katz ist für mich [...] der Betrieb selber [...] Alles, was geleistet wird, erhält zuerst sie; sie läßt sich's schmecken, und nur was trotz ihr fortlebt, weiterwirkt, ist unsterblich⁶³.

L'artista di Walser è inoltre sempre inquieto: «Warum habt ihr Künstler nirgends rechte Ruhe und bleibenden häuslichen Aufenthalt?»⁶⁴, sente la necessità di uscire dalla sua stanza per fare lunghe passeggiate e per mettersi in discussione nel confronto con ciò che lo circonda. Il protagonista del racconto *Der Spaziergang*, che si scoprirà essere uno scrittore, durante la sua passeggiata incontra diverse istituzioni che osserva attentamente o con cui discute: appena uscito di casa incontra il Prof. Meili, simbolo della scienza, descritto in modo piuttosto ironico:

Meilis Nase war eine scharfe, gebieterische, strenge, harte Habichts- oder Adlernase. Der Mund war juristisch zugeklemmt und zugekniffen. Der berühmten Gelehrten Gangart glich einem ehernen Gesetz. Aus Professor Meilis ernsten, hinter buschigen Augenbrauen verborgenen Augen blitzten Weltgeschichte und Abglanz von längst vorbeigegangenen heroischen Taten hervor. Sein Hut glich einem unabsetzbaren Herrscher⁶⁵.

⁶³ Walser, *Für die Katz*, GW X, pp.432 s.

⁶⁴ Walser, *Die Künstler*, GW III, p.35.

⁶⁵ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.210.

Successivamente si scontra con il libraio, simbolo del potere della critica letteraria, a cui chiede di dargli il libro più venduto dell'anno. Dopo aver visto il libro il protagonista ringrazia il libraio e si allontana indispettito:

«Dann danke ich Ihnen herzlich», sagte ich kaltblütig, ließ das Buch, das die fraglos weiteste Verbreitung gefunden hatte, weil jedermann es unbedingt gelesen haben mußte, lieber ruhig liegen, wo es lag und entfernte mich ohne weiteres, d.h. denkbar geräuschlos⁶⁶.

In questo racconto sono numerose le critiche alla società e ai suoi membri che vogliono sembrare migliori di quello che sono in realtà: «Die miserable Sucht, mehr zu scheinen als was man ist, soll der Teufel holen, denn das ist eine wahre Katastrophe»⁶⁷, così come dimostra l'insegna baldanzosa del panettiere criticata duramente dal nostro passeggiatore. In opposizione alla ricca società, anche se lo è solo in apparenza, il passeggiatore, e dunque l'artista, viene descritto come squattrinato e incompreso. La società lo critica perché passeggia invece di lavorare: «Du spazierst wieder einmal, wie mir scheint, am hellen Werktag»⁶⁸ gli dicono, e quando va dal sarto lo prega di fargli pagare il meno possibile perché la letteratura non lo fa guadagnare molto:

Erlauben Sie mir zu sagen, [...] daß ich als armer Schriftsteller oder homme de lettres ein sehr fragwürdiges Einkommen genieße. [...] Luxus treibe ich keinen. [...] Sonntags darf ich mich auf der Straße kaum blicken lassen, weil ich kein Sonntagskleid habe. An solidem, sparsamen Lebenswandel bin ich einer Feldmaus ähnlich. Selbst ein Sperling scheint mehr Aussicht zu haben, wohlhabend zu werden, wie gegenwärtiger Berichterstatter und Steuerzahler. Ich habe einige Bücher geschrieben, die aber leider nicht den geringsten Anklang beim Publikum fanden. Die Folgen hievon sind

⁶⁶ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.213.

⁶⁷ Ivi, p.218.

⁶⁸ Ivi, p.219.

herzbeklemmend. Keinen Augenblick zweifle ich, daß Sie dies einsehen und folglich meine eigenartige finanzielle Lage verstehen werden⁶⁹.

Gli artisti walseriani tentano invano di trovare un'armonia tra arte e vita, ma alla fine comprendono che è impossibile conciliare l'artista con il mondo borghese che lo circonda.

1.3 Gli eroi antiborghesi e la critica sociale

«Walsers Held ist Diener oder Vagabund. Beidemal ist er ein Abtrünniger, ein Nomade, der durch die Wälder und die Städte der Welt irrt oder durch die Gemäcker eines rätselhaften, herrschaftlichen Hauses»⁷⁰.

I personaggi di Walser sono eroi misconosciuti, sono *Außenseiter* che assumono volontariamente la loro marginalità per salvaguardare la libertà, respingono i valori e le norme della società contemporanea, rifiutando di farsi sottomettere dalle leggi della collettività. L'eroe walseriano è caratterizzato dalla spontaneità e dall'assenza della deformazione intellettuale provocata dalla cultura borghese, è un *Taugenichts* proprio a causa della sua follia, della sua non-razionalità o meglio, grazie al suo rifiuto di fare appello ad una razionalità e ad una cultura sentite come ostacolo. Il tipico personaggio walseriano girovaga e ha un atteggiamento oltraggioso nei confronti dei valori della borghesia, in particolare rigetta il lavoro, la ricchezza e le relazioni.

I personaggi di Walser si discostano dalla società attraverso il loro comportamento e il loro atteggiamento. Georges Bataille parla di *Souveränität*: «Als Form des Heterogenen wird Souveränität der homogenen Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft entgegengesetzt, die von den Prinzipien der Nützlichkeit und der materiellen Rivalität beherrscht ist»⁷¹. La superiorità di quei

⁶⁹ Walser, *Der Spaziergang*, pp.249 s.

⁷⁰ Claudio Magris, *In den unteren Regionen: Robert Walser*, in: Hinz/Horst, *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p.346.

⁷¹ Hinz/Horst, *Robert Walser, Vorwort*, p.7.

personaggi viene quindi contrapposta all'omogeneità presente nella società borghese dominata dai principi dell'utilità e della rivalità materialistica.

Der Diener und Page, ebenso der Arbeiter, der Commis, der Poet, der Müßiggänger, der Strolch und der Vagabund bilden in Walsers Werk jene soziale Gruppe, die dem Besitzbürger gegenübergestellt ist. Ihr gemeinsames Merkmal ist die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit und Disfunktionalität, teilweise auch (was den Arbeiter und Poeten anbetrifft) die Unmöglichkeit der Berufsbestimmung oder auch eine evidente Nutzlosigkeit, wie sie beim Vagabunden und Müßiggänger zu erkennen ist. [...] Deshalb bildet die Armut, die den meisten dieser Positionen anhaftet, das entscheidende Kriterium, das die disqualifizierende Einstellung des Bürgers rechtfertigt⁷².

L'eroe walseriano, o meglio l'anti-eroe, è sovrano di se stesso in quanto decide cosa sia meglio per sé senza farsi influenzare da ciò che lo circonda e dai consigli dei suoi cari. Poco importa a Simon se il fratello Klaus, ironicamente chiamato Doktor Klaus, si preoccupa a causa del suo comportamento e gli scrive una lettera piena di rimproveri:

Ängstigt Dich Dein eigenes Betragen gar nicht? [...] Ich an Deiner Stelle würde längst an mir verzweifelt haben. Ich verstehe Dich wirklich nicht in diesem Punkt, aber ich gebe gerade aus diesem Grunde keineswegs die Hoffnung auf, Dich nun einmal energisch eine Laufbahn ergreifen zu sehen, nachdem Du sattsam genug mußtest die Erfahrung gemacht haben, daß ohne Geduld und guten Willen auf der Welt nichts zu erreichen ist. [...] Noch ist es Zeit, daß Du ein ganz hervorragend tüchtiger Kaufmann werden kannst, und Du weißt gar nicht, in welchem Maße gerade der Kaufmann Gelegenheit hat, sein Leben zu einem von Grund aus

⁷² Marian Holona, *Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa*, in: Hinz/Horst, *Robert Walser*, p.153.

lebensvollen Leben zu gestalten. Wie du jetzt bist, schleichst Du nur so um die Ecken und durch die Spalten des Lebens: das soll aufhören⁷³.

I protagonisti dei romanzi di Walser proclamano esplicitamente la loro insignificanza, il loro status di emarginati e sono sempre liberi da ogni tipo di legame.

In particolare l'"eroe" dei Romanzi walseriani è

eine Ausgeburt der beängstigenden Leere schweizerischer Wirklichkeit, die sich vor dem Dichter öffnete. Dieser Wilhelm Tell des 20. Jahrhunderts ist weder Romantiker noch Revolutionär, er ist überhaupt kein Held, sondern ein Müßiggänger, ein zu nichts taugender Sonderling, der sein Anderssein mit einem schuldbewußten Lächeln demonstriert. Von ihm ist weder gesellschaftliche Aktivität noch Entschlußkraft, noch überhaupt eine Handlung zu erwarten. Dieser geborene »Antiheld« ist zu einer inneren Entwicklung nicht fähig⁷⁴.

Nei tre romanzi berlinesi e in numerosi *Prosastücke* l'eroe si scontra con il mondo in cui vive.

La ribellione dei personaggi raggiunge l'apice nell'ultimo romanzo scritto da Walser, *Der Räuber*, in cui il protagonista rappresenta il ribelle che combatte contro le regole della società. Il protagonista di *Der Räuber* è però ribelle non in quanto ruba o uccide, ma proprio perché rompe le regole infrangendo le quali il lettore si aspetterebbe di vederlo rubare o uccidere. Non rispetta l'infrangere delle regole. Il narratore dice infatti all'inizio della quinta parte:

Welch ein Unterschied besteht zwischen unserem Bürschen und einem Rinaldini, der ja wohl seinerzeit Hunderten von guten Staatsbürgern den Kopf gespaltet hat, der Reichen den Reichtum abzapfte und solchen der Armut zukommen ließ. Muß das ein Idealist gewesen sein. Der hiesige und unserige tötete bloß etwa im Wiener Café bei den Klängen einer

⁷³ GT, pp.13-14.

⁷⁴ Vladimir Sedelnik, *Robert Walser, Das Gesamtwerk*, in: Kerr, *Robert Walser 3. Band*, p.159.

ungarischen Kapelle die Seelenruhe eines schönen Mädchens mit dem hineinstechenden Strahl seiner Unschuldsgaugen und mit hinstrebenden Gedankenübertragungen⁷⁵.

L'atto brigantesco è quindi quello di non rispettare le aspettative e per questo motivo il protagonista viene definito dal narratore *Nichtsnutz*, *Schafskopf*, *Abgetaner*, *Lümmel* o *Löl*.

Per esemplificare gli eroi antiborghesi ho preferito analizzare i protagonisti dei romanzi che Walser scrisse durante il periodo trascorso a Berlino: *Geschwister Tanner* scritto nel 1906, *Der Gehülfe* scritto nel 1907 e *Jakob von Gunten* scritto nel 1908.

1.4 I romanzi berlinesi

Geschwister Tanner

Simon Tanner, protagonista del primo romanzo berlinese, difende la sua libertà con tutte le sue forze fino alla fine del romanzo. In questa opera la critica al mondo del lavoro è molto forte, l'uomo è considerato alienato a causa del lavoro, che lo trasforma in un essere senza anima il cui unico scopo è quello di far funzionare una macchina. In questo modo l'individuo perde il senso della vita e, trascinato dalle esigenze della collettività, ambisce al successo e alla sicurezza economica perdendo di vista i veri valori della vita. Simon, però, si rifiuta di entrare in questo processo di alienazione, vuole restare libero, ma questo rifiuto lo pone in contrasto con la società che lo isola sempre di più.

Il romanzo inizia con il colloquio di Simon con un libraio a cui chiede di assumerlo, il giovane ottiene il lavoro, ma dopo otto giorni si stanca e decide di licenziarsi: «Sie haben mich enttäuscht» dice Simon al libraio,

machen Sie nur nicht solch ein verwundertes Gesicht, es läßt sich nicht ändern, ich trete heute aus Ihrem Geschäft wieder aus und bitte Sie, mir

⁷⁵ Robert Walser, *Der Räuber*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p.140.

meinen Lohn auszubezahlen. Bitte, lassen Sie mich ausreden. Ich weiß nur zu genau, was ich will. In den acht Tagen ist mir der ganze Buchhandel zum Greuel geworden, wenn er darin bestehen soll, vom frühen Morgen bis am späten Abend, während draußen die sanfteste Wintersonne scheint, an einem Pult zu stehen, den Buckel zu krümmen, weil das Pult viel zu klein für meine Figur ist, zu schreiben wie der verflucht-erst-beste Schreiber und eine Beschäftigung zu erfüllen, die sich für meinen Geist nicht ziemt. [...] Soll ich meine Kräfte, meine Lust, tätig zu sein, meine Freude an mir selber, und das Talent, daß ich das so glänzend imstande bin, an ein altes, mageres, enges Buchladenpult wegwerfen? Nein, ehe ich das täte, könnte es mir vorher einfallen, unter die Soldaten zu gehen und meine Freiheit vollends zu verkaufen, nur um sie überhaupt nicht mehr zu besitzen. Ich bin nicht gern, gnädiger Herr, der Besitzer von etwas Halbem, lieber will ich zu den ganz Besitzlosen gehören, dann gehört mir meine Seele wenigstens noch an⁷⁶.

Questo episodio si ripete all'infinito nel corso del romanzo, Simon accetta un lavoro, ma dopo un certo periodo si stanca e si licenzia o viene licenziato. Dopo aver lavorato nella libreria lavora da un avvocato, in banca, trascorre un periodo senza lavorare, poi lavora in una fabbrica, successivamente come cameriere e infine come scrivano in un ufficio per disoccupati.

Simon, rinunciando al lavoro, rinuncia automaticamente ad una vita all'interno della collettività, preferendo una posizione da osservatore ai margini della società. Il lavoro è per lui una perdita di tempo perché mentre lavora non può godere di tutto ciò che di meraviglioso lo circonda:

Ich habe es nicht für nötig gefunden zu arbeiten. Etwas zu lernen hatte ich keine Lust. Ich habe den Tag als zu schön empfunden, als daß ich den Übermut hätte besitzen können, ihn durch Arbeit zu entweihen. Sie wissen, wie viel durch tägliche Arbeit verloren geht. Ich war nicht imstande, mir eine Wissenschaft anzueignen und dafür den Anblick der Sonne und des abendlichen Mondes zu entbehren. Ich brauchte Stunden, um eine

⁷⁶ GT, p.15 s.

Abendlandschaft zu betrachten, und habe Nächte durch, statt am Schreibtisch oder im Laboratorium, im Grase gesessen, während zu meinen Füßen ein Fluß vorüberfloß und der Mond durch die Äste der Bäume blickte⁷⁷.

Simon non vuole fare carriera perché in questo modo perderebbe la sua libertà che lui considera molto più importante del denaro e della posizione sociale: «Es lohnt sich, um der Freiheit Willen arm zu bleiben»⁷⁸.

Coloro che non lavorano non sono soltanto poveri, ma restano degli emarginati perché la collettività li giudica male: «Sie sollen arbeiten, redete mich ein Mitbürger an, und er fügte bei: Man sieht Sie häufig flanieren, was sich nicht gut ausnimmt»⁷⁹. Nonostante la consapevolezza di essere un emarginato Simon non riesce a rinunciare alla sua libertà: «C'est la liberté qui est la véritable valeur pour laquelle le héros walsérien est prêt à tout sacrifier [...] et ne pas avoir de liberté signifie vivre une vie mesquine, une vie qui ne mérite pas son nom⁸⁰».

L'essere senza lavoro significa quindi non dover essere vittima dell'oppressione esercitata dal mondo del lavoro ed è l'unica condizione che permette di vivere una vita libera. Simon è un cosiddetto *Taugenichts*. A questo proposito è bene ricordare che Walser scrisse una piccola commedia intitolata appunto *Der Taugenichts* che costituisce secondo Greven una sorta di epilogo a *Aus dem Leben eines Taugenichts* di Eichendorff. Come gli eroi di Walser, il *Taugenichts*, rifiuta di distruggere la poesia della sua esistenza a causa di un lavoro alienante. Il valore supremo è il piacere procurato dall'istante in cui si vive.

⁷⁷ GT, p.186.

⁷⁸ Ivi, p.148.

⁷⁹ Walser, *Ich soll arbeiten*, GW VIII, p.10.

⁸⁰ Konrad Harrer, *Souveraineté et impuissance dans l'oeuvre de Robert Walser*, Berlin, Lang, 2008, p.66.

Il disprezzo per il lavoro e per l'omologazione che si trova all'interno della «große Kaserne»⁸¹ lo si nota in particolare nella descrizione del «popolo dei calcolatori», caricatura che Simon fa dei suoi colleghi della banca

Das Rechnervolk bestand zumeist aus älteren Leuten, die sich an ihre Posten und Pöstlein wie an Balken und Pflöcken festhielten. Sie hatten alle lange Nasen von dem vielen Rechnen und gingen in zersessenen, zerschabten, zerglätteten, zerfalteten und zerknickten Kleidern. [...] Sie sehen sich, erkennen sich am Gang, an der Stimme, an der Manier, eine Türe zu öffnen, aber sie haben wenig miteinander zu tun. Sie gleichen sich alle und sind doch alle fremd und wenn einer unter ihnen stirbt oder eine Unterschlagung macht, so verwundern sie sich einen Vormittag lang darüber, und dann geht es weiter. [...] Draußen ist jetzt Frühling und ich könnte zum Fenster hinausspringen, so weh tut mir dieses lange, lange Glieder-nicht-bewegen-Dürfen⁸².

In questo monologo interiore Simon riflette sulla quotidianità degli impiegati che lavorano con lui e si chiede perché gli uomini vogliano lavorare in una banca, evidenziando in particolare due aspetti: la condivisione e la ripetizione infinita dell'attività quotidiana. Pur sforzandosi, Simon non riesce a capire i motivi degli impiegati e arriva ad ipotizzare che il loro scopo sia distruggersi: «Tun sie das etwa gern, tun sie es notgedrungen, tun sie es mit dem Bewußtsein, etwas Vernünftiges und Fruchtbringendes zu vernichten?»⁸³. Questo circolo infinito, l'entrare in ufficio, l'uscire e il tornare il giorno dopo, è qualcosa a cui non si può sfuggire e che aliena l'individuo giorno dopo giorno rendendolo uguale a tutti gli altri e distruggendo la sua vita: «Könnte man sagen, daß er gelebt hat? Und leben nicht tausende von Menschen so?»⁸⁴.

⁸¹ GT, p.22.

⁸² GT, p.35 s.

⁸³ lvi, p.36.

⁸⁴ lvi, p.37.

Ciò che conta per Simon è che fuori è primavera e lui non può uscire dall'ufficio per godere della splendida atmosfera: «Ein Bankgebäude ist doch ein dummes Ding im Frühling»⁸⁵.

Simon vuole rimanere un uomo, per lui un posto di lavoro rappresenta soltanto il legame con una società borghese di cui lui non vuole fare parte perché in quel mondo non c'è alcuna possibilità di essere liberi, l'unica soluzione è ritirarsi dalla collettività e vivere da emarginato. Se continuasse a lavorare in banca diventerebbe come Helbling «ein ganz, beinahe, übertrieben gewöhnlicher Mensch. [...] einer der vielen" e scomparirebbe «förmlich unter der Masse dieser Vielen»⁸⁶.

La mancanza di legami e di relazioni è la diretta conseguenza della sua paura di integrarsi in una società che non gli piace e che lo porterebbe all'alienazione. La mancanza di legami comprende anche le relazioni con le donne, infatti non è casuale che Simon si innamori soltanto di donne con cui sa che non avrà alcuna possibilità di instaurare un rapporto, ad esempio Klara e Rosa amano un altro uomo, mentre la direttrice dell'istituto appartiene ad una classe sociale più alta. Simon si accontenta delle soddisfazioni che trova nel suo intimo e nel mondo dei sogni.

Ci sono momenti in cui Simon sente la stanchezza della sua vita pigra e bighellonante tanto da non sopportarla più, come accade all'inizio del sesto capitolo. Tutto sembra perdere importanza:

Es beginnt mich zu ärgern, so müßig und absonderlich zu sein. Das Essen schmeckt mir nicht mehr, die Spaziergänge ermüden mich, und was ist denn Großes und Erhebendes daran, sich auf heißen Landstraßen von Fliegen und Bremsen zerstechen zu lassen, durch Dörfer zu laufen, steile Wände hinunter zu springen [...]»⁸⁷.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Walser, *Helblingsgeschichte*, GW II, p.56 s.

⁸⁷ GT, p.99

Così Simon decide di tornare a lavorare, e lo fa non tanto per bisogno di denaro, quanto per riuscire a stare in contatto con la realtà e per vivere come gli altri, per sfuggire al vuoto e all'incertezza della sua esistenza libera. Decide di sacrificare la sua libertà perché trova noiosa la sua vita, il cibo non gli piace più, le passeggiate lo stancano e il bagno nel lago non lo diverte più. Dopo le giornate di lavoro in fabbrica, invece, è felice e soddisfatto ed è di nuovo in grado di godere della bellezza della natura.

Sembra che per godere della libertà debba sentirsi imprigionato.⁸⁸ Allo stesso modo si sente liberato dopo le giornate di lavoro nella *Schreibstube*:

Etwas Herrliches ist es, den Tag über gearbeitet zu haben und dann am Abend so schön müde und ausgesöhnt mit allem zu sein. So gar keine Sorgen, kaum einen Gedanken zu haben...zu fühlen, daß man jetzt ein bisschen liebenswerter und achtenswerter sei, als früher, da man ein Tagedieb war, dessen Tage wie in einen Abgrund dahinsanken und verrauchten wie Rauch vertrieben wird⁸⁹.

L'ultima parte del romanzo è più cupa rispetto al resto e culmina nella favola raccontata da Simon e che si conclude così: «Vielleicht erfor das Kind in der Nacht, aber es spürte nichts, spürte gar nichts, es war zu klein, um etwas zu spüren. Gott sah das Kind, aber es rührte ihn nicht, er war zu groß, um etwas zu spüren»⁹⁰.

Con questa favola del piccolo bambino indifeso che muore in un mondo abbandonato da Dio Simon esprime la sua disperazione. Nonostante il pericolo a cui è esposto non si sente pronto ad entrare a far parte di un mondo che lui respinge e che disprezza. Per sostenere la sua libertà e la conseguente asocialità fino alla fine Simon paga un caro prezzo, la sua bella spensieratezza, la sua gioia del momento alla fine sono perdute. In riferimento alla favola viene descritto cosa fa Simon in quel freddo inverno senza amici, soldi e lavoro: si

⁸⁸ Di questa tematica parlerò nello specifico nel capitolo 3.

⁸⁹ GT, p.275.

⁹⁰ Ivi, p.308.

sveglia presto anche se non ha niente da fare, si lava con acqua fredda come la sua camera non riscaldata e detesta indossare il cappotto quando esce: «Er wollte sich jetzt lehren, zu parieren in dieser Jahreszeit!»⁹¹. È indifferente ciò che fa, è importante che si costringa a fare qualcosa anche se è ridicolo: «Das vetriebe die Gedanken und stählte und ermunterte den Körper»⁹².

Questo atteggiamento di Simon viene definito così dal narratore: «Er glich in dieser Zeit einem Menschen, der Geld verloren hat und der seinen ganzen Willen einsetzt, es wieder zu gewinnen, der aber zur Wiedergewinnung weiter nichts tut, als nur eben den Willen einsetzen, und sonst nichts macht»⁹³.

Nemmeno la noia e la tristezza gli fanno cambiare idea e durante il suo incontro con Klaus all'inizio dell'ultimo capitolo, quando il fratello lo sgrida dicendo che dovrebbe diventare «ein Mensch unter Menschen»⁹⁴ e che solo così la sua vita potrà andare bene, Simon non capisce perché il fratello si preoccupi invece di godersi la bellissima giornata: «Warum bist du sorgenvoll an einem so schönen Tage, wo das Hinschauen in die Ferne einen in Glück zerfließen macht?»⁹⁵.

Der Gehülfe

Joseph Marti, protagonista del secondo romanzo berlinese, *Der Gehülfe*, è l'unico che tenta seriamente di integrarsi nella società borghese, ma la sua integrazione è impedita da un fattore molto importante: Joseph viene assunto dall'Ingegnere Tobler come assistente, ma non ricevendo un vero e proprio stipendio diventa completamente dipendente dal suo datore di lavoro. Nonostante ciò Marti continua a lavorare presso la famiglia Tobler. Il suo perseverare è causato dall'insicurezza sociale e dalla paura di essere ulteriormente declassato nel caso in cui dovesse perdere il lavoro. Al contrario

⁹¹ Ibidem.

⁹² GT, p.308.

⁹³ Ivi, p.309.

⁹⁴ Ivi, p.305.

⁹⁵ Ivi, p.306.

di Simon Tanner e di Jakob von Gunten, che vedremo successivamente, Joseph soffre molto per la sua condizione di emarginato e vorrebbe entrare in quel mondo irraggiungibile di cui fa parte la famiglia Tobler.

La famiglia Tobler è per Marti il modello ideale di integrazione nella società, ma mentre il desiderio di Joseph rimane irraggiungibile, la famiglia Tobler si avvicina al fallimento lasciando Marti nella sua condizione di emarginato fino alla fine del romanzo, momento in cui assistiamo al crollo totale della famiglia Tobler, simbolo del fallimento di tutta la realtà sociale e della società borghese che sembra apparentemente perfetta, ma che in realtà si fonda su valori sbagliati. «Lui, l'autore, un "rilevatore del declino", come amava definirsi, ha radiografato questa società che si sfalda»⁹⁶ mostrando una vera e propria «Apokalypse des bürgerlichen Zeitalters»⁹⁷.

Il fatto che per una volta il protagonista non disprezzi la società borghese non significa che il romanzo sia privo di una forte critica alla società. L'attacco retorico viene qui trasformato in ironia scettica, facendo diventare ancora più radicale la critica alla società. Il tema principale del romanzo, il declino di una famiglia borghese, esprime in modo evidente il forte contrasto tra l'essere e il sembrare che caratterizza la società. Il mondo borghese è solo in apparenza un mondo idilliaco. Il narratore smaschera comportamenti corrotti e ipocriti, mettendo in risalto l'unica vera relazione del romanzo, quella tra Joseph e Wirsich, emarginato proprio come lui.

Gli ospiti che all'inizio del romanzo trascorrono spesso serate a casa dei Tobler si dileguano magicamente appena vengono a sapere dei debiti della famiglia. L'unico che resta fedele ai Tobler è l'agente dell'assicurazione:

Dieser Versicherungsagente war in der Tat Tobler treu geblieben. Es war dies ein einfacher aber aufgeklärter Mensch, dem es nicht einfiel, wegen Schwierigkeiten rein äußeren Gepräges einem Manne Freundschaft und Vertrautheit aufzukünden, den er einmal schätzen gelernt hatte. Er war nun

⁹⁶ Siegfried Unseld, *L'autore e il suo editore. Le vicende editoriali di Hesse, Brecht, Rilke e Walser*, Milano, Adelphi, 1988, p.204.

⁹⁷ Malcom Pender, *Gesellschaft und künstlerische Imagination am Beispiel Robert Walsers*, in: Hinz/Horst, Robert Walser, p.171.

noch beinahe der einzige, der etwa Sonntags herüber in die Villa kam
[...]»⁹⁸.

Mentre i debiti della famiglia Tobler aumentano sempre di più, tanto che in paese si inizia a dire che «da oben im Abendstern nichts mehr zu retten sei»⁹⁹ e la signora «wagte sich kaum noch recht in die innere Ortschaft, sie fürchtete, beleidigt zu werden»¹⁰⁰, il signor Tobler, per evitare che la società parli male dei suoi affari, decide di dare una festa per inaugurare la grotta fatta costruire in giardino e che naturalmente non è in grado di pagare.

In casa Tobler avviene quella che Grenz definisce una «Bankrott der bürgerlichen Werte»¹⁰¹. Questo è particolarmente evidente se si osserva l'atteggiamento di Tobler nei confronti della religione. Verso la fine del romanzo Tobler è in uno dei ristoranti di Bärenswil e discorre con gli amici di religione, Joseph è presente e ascolta quello che dice il suo titolare: «Joseph hörte, so gut er noch hören konnte, wie sein Chef ausrief, er erziehe seine Kinder gemäß den Prinzipien der Religion, er selber aber glaube an nichts, so etwas höre auf, wenn einer Mann werde»¹⁰².

Anche il Natale perde valore in casa Tobler e viene ridotto ad una festività che ha soltanto uno scopo economico. La sera di Natale la signora Tobler riprende il marito a metà di una partita a carte, dicendogli che non è appropriato giocare a carte in un'occasione così solenne. Tobler naturalmente si arrabbia, getta le carte sul tavolo e dice:

Jawohl, es ist nicht recht, so etwas am Weihnachtsabend zu tun. Aber was ist das für ein Kreis, wie hier? Was sind wir? Uns kann der Wind morgen zum Haus hinausfegen. Ja, da wo Geld ist, da ist noch Lust, Feste, und

⁹⁸ Robert Walser, *Der Gehülfe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p.220. (Da questo momento DG)

⁹⁹ DG, p.216.

¹⁰⁰ Ivi, p.179.

¹⁰¹ Dagmar Grenz, *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*, München, Wilhelm Fink, 1974, p.195.

¹⁰² DG, p.289.

noch dazu heilige, zu feiern. Wo Wohlstand ist, wo Glück, Erfolg und allgemeine, häusliche Freude ist¹⁰³.

Nonostante casa Tobler rappresenti per Joseph un luogo sicuro che potrebbe farlo uscire dall'isolamento e dalla solitudine, la Villa *Abendstern* non è il luogo adatto per trovare relazioni stabili e sincere bensì «Die sozialen Beziehungen in diesem Haus sind von den Stigmata ihrer Zeit geprägt, der Priorität des Geschäftes vor dem Menschen»¹⁰⁴.

Jakob von Gunten

Jakob von Gunten, protagonista dell'ultimo romanzo berlinese, decide di rinnegare le sue origini aristocratiche per entrare in un istituto di domestici e diventare «eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben»¹⁰⁵.

Jakob è dunque un esiliato volontario dalla società borghese, abbandona la sua famiglia e il mondo aristocratico in cui è cresciuto e si rinchioda in un istituto dove sono permessi soltanto pochi contatti con il mondo esterno. I suoi obiettivi diventano la sottomissione e la rinuncia. Inizialmente pur non trovandosi bene all'interno dell'istituto Jakob non esprime il desiderio di tornare dai suoi genitori, ma vorrebbe andare in strada e vendersi come schiavo: «Zwar, ich will durchaus nicht zu Vater und Mutter zurücklaufe, niemals, aber ich will auf die Straße gehen und mich als Sklave verkaufen»¹⁰⁶. Nonostante Jakob descriva in modo positivo i genitori nel suo diario, la loro vita gli sembra vuota, la mancanza di legami e l'allontanamento dai genitori hanno lo scopo di portarlo ad un nuovo inizio perché soltanto cambiando radicalmente vita può liberarsi da valori per lui diventati insignificanti e cercare di trovare un modo di vivere più genuino in una

¹⁰³ Ivi, p.276.

¹⁰⁴ Karl Wagner, *Herr und Knecht: Robert Walsers Roman der Gehülfe*, Wien, Braumüller, 1980, p.167.

¹⁰⁵ Robert Walser, *Jakob von Gunten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p.8. (Da questo momento JvG)

¹⁰⁶ Ivi, p.19.

realtà completamente diversa. La vita da servitore è secondo Jakob l'unica che non è ancora caduta nella falsità. Gli uomini nella società si sentono costantemente minacciati, sono dipendenti dal giudizio degli altri.

Partendo dal presupposto che all'interno della società nulla vale la pena di essere raggiunto, Jakob decide di studiare in un istituto che rappresenta il fallimento degli ideali borghesi e dei suoi metodi educativi. Non è quindi soltanto l'atteggiamento di Jakob che lo fa allontanare dalla società, ma è l'istituto stesso con le sue assurde regole che crea un divario tra la vita di Jakob e la società moderna. L'istituto non si occupa infatti dell'istruzione degli studenti né del loro ingresso nella società, al contrario lavora affinché tutti diventino piccoli e sottomessi: «Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, das heißt wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein»¹⁰⁷. Gli insegnanti sono passivi, sembrano addormentati: «Entweder sind die Lehrer unseres Institutes gar nicht vorhanden, oder sie schlafen noch immer, oder sie scheinen ihren Beruf vergessen zu haben»¹⁰⁸.

Pazienza e obbedienza sono gli unici concetti che vengono insegnati durante le noiose e ripetitive lezioni che gli studenti devono seguire.

La critica alla società continua con le parole del fratello Johann, un artista che vive nella stessa città in cui è situato l'istituto Benjamenta e che all'inizio Jakob non vuole incontrare per paura che il fratello, «der Gutsituierte»¹⁰⁹ si arrabbi vedendolo in quelle condizioni. L'incontro tra i due fratelli però poi avviene e Johann mette in guardia il fratello dai pericoli della società:

Denn sieh, oben, da lohnt es sich kaum noch zu leben. [...] Oben, da herrscht solch eine Luft. Nun, es herrscht eben eine Atmosphäre des Genuggetanhabens, und das hemmt und engt ein. [...] Und doch sollst du streben, leidenschaftlich sogar. Aber damit du nie allzu sehnsüchtig bist: präge dir ein: nichts, nichts Erstrebenswertes gibt es. Es ist alles faul.

¹⁰⁷ JvG, p.7.

¹⁰⁸ Ivi, p.58.

¹⁰⁹ Ivi, p.54.

Verstehst du das? [...] Es gibt ja allerdings einen sogenannten Fortschritt auf Erden, aber das ist nur eine der vielen Lügen, die die Geschäftemacher ausstreuen, damit sie um so frecher und schonungsloser Geld aus der Menge herauspressen können. Die Masse, das ist der Sklave von heute, und der Einzelne ist der Sklave des großartigen Massengedankens. Es gibt nichts Schönes und Vortreffliches mehr. [...] Die Reichen, Jakob, sind sehr unzufrieden und unglücklich. Die reichen Leute von heutzutage: sie haben nichts mehr. Das sind die wahren Verhungerten¹¹⁰.

Jakob non vuole far parte del mondo corrotto che lo circonda, un po' come Simon Tanner si ribella ai valori e alle regole della società. È molto significativo che Jakob decida di vendere il suo orologio per comprare del tabacco. L'orologio, simbolo di una vita regolamentata e dell'uso razionale del tempo, non è necessario alla vita di Jakob, al contrario del tabacco: «Ich habe meine Uhr verkauft, um Zigarettentabak kaufen zu können. Ich kann ohne Uhr, aber nicht ohne Tabak leben [...]»¹¹¹.

Nella società moderna non è più realizzabile l'autonomia della persona. Se l'autonomia non viene distrutta dal dominio del capitale e dalla anonimità della massa, viene corrotta dal potere e dall'ossessione per il successo. L'uomo è uno schiavo della società, l'individuo è alienato. L'assurdità dei metodi di insegnamento dell'istituto Benjamenta è la conseguenza di questa schiavitù moderna e dell'alienazione dell'individuo.

La fine del romanzo segna l'uscita totale dalla società e dalla cultura borghese occidentale attraverso la fuga nel deserto di Jakob assieme al signor Benjamenta. La libertà non è rappresentata come un'utopia sociale rivoluzionaria, ma è possibile soltanto nel mondo onirico o nella soggettività individuale, così come Johann aveva detto a Jakob: «Du mußt dir das Schöne und Gute und Rechtsschaffene träumen. Sage mir, verstehst du träumen?»¹¹².

¹¹⁰ JvG, p.66 s.

¹¹¹ Ivi, p.50.

¹¹² Ivi, p.67.

Secondo Beretta «la dipartita di Jakob e del signor Benjamenta dall'Europa civile, è la presa di coscienza dell'impossibilità di trattenere la propria individualità nei limiti del tempo»¹¹³.

La partenza per il deserto è la conseguenza del pensiero di Jakob che rifiuta tutta la cultura europea: «Es sah so aus, als wenn wir beide dem, was man europäische Kultur nennt, für immer, oder wenigstens für sehr, sehr lange Zeit entschwunden gewesein seien»¹¹⁴. Il rifiuto della cultura europea è il culmine di un processo che ha caratterizzato tutto il diario, gli insegnanti addormentati, la critica alla cosiddetta buona società, gli alunni istruiti per diventare degli zeri. Con la partenza per il deserto Jakob realizza soltanto quello che gli è stato insegnato in istituto, non in forma di un'emigrazione interiore come nel caso di Kraus che vive nel mondo reale, ma in forma di un'emigrazione verso un luogo lontano, in un luogo completamente estraneo alla cultura europea.

¹¹³ Stefano Beretta, *Una sorta di racconto. La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza in Robert Walser*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008, p.35.

¹¹⁴ JvG, p.490.

CAPITOLO 2

L'Anti-Bildungsroman

Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, Walser lasciò la scuola all'età di quattordici anni per iniziare un praticantato presso la filiale di Biel della *Berner Kantonalbank*. Walser fu dunque un autodidatta e considerò l'istruzione, la *Bildung*, come una istituzione borghese. È naturale quindi che decidesse di sfidare il genere borghese per eccellenza, quello del *Bildungsroman*, anche se questo non fu l'unico genere letterario che Walser mise in discussione.

Un esempio è il testo in prosa *Basta* pubblicato nel 1917 in cui Walser prende in giro il *Curriculum*, genere prevalentemente borghese, che in questo testo viene a dir poco semplificato:

Ich kam dann und dann zur Welt, wurde dort und dort erzogen, ging ordentlich zur Schule, bin das und das und heiße so und so und denke nicht viel. Geschlechtswegen bin ich ein Mann, staateswegen bin ich ein guter Bürger und rangeshalber gehöre ich zur besseren Gesellschaft¹¹⁵.

Sembrano più seri, ma non si esclude un'ironia nascosta, i quattro *Curricula* che scrive rispettivamente nel 1920, nel 1925, nel 1929 e l'ultimo nel 1933. Mentre il secondo e il terzo sono scritti in prima persona, il primo e il quarto sono scritti in terza persona: «Walser kam am 15. April 1878 in Biel Kanton Bern, geboren, wo er durch das Progymnasium hindurchging, worauf er als Lehrling auf die Bieler Filiale der Kantonalbank bei Bern kam [...]»¹¹⁶.

È in particolare durante gli anni di Berna che la piccola prosa si schiera contro i grandi generi letterari che vengono sfidati con allegorie e parodie, come in *Die Novelle* in cui l'autore racconta la morte della novella italiana e la nascita della piccola prosa moderna:

¹¹⁵ Walser, *Basta*, GW II, p.262.

¹¹⁶ Walser, *Lebenslauf IV*, GW XII/2, p.286.

Die Unbekümmertheit, mit der ein Autor sich hier über literarische Konventionen und gesellschaftliche Tabus hinwegsetzte, denen seine früheren Bücher doch wenigstens scheinbar noch Respekt gezollt hatten, war wohl tatsächlich für viele Leser schockierend - zumal man mit dem Namen Walser, nach seinen letzten Büchern, mißverständlicherweise die Vorstellung eines traumversponnenen, naturseligen Landschaftspoeten verband. Hier trieb er nun ganz offen ein loses Spiel mit dem Publikum, trat in einer Folge burlesker Verkleidungen auf, narrete alleraugenblicks die Erwartungen und servierte statt dessen Unvermutetes, Befremdliches und zuweilen scheinbar ganz Sinnloses, streute tiefsinnige Anspielungen aus, um gleich darauf wieder in karikierendem Witz zu brillieren, gefühlvoll zu schwärmen oder auch nur dahinzuplaudern¹¹⁷.

A proposito della sfida al genere del *Bildungsroman*, Mächler riporta una testimonianza molto importante di Albert Steffen:

Mein Tagebuch vermerkt den 30. Oktober 1907. Robert Walser wohnte damals in Charlottenburg. Er öffnete mir selbst die Tür zu seiner Wohnung, die einen öden Eindruck machte, als wäre es dem Menschen, der hier hauste, gleichgültig, was darin für Möbel standen. [...] Auf dem Tisch lag Goethes Wilhelm Meister in einem altmodischen Riesenexemplar mit Doppelkolonnen, wie ich sehen konnte, denn das Buch war aufgeschlagen. [...] Er sprach über Goethes Stil, und ich folgerte daraus, daß er die Wanderjahre nicht nur des Inhaltes, sonder auch der Form wegen studierte. Sie waren ihm ein Lehrbuch, das er immer wieder vornahm¹¹⁸.

È palese che Walser nei suoi romanzi riprenda la struttura del romanzo di formazione tanto amato dalla tradizione tedesca e lo metta alla prova della modernità. Il romanzo di formazione, o *Bildungsroman*, narra la storia dell'integrazione di un giovane uomo nella società e in particolare il suo progressivo adattamento alle norme e alle regole della collettività. I romanzi di

¹¹⁷ Jochen Greven, *Nachwort*, in: Walser, *Die Rose*, p.110.

¹¹⁸ Mächler, *Robert Walser*, p.95.

Walser mettono in scena le difficoltà riscontrate da giovani personaggi al momento di integrarsi all'interno della realtà in cui vivono, personaggi che solitamente non hanno alcuna intenzione di entrare a far parte di quella società che disprezzano e considerano falsa e opprimente. I suoi personaggi oscillano tra una assoluta affermazione di se stessi e della loro personalità e una sottomissione totale. L'integrazione dei personaggi all'interno della società non avviene mai, così come non avviene la loro formazione che non viene mai portata a termine, e forse nemmeno fatta iniziare, in quanto essa presupporrebbe l'obbedienza ai valori che governano il mondo e che i giovani rifiutano totalmente: il lavoro, la carriera, le relazioni con gli altri e il denaro. I pochi legami dei protagonisti finiscono male, così come i loro vani tentativi di integrazione.

I romanzi berlinesi di Walser sono dunque un paradosso moderno del *Bildungsroman*. Il protagonista è solitamente un giovane che si è allontanato dalla famiglia e che per tutto il romanzo resta sulla soglia dell'età adulta senza mai diventare davvero adulto. Generalmente all'inizio del romanzo il protagonista viene introdotto in un nuovo ambiente, Simon cerca lavoro, Joseph arriva alla villa Tobler e Jakob entra nell'istituto Benjamenta. I personaggi però, al contrario delle aspettative, non si sviluppano, anzi, falliscono miseramente e alla fine del romanzo si ritrovano al punto di partenza. In *Geschwister Tanner* il protagonista si descrive come qualcuno che resta fuori dalla porta della vita: «Ich stehe noch immer vor der Türe des Lebens, klopfe und klopfe, allerdings mit wenig Ungestüm, und horche nur gespannt, ob jemand komme, der mir den Riegel zurückschieben möchte»¹¹⁹. Simon resta sulla soglia perché per lui è impossibile vivere e integrarsi nella società. La sua vita non è in movimento, ma è soltanto una ripetizione, vive in una dimensione provvisoria che prende il posto di quella definitiva. Ripetitiva è dunque anche la struttura del romanzo dove la situazione dell'ultimo capitolo è la stessa che troviamo nel primo.

La dimensione temporale nei romanzi berlinesi è annullata. Nei primi due romanzi, *Geschwister Tanner* e *Der Gehülfe*, non troviamo che riferimenti temporali vaghi, come il passaggio delle stagioni e i cambiamenti della natura,

¹¹⁹ GT, p.329.

che ci fanno capire più o meno in che momento dell'anno si svolge l'azione. Nell'ultimo romanzo, mancano perfino queste. Nonostante sia un diario, i riferimenti temporali sono del tutto assenti e non riusciamo nemmeno a capire quanto tempo Jakob trascorra all'interno dell'istituto Benjamenta.

L'eroe del tradizionale *Bildungsroman* agisce nel presente, ma questo non significa che viva soltanto nel presente. Il presente è soltanto un'eterna transitorietà e ha senso soltanto perché vive nel rapporto continuo tra passato e futuro, elementi che vengono eliminati dagli eroi walseriani. Simon non vuole pensare né al suo futuro né al suo passato, ma si preoccupa soltanto del presente allontanandosi così da una dimensione storica: «Ich will keine Zukunft, ich will eine Gegenwart haben. Das erscheint mir wertvoller. Eine Zukunft hat man nur, wenn man keine Gegenwart hat, und hat man eine Gegenwart, so vergißt man, an eine Zukunft überhaupt nur zu denken»¹²⁰. Dopo aver scritto i suoi ricordi d'infanzia strappa il foglio perché per lui non avevano alcun senso: «Simon hörte auf zu schreiben. [...] Dann zerriß er das Geschriebene, weder mit Unmut noch mit vielem Besinnen, einfach deshalb, weil es keinen Wert mehr für ihn besaß»¹²¹.

Jakob von Gunten rinnega le sue origini e il suo passato prima di entrare nell'Istituto Benjamenta. Hong parla a questo proposito di *Entzeitlichung der Zeit* e di *Entgeschichtlichung der Erfahrung*.¹²² L'esperienza avviene quindi al di fuori di una dimensione storica. Le avventure degli eroi di Walser sono ambientate soltanto nel presente. Eliminando i ricordi, il presente non è legato né al passato né al futuro e così la vita del protagonista esiste soltanto nella dimensione presente.

Anche in *Der Gehülfe* Joseph vive in una dimensione provvisoria, in una condizione in cui nulla cambia. La sua amica Klara gli fa notare che è cambiato pochissimo:

¹²⁰ GT, p.44.

¹²¹ Ivi, p.124.

¹²² Kil-Pyo Hong, *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen Geschwister Tanner, Der Gehülfe und Jakob von GUnten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 51 e 53.

Es war nun Mitte November, aber wenn er es sich recht überlegte, so hatte er schon im Mai der Welt diese Miene und diese Manieren und diese Gedanken gezeigt. Er hatte sich, wie seine Freundin Klara sagte, wenig verändert. Und die Welt, verändert sie sich? Nein. Das Winterbild kann sich über die Sommerwelt werfen, aus dem Winter kann Frühling werden, aber das Gesicht der Erde ist dasselbe geblieben. Es legt Masken an und ab, es runzelt und lichtet die große, schöne Stirne, es lächelt oder es zürnt, aber bleibt immer dasselbe. Es liebt die Schminke, es färbt sich bald bunter, bald matt, bald ist es glühend und bald blaß, es ist nie ganz dasselbe, es verändert sich immer ein wenig und bleibt doch immer lebendig und ruhelos gleich¹²³.

Il futuro è visto come qualcosa di spaventoso che rovina la quotidianità; mentre il presente resta immobile il futuro è una minaccia di cui spesso i protagonisti di Walser non vogliono occuparsi.

Gli eroi walseriani, restano vagabondi alla periferia della società in cui vivono, la loro esistenza è possibile soltanto nel provvisorio.

In questa realtà caratterizzata da un materialismo e da un utilitarismo che alienano l'uomo e che eliminano l'individualismo, l'alternativa all'asocialità è la totale abdicazione e l'umiltà. In *Jakob von Gunten* l'individuo riesce ad integrarsi nella società soltanto in una situazione di inferiorità e di sottomissione fino ad avere l'"ambizione" di essere piccolo e subordinato. Al giovane Jakob e agli altri studenti dell'Istituto Benjamenta viene insegnato a rinunciare a qualsiasi tipo di speranza per il futuro. È per questo che Jakob decide di fuggire da questo mondo andando nel deserto con il signor Benjamenta per entrare in un nulla infinito: «le moi, dans sa nullité, est en parfaite adéquation avec le monde; il n'y a plus que le désert de l'absurde»¹²⁴.

Vediamo ora nello specifico come i tre romanzi berlinesi possono essere considerati esempi di *Anti-Bildungsroman*.

¹²³ DG, p.198.

¹²⁴ Nicole Pelletier, *Robert Walser. Le rien et le provisoire*, Genève, Minizoé, 2008, p.16.

2.1 I romanzi berlinesi come esempi di Anti-Bildungsroman

Il primo romanzo berlinese, *Geschwister Tanner*, ha la tipica struttura episodica dell'antico romanzo di avventure, l'eroe inquieto gira per il mondo, raccoglie esperienze, ma al contrario di quello che succederebbe in un romanzo classico, non si sviluppa mai, la volontà di formazione del protagonista viene sostituita dalla volontà di cercare. La struttura del romanzo nega la linearità epica, il romanzo di Walser non ha un inizio né una fine e i capitoli potrebbero essere spostati o eliminati senza alcuna conseguenza:

Man hat daher den Eindruck, daß der Roman an einer beliebigen Stelle anfängt und irgendwelche beliebigen Episoden aus dem Leben Simons herausgreift, die man leicht umstellen und z. T. auch auslassen könnte. [...] Auch die Verdüsterung des letzten Teils ändert nichts an der Tatsache, daß Simon noch am Ende ist, was er bereits zu Anfang war: ein Außenseiter, der in der bürgerlichen Welt weder Fuß fassen kann noch will und der deswegen immer wieder von Menschen und Schauplätzen wegwandert¹²⁵.

Simon Tanner, avventuriero irrequieto alla ricerca del senso della vita, va in giro per le strade, raccoglie impressioni ed esperienze, ma non cambia, resta sempre lo stesso. Nulla in lui si modifica o si sviluppa, vive soltanto nel presente.

Il valore più importante è per lui la libertà, ha paura di legare la sua vita e il suo futuro ad una società che non lo può accettare. Gli appassionati monologhi di Simon altro non sono che accuse alla società borghese, Simon è un escluso che non riesce a liberarsi dal senso di colpa per la sua incapacità di essere utile agli altri: «er sieht sich gezwungen, seinen Drang nach tätigem Dasein, nach konkretem Kampf, hinter der Maske eines Narren und hinter romantischen Träumereien zu verstecken»¹²⁶.

¹²⁵ Dagmar Grenz, *Die Romane Robert Walsers*, p.19.

¹²⁶ GT, p.156.

Simon non riesce ad integrarsi nella società e come da tradizione del *Bildungsroman* Klaus, il fratello maggiore, scrive parole di avvertimento al fratello più piccolo, così come Werner aveva scritto a Wilhelm Meister:

Harre aus, füge Dich drei oder vier kurze Jahre unter eine strenge Arbeit, folge deinen Vorgesetzten, zeige, daß Du etwas leisten kann, aber auch, daß Du Charakter besitzt, dann wird sich Dir eine Bahn eröffnen, die Dich durch die ganze bekannte Welt führt, wenn Du Lust zum Reisen hast¹²⁷.

In *Geschwister Tanner* troviamo un altro elemento che fa allontanare il romanzo di Walser dal tipico *Bildungsroman*, ed è il rifiuto da parte di Kaspar di andare in Italia, così come gli consiglia suo fratello Klaus. Il viaggio in Italia, tipico dei romanzi di formazione, viene qui considerato come un viaggio privo di senso soggetto soltanto alla moda del momento:

Lieber will ich gleich vom Teufel geholt werden! Nach Italien! Warum nach Italien? Bin ich krank, und soll ich etwa gesund werden in dem Lande der Orangen und Pinien? Was brauche ich denn nach Italien zu gehen, wenn ich hier sein kann, und es mir hier ganz gut gefällt? Könnte ich in Italien vielleicht Besseres tun, als malen, und kann ich etwa hier nicht malen? Du meinst, weil es so schön in Italien ist, müsse ich dahingehen. Ist es denn etwa hier nicht schön genug? Kann es dort schöner sein, als hier, da, wo ich bin, wo ich schaffe, wo ich tausend Schönheiten sehe, die fortleben, wenn ich längst vermodert bin? Ist es möglich, nach Italien zu gehen, wenn man schaffen will? Sind in Italien die Schönheiten schöner als hier? Sie sind vielleicht nur anspruchsvoller, und eben deshalb will ich sie lieber gar nicht sehen. [...] Ich könnte zornig werden und aus der Haut fahren bei dieser Italienraserei, die etwas seltsam Beschämendes für uns ist¹²⁸.

¹²⁷ GT, p.13 s.

¹²⁸ Ivi, p.75 s.

Simon non è in grado di confrontarsi con la realtà e, quando lo fa, resta deluso. Ciò che è bello nella sua immaginazione diventa una preoccupazione appena prende forma nel mondo reale, quando si realizza. I suoi sogni e i suoi desideri sono interessanti soltanto se non vengono realizzati, vuole lavorare in una libreria, si fa assumere, ma il lavoro lo delude dopo soltanto otto giorni.

Simon non cerca la realizzazione di se stesso nel mondo reale ma resta più volentieri «vor der Türe des Lebens»¹²⁹ e alla direttrice della casa di cura dice di se stesso: «Es ist mir keineswegs bange, daß aus mir nicht auch noch eine Form wird, aber mich endgültig formen möchte ich so spät als nur möglich»¹³⁰.

Naturalmente nei suoi sogni è tutto perfetto, niente lo delude. Prendiamo come esempio il sogno di Parigi. Il sogno di Parigi si trova nella prima parte (pp. 218-221) e alla fine della seconda parte del romanzo (pp.226-227). La città e i suoi abitanti appaiono come qualcosa di fantastico, magico con delle proprie regole indipendenti dalla realtà. Tutto sembra in un continuo movimento fluttuante, un vento soffia «wie ein Hauch von Wolken»¹³¹, c'è una continua pioggia di foglie e le case così come le persone fluttuano:

«jegliche Figur und Erscheinung schien mehr zu schweben, als zu gehen, mehr zu tanzen, als zu schreiten, mehr zu fliegen, als zu laufen. Und doch lief, ging, sprang, schritt und marschierte alles, ganz natürlich»¹³².

Al continuo movimento si aggiunge l'eliminazione dei confini, l'unità di natura e cultura, del giorno e della notte, del cielo e della terra, dell'estate e dell'inverno, dell'io e degli uomini, dell'uomo e di Dio: «das Licht gehörte halb dem Tag und halb wieder der vorgerückten Nacht»¹³³, nel mezzo dell'estate inizia a nevicare finché la città viene sommersa dalla neve. Ma, dopo un mese, torna improvvisamente la primavera a Parigi:

¹²⁹ GT, p.329.

¹³⁰ Ivi, p.330.

¹³¹ Ivi, p.210.

¹³² Ivi, p.220.

¹³³ Ivi, p.219.

Es wird alles ein Umschlingen sein...Stelle dir vor, die Luft wird ganz blau und warmfeucht in die Straßen hinuntersinken, der Himmel geht dann in Paris spazieren und mischt sich unter die entzückten Menschen. Die Bäume blühen an einem Tag empor und duften wunderbar. Vögel werden singen, Wolken werden tanzen und Blumen durch die Luft schwirren wie ein Regen. Und das Geld wird sich in den Taschen, selbst in den ärmsten und zerrissensten vorfinden¹³⁴.

In questa città anche gli dei potrebbero vivere.

Questa immagine utopica di un paradiso terrestre che troviamo nel sogno di Parigi è evidente anche nel testo in prosa *Seltsame Stadt* e da questa immagine si può comprendere l'inclinazione al sogno di Simon e la mancanza di legami della sua esistenza. La realtà sognata da Simon è una realtà ideale completamente opposta a quella in cui vive lui:

Ich mag leben, aber ich mag nicht in eine Laufbahn hineinlaufen, was so etwas Großartiges sein soll. Was ist Großartiges dabei: frühzeitig krumme Rücken vom Stehen an zu kleinen Pulten, faltige Hände, blasse Gesichter, zerschundene Werktagshosen, zittrige Beine, dicke Bäuche, verdorbene Mägen, kahle Platten auf den Schädeln, grimmige, anschnauzige, lederne, verblaßte, glutlose Augen, abgemergelte Stirnen und das Bewußtsein, ein pflichtgetreuer Narr gewesen zu sein¹³⁵.

La vita reale implica un percorso con una fine già determinata che non include la possibilità di essere qualcun altro né la possibilità di essere liberi.

Per Simon non c'è futuro, non ci sono speranze, piani o aspettative per il domani perché non vale la pena di preoccuparsi per il futuro, ciò che conta è soltanto il presente in cui vive.

Anche in *Der Gehülfe* scompaiono la descrizione degli avvenimenti e lo sviluppo dell'individuo tipici del romanzo di formazione. Joseph Marti lascerà la

¹³⁴ GT, p.227.

¹³⁵ Walser, *Seltsame Stadt*, GW VI, p.256.

casa dei Tobler alla fine del romanzo nelle stesse condizioni in cui è entrato all'inizio. L'inizio e la fine del romanzo coincidono, e non solo Joseph non è riuscito ad integrarsi nella società, come aveva desiderato, ma viene ulteriormente declassato perché perde il lavoro. Ciò che cambia tra l'inizio e la fine del romanzo è la direzione di Joseph, mentre all'inizio è appena arrivato alla villa e va verso la realizzazione e l'integrazione nella società borghese, alla fine va verso la disoccupazione e la miseria, tornando così al punto di partenza. Anche in questo romanzo il protagonista non si sviluppa, ma resta in una situazione provvisoria, ambisce all'integrazione e alla sicurezza della società borghese senza mai raggiungerle. Per tutto il romanzo Joseph Marti vive in una dimensione provvisoria, cerca invano di realizzare il suo desiderio di integrazione senza mai riuscirci e le sue inevitabili dimissioni finali lo portano ad essere ancora di più emarginato. Nonostante per la prima volta il protagonista cerchi di integrarsi nella società, vivendo in una casa borghese che rappresenta la vita all'interno della società moderna, l'eroe fallisce e ritorna al basso livello sociale dei disoccupati che si perdono nei meandri della grande città: «Mit dem Verlassen des Abendstern ist Josephs Versuchs gescheitert, in der von ihm ersehnten Welt eines bürgerlichen Hauses eine gesellschaftliche Existenz zu begründen»¹³⁶.

Secondo Hong il tema centrale del romanzo *Der Gehülfe* non è il rapporto tra padrone e servo, bensì la dimensione provvisoria e frammentaria in cui vive l'anti-eroe. Joseph è come Simon, vaga tra le rovine della storia moderna, ma vive in modo ripetitivo. Al centro del romanzo ci sarebbe dunque, a parere di Hong, l'uomo moderno alla ricerca della totalità, del senso della vita.¹³⁷

Al posto della storia orientata verso il futuro troviamo la storia della ripetizione. Ciò che costituisce la coscienza di Joseph Marti è la mancanza di origini. All'inizio del romanzo, quando viene presentato Joseph non parla delle sue origini né della sua patria, bensì della mancanza di quest'ultima:

¹³⁶ Wagner, *Herr und Knecht*, p.185.

¹³⁷ Hong, *Selbstreflexion*, p.138.

Ja, er kam aus den Tiefen der menschlichen Gesellschaft her, aus den schattigen, schweigsamen, kargen Winkeln der Großstadt. Er hatte seit Monaten schlecht gegessen. Ob man ihm das etwa anmerke, dachte er und errötete. Ja, ein ganz klein wenig merkten das Toblers sicher. Die Frau betrachtete ihn mehrfach fast mitleidig. Die vier Kinder, zwei Mädchen und zwei Knaben, sahen ihn wie etwas Wildfremdes und Sonderbares von der Seite her an. Diese ungeniert fragenden und forschenden Blicke entmutigten ihn. Solche Blicke erinnern eben an die Angeflogenheit an etwas Fremdes, an die Behägigkeit dieses Fremden, das für sich eine Heimat darstellt, und an die Heimatlosigkeit desjenigen, der nun so dasitzt und die Pflicht hat, sich möglichst rasch und guten Willens in das behagliche fremde Bild heimatlich einzufügen¹³⁸.

Joseph si sente senza passato, è per questo che non riesce a scrivere le sue memorie, inoltre, come il resto del mondo, non dà importanza a se stesso:

So sitze ich nun an diesem Tisch und beschäftige mich mit der eigenen Person, da ich niemanden auf der Welt besitze, der begehrt, von mir irgendwelche Nachrichten zu erhalten. [...] ich will nur versuchen, ob ich mir klar darüber werden kann, was mit meiner Person eigentlich los ist und mit dem Umkreis von Welt, der die Mühe gehabt hat, mich zu ertragen. Die Verhältnisse, in denen ein Kind aufwächst, erziehen dasselbe größtenteils. Die ganze Gegend und Gemeinde helfen mit, es zu erziehen. Das elterliche Wort und die Schule sind freilich die Hauptsache, aber was ist das für eine Art und Weise, mich hier mit meiner eigenen, werten Person zu befassen, ich gehe lieber baden. Der zum Tagebuchs Schreiben so wenig taugliche Gehülfe legte die Feder beiseite, zerriß das Geschriebene und verließ das Zimmer¹³⁹.

¹³⁸ DG, p.13.

¹³⁹ Ivi, p.93 s.

Il secondo tentativo non ha più successo del primo e i fogli scritti finiscono ancora una volta nel cestino: «Er warf das Geschriebene in den Papierkorb und verließ das Bureau»¹⁴⁰.

Molti critici considerano *Jakob von Gunten* come l'*Anti-Bildungsroman* per eccellenza. Gößling¹⁴¹ ad esempio afferma che il romanzo è una parodia del *Wilhelm Meister Lehrjahre*, Borchmeyer¹⁴² interpreta il romanzo come uno snaturamento del genere del *Bildungsroman* per dimostrare la sua inadattabilità a un'epoca capitalista. Grenz¹⁴³ è d'accordo con Borchmeyer nel dire che *Jakob von Gunten* ha al suo interno una forte critica sociale e nota la contrapposizione tra il tipico eroe del *Bildungsroman* che va all'avventura nel mondo esterno e Jakob che invece si ritira in una scuola completamente isolata dal mondo in cui è vietato persino uscire a passeggiare in giardino e il cui scopo non è quello di formare i ragazzi, bensì quello di trasformarli in individui piccoli e sottomessi. Infine Sedelnik scrive che «Jakob von Gunten ist wohl der ungewöhnlichste Bildungsroman der deutschen Literatur»¹⁴⁴.

Come ho già detto l'istituto Benjamenta è un luogo in cui la vita e la realtà sembrano vietate, il contatto con il mondo esterno è quasi inesistente, non si può uscire e non si può nemmeno andare in giardino. Nella scuola il tempo si ferma, nulla cambia nella vita dei ragazzi da quando entrano a quando escono. L'unica cosa che Jakob sente cambiare è il suo atteggiamento nei confronti dell'istituto. Appena entra si trova malissimo, odia tutto e vorrebbe avere indietro i suoi soldi per andare via: «Bitte geben Sie mir das Geld zurück, und dann will ich mich zum Teufel scheren. Wo sind hier die Lehrer? Ist überhaupt irgendein Plan, ein Gedanke da? Nichts ist da. Und ich will fort»¹⁴⁵. Con il passare dei

¹⁴⁰ DG, p.186.

¹⁴¹ Andreas Gößling, *Abendstern und Zauberstab. Studien und Interpretationen zu Robert Walsers Der Gehülfe und Jakob von Gunten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992, pp. 169-234.

¹⁴² Dieter Borchmeyer, *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*, Tübingen, Niemeyer, 1980.

¹⁴³ Grenz, *Die Romane Robert Walsers*, p.22.

¹⁴⁴ Vladimir Sedelnik, *Robert Walser*, p.156.

¹⁴⁵ JvG, p.19.

giorni Jakob si abitua all'istituto, e più passa il tempo più il suo rifiuto per tutto ciò che è fuori dalla scuola diventa forte: «Was mir damals lächerlich und stumpfsinnig vorkam, erscheint mir heute schicklich und schön», ma nonostante ciò sente che in lui nulla è cambiato: «Es war mir eben alles, alles noch neu und infolgedessen feindlich, und im übrigen war ich ein ganz hervorragender Dummkopf. Ich bin auch heute noch dumm, aber auf feinere, freundlichere Art und Weise»¹⁴⁶.

La decisione di Jakob di andare via di casa e di frequentare una scuola di servitori è un passo importante in direzione dell'ideale di formazione della *Kleinheit* dell'Istituto Benjamenta. La paura che prova appena arriva rappresenta probabilmente la paura di se stesso, della sua decisione, perché quello che vuole sta diventando realtà. Lo scopo dell'istituto sembra essere la disumanizzazione¹⁴⁷ degli studenti, i ragazzi diventano delle marionette. Mentre nel classico *Bildungsroman* l'eroe diventa se stesso quando entra in contatto con il mondo, in *Jakob von Gunten* avviene il contrario: la sottomissione totale della sua personalità, che corrisponde qui alla sua realizzazione, può avvenire soltanto se egli resta escluso dalla realtà. Walser non manda il suo protagonista nel mondo, bensì in un non-mondo dove domina l'idea di trasformarsi in uno zero e la natura, simbolo di libertà e tranquillità, manca completamente: «In den wirklichen Garten zu gehen, ist verboten. Kein Zögling darf ihn betreten, warum eigentlich, weiß ich nicht»¹⁴⁸. L'istituto Benjamenta rappresenta la negazione del mondo, è molto forte il contrasto tra la città frenetica in cui l'istituto si trova e l'istituto stesso, statico e silenzioso. La scuola insegna ai ragazzi a non aspettarsi nulla dalla vita, soltanto in questo modo potranno evitare delusioni:

Man lernt hier im Institut Benjamenta Verluste empfinden und ertragen, und das ist meiner Meinung nach ein Können, eine Übung, ohne die der Mensch, mag er noch so bedeutend sein, stets ein großes Kind, eine Art weinerlicher Schreihals bleiben wird. Wir Zöglinge hoffen nichts, ja, es ist

¹⁴⁶ JvG, p.31.

¹⁴⁷ Grenz, *Die Romane Robert Walsers*, p.23.

¹⁴⁸ JvG, p.83.

uns streng untersagt, Lebenshoffnungen in der Brust zu hegen, und doch sind wir vollkommen ruhig und heiter¹⁴⁹.

Gli studenti non possono sperare né pensare, l'ostacolo da superare è la coscienza, seguono ogni regola che impedisca loro di svilupparsi e cercano di trasformarsi in zeri. Gli allievi non si preparano ad entrare nel mondo, bensì a scomparire da esso. Il tempo e la veglia sono elementi che caratterizzano il mondo e per questo vanno eliminati. Il sonno impedisce di pensare, e così anche gli insegnanti dormono o sembrano morti perché non vogliono pensare.

L'istituto Benjamenta rappresenta la parodia dell'istruzione moderna, e questa idea di istruzione è completamente opposta a quella di *Bildung*. La «scuola del diventare uno zero» si rispecchia perfettamente nelle lezioni e nel metodo di insegnamento. Le lezioni non comunicano alcuna conoscenza agli allievi, ma consistono nella continua ripetizione delle stesse regole. Gli studenti non hanno molto da fare, imparano a memoria le regole dell'istituto o leggono il libro *Was bezweckt Benjamenta's Knabenschule?*. Questa educazione ha come scopo l'annullamento della personalità degli allievi, viene loro vietato il contatto con il mondo esterno così come la speranza perché lo scopo è diventare piccoli e sottomessi e per questo non si deve imparare niente.

La volontà di restare uno zero rappresenta il rifiuto di entrare nella storia. Lo stesso Jakob dice che, se fosse ricco, non vorrebbe viaggiare attorno al mondo perché «im allgemeinen würde ich es verschmähen, mich, wie man so sagt, weiter auszubilden»¹⁵⁰.

Kraus rappresenta lo studente ideale dell'Istituto Benjamenta nonché il servitore ideale. I suoi obiettivi non sono la ricerca di se stesso e l'apprendimento, ma sono diventare un fantastico zero ed eliminare definitivamente se stesso:

Der liebe Kraus! Immer zieht es mich in Gedanken wieder nach ihm hin. An ihm sieht man so recht, was das Wort Bildung eigentlich bedeutet. Kraus wird später im Leben, wohin er auch kommen wird, immer als brauchbarer,

¹⁴⁹ JvG, p.92.

¹⁵⁰ Ivi, p.75.

aber als ungebildeter Mensch angesehen werden, für mich aber ist gerade er durchaus gebildet, und zwar hauptsächlich deshalb, weil er ein festes, gutes Ganzes darstellt. Man kann gerade ihn eine menschliche Bildung nennen¹⁵¹.

Il sottotitolo *Ein Tagebuch* è ironico. Mentre un diario dovrebbe parlare delle esperienze e delle sensazioni di colui che scrive, questo viene trasformato in un romanzo in cui l'io narrante ha come scopo l'eliminazione di se stesso.

Nonostante il romanzo sia in forma di diario, non troviamo le indicazioni di luogo e di tempo tipiche del genere. Viene detto solo «hier», «hier im Institut» e non viene mai nominata la città in cui si trova l'istituto. Durante tutto il tempo, se si escludono rare uscite, Jakob trascorre la vita nelle stanze della scuola. La totale mancanza di riferimenti impedisce di capire quando Jakob sia entrato e uscito dall'istituto e quando abbia compiuto una certa azione o una determinata esperienza. Non si riesce nemmeno a capire esattamente quanto tempo Jakob resti nell'Istituto, la categoria del tempo è completamente annullata e in nessun personaggio è presente la consapevolezza del tempo. Non c'è passato, né futuro, solo un presente caratterizzato da un silenzio tombale.

Le poche indicazioni temporali, comunque vaghe, come «am ersten Tag», «damals am ersten Tag», «am Morgen des zweiten Tages», si riferiscono quasi tutte ai primi giorni che Jakob trascorre all'interno della scuola. Questo dà l'impressione che l'ingresso di Jakob nell'istituto Benjamenta, avvenimento che viene ricordato solo nel primo quarto del diario e in poche scene in modo frammentario, sia avvenuto molto tempo prima. Con i ricordi del primo giorno nell'istituto si concludono i tentativi dello studente di inserire gli avvenimenti all'interno di una dimensione temporale precisa. In tutto il romanzo manca infatti uno sviluppo lineare degli episodi, futuro e passato perdono ogni importanza.

L'elemento fondamentale è ancora una volta il presente, è solo nel momento dell'osservazione, della riflessione e della scrittura che Jakob diventa consapevole del presente della sua esistenza. Spesso troviamo gli avverbi *jetzt* e *heute*. Le osservazioni e le corrispondenti annotazioni nel diario sono

¹⁵¹ JvG, p.79.

testimoni di un «Nur-im-Augenblick-Sein»¹⁵². Nello *Jetzt e Hier* Jakob si costituisce come essere presente. Questo risulta evidente anche dal fatto che quando Jakob descrive avvenimenti passati, come ad esempio il suo primo colloquio con la signora Benjamenta, non scrive più di due pagine, mentre dedica anche otto o dieci pagine alle sue considerazioni e ai suoi pensieri, tanto che una volta è costretto a fermarsi: «Ich muß aufhören, heute, mit Schreiben. Es reißt mich zu sehr hin. Ich verwildere. Und die Buchstaben flimmern und tanzen mir vor den Augen»¹⁵³. Descrive quindi ciò che avviene nel presente, come ad esempio i suoi pensieri e le sue osservazioni con molta più considerazione rispetto agli avvenimenti passati.

Gli avvenimenti esterni vengono narrati nelle sue annotazioni solo se hanno una rilevanza particolare per il suo presente, se offrono uno spunto alla riflessione. Al centro del diario non c'è il tempo come dimensione temporale esterna, ma soltanto il tempo soggettivo di un io che descrive se stesso. Il momento più importante per Jakob è quello della scrittura, non conta la dimensione temporale dell'avvenimento che racconta, perché quella non ha più importanza dal momento in cui l'episodio viene riportato nel diario, perché esiste in quel momento, nel momento in cui lo sta descrivendo, nel presente.

Attraverso la mancanza di linearità nello scrivere la sua biografia, Jakob dichiara la negazione della sua storia personale. La rottura con il suo ieri biografico evidenzia la rinuncia ad un domani di provenienza nobile. Ogni progresso nella società, anche un semplice sviluppo nel campo lavorativo o l'ambire ad un posto di lavoro stabile, perde il suo significato nel momento in cui Jakob entra nell'istituto. L'istituto Benjamenta è una scuola per servitori che ha lo scopo di formare persone che appartengono alla classe sociale più bassa, coloro a cui viene impedito qualsiasi successo all'interno della società. Jakob è assolutamente consapevole della sua situazione e, come abbiamo già visto nel primo capitolo, all'inizio del suo diario scrive: «Man lernt hier sehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu

¹⁵² Markus Schwal, *Die Wirklichkeit und Ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Lang, 2001, p.163.

¹⁵³ JvG, p.83.

nichts bringen, das heißt, wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein»¹⁵⁴.

Sono molte le dichiarazioni di Jakob che rimandano alla sua consapevolezza dell'impossibilità di uno sviluppo all'interno dell'istituto, e per questo lui si considera un «reizende, kugelrunde Null»¹⁵⁵ che resterà sempre «etwas sehr Niedriges und Kleines»¹⁵⁶.

Il suo ostentato rifiuto delle origini aristocratiche rappresenta non solo il congedo dalla sicurezza e dal benessere, ma anche una ribellione contro il tempo, senza un passato è impossibile costruire un futuro. Ai primi del '900, periodo in cui fu pubblicato il diario-romanzo di Walser, l'appartenenza sociale era fondamentale per avere una posizione all'interno della società, il futuro era predeterminato grazie al legame con il passato. Per Jakob l'unica possibilità di sottrarsi a quel destino predeterminato è staccarsi dal proprio passato, dall'infanzia passata all'interno di un ambiente aristocratico che lo porterebbe inevitabilmente ad un futuro aristocratico. La rimozione del passato di Jakob e la negazione di un qualsiasi futuro rappresentano un'uscita dal tempo: un'uscita dal tempo della propria vita e dal tempo empirico. A questo scopo vengono eliminati tutti gli oggetti che fanno riferimento ad una dimensione temporale lineare e precisa, come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, Jakob vende il suo orologio perché non lo ritiene fondamentale per vivere.

È in questa prospettiva del *Nur-im-Augenblick-sein* che si colloca la sua visione della *Seligkeit des Dienens*. Lo scopo è rimanere fermo in un presente eterno, in una situazione di totale dipendenza e subordinazione che garantisca la pace interiore.

Jakob però si sbaglia quando pensa di potersi liberare dal suo passato e dalle sue origini aristocratiche. Ad esempio si ricorda che «Zu Hause war es viel feiner, freundlicher und eleganter» si stupisce positivamente anche del lussuoso appartamento di suo fratello Johann. Non sono solo i ricordi d'infanzia a tenerlo

¹⁵⁴ JvG, p.7.

¹⁵⁵ Ivi, p.8.

¹⁵⁶ Ivi, p.43.

legato al passato, ma anche i suoi sogni. Il passato continua a far parte del flusso di pensieri di Jakob e lo sottrae all'atemporalità in cui lui vorrebbe vivere. Appena la coscienza di Jakob riconosce il passato come parte del suo essere e quindi considera la sua esistenza in una temporalità che scorre in modo lineare, i pensieri di Jakob iniziano a rivolgersi al futuro: «Mein Gott, ich darf noch hoffen, es werde noch eines Tages etwas aus mir»¹⁵⁷.

Nell'Istituto Benjamenta ogni giorno è uguale all'altro. Ogni giorno all'interno dell'istituto ha una dimensione circolare, la giornata inizia con la lezione della signorina Benjamenta alle 8 che comincia con il solito saluto, dura un'ora, viene ripetuta uguale ogni giorno e viene riproposta sempre la stessa domanda «Wie hat sich der Knabe zu benehmen?».

Gli studenti hanno l'impressione di rimanere sempre gli stessi, restano sempre bambini e falliscono anche i loro tentativi di cambiare all'interno della grande città avventurosa.

L'ultima annotazione di Jakob rappresenta la negazione del pensiero e della scrittura.

2.2 L'eterno bambino

Zmegač definisce il linguaggio di Walser «ästhetischer Infantilismus»¹⁵⁸ perché a suo parere nelle opere dello scrittore svizzero si trova una sorta di imitazione del discorso infantile. L'emblema del discorso infantile di cui parla Zmegač sono i *Fritz Kochers Aufsätze*. Il Fritz Kocher che scrive i temi è

l'eterno scolaro a cui la morte impedisce di raggiungere la maturità, ma è anche chi invecchiando [...] ha addirittura la sconcertante impressione di recedere verso la prima infanzia, perché il tempo avrà solo lo scopo di boicottare l'adeguatezza per garantirgli la selvaggia leggiadria del

¹⁵⁷ JvG, p.36.

¹⁵⁸ Viktor Zmegač, *Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellation der Jahrhundertwende*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p.23.

soggettivismo e quel *laisser faire* che trova un suo limite nel non essere tolleranti nei riguardi dell'attività e uno sbocco nel *laisser tomber*¹⁵⁹.

Questo infantilismo estetico è però ambivalente, affermazioni vere si mescolano ad affermazioni ironiche. È proprio il tono naïf con cui vengono trattati i temi a rivelare l'ironia di colui che scrive. Nel testo *Unsere Stadt* ad esempio troviamo una frase che inizia con un semplice dato di fatto, ma che poi evolve in un'amara ironia:

Unsere Stadt hat viel Industrie, das kommt, weil sie Fabriken hat. Fabriken und ihre Umgebung sehen unschön aus. Das ist die Luft schwarz und dick, und ich begreife nicht, warum man sich mit so unsauberen Dingen abgeben kann. Ich bekümmere mich nicht, was in den Fabriken gemacht wird. Ich weiß nur, daß alle armen Leute in der Fabrik arbeiten, vielleicht zur Strafe, daß sie so arm sind.¹⁶⁰

Lo stesso procedimento lo si ritrova nel testo *Armut*:

Wir haben in unserer Klasse mehrere arme Knaben. Sie tragen zerfetzte Kleider, frieren an ihren Händen, haben unschöne, schmutzige Gesichter und unsaubere Manieren. Der Lehrer behandelt sie rauher als uns, und er hat recht. Ein Lehrer weiß, was er tut. Ich möchte nicht arm sein, ich würde mich totschämen. Warum ist Armut eine solche Schande? Ich weiß es nicht. [...] Nein, Armut hat nichts Gutes zum Gefolge. Armut macht die meisten Menschen trüb und unfreundlich. Ich liebe die armen Knaben in unserer Klasse deshalb nicht, weil ich fühle, daß sie mit Neid meine hübsche Kleidung betrachten und mit Schadenlust meine Mißerfolge in der Stunde. Sie können nie meine Freunde werden. Ich fühle nichts für sie, weil ich sie bedaure¹⁶¹.

¹⁵⁹ Aman, *Il culto dell'eterna giovinezza*, p.49.

¹⁶⁰ FKA, p.36.

¹⁶¹ Ivi, p.16 s.

Nelle opere di Walser non compare mai un uomo maturo, sembra che l'autore voglia riproporre di continuo le esperienze della sua gioventù mascherandosi da Fritz Kocher, Simon Tanner, Joseph Marti e Jakob von Gunten. I personaggi che troviamo nei testi di Walser sono giovani esteti immaturi e dunque esclusi dalla società perché non vogliono rinunciare ai sogni e alle fantasie per entrare a far parte della vita reale. Hermann Hesse sostiene che in *Der Gehülfe*: «sehen wir wieder monatelang einem armen Teufel von Kommis zu, in die rührende Kleinheit seiner Verhältnisse und Sorgen aber lacht seine Liebe zur Welt und sein offenes Kinderherz»¹⁶².

Gli eroi walseriani restano bambini, da un lato perché sentono il desiderio di vivere l'infanzia che non hanno mai vissuto, come accade a Jakob von Gunten: «Bin ich ein Kind? - Ich war eigentlich nie Kind, und deshalb, glaube ich zuversichtlich, wird an mir immer etwas Kindheitliches haften bleiben»¹⁶³, dall'altro lato perché restando immaturi riescono a tenere in vita i sogni e le fantasie che permettono loro di continuare a vivere nonostante una realtà priva di stimoli. Questi personaggi lasciano in sospeso la loro realizzazione e il conseguente ingresso nella società. Fritz Kocher, Simon Tanner o Jakob von Gunten non maturano, anzi, il loro processo «comporta un'enigmatica retrogradazione, un recedere verso il fiore, l'infanzia e il prenatale luogo della madre»¹⁶⁴.

L'attesa in cui i personaggi si rifugiano evita sì la realizzazione, ma soprattutto l'inevitabile delusione a cui andrebbero incontro se decidessero di occuparsi del loro futuro integrandosi in quella società di cui non riescono a sentirsi parte.

Sono molti i bambini che compaiono nelle opere di Walser e secondo Giuriato il bambino è il simbolo di «etwas Kleines, Wildes und Namenloses»¹⁶⁵.

¹⁶² Hermann Hesse, *Robert Walser*, in: Volker Michels (Hg.), *Gesammelte Werke* 12. Band. *Schriften zur Literatur* 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p.457.

¹⁶³ JvG, pp.143-144.

¹⁶⁴ Aman, *Il culto dell'eterna giovinezza*, p.132.

¹⁶⁵ Davide Giuriato, *Robert Walsers Kinder*, in: Wolfram, Groddek, Reto, Sorg, Peter Utz, Karl Wagner (Hg.), *Robert Walsers ferne Nähe. Neue Beiträge zur Forschung*, München, Fink, 2007, p.125.

Sono almeno tre i testi a cui Walser dà il titolo di *Das Kind*. Il primo testo, *Das Kind I* fu scritto attorno al 1915, il secondo *Das Kind II* fu scritto nel 1916 mentre il terzo, *Das Kind III*, è del 1925 e fu pubblicato nella raccolta *Die Rose*.

Nel primo dei tre testi troviamo un bambino piccolo con in mano un cucchiaino intento a mangiare una zuppa di piselli. Essendo ancora inesperto non è in grado di mettere in bocca il cucchiaino e dunque si sporca. Scoppia in un pianto diretto tanto che «das Kind aß nun statt Erbsensuppe Tränen»¹⁶⁶. Alla fine della storia arriva la mamma del bambino che lo bacia, lo tranquillizza e gli dà da mangiare. «[...] und da war das gute, arme kleine Kind wieder glücklich»¹⁶⁷.

Nel testo in prosa del 1916 troviamo la descrizione di due film in cui un bambino è il protagonista. Il primo film narra la storia di una coppia senza figli. La donna, annoiata a causa di questa mancanza dà un ultimatum al marito: «Sorge mir für ein Kind oder schau' dich nach einer andern Frau um»¹⁶⁸. La coppia decide quindi di adottare un bambino: «Sie adoptierten ein beliebiges reizendes, nettes Kind und waren glücklich»¹⁶⁹.

Nel secondo film viene descritto un uomo che con aria colpevole si presenta a casa da sua moglie con il suo figlio illegittimo: «Verzeih mir, liebe Frau, den schweren Fehltritt, den ich bitter bereue, und den emsigen Fleiß, von welchem ich dir hier die Folge auf dem Arm herbeibringe. Die Mutter des Kindes ist gestorben, so sei nun du dem armen Kinde Mutter»¹⁷⁰. Dopo un primo momento di smarrimento, la donna prende in braccio il bambino, lo guarda e lo bacia teneramente.

Il terzo testo è diviso in due parti, nella prima parte viene presentato il protagonista: «Leider war er nun ein Schulbub, Lehrling, ein Kind»¹⁷¹, mentre

¹⁶⁶ Walser, *Das Kind I*, GW VI, p.166.

¹⁶⁷ Ivi, p.167.

¹⁶⁸ Walser, *Das Kind II*, GW VI, p.218.

¹⁶⁹ Ivi, p.219.

¹⁷⁰ Ivi, p.220 s.

¹⁷¹ Walser, *Das Kind III*, *Die Rose*, p.74.

nella seconda è il bambino stesso a prendere la parola e a scrivere un testo nel testo.

Il bambino di cui si parla in quest'ultimo testo è piuttosto agitato, ha la «Nervosität eines Hundes, sagen wir Windspieles»¹⁷², e in realtà non è un bambino, ma un uomo: «Das Kind zählte nun schon vierzig Jahre, eigentlich schon ein bißchen mehr»¹⁷³. Da questa frase in poi viene spontaneo pensare che il testo possa essere una sorta di autoritratto dell'autore. Quando *Die Rose* fu pubblicato, nel 1925, Walser aveva infatti 47 anni, e se si legge la frase successiva non si può fare a meno di pensare al destino dell'autore: «War das Kind einst energisch? Einige glauben es; andere sagen, es sei sich gleich geblieben. Früher schrieb es nämlich dicke Bücher, das heißt es überblickte dichtend sein Erlebtes; nun war es aufs Weiterleben angewiesen, fand dafür zunächst keine Form»¹⁷⁴.

Come già anticipato, verso la metà del testo il "bambino" prende la parola e scrive: «Ja, ich bin ein schlechter Mensch, das heißt ein feiner, gebildeter. Feine Menschen haben das Recht, schlecht zu sein. Nur Ungebildete fühlen sich zur Rechtschaffenheit verpflichtet. [...] Ich bin einer, der nicht genau weiß, was er eigentlich ist»¹⁷⁵. Sembra che il protagonista non si sia ancora sviluppato abbastanza per esprimere un giudizio su se stesso, nemmeno lui sa cos'è esattamente, ma sa per certo che «Niemand ist berechtigt, sich mir gegenüber so zu benehmen, als kennte er mich»¹⁷⁶. Anche in questa seconda parte sembra che Walser stia parlando di se stesso, soprattutto quando dopo si legge: «Man lebt nur einmal auf dieser wundervollen Welt. Manchmal ist etwas Ordinäres ganz wundervoll. [...] Neulich sah ich einen Knaben, dem ich sogleich als Freund oder Erzieher hätte dienen mögen, so sehr gefiel mir sein

¹⁷² Walser, *Das Kind III, Die Rose*, p.75.

¹⁷³ Ivi, p.75.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ivi, p.77.

¹⁷⁶ Ivi, p.78.

Gesicht»¹⁷⁷. Troviamo quindi due elementi che ricorrono molto spesso nelle opere di Walser: l'attenzione per il piccolo e la volontà di servire. È illuminante l'ultima frase del testo: «Ein Kind ist glücklich im Gehorsam»¹⁷⁸.

Il bambino, e quindi la maggior parte dei personaggi walseriani, sono contenti soltanto all'interno di un contesto in cui sono costretti ad obbedire.¹⁷⁹

A questo proposito ricordiamo anche il bambino protagonista del testo *Das Ende der Welt*. Un bambino completamente libero da ogni legame decide di camminare fino alla fine del mondo. Inizia a camminare e per sedici anni va in giro cercando la fine del mondo che lui immagina:

als eine hohe Mauer, dann als einen tiefen Abgrund, dann als eine schöne grüne Wiese, dann als einen See, dann als ein Tuch mit Tüpfelchen, dann als einen dicken breiten Brei, dann als bloße reine Luft, dann als eine weiße saubere Ebene, dann als Wonnemeer, worin es immerfort schaukeln könne, dann als einen bräunlichen Weg, dann als gar nichts oder als was es leider Gottes selber nicht recht wußte¹⁸⁰.

Ogni volta che raggiunge un luogo chiede informazioni per raggiungere la sua meta. Ad un certo punto arriva in una fattoria e il contadino gli dice che quella è la fine del mondo, il bambino ringrazia felice e sviene per la stanchezza. Quando si risveglia si trova in un lettino bellissimo e chiede felice se può restare con loro per servirli:

Darf ich hier bleiben? Ich will tüchtig dienen», fragte es. Die Leute sagten ihm: «Weshalb solltest du das nicht dürfen? wir haben dich gerne. Bleib nur hier bei uns, und diene tüchtig.» [...] Es fing an fleißig zu werken und

¹⁷⁷ Walser, *Das Kind III, Die Rose*, p.78.

¹⁷⁸ Ivi, p.79.

¹⁷⁹ Di questa tematica parlerò nello specifico nel prossimo capitolo.

¹⁸⁰ Walser, *Das Ende der Welt*, GW II, p.246.

wacker zu dienen, und bald hatten es darum alle gern, und das Kind lief nun nicht mehr fort, denn es war wie zu Hause¹⁸¹.

Ancora una volta troviamo quindi un bambino privo di legami che trova la felicità soltanto quando si trova all'interno di una situazione in cui deve obbedire e in cui può essere utile agli altri.

2.3. Walser e Dostoevskij

Verso la metà della seconda Parte del testo in prosa *Das Kind III* si legge: «Ich bin einer von denjenigen, die Dostojevski lasen. Weil ich nicht lieb mit ihr war, erklärte mich eine Frau für verrückt»¹⁸².

Sappiamo con certezza che Walser era un grande ammiratore dello scrittore russo; in una lettera a Christian Morgenstern, infatti, Walser scrive:

Dostojewski habe ich heute fertig gelesen. Wenn etwas imstande ist, mich noch stärker als das Herbstwetter anzulocken. so mag es solch ein Buch sein, worin man liest, ganz so von Anfang bis zu Ende dumm ergriffen, wie ein Dienstmädchen im Theater, hoch oben im achtzehnten Rang, auf dem "Flöhboden"¹⁸³.

Lo stesso Seelig scrive: «Zwischen diesen Gesprächen bewundernde Bemerkungen über Dostojevskijs «Idiot», Eichendorffs «Aus dem Leben eines Taugenichts» und Gottfried Keller männlichkühne Lyrik»¹⁸⁴.

¹⁸¹Walser, *Das Ende der Welt*, GW II, p.248.

¹⁸² Walser, *Das Kind III, Die Rose*, p.78.

¹⁸³ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.46.

¹⁸⁴ Seelig, *Wanderungen*, p.9 s.

Sia Florian Schmidt¹⁸⁵ che Peter Utz¹⁸⁶ paragonano Walser e i suoi personaggi al principe Myschkin, protagonista de *L'Idiota* di Dostoevskij. In questo romanzo viene descritto l'atteggiamento infantile di un adulto che si rifiuta di accettare le norme della vita, che agisce spontaneamente e che, a causa di questo carattere infantile, paradossale, viene considerato da tutti un bambino, perfino da Schneider, direttore dell'istituto in cui era ricoverato, che un giorno gli disse:

di essersi pienamente convinto del fatto che io stesso ero un perfetto bambino, cioè un bambino vero e proprio, e che soltanto per la statura e per il volto somigliavo ad un adulto, mentre per ciò che riguardava lo sviluppo, l'anima, il carattere e forse perfino l'intelligenza, non ero adulto, e non lo sarei mai diventato neanche se fossi vissuto fino a sessant'anni."¹⁸⁷

Non è molto diverso quello che Thomas Mann, «jener Gigant im Gebiet der Romanschriftstellerei»¹⁸⁸ scrisse a Walser dopo aver letto *Die Rose*: «klug wie ein sehr, sehr feines, vornehmes, artiges und unartiges Kind, vielleicht demnach also gescheit und dumm, das heißt unbekommen und beklommen durcheinander»¹⁸⁹. e Walser si lamentò proprio di questo giudizio in una lettera all'amica Therese Breitbach a cui scrisse:

Man nimmt mich hier allgemein für ein in jeder Hinsicht unreifes Element. So hält mich ja auch Thomas Mann, Sie wissen jener Gigant im Gebiet der Romanschriftstellerei, für ein immerhin ganz kluges Kind. In Zürich sollte ich einmal aus meinen bisherigen Werken vorlesen, aber der Vorsteher des literarischen Zirkels behauptete ich könne noch gar nicht deutsch reden.

¹⁸⁵ Florian Schmidt, *Robert Walser und Simon Tanner, zwei einsame Vagabunden. Zu Robert Walsers Roman Die Geschwister Tanner*, Norderstedt, Grin, 2007.

¹⁸⁶ Peter Utz, *Die Kalligraphie des Idioten*, in: *Text + Kritik* Hefr 12/12a, Oktober 2004.

¹⁸⁷ Fëdor Doestoevskij, *L'Idiota*, Milano, Feltrinelli, 2011, p.111.

¹⁸⁸ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.240.

¹⁸⁹ Greven, *Nachwort*, in: *Die Rose*, p.109.

Eine Zeit lang hielt man mich für wahnsinnig und sprach laut in unseren Arkaden bei meinem Vorübergehen: er gehört in eine Irrenanstalt¹⁹⁰.

Quando il principe Myschkin fa la proposta di matrimonio a Natassja Filippovna, tutti i presenti restano sbigottiti e gli viene detto: «Eppoi proprio tu vorresti sposarti! Ma se hai ancora bisogno della balia!¹⁹¹» E perfino Natassja rifiuta di sposarlo per paura di rovinare «un bambino come lui¹⁹²».

Questo carattere infantile accomuna però personaggi di diversi romanzi, oltre all'*Idiota* di Dostojevski, Julien Sorel ne *Il Rosso e il Nero* di Stendhal, Walt nei *Flegeljahre* di Jean Paul e naturalmente il *Don Chischiotte* di Cervantes. Non è affatto casuale che Aglaja nasconda un biglietto inviatole dal principe proprio tra le pagine del *Don Chischiotte*.¹⁹³

Oltre a citare Dostojevski nel testo *Das Kind III*, Walser gli dedica un intero testo in prosa, anch'esso pubblicato in *Die Rose, Der Idiot von Dostojevski*.

Come in un breve sketch Walser si mette al posto dell'*Idiota* di Dostojevski. L'io narrante, quello di Walser, potrebbe condividere le paure, le aspettative e le speranze di Myschkin e sarebbe anche in grado di innamorarsi di Aglaja, così come di lanciare un vaso. L'io di Walser potrebbe tranquillamente essere scambiato per un servitore, proprio come accade a Myschkin durante la sua prima visita a Nastassja Filippovna:

“Bisognerebbe scacciarti. Cammina, va' ad annunciarmi” Il principe avrebbe voluto dire qualcosa, ma si era confuso a tal punto che, senza dire una parola e con la pelliccia che aveva raccolto da terra ancora sul braccio, si avviò in salotto. “Ma guarda, ora se ne va con la pelliccia! E perché la porti di là? Ah, Ah, Ah! Ma sei scemo, per caso?”¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.227.

¹⁹¹ Dostoevskij, *L'Idiota*, p.220.

¹⁹² Ivi, p.227.

¹⁹³ Ivi, p.248.

¹⁹⁴ Ivi, p.144.

A questo proposito è interessante citare l'episodio avvenuto nel novembre del 1921 in presenza del console Hauschild, proprietario della casa editrice Grethlein che ai tempi contattò Walser perché interessato al romanzo *Theodor*. Walser scrisse una lettera al console per dargli un appuntamento nella sua mansarda e firmò la lettera *Cäsar, Diener von Herrn Walser*. Quando Hauschild bussò alla porta Walser andò ad aprire in camicia e disse: «Ja, sein Herr, Robert Walser, sei zu sprechen, er lasse bitten, sich einen Augenblick zu gedulden»¹⁹⁵. Qualche minuto dopo ritornò dal suo ospite, questa volta con indosso un cappotto, e si presentò come Robert Walser.

Sicuramente Walser, così come Myschkin, era un ottimo calligrafo. Il principe si era presentato al Generale Jepantschin mostrando la sua eccellente calligrafia e presentandogli una serie di prove di scrittura, dimostrando così di essere in grado di imitare perfettamente numerose calligrafie: «La mia calligrafia è ottima, anzi si potrebbe dire che questo è addirittura un mio talento; sono un vero e proprio calligrafo». Anche al giovane Walser, era stata consigliata la carriera di *Commis* proprio grazie alla sua bella calligrafia, e questa è una caratteristica anche di Simon Tanner che lavora per diverso tempo nella *Schreibstube für Stellenlose*.

Infine sia Robert Walser che il principe Myschkin scompariranno in una clinica psichiatrica svizzera, il primo per gli ultimi trent'anni della sua vita, il secondo alla fine del romanzo.

L'io narrante in fondo è però diverso dal protagonista del romanzo russo: «Ich bin absolut nicht idiotisch, vielmehr für alles Vernünftige empfänglich; bedaure kein Romanheld zu sein. Solcher Rolle bin ich nicht gewachsen, lese bisweilen nur etwas viel»¹⁹⁶. Contrappone quindi la parola *vernünftig* alla parola *idiotisch*. La troppa intelligenza non è considerata da Walser come un elemento molto positivo, anzi, «Blödigkeit hat etwas Faszinierendes»¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Mächler, *Robert Walser*, p.158.

¹⁹⁶ Walser, *Der Idiot von Dostoevski, Die Rose*, p.18.

¹⁹⁷ *Das Kind III, Die Rose*, p.77.

Nella lettera a Max Rychner del 18 marzo 1926 Walser risponde alla questione sollevata da Alfred Kerr: «ob zur Gedichtfabrikation ein Grad von Verblödung erwünscht sei» dicendo che: «Sich dümmer, unwissender zu benehmen, als man ist, ist eben eine Kunst, ein Raffinement, das und die wenigen gelingt»¹⁹⁸. Il "rimbecillimento" consiste nello scacciare le alzate d'ingegno a vantaggio dell'immagine poetica.

Secondo Zmegač i personaggi di Walser assumono l'atteggiamento del *sich-dumm-stellen* e diventano il cliché del naïf.¹⁹⁹

L'intelligenza, dice Tobold,

macht mich unter keinen Umständen glücklich, wenigstens vorläufig nicht. Ist nicht Don Quichote in seiner Verrücktheit und Lächerlichkeit ein wahrhaft glücklicher Mann? Ich vermag das keinen Augenblick zu bezweifeln. Ist ein Leben ohne Sonderbarkeiten, ohne sogenannte Verrücktheiten überhaupt ein Leben?²⁰⁰

Infine, tornando a parlare delle somiglianze tra il principe Myschkin e i personaggi walseriani, è interessante notare la somiglianza tra la veglia funebre per la signorina Benjamenta nel romanzo *Jakob von Gunten* e quella per Natassja Filippovna ne *L'idiota* di Dostoevskij²⁰¹.

Nel romanzo di Walser, dopo la morte della signorina Benjamenta, i primi ad andare accanto a lei sono il signor Benjamenta, Jakob e Kraus che aveva informato tutti dell'accaduto:

Am Boden lag das entseelte Fräulein. Der Vorsteher ergriff ihre Hand, ließ sie aber, wie von Schlangen gebissen, fahren und schauderte, von Entsetzen gepackt, zurück. Dann kam er wieder in die Nähe der Toten, schaute sie an, entfernte sich wieder, um gleich wieder heranzutreten.

¹⁹⁸ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.266.

¹⁹⁹ Cfr. Zmegač, *Walsers Poetik*, p.29.

²⁰⁰ Walser, *Tobold II*, GW II, p.321.

²⁰¹ Ringrazio il Prof. Franz Haas per l'interessante osservazione.

Kraus kniete zu ihren Füßen. Ich hielt den Kopf der Lehrerin in beiden Händen, damit er den harten Boden nicht zu berühren brauchte. [...] Wir alle drei sprachen kein Wort, aber wir waren nicht in tiefe Gedanken versunken²⁰².

I due nemici di sempre si trovano dunque uniti in un momento tragico. Lo stesso accade ne *L'Idiota*, dove troviamo Myschkin e Rogòžin sdraiati uno accanto all'altro su un giaciglio preparato dallo stesso Rogòžin, dopo che questi aveva confessato al principe di aver ucciso Natassja con il suo coltello:

Questa notte la trascorreremo qui insieme. Di letti, oltre quello, qui non ce ne sono, e così ho pensato che si potrebbero prendere i cuscini di quei due divani e stenderli sul pavimento vicino alla tenda, proprio accanto al letto, per te e per me, in modo da poterci stendere l'uno accanto all'altro. Perché se entrassero qui dentro si metterebbero a cercare e frugare dappertutto, la troverebbero subito e la porterebbero via. Si metterebbero a interrogarmi e io direi che sono stato io, e porterebbero subito via anche me. E invece vorrei che lei restasse accanto a noi, accanto a me e a te. [...] Aspetta allora, resta pure steso mentre io preparo il giaciglio...io mi metterò accanto a te... e staremo qui in ascolto...perché io, fratello, ancora non so...io ancora non so tutto, fratello, e te lo dico fin da ora, perché tu fin da ora lo sappia...Borbottando queste parole sconnesse e incomprensibili, Rogòžin cominciò a preparare il giaciglio. Si capiva che fin dal mattino gli era venuta l'idea di prepararlo in quel modo. Invece la notte precedente si era coricato sul divano. Ma sul divano non c'era posto sufficiente per stendercisi in due, e invece Rogòžin voleva assolutamente che si coricassero l'uno accanto all'altro. [...] Alla fine, in qualche modo, riuscì a preparare un giaciglio; poi si accostò al principe, lo prese per un braccio con affettuosa tenerezza, l'aiutò ad alzarsi e lo condusse fino al giaciglio²⁰³.

²⁰² JvG, p.150.

²⁰³ Dostoevskij, *L'Idiota*, p.746 s.

2.4 Il bambino e le donne

Gli eterni bambini walseriani naturalmente non sono in grado di iniziare una vera relazione con una donna perché non riescono a sacrificare la relazione virtuale per quella reale. I legami che i personaggi riescono a creare con le donne sono di due tipi: o si trasformano in paggi sottomettendosi completamente ad esse con il desiderio di farle arrabbiare aggiungendo al rapporto tratti masochisti, oppure ricreano il rapporto esistente tra il bambino in adorazione e la mamma. In ogni caso si tratta di rapporti completamente liberi dalla dimensione sessuale ed erotica.

In *Geschwister Tanner* troviamo il rapporto del primo tipo quando scopriamo che Simon ama mettersi al servizio delle donne. Un esempio è l'episodio in cui aiuta una signora a portare un pacco fino a casa:

Er drehte sich um und erblickte eine Dame, die ihn aufforderte, ein Paket, das sie ihm hinstreckte, bis in ihr Haus zu tragen. Es war keine besonders schöne Dame, aber in diesem Augenblick hatte Simon sich nicht lange zu besinnen, ob sie schön war oder nicht, sondern hatte, wie ihm eine innere Stimme zurief, ihrer Aufforderung lebhaft nachzukommen. Er ergriff das Paket, das gar nicht schwer war, und trug es der Dame nach, die quer über die Straße mit kleinen, gemessenen Schritten ging, ohne sich nur einmal nach dem jungen Manne umzudrehen²⁰⁴.

Simon inizia quindi a lavorare per questa signora e dopo qualche tempo desidera fortemente che lei si arrabbi con lui e che gli dia uno schiaffo:

Du Hohe, vor mir Niedrigem. Wie entzückend zornig befehlest du mir, die Scherben zusammenzulesen. Und ich beeile mich damit gar nicht; denn ich möchte, daß du recht ärgerlich und böse würest, weil ich so lange bei den Scherben verweile, die mir doch sagen müssen, wie ungeschickt du warst,

²⁰⁴ GT, p.185.

die es dir auch sagen müssen. [...] Deine Hände sind schön, die so lang zu mir herabhängen. Ich hoffe, daß du mir einmal eine Ohrfeige damit gibst²⁰⁵.

I personaggi walseriani non amano far arrabbiare soltanto le donne. Nell'ultimo romanzo berlinese Jakob adora riuscire a far arrabbiare le persone a cui vuole bene: «Liebe Menschen sehe ich gern ein wenig wütend»²⁰⁶ e quando la signorina Benjamenta gli chiede se per lui il litigio sia un segno d'amore Jakob risponde: «In gewissem Sinne Ja, Fräulein»²⁰⁷.

È dunque per questo motivo che Jakob desidera continuamente far arrabbiare Kraus: «Kraus immer äffen und ärgern zu wollen. Und doch wie reizend»²⁰⁸, e prova ancora lo stesso desiderio quando è seduto al banco a leggere le prediche e si augura fortemente che Kraus arrivi per sgridarlo, consapevole del fatto che il suo atteggiamento è tipico dei bambini: «Wie nett wäre es, wenn der gute Kraus käme und mir wieder ein wenig, wie schon so oft, die Leviten läse. Ich möchte ein wenig ausgeschimpft, abgekanzelt, verknurrt und verdonnert werden, das würde mir unsagbar wohl tun. Bin ich ein Kind?»²⁰⁹.

Questo tipo di relazione che assomiglia a quella tra un bambino che cerca attenzioni e sua madre è presente anche nella vita di Walser come dimostra una lettera indirizzata a Frieda Mermet il 7 agosto 1918 che inizia così:

Liebe Mama; mit andern Worten, Liebe Frau Mermet. [...] Würde es Ihnen Vergnügen machen, liebe Frau Mermet, mich mit Haut und Haar zu besitzen, ungefähr wie ein Herr einen Hund besitzt? [...] Wissen Sie, liebe Frau Mermet, was ich mir wünsche? Sie seien eine vornehme schöne Madame und ich dürfte dann Ihre Magd sein und eine Mädchenschürze umhaben und Sie bedienen, und wenn Sie nicht zufrieden wären, ich irgendwie Ihren Unmut hervorgerufen hätte, so würden Sie mir Kläpfe

²⁰⁵ GT, p.204 s.

²⁰⁶ JvG, p.26.

²⁰⁷ Ivi, p.74.

²⁰⁸ Ivi, p.86 s.

²⁰⁹ Ivi, p.143.

geben, nicht wahr, und ich würde über die lieben Kläpfe hellauflachen. Das wäre ein hübscheres Leben für mich als die Schriftstellerexistenz, die ja freilich auch nicht übel ist. [...] Ich strengte Ihre lieben Augen ein wenig sehr an mit diesem engen Gekribsel, nicht wahr, liebe Mama. Vielleicht haben sie nicht ungern, daß ich Sie so nenne. Es ist dann so, als wenn ich Ihnen in allem gehorsam sein müßte, wie ein kleiner Bub; das möchte ich gerne. Hin und wieder würden Sie recht streng sein und mich strafen, dann würde ich vor Sie hinknien müssen und Sie um Verzeihung bitten. Überhaupt würde mich Mama ganz nach Laune und lieber Willkür behandeln. Das sind allerlei einfältige Gedanken, werden Sie sagen, die sich für einen dummen Jungen ziemen oder nicht einmal für einen solchen, aber mir sind es liebe Gedanken²¹⁰.

E ancora nel 1925 scrive all'amica Frieda: «Vielen Dank, meine verehrte, liebe große und stets herzlich gute Mutter oder französisch, Maman, für Ihre so gütigen Weihnachtsgeschenke [...]»²¹¹.

Un testo fondamentale che esemplifica questo tipo di rapporto è *Der Teich*. Inizialmente si pensava che fosse una delle prime opere di Walser, ma in seguito è stata riconosciuta come un'opera tarda. Fritz, il protagonista di questo testo in prosa, è alla ricerca di una dimostrazione d'amore da parte della mamma e inscena il suo suicidio per poi godere dell'amore della madre che è felice quando scopre che il figlio è ancora vivo.

²¹⁰ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.138 s.

²¹¹ Ivi, p.221.

2.5 La fantasia e il disinteresse per i viaggi

Un'altra tematica importante nelle opere di Walser è la sbadataggine. Accade spesso che i protagonisti dei suoi testi smettano di pensare a quello che stanno facendo e inizino a fantasticare. Quello che trovano nelle loro fantasticherie è sempre meglio di quello che trovano nella realtà che li circonda.

La sbadataggine è da una parte connotata come una mancanza, ma dall'altra è anche considerata una caratteristica positiva in quanto rappresenta una possibilità di sfuggire alle costrizioni del lavoro borghese per entrare nel mondo della libertà. La mancanza di libertà degrada l'uomo ad una *Schreib- und Rechenmaschine*, lo fa diventare una «Uhr die man aufzieht und die eben läuft, wenn sie aufgezogen wird»²¹².

In *Der Gehülfe* la "mancanza di testa" e la conseguente distrazione dal lavoro è una delle caratteristiche per cui Joseph si rimprovera più spesso, ma allo stesso tempo sa che non può e non vuole farne a meno perché è l'unica cosa che gli permette di evadere dalla realtà e di sentirsi libero. La libertà è per Marti, come per tutti gli eroi walseriani, il valore più importante:

Das irgendwo Gefesselt- und Gebundensein sei zuweilen wärmer und reicher voll zärtlicher Heimlichkeiten als die offene, Tür und Fenster der ganzen Welt offenstehen-lassende Freiheit, in deren hellen Räumen den Menschen oft nur zu bald grimmige Kälte oder drückende Hitze anfare, aber die Freiheit, die er, Joseph, meine, du liebe Zeit, das sei doch am Ende das Schicklichste und Schönste und enthalte unsterblichen Zauber²¹³.

Tobler dice esplicitamente che gli serve una "testa" che lo aiuti nel suo lavoro. Marti invece commette molti errori, è spesso distratto e non riesce mai a concentrarsi completamente. Questo suo atteggiamento, questa *Kopfllosigkeit*

²¹² Grenz, *Die Romane Robert Walsers*, p.42.

²¹³ DG, pp.128-129. Un'altra possibilità di sfuggire alle costrizioni del lavoro mentale è il movimento fisico come il nuotare o il passeggiare, tematiche che tratterò nel capitolo 4.

appunto, gli causa non pochi problemi. «Und das Gedankenlose, wie notwendig! Jung sein, das irre, das müsse ohne Gedankentiefe reden und handeln, damit es ein Vorwärts gebe. Nach den Erfahrungen kämen immer noch Gedanken und Empfindungen genug, und ein langes Leben erdrücke nachher das Jugendleben»²¹⁴.

Il *Denkverbot* è molto frequente nelle opere di Walser, ed è proprio il divieto di pensare che Robert propone alla sorella Lisa da Zurigo tra il 1902 e il 1903:

Nur nicht denken. Liebe Lisa, das ist die größte Sünde, die es gibt. Lieber liederlich, als traurig sein. Gott haßt die Traurigen. Doch es geht alles so schnell vorwärts. Man stirbt so schnell. Versimple nur. Es ist etwas Herrliches um's Versimpeln. Aber man muß es eigentlich nicht nur wollen, es macht sich von selbst²¹⁵.

L'io narrante del testo in prosa *Basta* si considera ironicamente un buon cittadino proprio perché non pensa troppo, e in un'ottica borghese su cui l'autore ironizza in questo testo, pensare eccessivamente fa male e non ti fa essere amato:

Ideen liegen mir vollständig fern, und deshalb bin ich ein guter Bürger, denn ein guter Bürger denkt nicht viel. Ein guter Bürger ißt sein Essen, und damit basta! Den Kopf strenge ich nicht sonderlich an, ich überlasse das andern Leuten. Wer den Kopf anstrengt, macht sich verhaßt; wer viel denkt, gilt als ungemütlicher Mensch. [...] vieles Denken ist nicht meine Sache. Wer viel denkt, macht sich unbeliebt, und es ist vollständig überflüssig, sich unbeliebt zu machen. Schnarchen und Schlafen ist besser als Dichten und Denken²¹⁶.

²¹⁴ DG, p.138.

²¹⁵ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.19.

²¹⁶ Walser, *Basta*, GW II, p.262 s.

Naturalmente la *Kopfllosigkeit* è strettamente legata alla tematica dei sogni. Simon si nasconde nel mondo della fantasia e dei sogni per compensare ciò che gli manca nella vita reale. Sogna rispetto e riconoscimento, donne, amore e matrimonio, sogna la figlia del contadino che gli sorride nel momento del congedo, la giovane donna che può sfamare con i soldi guadagnati dall'avvocato, sogna ragazze inglesi spaventate che ha aiutato come guida sulle montagne. I suoi sogni girano spesso attorno a Klara, all'amore che lui prova per lei ma che non può realizzare. D'estate sogna come la accompagnerebbe in strada durante le compere e quando pensa ad un albero si immagina subito Klara seduta sotto di esso e nel sogno di Parigi gli appare come una maga che predice il futuro dei suoi fratelli. Simon sogna mentre aspetta di entrare a far parte della vita reale: «Ich bin nichts als ein Horchender und Wartender, als solcher allerdings vollendet, denn ich habe es gelernt, zu träumen, während ich warte. Das geht Hand in Hand, und tut wohl, und man liebt dabei anständig»²¹⁷.

Nel sogno del matrimonio Simon si immagina una vita che non può avere, in questa fantasia è infatti legato ad una donna per cui ha sacrificato la libertà e la voglia di vedere il mondo: «[...] ich würde ihr Mann werden und ihr damit mein ganzes Leben, meine Freiheit und alle Gelüste, die Welt zu sehen, opfern und schenken»²¹⁸.

Qui è evidente il doppio ruolo dei sogni. Da una parte sono un momento utopico, dall'altra sono pericolosi perché non c'è alcuna possibilità di realizzarli. Mentre tutti gli uomini accettano la vita così com'è e vivono come uomini tra gli uomini, sono sposati, hanno una famiglia e un lavoro, questi sogni portano ad una perdita della realtà e all'isolamento. L'uomo è separato dalla vita «wie durch eine leichte, aber undurchsichtbare Scheidewand»²¹⁹.

²¹⁷ GT, p.329.

²¹⁸ Ivi, p.126.

²¹⁹ Ivi, p.164.

Questo essere in disparte può essere superato soltanto con altri sogni che sostituiscono le mancanze della realtà, ma che, allo stesso tempo, portano sempre più lontano da essa.

Una vita caratterizzata da mancanza di realtà e dalla leggerezza derivata da questa stessa mancanza non può essere sostenuta a lungo, per questo nell'ultima parte del romanzo assistiamo ad un oscuramento del mondo di Simon. Le persone con cui aveva vissuto o che gli stavano vicino, come Kaspar, Hedwig, Klara e Klaus, non compaiono più se non soltanto marginalmente. Simon trova lavoro soltanto nella *Schreibstube für Stellenlose* e viene pagato così poco da non riuscire nemmeno a sopravvivere, tanto che la domanda se qualcosa sia bello o no viene sostituita da quella dell'esistenza:

Ich denke jetzt natürlich so, weil für mich das Weiterexistieren zu allererst in Frage kommt, weil ich Adressen schreibe im kargen Tagelohn, und ich kann mit der hochnäsigen Kunst nicht sympathisieren, weil sie mir im Augenblick als das Nebensächlichste in der Welt vorkommt²²⁰.

Il forte disinteresse nei confronti dei viaggi da parte di Walser e dei suoi personaggi dipende dall'importanza maggiore della fantasia rispetto alla realtà. Il viaggio, e ciò che potrebbero trovare in un luogo nuovo, rischia di deluderli, di non essere bello e interessante come ciò che si immaginano. «Was brauchen Schriftsteller zu reisen, solange sie Phantasie haben? [...] Ja, wichtig ist nur die Reise zu sich selbst»²²¹.

Un centinaio di anni dopo la pubblicazione di *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* di Jean Paul il viaggio in mongolfiera diventa una vera e propria moda a Berlino. Paul Cassirer, molto incuriosito da questa esperienza compra dei biglietti e nell'estate del 1908 invita Robert Walser per un viaggio notturno da Berlino a Königsberg.

²²⁰ GT, p.289.

Mi sembra opportuno far notare che i sogni sono presenti anche nei due successivi romanzi berlinesi, ma con una funzione di pura evasione più che come compensatori della realtà. Per i sogni in *Der Gehülfe* si vedano le pp.56 e 221. Per quelli presenti in *Jakob von Gunten* si vedano le pp. 87-88, 108, 135-138 e 161-163.

²²¹ Seelig, *Wanderungen*, p.88.

L'esperienza è raccontata nel testo *Ballonfahrt* pubblicato nel settembre dello stesso anno sulla «Neue Rundschau»:

Die drei Menschen, der Kapitän, ein Herr und ein junges Mädchen, steigen in den Korb ein, die befestigenden Stricke werden losgeknöpft, und das seltsame Haus fliegt langsam, als ob es sich erst noch auf irgendetwas besänne, in die Höhe; gute Reise!, rufen die versammelten Menschen von unten her, hüte- und taschentuchschwenkend, nach. Es ist zehn Uhr abends im Sommer²²².

Walser racconta l'esperienza anche a sua sorella Fanny e non sembra per niente entusiasta: «Neulich war ich im Luftballon. Wir flogen beinahe, um ein Haar, in die Ostsee. Es wäre uns dort sehr schlecht gegangen. Überall hier weiß man, daß ich während der ganzen Fahrt geschlafen habe»²²³.

Durante gli anni berlinesi Walser aveva ricevuto numerose offerte di viaggi; Fischer gli propose un viaggio in Polonia e uno in Turchia per scrivere un reportage e Bruno Cassirer gli organizzò un viaggio in India, ma Walser si rifiutò sempre di partire.

Tutte queste proposte sono raccontate in modo piuttosto ironico nel testo in prosa *Koffermann und Zimmermann*. Il brano parla di un editore che propone ad uno scrittore, ironicamente chiamato Koffermann, di andare in Giappone. Lo scrittore accetta il viaggio e così l'editore cerca un giornalista che parli del viaggio di Koffermann in Giappone. Un altro editore dice a Zimmermann, scrittore il cui nome fa pensare a qualcuno che fatica a lasciare la propria stanza, che deve partire per la Turchia. Questa volta però lo scrittore si rifiuta di partire:

Zimmermann, der seine Ruhe und seinen stillen Aufenthalt im Zimmer liebte, war unfähig, von demselben Abschied zu nehmen. «Ich bin unfähig, vom Zimmer Abschied zu nehmen [...] ich habe mir die Sache überlegt, und

²²² Walser, *Ballonfahrt*, GW I, p.304.

²²³ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.54.

bitte Sie versichert zu sein, daß ich nicht nach der Türkei reisen kann. Ich eigne mich nicht dafür. Ich bin soeben in Gedanken eine halbe Stunde lang in der Türkei gewesen und habe es dort sehr langweilig gefunden²²⁴.

Come Walser, anche i suoi personaggi non sono interessati a viaggiare: «Mir scheint das Leben hier so schön wie anderswo; auswärts nicht verlockender als innert den Grenzen»²²⁵.

Per quanto riguarda i romanzi berlinesi, abbiamo già visto come Kaspar si rifiuti di andare in Italia perché non crede che imparerebbe qualcosa in più e perché semplicemente non pensa che in Italia troverebbe bellezze maggiori di quelle del suo paese. Anche Simon Tanner del resto non sente la necessità di spostarsi all'estero perché nemmeno la natura si sposta: «Geht die Natur etwa ins Ausland?». Jakob von Gunten infine, non viaggerebbe nemmeno se fosse ricco: «Wenn ich reich wäre, würde ich keineswegs um die Erde reisen»²²⁶.

Nonostante la possibilità di viaggiare che viene offerta a Walser e ai suoi personaggi, nessuno di loro sente il desiderio di allontanarsi, se non per una lunga passeggiata: «Es ging einer spazieren. Er hätte in die Eisenbahn steigen und in die Ferne reisen können, doch er wollte nur in die Nähe wandern»²²⁷.

²²⁴ Walser, *Koffermann und Zimmermann*, GW II, p.181.

²²⁵ Walser, *Der Vornehme und die Feine, Die Rose*, p.99 s.

²²⁶ JvG, p.75.

²²⁷ Walser, GW VI, *Spazieren*, p.212.

CAPITOLO 3

La morale dell'essere piccolo e la volontà di servire

3.1 La morale del Kleinsein

Abbiamo già detto quanto Walser fosse escluso dai circoli letterari e in generale dalla società contemporanea. In questo capitolo mi occuperò nello specifico della morale del *Kleinsein*, e quindi della volontà di Robert Walser di essere piccolo e umile. A questo proposito mi sembra significativo menzionare un episodio avvenuto il 24 luglio 1944 e raccontato da Carl Selig nelle sue *Wanderungen*:

Er erwärmt sich an der «drolligen Meisterlichkeit» eines Charles Dickens oder Gottfried Keller, bei denen man nie recht wisse, ob man weinen oder lachen solle. Es sei dies deutlich ein Zeichen des Genies. Ich werfe ein: «Das weiß man bei Ihren Büchern auch oft nicht.» Mit einem heftigen Ruck bleibt er auf der Landstraße stehen und sagt tiefernt, beschwörend: «Nein, nein! Ich muß Sie inständig bitten, meinen Namen nie mehr im Zusammenhang mit solchen Meistern zu nennen. Nicht einmal zu flüstern. Ich muß mich ja direkt verkriechen, in ihrer Gesellschaft genannt zu werden²²⁸.

Lo scrittore svizzero non si nascondeva soltanto dall'ambiente letterario, ma in generale si nascondeva dalla società in cui viveva. Walser parla spesso in modo esplicito dell'isolamento a cui la scrittura sottoporrebbe lo scrittore. L'esclusione dalla collettività è il destino che il poeta deve accettare in nome della sua ispirazione artistica. Canetti lo definisce per questo «der verdeckteste aller Dichter»²²⁹.

²²⁸ Selig, *Wanderungen*, p.82.

²²⁹ Elias Canetti, *Robert Walser*, in: *Über die Dichter*, München, Hanser, 2004, p.359.

Paul Nizon considera Walser un «Mansardenschreiber²³⁰», non solo in riferimento al periodo trascorso nella mansarda dell'hotel *Zum blauen Kreuz*, ma anche perché solitamente i poeti walseriani vivono e lavorano nell'isolamento delle loro piccole stanze spoglie e fredde generalmente situate sui tetti degli edifici. Per descrivere queste stanze troviamo spesso le parole: *Stübchen, Zimmerchen, e Dachstuben*. Walser racconta a Franz Blei che vuole chiudersi in «einem kleinen armseligen Zimmer» per dedicarsi completamente alla scrittura²³¹, il testo *Literaturbrief* inizia così: «Gestatten Sie mir, Ihnen zu sagen, daß ich dann und dann in einer Mansarde wohnte [...]»²³² e Tobold, quando era ancora Peter "saß in einem abgelegenen kleinen Zimmer und schrieb Gedichte [...]»²³³.

Le caratteristiche di queste stanzette sono le stesse che caratterizzano gli artisti da mansarda di cui parla Walser: sono semplici, umili e nascoste, ma hanno sempre una finestra da cui si può osservare attentamente il paesaggio.

Analizzando questi elementi Peter Hamm parla di caratteristiche comuni tra Robert Walser e Fernando Pessoa. Né lo svizzero né il portoghese partecipavano alla vita letteraria del proprio paese, ma entrambi avevano a che fare soltanto con se stessi. Hamm ricerca nell'infanzia dei due scrittori le radici di questa loro solitudine, Robert Walser perde la madre quando è piccolo, Pessoa perde il padre e successivamente la madre che poco dopo la morte di quest'ultimo segue il suo secondo marito in Sudafrica.

Entrambi inoltre erano soliti nascondersi dietro le maschere dei loro personaggi, Walser si nasconde dietro Simon, Joseph e Jakob, mentre Pessoa dietro Ricardo Reis o Alberto Caeiro. Guido Stefani nota come Walser avesse la tendenza a creare figure che in realtà rappresentavano aspetti diversi di un solo personaggio che ricorreva in continuazione:

²³⁰ Cfr. Tofi, *Il racconto è nudo!*, p.34.

²³¹ Walser, *Dr. Franz Blei*, GW II, p.315.

²³² Walser, *Literaturbrief*, GW IX, p.247.

²³³ Walser, GW II, *Tobold II*, p.318.

Alle die Hauptfiguren im Werk Robert Walsers sind verschiedene Facetten einer differenzierten Kunstfigur, die im Äußeren dem Dichter nicht unähnlich ist, von dessen Erlebnishorizont abhängig, daneben aber auch Züge hat, die aus Wünschen und Projektionen genährt sind²³⁴.

Sia per Walser che per Pessoa, definiti «Weltmeister in der Kunst des schönen Scheiterns»²³⁵ la realizzazione dell'io avviene nelle *unteren Regionen*, «klein sein und bleiben»²³⁶ potrebbe sicuramente essere la massima di entrambi. L'artista che vuole mantenere una vera capacità di esperienza, non può diventare un personaggio pubblico, ma deve restare in disparte. In *Feuer* dice

Ein Schriftsteller ist im Leben oft jene lächerliche Figur, jedenfalls ist er immer ein Schatten, er ist immer daneben, wo andere das unaussprechliche Vergnügen haben dürfen, mitten drin zu sein, er spielt nur mit der emsigen Feder in der Hand, also ganz im Verborgenen eine Rolle²³⁷.

Lo scrittore deve avere un ruolo soltanto in uno spazio nascosto, *im Verborgenen* appunto, né all'interno della società né all'interno degli avvenimenti politici. Soltanto così è possibile conoscere la vita vera e diventare assistente, servitore o segretario senza che nessuno si accorga chi si è in realtà.

Il pensiero di Jakob von Gunten «Aber das Eine weiß ich bestimmt: Ich werde eine reizende, kugelrunde Null im späteren Leben sein» ritorna in tutta l'opera di Walser. Lo Zero è il simbolo del suo ideale dell'essere piccolo.

²³⁴ Guido Stefani, *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, Zürich, Artemis, 1985, p.21.

²³⁵ Hamm Peter, *Sieger im Scheitern, Robert Walser und Fernando Pessoa, zwei entfernte Verwandte*, in: Hinz/Horst, *Robert Walser*, p.358.

²³⁶ JvG, p.145.

²³⁷ Walser Robert, *Feuer: Unbekannte Prosa und Gedichte. 1878-1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p.24.

Klein sein und bleiben. Und höbe und trüge mich eine Hand, ein Umstand, eine Welle bis hinauf, wo Macht und Einfluß gebieten, ich würde die Verhältnisse, die mich bevorzugten, zerschlagen, und mich selber würde ich hinabwerfen ins niedrige, nichts sagende Dunkel. Ich kann nur in den unteren Regionen atmen²³⁸.

Questa annotazione di Jakob sul suo diario esprime la sua filosofia di vita che lo porta a voler servire e a rinunciare alle sue origini aristocratiche attuando un rifiuto radicale della cultura europea.

La morale del *Kleinsein* in *Jakob von Gunten* diventa ancora più forte negli ultimi appunti scritti nel diario: «Wozu Bedeutsames im Leben gewärtigen? Muß das sein? Ich bin ja etwas so Kleines. Daran, daran halte ich ungebunden fest, daran, daß ich klein, klein und nichtswürdig bin²³⁹».

In questo romanzo, dove il rimpicciolirsi fino a scomparire nel deserto è la tematica principale, assistiamo a una «masochistische Glorifizierung des Ideals der Null²⁴⁰».

Qui l'eroe di Walser si prepara ad essere uno zero e a scomparire gradualmente, l'arte di Walser è «vor allem die Kunst des Verschwindens», l'arte di dileguarsi nel piccolo e nell'insignificante²⁴¹.

L'essere piccolo è continuamente celebrato nelle opere di Walser, Jakob esalta la grandezza degli obblighi e la modestia del suo impiego sostenendo di poter vivere soltanto nelle «unteren Regionen», l'impiegato Helbling è contento di essere uno dei tanti e di mischiarsi tra gli altri, Simon Tanner è felice di essere dipendente da qualcuno, Joseph Marti trova soddisfazione nell'obbedire e nel servire la moglie di Tobler. Sia come servitori che come passeggiatori i personaggi di Walser vogliono scomparire per non essere fatti prigionieri dalle norme della società. Essere piccoli o addirittura invisibili significa liberarsi dal

²³⁸ JvG, p.145.

²³⁹ Ivi, p.158.

²⁴⁰ Hans Hiebel, *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Kerr, *Robert Walser, 2. Band*, p.261.

²⁴¹ Magris, *In den unteren Regionen*, p.343.

peso e dalla schiavitù della responsabilità che li costringerebbe a rispettare le regole sociali.

Walser cerca di diventare sempre più piccolo, a questo proposito è interessante notare come la sua firma nelle lettere cambi e venga accompagnata da epiteti che sembrano avere lo scopo di rimpicciolirlo: *Röbeli Wauser, Walser Röbi, Ihr allzeit treues Hundeli Robert Walser, Ihr gediegenes Walserchen*.

La morale del *Kleinsein* è evidente anche nell'attenzione per le piccole cose, caratteristica di molti testi di Walser. È come se nelle sue opere venisse proiettato un mondo in miniatura in cui ogni più piccolo dettaglio acquista un'importanza enorme.

Hesse fa notare come questo discorso delle piccole cose, della piccola gente e dei piccoli problemi sia presente già nei *Fritz Kochers Aufsätze*:

Neben dieser Koketterie und Redelust, diesem Spielen mit Worten und leichten Ironisieren kam aber schon in jenem ersten Büchlein gelegentlich ein Aufleuchten von Liebe zu den Dingen, von wahrer, schöner Menschen- und Künstlerliebe zu allem Existierenden und warf über leichte, kühl helle Seiten rednerischer Prosa den warmen, innigen Schein der echten Dichtung²⁴².

Compito dello scrittore è imparare a parlare in modo positivo anche della cosa più piccola:

Schriftsteller sollen sich nicht darum, daß sie sich ans Großartige schmiegen, für groß halten, vielmehr in Kleinigkeiten bedeutend zu sein versuchen. Was dachte ich neulich darüber? Man müsse vom geringsten Gegenstand schön reden lernen, was besser wäre, als über einen reichlichen Vorwand sich ärmlich ausdrücken²⁴³.

²⁴² Hesse, *Robert Walser*, p.455.

²⁴³ Walser, *Eine Ohrfeige und Sonstiges, Die Rose*, p.54.

Nel testo *Einige Worte über das Romanschreiben* Walser consiglia allo scrittore di romanzi di occuparsi bene delle piccole cose piuttosto che male delle cose grandi: «Ich möchte demnach im Interesse eines wirklich bleibenden Wertes ihrer Bücher den Romanschriftstellern raten, lieber Geringfügiges groß als Großzügiges unbedeutend zu behandeln²⁴⁴».

Tobold, il servitore che narra la sua storia, ha un grande amore per tutto ciò che è piccolo: «Eine Liebe für das ganz Kleine und Geringe hatte ich gewonnen, und mit dieser Art von Liebe ausgerüstet, dünkte mich das Leben schön, gerecht und gut. Mit Freuden verzichtete ich auf allen Ehrgeiz²⁴⁵».

L'attenzione rivolta alle piccole cose è presente soprattutto nelle passeggiate. Nel testo *Der Greifensee* si legge:

Auf dem Weg begegnete mir nichts als alles das, was einem gewöhnlichen Menschen auf einem gewöhnlichen Weg begegnen kann. Ich sage ein paar fleißigen Schnittern «guten Tag», das ist alles; ich betrachte mit Aufmerksamkeit die lieben Blumen, das ist wieder alles; ich fange gemütlich an, mit mir zu plaudern, das ist noch einmal alles. Ich achte auf keine landschaftliche Besonderheit, denn ich gehe und denke, daß es hier nichts Besonderes mehr für mich gibt²⁴⁶».

Ogni azione descritta si conclude con la frase «das ist alles». Qui la parola *alles* ha un significato completamente opposto a quello che ha di solito. In questo contesto perde significato e si comprende che tutto ciò che il passeggiatore incontra per strada non vale la pena di essere descritto, diventa dunque un nulla.

Lo stesso accade in *Abendspaziergang*, dove il passeggiatore descrive tutto ciò che gli sta attorno e nulla di tutto ciò sembra avere caratteristiche particolari:

²⁴⁴ Walser, *Einige Worte über das Romanschreiben*, GW VIII, p.253.

²⁴⁵ Walser, *Tobold II*, GW II, p.320.

²⁴⁶ Walser, *Der Greifensee*, GW I, p.136.

«Hie und da ein paar ernsthafte sonntäglich gekleidete Menschen. Männer, Frauen und Kinder²⁴⁷».

Lo stesso avviene nel racconto *Der Spaziergang* in cui l'io narrante descrive tutto ciò che vede, le persone che incontra, l'insegna del panettiere, due bambini in un giardino che si danno un bacio, le commissioni in posta e dal sarto e, nonostante tutto ciò che lo circonda sia comune e banale, non capisce come la gente possa perderselo correndo su biciclette o automobili:

Finster schaue ich auf die Räder, auf das Ganze, nie jedoch auf die Insassen, die ich, zwar keineswegs persönlich, aber rein grundsätzlich verachte, da ich nimmermehr begreife, wie man es ein Vergnügen nennen kann, so an allen Gebilden, Gegenständen, die unsere schöne Erde aufweist, vorüberzurasen, als sei man toll geworden und müsse rennen, um nicht zu verzweifeln²⁴⁸.

Nei testi di Walser troviamo quindi una valorizzazione del dettaglio e un rifiuto degli ordini gerarchici degli oggetti; Simon Tanner, Joseph Marti o il passeggiatore restano a guardare e prestano attenzione ad ogni minima cosa trasformando le loro osservazioni in «ein delikates, betörendes Verzeichnis dieser sanften und unscheinbaren Präsenzen: sonnenbeschienene Häuser, Schmetterlinge und Fahnen im Wind [...]»²⁴⁹.

3.2 La volontà di servire

Nel 1905 Robert andò dal fratello Karl che dal 1899 viveva a Berlino dove era membro della *Berliner Sezession* e aveva raggiunto un grande successo come pittore e scenografo. Dopo aver passato l'estate in Svizzera Robert tornò a Berlino, ma deluso probabilmente a causa dell'insuccesso dei *Fritz Kochers*

²⁴⁷ Walser, *Abendspaziergang*, GW VI, p.123.

²⁴⁸ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.222.

²⁴⁹ Magris, *In den unteren Regionen*, p.353.

Aufsätze e demoralizzato a causa della crescente fama del fratello decise di frequentare una scuola per domestici. Subito dopo trovò un annuncio per lavorare in Oberschlesien al castello Dambrau del conte Konrad von Hochberg, Walser accettò il lavoro e restò al castello da ottobre a dicembre. La decisione di Walser di diventare un servitore è stata «vor allem ein trotziger Akt der Selbstbehauptung, ein Versuch, im betonten Anderssein zu einer neuen Sicherheit zu finden. Die forcierte Anpassung, die Dienertätigkeit, ist Kompensation für die Unfähigkeit zur Anpassung. Der freiwillige Verzicht auf die Allüre ist seine Art von Allüre»²⁵⁰.

Borchmeyer sostiene che la volontà di servire come forma di vita anacronistica all'interno del mondo borghese viene considerata da Walser l'unica alternativa possibile alla corruzione della società moderna²⁵¹.

L'io isolato e senza legami prova un senso di colpa che cerca di far diminuire con la sua volontà di servire, le regole della scuola gli danno sicurezza e in un certo senso lo proteggono da quelle della società borghese.

Durante i mesi trascorsi al castello di Dambrau Walser prende così sul serio il suo lavoro che vuole restare in incognito e l'8 ottobre 1905 scrive alla casa editrice Insel: «Bitte schreiben Sie mir hierher, wo ich bis 1. Januar bleibe, mit nur Briefumschlägen ohne Firmadruck»²⁵².

L'esperienza allo Schloß Dambrau è una tappa fondamentale per lo sviluppo della morale del *Kleinsein* che è strettamente collegata alla tematica della irrilevanza: «Der Wille zur Bedeutungslosigkeit ist das Attribut eines perfekten Dieners»²⁵³.

Il lavoro al castello è totalmente diverso dal lavoro del Commis o da quello dell'assistente ed è un lavoro che Walser fa molto più volentieri. A questo proposito scrive a sua sorella Fanny: «Liebe Schwester. Ich bin stellenlos, verdammt stellenlos. Ich muß wahrscheinlich wieder Diener werden, Teppiche

²⁵⁰ Anna Gabrisch, *Robert Walser in Berlin*, in: Hinz/Horst, *Robert Walser*, p.35.

²⁵¹ Cfr. Borchmeyer, *Dienst und Herrschaft*.

²⁵² Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.41.

²⁵³ Marian Holona, *Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa*, in Hinz/Horst, *Robert Walser*, p.154.

klopfen und das Fressen darreichen. Das ist auch um vieles schöner als Commis sein»²⁵⁴.

Questo lavoro appartiene ad un altro sistema di valori, non si lavora soltanto per guadagnare, ma per servire il prossimo. Lavorando come servitore non si è vittima della società in cui bisogna a tutti i costi fare soldi e carriera. Il servitore occupa una posizione da sottomesso che non gli permette di esercitare potere. In questo modo non ha alcuna possibilità di guadagnare molto o di innalzarsi nella scala sociale, con questo lavoro viene realizzata completamente l'ambizione di rimanere piccolo e subordinato: «Wie Jakob von Gunten kann auch Walser nur in den unteren Regionen atmen; er richtet seinen Blick vor allem auf die winzigen Ereignisse, auf die Lebenssplitter, auf alles Unerhebliche»²⁵⁵.

L'esperienza al castello è raccontata nei testi *Tobold II* e *Aus Tobolds Leben*.

Nel testo in prosa *Tobold II* l'io narrante racconta la sua storia. Inizialmente si chiamava Peter, passava le giornate seduto in una stanzetta, scriveva poesie e sognava di continuo. Successivamente cambia nome in Oskar, poi in Wenzel. Un giorno, disperato perché consapevole di non essere adatto a nessun compito elevato, si rifugia nel bosco, muore, rinasce come Tobold e viene colto da un improvviso amore per le piccole cose: «Mit Freuden verzichtete ich auf allen Ehrgeiz. Eines Tages wurde ich Diener und kam als solcher in ein Schloß zu einem Grafen»²⁵⁶.

Durante i primi giorni al castello gli viene insegnato come comportarsi, gli viene consegnato il frack di cui va molto fiero, gli vengono impartiti gli ordini e lì, dentro il castello, Tobold si sente come Aladino, il castello gli appare come un luogo magico ed è entusiasta di tutto quello che deve fare:

An schönen Abenden, wenn ich so in den Zimmern herumschlich, alles so mäuschenstill und voll zarter Stimmung war, wollte mir das ganze Schloß wie verzaubert vorkommen. Alle Gemächer waren etwas wie

²⁵⁴ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.17.

²⁵⁵ Roberto Calasso, *Der Schlaf des Kalligraphen*, in: Kerr, *Robert Walser 3. Band*, p.134.

²⁵⁶ Walser, *Tobold II*, GW II, p.320.

Zaubergemächer, der Park war ein Zauberpark und ich selbst erschien mir mit meinem leisen, vorsichtigen und behutsamen Lampenlicht wie Aladin mit der Zauber-oder Wunderlampe, der eines Abends die große breite, mit orientalischen Prachtteppichen belegte Palasttreppe hinaufspringt. Eine zweite, ebenso wichtige und bedeutende Aufgabe war die Heizung oder das Besorgen der Öfen, denn es fing nach und nach an kalt und kälter zu werden. Was diese zweite Obliegenheit betrifft, so kann ich sagen, daß sie mich entzückte. Einheizen und Einfeuern ist bei mir immer beliebt gewesen und hat mich von jeher auf eigentümliche Art gefreut. [...] Reizend dünkte mich besonders die Behandlung der Kamine. Ich konnte halbstundenlang am Fußboden beim Kamin kauern und in die fröhlichen geistvollen, graziösen Flammen schauen. Eine unendliche Seelenruhe kam, wenn ich so das schöne Feuer betrachtete [...] machte mich im vollen Umfang des Begriffes und im wahren Sinn des Wortes glücklich²⁵⁷.

L'ultima parte del racconto è dedicata ad uno studio sulla nobiltà, *Studie über den Adel*. Oltre a raccontare di come i nobili mangino volentieri la pancetta con le uova e ascoltino volentieri Wagner, Tobold scrive che ha capito che lavorare al castello è molto meglio che vivere da perdigiorno:

Statt [...] Nichtstuer und unverbesslicher Tagedieb, Tunichtgut und Taugenichts zu sein, lebe ich lieber hier auf Schloß D. ... als Diener des Grafen K..., bin arbeitsam, energisch und tätig, verdiene durch tägliche, ebenso beschwerliche wie ehrliche Arbeit mein tägliches Brot und lerne nebenbei auch noch den Adel und seine Sitten bestens kennen [...] ²⁵⁸.

Ritroviamo le stesse tematiche nel testo *Aus Tobolds Leben*: «Die Wahrheit zu sagen, kam ich damals als Diener in ein Schloß, das einem Grafen gehörte²⁵⁹». Tobold si sente molto a suo agio nel castello, anche in questo testo in prosa il castello viene considerato un luogo magico e inoltre il paese in cui si trova

²⁵⁷ Walser, *Tobold II*, GW II, p.330 s.

²⁵⁸ Ivi, p.332.

²⁵⁹ Walser, *Aus Tobolds Leben*, GW III, p.83.

ricorda a Tobold la sua patria. Tobold è molto soddisfatto del suo lavoro, ma ciò che lo rende più felice è «schon überhaupt nur der Umstand, daß ich Diener war und als solcher einigermaßen meine Sache recht machte²⁶⁰».

Anche nei testi in prosa *Ein Lakai* e *Der Junge Diener* i protagonisti sono servitori e sono entrambi molto soddisfatti del loro lavoro. Troviamo la figura del paggio anche nel testo *Wladimir*. Wladimir è un domestico che prova un enorme piacere nel servire gli altri:

Die Ritterlichkeit war er selbst. Dienen gab ihm allemal einen hohen Begriff von der Freude des Daseins. Er konnte hübsche Frauen nicht mit Köfferchen, Paketen und so weiter beladen sehen, ohne herbeizuspringen und den Wunsch zu äußern, behilflich zu sein, wobei er immer die zarteste Befürchtung der Aufdringlichkeit zuerst bekämpfte²⁶¹.

I servitori non si trovano soltanto nei testi in cui si parla esplicitamente di esperienze da domestico, ma la maggior parte dei personaggi di Walser ha la tendenza a trasformarsi in un essere piccolo e soggiogato.

Gli eroi walseriani si sentono a loro agio soltanto nelle "regioni inferiori" e riescono a sentirsi soddisfatti soltanto in condizioni di sottomissione in cui devono obbedire ad un padrone, spesso tirannico.

Il desiderio di fare il servitore rappresenta il desiderio di scomparire, queste figure ricorrenti possono essere considerate «figure della scomparsa²⁶²».

L'eterno fanciullo walseriano vuole sfuggire alla società e trova la sua indipendenza soltanto in una condizione di subalternità.

La volontà di servire la ritroviamo in moltissime opere di Walser. La vita da servitore come ultima possibilità di vivere è presente in *Geschwister Tanner*, in *Der Gehülfe*, in *Jakob von Gunten* e anche, in parte, nel frammento del romanzo *Theodor*. Questo avvilitamento dell'io salva gli eroi dal potere totalizzante della società:

²⁶⁰ Walser, *Aus Tobolds Leben*, GW III, p.87.

²⁶¹ Walser, *Wladimir, Die Rose*, p.7.

²⁶² Aman, *Il culto dell'eterna giovinezza*, p.218.

Ob der Wanderer, ob der sich als eine provisorische Jacke empfindende Mensch nun die Dienerlivree trägt oder ob er sich in den zerrissenen Mantel des Landstreichers hüllt, er will sich in jedem Falle in ein Ding verwandeln, ins Veränderliche und ins Andere flüchten, in die Erscheinungen des Vielfältigen entschwinden, um so nicht mehr faßbar zu sein und nicht zum Gefangenen der gesellschaftlichen religio gemacht zu werden²⁶³.

Il rifugiarsi sotto l'autorità altrui è la conseguenza di un rifiuto totale della legge, Jakob dice di poter respirare soltanto nelle regioni inferiori e per lui, come anche per gli altri personaggi, servire significa liberarsi dal peso della libertà e delle responsabilità. Il servitore cerca di scappare dal pericolo di entrare a far parte di un meccanismo minaccioso, cerca di liberarsi dalla libertà e dalla responsabilità perché sa di vivere in un mondo in cui la né la libertà né la responsabilità sono più possibili. Per questo l'individuo cerca di scomparire, cerca, come dice Jakob von Gunten, di diventare una piccola ruota all'interno di un grande meccanismo o un soldato dell'esercito di Napoleone. Cerca di soffocare il dolore in questo travestimento. È il tentativo di nascondersi nella realtà che lo minaccia. Quando Jakob si trova nei «Gewölbe[n] und Gänge[n] der Armut und Entbehrung» la signorina Bejnamenta gli dice che deve abituarsi all'oscurità, perché la sua vita sarà sicuramente all'insegna della povertà e della privazione. Quando escono dal buio, la signorina Benjamenta gli dice che quella è la libertà, ma lui non si può abituare ad essa perché dura sempre troppo poco: «Verliebe dich nur nicht in sie. Das würde dich nachher nur traurig machen, denn nur momentanlang, nicht länger, hält man sich in den Gegenden der Freiheit auf²⁶⁴».

Secondo la Pellettier la volontà di servire di Walser è ironica perché sotto la copertura dell'obbedienza il personaggio walseriano nasconde grandi gesti di ribellione, resiste all'autorità e la sconfigge. La situazione di subordinazione stimola la coscienza che lui ha di se stesso e della sua autonomia interiore

²⁶³ Claudio Magris, *Vor der Türe des Lebens*, in Kerr, *Robert Walser 3. Band*, p.188.

²⁶⁴ JvG, p.101.

arrivando quindi ad una vittoria dell'interiorità sulla situazione esteriore²⁶⁵. Questa esperienza paradossale della libertà che si prova nel momento in cui essa è negata è un tema molto amato da Walser che in tutta la sua opera ha inserito coppie antitetiche: il padrone e il servitore, colui che accusa e l'accusato, colui che influenza e colui che è influenzato; Walser gioca con gli opposti finché il rapporto non viene ribaltato.

3.3 L'idea del servire nei romanzi berlinesi

Abbiamo già visto come Simon Tanner può sopportare la sua libertà soltanto se oscilla tra libertà e dipendenza. La sua vita è una continua alternanza di vagabondaggio e brevi lavoretti alle dipendenze di qualcuno. Verso la fine del romanzo, dove Simon viene messo a confronto sempre di più con il suo isolamento, non riesce a trovare un lavoro e non gli resta altro che sottomettersi alla sua stessa volontà. Joseph Marti è in teoria assistente presso la famiglia Tobler, ma in pratica svolge anche le funzioni di servitore, e vedremo che è comunque molto contento di obbedire al signor Tobler e di servire la sua signora. Jakob von Gunten ammira la grandezza dell'obbedienza e dell'essere invisibile e durante l'incontro con il fratello capisce che all'interno della società ci sono soltanto due possibilità: il potere totale o la totale sottomissione. Jakob sceglie quest'ultima perché è convinto che soltanto questa possa portare all'innocenza, alla soddisfazione e alla felicità. C'è qui da parte di Jakob un totale rifiuto di raggiungere il successo o una posizione di potere all'interno della società. Il più sottomesso è il più libero e il più ricco.

In *Geschwister Tanner* troviamo il binomio libertà-dipendenza nel discorso finale di Simon:

Ich biete einem jeden mein Wissen, meine Kraft, meine Gedanken, meine Leistungen und meine Liebe an, wenn er einen Gebrauch davon machen kann. Streckt er den Finger aus und winkt mir, so ist einer, der vielleicht in einem solchen Falle heranhumpeln würde, ich aber springe, sehen Sie, so

²⁶⁵ Cfr. Pellettier, *Le rien et le provisoire*, p.24.

wie der Wind pfeift, und überschlage und trete achtlos auf alle Erinnerungen, nur um noch ungehinderter laufen zu können...Ich kenne keine Sehnsucht mehr. Als ich noch eine bestimmte Sehnsucht trug, waren mir die Menschen gleichgültig und hinderlich, und ich verabscheute sie bisweilen, jetzt liebe ich sie, weil ich sie brauche und weil ich mich zum Verbrauchen ihnen anbiete. Dazu ist man da. Es kommt einer und sagt zu mir: 'Du da! Komm! Ich brauche dich. Ich kann dir Arbeit geben!' Der macht mich glücklich²⁶⁶.

Simon non vuole conoscere alcuna nostalgia, invece di rinchiudersi in un mondo migliore, ma soltanto immaginario, preferisce vivere per essere usato dagli uomini. Proprio la mancanza di interesse nei confronti del suo passato e del suo futuro gli permette di soddisfare i bisogni degli altri attraverso il servire. Il suo servire però non ha uno scopo, così come non ha uno scopo la sua volontà a cui decide di sottomettersi. Il servire ha uno scopo in se stesso. Il suo desiderio di servire deriva dalla volontà di superare l'isolamento e la mancanza di relazioni con la vita reale. Il suo discorso finale è un rifiuto della mancanza di responsabilità della sua vita precedente:

Ich [stehe] der Welt gegenüber als tief belasteter Schuldner da [...], der alle Ursache hat, endlich den Atem anzuspannen, um sich in der Liebe der Welt hinaufzuarbeiten. Ich bin gern Schuldner" [...] [Die Welt] steht mir gegenüber wie eine erzürnte, beleidigte Mutter: wundervolles Antlitz, in das ich vernarrt bin: das Antlitz der Sühne fordernden, mütterlichen Erde! Ich zahle ab, was ich vernachlässigt, verspielt, verträumt, versäumt und verbraucht habe²⁶⁷.

²⁶⁶ GT, p.330.

²⁶⁷ Ivi, p.331 s.

Nella lettera per Hedwig, che poi cancellerà, Simon scrive: «Sollte für mich wirklich nichts mehr übrig bleiben, als zu den Soldaten, oder zu den Kunstreitern zu gehen?»²⁶⁸.

Simon, il perdigiorno, il vagabondo alla fine decide di diventare "soldato". L'oscillare tra la libertà e la dipendenza diventa una totale sottomissione in cui l'io protegge la sua indipendenza dalla realtà. Questa indipendenza sembra essere possibile soltanto in una dimensione subalterna.

Anche se il discorso finale di Simon prende in considerazione la possibilità di diventare servitore è normale chiedersi se questo sia un altro di quei propositi che verranno dimenticati. Il discorso non fa riferimenti concreti alla possibilità di servire e la conclusione lascia presupporre che Simon voglia continuare la sua vita di libertà. La direttrice gli confessa il suo amore, vuole viziarlo per un po' e alla fine lo porta nel bosco. Ancora una volta Simon entra in una relazione la cui fine è segnata sin dall'inizio e ancora una volta si reca nella natura invece di rivolgersi al mondo come aveva promesso nel suo discorso.

Abbiamo già accennato che la Villa Abendstern dei Tobler è contemporaneamente luogo di lavoro e abitazione:

Das Toblersche Haus war überdies noch zweiteilig, es bestund aus einem Wohnhaus sowohl wie aus einem Geschäftshaus, und Josephs Pflicht und Schuldigkeit war, beide Sorten Häuser ergründen zu lernen. Wo Familie und Geschäft so nah beieinander sind, daß sie sich, man möchte sagen, körperlich berühren, kann man das eine nicht gründlich kennen lernen und zugleich das andere übersehen²⁶⁹.

La casa dei Tobler è dunque "Das Ganze Haus"²⁷⁰.

Il Signor Tobler ha a tutti gli effetti l'atteggiamento del padrone di casa con le sue norme e le sue regole che devono essere rispettate da tutti pena l'espulsione dalla sua casa, come è già successo a Wirsich:

²⁶⁸ GT, p.329.

²⁶⁹ DG, p.27.

²⁷⁰ Wagner, *Herr und Knecht*, p.153.

Das aber sage ich Ihnen im voraus, wenn Sie irgendwelche Gelüste haben, ich meine, so Sonntags, was ja auch keinem jungen gesunden Menschen zu verargen ist, so machen Sie, daß Sie in die Stadt kommen, dort ist gesorgt für so was, mehr wie genug. In meinem Hause, haben Sie verstanden, dulde ich nicht Derartiges. Der Wirsich hat sich gerade dadurch hier ein für allemal unmöglich gemacht. Hier muß Anstand herrschen²⁷¹.

Motivo fondamentale del romanzo è il rapporto tra padrone e servo, la relazione arcaica *Herr und Knecht*²⁷². L'impiegato non solo vive nella casa del suo titolare, ma instaura un rapporto anche con gli altri membri della famiglia con cui mangia e trascorre tutto il suo tempo. Dato che il luogo di lavoro coincide con l'abitazione Marti si trova a non avere tempo libero e tutto il suo tempo è dedicato alla famiglia Tobler:

Die Obliegenheiten eines Angestellten liegen in solch einem Haus weder ausdrücklich da noch ausdrücklich dort, sondern überall. Auch die Stunden der Pflichterfüllung sind keine exakt begrenzten, sondern erstrecken sich manchmal bis tief in die Nacht hinein, um bisweilen plötzlich mitten am Tag für eine Zeitlang aufzuhören. Wer das Vergnügen haben darf, nachmittags draußen im Gartenhaus in Gesellschaft einer gewiß gar nicht üblen Frau Kaffee zu trinken, muß nicht böse werden, wenn er abends nach acht Uhr rasch noch irgendeine dringende Arbeit erledigen soll. Wer so schön zu Mittag ißt, wie Joseph, muß dies durch verdoppelte Leistungen wieder gut zu machen suchen. Wer Stumpfen rauchen darf während der Geschäftsstunden, der darf nicht brummen, wenn ihn die Herrin des Hauses um einen häuslichen oder familiären Dienst kurz ersucht, auch wenn der Ton, womit dieses Gesuch ausgesprochen wird, eher ein befehlshaberischer als ein schüchtern bittender sein sollte²⁷³.

²⁷¹ DG, p.47.

²⁷² Cfr. Christoph Siegrist, *Robert Walser: Der Gehülfe (1907)*, in: Paul Lützerer (Hg.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, Königstein, Athenäum, 1983, p.51.

²⁷³ Ivi, p.27.

Il lavoro viene remunerato con vitto e alloggio più che con i soldi, Joseph diventa quindi completamente dipendente dai Tobler e la sua insicurezza lo porta ad essere costantemente in preda all'ansia e alla paura di essere licenziato.

All'interno della famiglia Tobler inoltre la divisione dei ruoli è quella tradizionale, mentre Tobler si occupa degli affari, la signora Tobler si occupa della casa e dei bambini:

Er ist von Geschäftssorgen erfüllt und kann sich der Erziehung und Überwachung seiner Kinder in nur ganz geringem Grade widmen. So ein Mann, wie Tobler einer ist, überläßt gern die häuslichen Dinge seiner Frau, denn er selber reist und kämpft in Dingen der Reklameuhr und des Schützenautomaten. Der Mann trägt die Verantwortung, da müßte man hoffen dürfen, die Frau trage die Liebe und die Mühe. Der Mann kämpft mit der Existenz, und die Frau sorgt für die Haltung und für das friedliche Benehmen zu Hause²⁷⁴.

Nonostante Tobler sfoghi le sue frustrazioni su Marti, quest'ultimo continua a rispettarlo e a obbedire ai suoi ordini. Anche quando l'autorità di Tobler viene minacciata a causa dei rapporti con i creditori Marti continua a sottomettersi alla volontà dell'Ingegnere considerandolo come il suo padrone e creando con lui una relazione contraddittoria e quasi masochistica:

Er bemitleidete Tobler. er verachtete ihn, und er fürchtete sich zugleich vor ihm. Das waren drei sehr häßliche Empfindungen, eine wie die andere natürlich, aber auch ungerecht. Was veranlaßte ihn, nun noch länger der Angestellte dieses Mannes zu bleiben? Der Gehalt-Rückstand? Ja, das auch. Aber es war noch etwas ganz anderes, etwas Wichtigeres: er liebte aus dem Grund seines Herzens diesen Menschen. Die reine Farbe dieser einen Empfindung machte die Flecken der drei andern vergessen. Und

²⁷⁴ DG, p.113.

wegen dieser einen Empfindung waren auch die drei andern immer, beinahe von Anfang an, dagewesen, und um so lebhafter²⁷⁵.

In una scena del romanzo i personaggi vengono trasferiti in una dimensione romantica, nel medioevo, per sottolineare le affinità tra i rapporti nella villa Tobler e le virtù feudali. Joseph Marti appare come un vassallo e l'ingegnere Tobler come un cavaliere. La scena medievale alla fine viene ritrasformata in una scena prosaica che mostra un'immagine del XX secolo. Joseph Marti sente che a casa Tobler ha il ruolo di vassallo che deve svolgere ogni tipo di funzione senza ricevere denaro. In un rapporto di lavoro moderno l'impiegato, Joseph, non dovrebbe vivere a casa del suo datore di lavoro, non dovrebbe mangiare con la sua famiglia così come generalmente luogo di lavoro e abitazione dovrebbero restare separati. Queste regole non valgono in casa Tobler. Joseph è in questo caso sia impiegato che servitore. Non deve occuparsi soltanto della corrispondenza, dei libri contabili e delle solite mansioni di un assistente, ma deve anche curare il giardino, conversare con la padrona di casa, essere a disposizione per questioni private, servire gli ospiti. L'orario lavorativo non è fisso, Joseph è praticamente sempre in servizio. Si tratta di una collaborazione lavorativa del tutto anacronistica.

L'atteggiamento di Joseph nei confronti di casa Tobler cambia nel corso del romanzo. Mentre all'inizio è molto distaccato e prova disprezzo, con il tempo diventa più positivo. Più gli affari di Tobler peggiorano, più Marti si sente legato a lui. Il rapporto tra Marti e Tobler è molto simile a quello che troveremo tra Jakob e il signor Benjamenta. La scuola per servitori è tanto seria quanto le invenzioni di Tobler. Entrambi sono emarginati e non è casuale che entrambi vengano rappresentati in modo anacronistico come cavalieri.

Nell'ultimo romanzo berlinese la volontà di servire diventa tema centrale. Abbiamo già visto come il giovane aristocratico Jakob decida di entrare nel misterioso e assurdo istituto Benjamenta per diventare piccolo e subordinato. Gli studenti di questo istituto sanno di essere soltanto dei nani obbedienti e

²⁷⁵ DG, p.283.

sono consapevoli di non poter fantasticare sul loro futuro né avere delle speranze.

La sua decisione di essere piccolo e di essere una nullità è in netta contrapposizione con le sue origini aristocratiche di cui parla nel suo curriculum. Nel *Lebenslauf* scrive infatti che il più giovane della famiglia ha deciso di abbandonare le tradizioni per dedicarsi a servire gli altri. Nonostante ciò Jakob è fiero della sua decisione perché servire gli altri lo fa sentire orgoglioso.

La frase finale di Jakob conclude non solo il diario, ma anche la sua scrittura. La fine di Jakob rappresenta anche la fine della riflessione letteraria. Questo silenzio rappresenta la realizzazione del suo annullamento, il suo punto zero.

Und wenn ich zerschelle und verderbe, was bricht und verdirbt dann? Eine Null. Ich einzelner Mensch bin nur eine Null. Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben. Ich gehe mit Herrn Benjamenta in die Wüste. [...] Nun denn adieu, Institut Benjamenta²⁷⁶.

3.4 Gesù e Nietzsche

Secondo Borchmeyer l'orgoglio del servitore e dell'essere piccolo può essere collegato alla dottrina cristiana dell'umiltà secondo la quale chi si sottomette verrà elevato²⁷⁷. Walser ha effettivamente scritto una serie di testi sulla figura di Gesù in cui viene messa in evidenza proprio la morale dell'essere piccolo, senza però fare sempre riferimento alla dimensione sacra della figura di Cristo. Nel corso della sua vita Walser ha dedicato alla figura di Gesù, seppur in modo non dogmatico, una serie di poesie: *Weinenden Herzens* 1913, *Jesus, Unerklärlicher* 1925, *Maria im Zelt* 1926, *Der Gekreuzigte* 1926, *Das Christkind* 1928/29, *Der Vollendete* 1928/29, e dei testi in prosa in cui Gesù viene caratterizzato con qualità tipiche dell'esistenza di Walser e dei suoi personaggi, in particolare mi riferisco alla volontà di servire e alla morale dell'essere piccolo,

²⁷⁶ JvG, p.164.

²⁷⁷ Cfr. Borchmeyer, *Dienst und Herrschaft*, p.1.

alla ribellione contro la borghesia, all'essere al di fuori della società, al disprezzo per le istituzioni, alla ricchezza e all'istruzione.

Il testo *Vier Bilder* scritto nel 1916 racconta di un incontro visionario nella neve con Gesù:

Obwohl alles dieses vielleicht nur krause und struppige Einbildungen sind, wirre und wilde Phantasien, Nachtgebilde, und obwohl ich diesen Menschen, diesen Jesus, vielleicht, oder besser: wahrscheinlich überhaupt nie mit diesen meinen Augen gesehen habe, ihn nie zu Gesicht bekommen habe, so möchte ich noch beinah glauben, daß ich ihn einstmals sah, und ich möchte nicht zweifeln, daß er mir eines Tages, am späten Winterabend, da es schon angefangen hatte zu dunkeln, im Schnee erschien²⁷⁸.

in *Eine Ohrfeige und Sonstiges* del 1925 troviamo una contrapposizione tra Gesù e Lenin:

Lenin und Christus? Bei letzterem waren Glaube und Liebe quasi auf die Fahne geschrieben. Wenn ich über großragende Persönlichkeiten schöngestere, verliere ich leicht die innere Sicherheit, was ich an mir lobe. Christus war es um Ausbilden des Seelenlebens, dem andern um Ausbauen des Gesellschaftslebens zu tun, um Gleichstellung aller in diesem Irdischen²⁷⁹.

In *Etwas über Jesus* del 1927, l'io narrante parla delle caratteristiche di Gesù ed esprime le sue perplessità sul suo comportamento, pur precisando di credere fermamente che Gesù sia figlio di Dio:

Wenn er ein Mensch war, warum sollte ihn dann nicht hie und da die Lust angekommen sein, ein bißchen zu spotten, und war er ein Gott, woran ich durchaus glaube, so durfte er erst recht sagen, was er wollte. Nun wandert ja im allgemeinen ein Gott nicht zu Fuß von Ortschaft zu Ortschaft, sondern

²⁷⁸ Walser, *Vier Bilder*, GW VI, p.155.

²⁷⁹ Walser, *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, *Die Rose*, p.55.

existiert in irgendwelchem Schwebenden, Überwirklichen. Was nicht betrifft, so bin ich überzeugt und glaube mit unanfechtbarer Andacht, daß er Gottes Sohn war, der die Kindlein zu sich kommen hieß, denn ich darf doch wohl mit Vergnügen gestehen, daß ich gerade das Unglaubliche am liebsten glaube²⁸⁰.

Nel testo in prosa *Der reiche Jüngling* Gesù sembra rappresentare il simbolo dell'umiltà e dell'opposizione alle regole borghesi. Nella sua visione i poveri e gli ignoranti sono più ricchi e intelligenti dei veri ricchi e intelligenti. Il giovane ricco gli dice:

Wie ich gehört habe, verachtest du Bildung, Wissen, guten Ton und die Annehmlichkeit des Besitzes. Du segnest die Kinder, die du deiner Aufmerksamkeit würdigst. Schöne Frauen schaust du fremd an. Die Unwissenden sind in deinen Augen schöner, reicher und klüger als die Schönen, Klugen und Reichen. Du hältst es mit den Armen, und du bemühst dich, die Großen herabzusetzen, die Geringen zu erhöhen²⁸¹.

In questo testo Gesù è quindi considerato come un oppositore dell'istruzione e della proprietà, colonne portanti della cultura borghese, diventando così un vero e proprio antiborghese. Gesù non desidera alcun bene materiale e consiglia al giovane ricco di dare tutto ciò che ha ai poveri per conquistare l'amore della gente.

Nel testo *Studie (II)* scritto nel 1926 troviamo, oltre alla morale del *Kleinsein*, che viene qui completamente personificata da Gesù, la volontà di servire. L'estrema umiltà dimostrata da Gesù in questa prosa dà quasi fastidio alla madre che si sente in imbarazzo quando il figlio la tratta "da principessa". A questo proposito è interessante leggere il dialogo che avviene tra Gesù e la madre: «Der junge Jesus: Kann ich dir dienen? Die Mutter: ich sähe dich gern

²⁸⁰ Walser, *Etwas über Jesus*, GW IX, p.241.

²⁸¹ Walser, *Der reiche Jüngling*, GW IX, p.501.

munter; fast wünschte ich, du wärest übermutig, unartig, undankbar. Du behandelst mich, als wäre ich eine Fürstin. Es wird mir unheimlich»²⁸².

L'insegnante che Gesù incontra nel tempio gli dice che lo odia, e che, in particolare, odia il suo atteggiamento:

Ich hasse die Milde, die Milchigkeit deines Auftretens, du bist stolzer als Stolze, siegesbewußter als Siegreiche. Deine Demut ist der Ausdruck deines Sieges; deine Trauer der Mantel, den du über deine Fröhlichkeit geworfen hast. Ich hasse dich, weil du geistvoll bist. Mit Hilfe deines Geistes erträgst du die Last deines Stolzes mit spielender Leichtigkeit²⁸³.

Gesù non si occupa di niente, è spensierato, quando gli viene chiesto perché si occupa dei malati e degli anziani lui risponde che lo fa perché li trova belli ribaltando completamente l'ideale comune del bello: «Ich verteidige sie nicht, ich finde sie schön. Weil ich sie liebe, meinst du, ich beschützte sie²⁸⁴».

L'umiltà è la caratteristica fondamentale dell'imitazione di Cristo. L'umiltà, secondo la tradizione cristiana, non è un'espressione di debolezza, ma esprime l'amore per il prossimo ed è simbolo di solidarietà e di altruismo.

Anche se la povertà, l'arrendevolezza e la subordinazione presenti nelle opere di Walser potrebbero essere ricondotte al Cristianesimo, ci sono delle differenze sostanziali tra l'umiltà cristiana e quella intesa da Walser. All'umiltà di Walser non solo manca il riferimento al sacro che caratterizza la virtù cristiana, ma anche la relazione tra umiltà e amore per il prossimo. Il suo voler essere umile e subordinato dedicandosi ai lavori di basso livello, cosa che farà anche all'interno della clinica psichiatrica, è molto più legato ad una chiusura e ad una mancanza di comunicazione con il mondo esterno che poco ha a che fare con l'amore per il prossimo. I lavori umili che farà all'interno della clinica psichiatrica hanno lo scopo di confonderlo con gli altri pazienti, di non farlo spiccare come personaggio speciale o privilegiato. A questo proposito chiederà a Seelig di

²⁸² Walser, *Studie II*, GW IX, p.504.

²⁸³ Walser, *Studie II*, GW IX, p.508.

²⁸⁴ Ibidem.

andare a trovarlo soltanto la domenica, giorno in cui i lavori all'interno dell'istituto si fermavano, per non creare dello scompiglio all'interno della clinica:

Kommen Sie übrigens von jetzt an lieber am Sonntag, wenn Sie können! Seitdem ich die Schriftstellerei nicht mehr ausübe, darf ich mir die Extravaganz nicht leisten, am Werktag spazieren zu gehen. Das bringt Unordnung in die Ordnung der Anstalt²⁸⁵.

La sua volontà di servire non ha nulla a che fare con la religione e con la speranza di un'altra vita dopo la morte:

Bei ihm führt das Dienerdasein zu keiner zukünftigen Hoffnung oder Verbesserung; alles folgt nur weiter seinem Lauf, um endlich zu verschwinden. Im übrigen interessiert ihn nur die Gegenwart, da er eventuellen Plänen und unterbrochenen Vorhaben keine Aufmerksamkeit schenken will²⁸⁶.

Il concetto di umiltà di Walser non comprende un innalzamento futuro dell'esistenza, non c'è un desiderio di morire per poi vivere in un mondo migliore, come desidera invece Gesù: «Du willst leben, ich aber will sterben, und du wirst sterben, ich werde aber am Leben sein»²⁸⁷, bensì la vita continuerà ad andare verso il basso fino a scomparire.

Secondo Rochelle si trova un riferimento alla figura di Gesù anche nel romanzo *Jakob von Gunten*. In tutto il romanzo sarebbe evidente una somiglianza tra Jakob e Cristo nonostante non si trovino riferimenti espliciti a Gesù all'interno dell'opera²⁸⁸.

²⁸⁵ Seelig, *Wanderungen*, p.47.

²⁸⁶ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.149.

²⁸⁷ Walser, *Der reiche Jüngling*, GW IX, p.502.

²⁸⁸ Cfr., Tobias Rochelle, *The double fiction in Robert Walser's Jakob von Gunten*, *The German Quarterly*, 2006, Vol. 79, p.297.

Cristo è il servitore modello, colui che si dedica alla salvezza degli altri. Servire non richiede un sacrificio, al contrario lo eleva e gli permette di diventare un essere migliore. Le due virtù fondamentali per l'istituto Benjamenta, così come per Gesù, sono la pazienza e l'obbedienza: «Der Unterricht, den wir genießen, besteht hauptsächlich darin, uns Geduld oder Gehorsam einzuprägen, zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen. Innere Erfolge, ja. Doch was hat man von solchen?»²⁸⁹.

Secondo Borchmeyer la morale del servire di Walser è in netta contrapposizione con la *Machtphilosophie* di Nietzsche e alla sua ambizione di grandezza. Il principio del *Kleinsein* di Walser, definito da Borchmeyer *Wille zur Ohnmacht*, sarebbe quindi una reazione al *Wille zur Macht* di Nietzsche, la potenza viene sostituita dall'arrendevolezza e dalla sottomissione.²⁹⁰

Dello stesso parere è anche Peter Utz che considera Walser l'Anti-Anticristo proprio perché reputa come valori supremi la morale del servire, dell'essere piccolo e della sottomissione:

Statt des Willens zur Macht also ein Wille zur Ohnmacht, zur Nachgiebigkeit und Geduld, gepaart allerdings mit stiller Ironie. Genau dies macht dann jene Stärke aus, die Walser den Dienenden in einer immer wieder neu geübten dialektischen Wendung zuspricht²⁹¹.

La figura di Gesù, che compare diverse volte nei testi di Walser, è di fatto totalmente opposta all'idea del superuomo nietzschiano e al suo concetto di potenza.

Mentre l'umiltà, la *Demut*, è per Walser la virtù fondamentale del servitore, il filosofo tedesco la concepisce nel senso latino, quindi come viltà. *L'Anticristo* di Nietzsche considera negativo tutto ciò che proviene dalla debolezza e considera invece positivo tutto ciò che deriva dalla forza, di conseguenza il Cristianesimo, in quanto religione dei deboli, è per Nietzsche la religione della

²⁸⁹ JvG, p.7.

²⁹⁰ Cfr. Borchmeyer, *Dienst und Herrschaft*, p.67.

²⁹¹ Utz, *Tanz auf den Rändern*, p.177.

decadenza. Il minimalismo di Walser è l'esatto opposto di tutto questo, *Jakob von Gunten* potrebbe essere la perfetta contrapposizione all'*Anticristo* di Nietzsche. Tutto quello che Nietzsche considera *décadence* viene considerato da Walser come positivo, avviene quindi un ribaltamento di tutti i valori fondamentali del filosofo tedesco.

La "volontà di impotenza" di Walser è la risposta alla caduta dei valori della civiltà borghese europea, è un'opposizione al potere, al successo e alla corruzione moderna. Se da una parte l'etica dell'essere piccolo di Walser può essere espressione di un orgoglio nascosto, dall'altra parte rappresenta anche una tendenza che culmina con il suo ricovero in una clinica psichiatrica e con la sua decisione di non scrivere più che dimostra la sua inclinazione a scomparire come persona e come poeta. La tensione tra l'orgoglio paradossale e l'autocancellazione intellettuale nel concetto del servire escludono una determinazione di sé.

Walser considerava la filosofia di Nietzsche una vendetta per la sua mancanza di amore, una «perfide Rache eines Ungeliebten»²⁹². All'amico Seelig dice: «Er hat sich dafür gerächt, daß ihn keine Frau geliebt hat. Er wurde selbst liebelos. Wie viele philosophische Systeme sind nur eine Rache für entgangene Genüsse!»²⁹³.

La decisione di Walser di una degradazione della vita è la risposta alla caduta dei valori. La polemica di Walser contro Nietzsche e la sua volontà di potenza è da vedere anche sullo sfondo della dittatura nazionalsocialista di Hitler e di quella comunista di Stalin che hanno portato Walser a pensare che le sue opere letterarie non avessero più valore all'interno di una società oppressa da tanta violenza. Sarà lui stesso a confidare a Seelig che la sua decisione di smettere di scrivere era legata anche all'avvento del nazionalsocialismo che ha distrutto il mondo in cui viveva: «Meine Welt wurde von den Nazis zertrümmert»²⁹⁴.

²⁹² Seelig, *Wanderungen*, p.83.

²⁹³ Ivi, p.35.

²⁹⁴ Ivi, p.76.

3.5 La scelta della Kleine Prosa

«Klein von Gestalt, wie es sich mir in meinem jüngsten Traum zeigte, sei dies Prosastückelchen»²⁹⁵. Non c'è un altro autore dell'epoca moderna che sia stato canonizzato come scrittore di testi in prosa come Robert Walser. Solo nel periodo di Berna dal 1921 al 1933 Robert Walser scrisse un migliaio di brevi testi in prosa. Come ben sappiamo Walser scrisse anche poesie, romanzi, e racconti, ma la maggior parte della sua opera è composta da questi brevi testi. È molto significativo il fatto che abbia scelto di produrre quasi tutta la sua opera in forma di prosa breve. L'ideale dell'essere piccolo che ritroviamo all'interno di tutta l'opera walseriana e che riguarda anche la sfera privata, lo porta a scegliere una forma breve come alternativa alle grandi forme narrative. Sente, infatti, il genere del romanzo come qualcosa di estraneo e l'aver composto soltanto tre romanzi, se escludiamo quelli probabilmente distrutti o andati perduti, può dipendere dal desiderio di voler esordire nel mondo letterario come scrittore di grandi opere. Non è casuale che i romanzi siano stati composti durante gli anni di Berlino, probabilmente nella grande città si sentiva quasi costretto a scrivere grandi opere, ma il trasferimento a Biel coincide con il ritorno alla prosa breve.

Quando Seelig chiese a Walser se fosse vero che a Berlino avesse distrutto tre romanzi Robert rispose: «Das ist wohl möglich. Ich war damals darauf versessen, Romane zu schreiben. Aber ich sah ein, daß ich mich auf eine Form kapriziert hatte, die für mein Talent zu weitläufig war. So zog ich mich in das Schneckenhaus der Kurzgeschichte und des Feuilletons zurück»²⁹⁶.

Sembra che i brevi testi in prosa fossero molto più adatti alla molteplicità delle maschere usate da Walser, così il poeta svizzero collaborò con giornali e riviste nonostante nel gennaio 1907 avesse scritto a Morgenstern che avrebbe

²⁹⁵ Walser, *Der heisse Brei*, GW IX, p.96.

²⁹⁶ Seelig, *Wanderungen*, p.75.

preferito andare «unter die Soldaten» piuttosto che scrivere *Feuilleton* per i giornali.²⁹⁷

Leggendo uno dei suoi testi scopriamo però che queste numerosissime prose altro non sono che capitoli di un romanzo, di un *Ich-Buch* a cui Walser lavora da sempre:

Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können²⁹⁸.

Il percorso da scrittore di romanzi a scrittore di brevi testi è raccontato nel testo *Meine Bemühungen*:

Vor ungefähr zwanzig Jahren verfaßte ich mit einer gewissen Behendigkeit drei Romane, die dies unter Umständen gar nicht sind, die vielmehr Bücher sein mögen, worin allerlei erzählt wird, und deren Inhalt von einem kleinern oder größern Mitmenschenkreis geschätzt zu werden scheint. Ein jüngerer Zeitgenosse fing von etlicher Zeit quasi Händel mit mir an, weil's mich nicht tief ergriff, daß ihm einfiel, zu mir zu sagen, er verehere dieses oder jenes frühere Buch aus meiner Feder. Tatsache aber ist, daß sich das betreffende Werk so gut wie nicht mehr im Buchhandel befindet, weshalb sein Autor diesbezüglich nicht entzückt zu sein vermag. Einigen meiner geschätzten Herren Kollegen geht es vielleicht ähnlich. Als ich zur Schule ging, lobte einer meiner Erzieher oder Lehrer meine Handschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach eine ausgesprochene Prosastückhandschrift ist, die mir zahlreiche Skizzen usw. ausfertigen half und mich meinen Schriftstellerberuf aufrechtzuhalten befähigte, worüber ich mich selbstverständlich freue. Ich ging seinerzeit vom Bücherverfassen aufs

²⁹⁷ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.50.

²⁹⁸ Walser, *Eine Art Erzählung*, GW X, p.323.

Prosastückschreiben über, weil mich weitläufige epische Zusammenhänge sozusagen zu irritieren begonnen hatten. Meine Hand entwickelte sich zu einer Art Dienstverweigerin. Um sie zu begütigen, mutete ich ihr gern nur noch geringere Tüchtigkeitsbeweisablegungen zu, und siehe, mit derartiger Rücksichtnahme gewann ich sie mir allmählich wieder. Meine Ambition bändigend, erteilte ich mir die Weisung, mich mit bescheidensten Erfolglein zu begnügen²⁹⁹.

Il problema fondamentale dei testi in prosa è che vengono scritti per diversi giornali, ognuno rappresenta qualcosa, ma non vengono considerati un'opera d'arte o appartenenti all'opera intera di un autore, sono più che altro, per citare il già menzionato testo in prosa, *für die Katz*, inutili, non servono a niente.

L'*Ich-Buch*, la summa dei testi in prosa, non è un unico testo che si assembla come un mosaico, ma resta spezzettato e separato. Le categorie della storia e del romanzo vengono in un certo senso disintegrate, la storia è qui senza trama, senza una dimensione temporale lineare e proprio per questo deve essere realistica. Walser parla di un romanzo che con ogni testo in prosa cresce di un capitolo, ma resta sempre lo stesso. I testi in prosa non sono né parti di una storia infinita, né le sfaccettature di un ritratto. L'*Ich-Buch* non è un'autobiografia in progressione, né il ritratto dell'autore, ma si costituisce attraverso delle parti, ogni testo in prosa aggiunge una parte, ma non c'è né una struttura lineare, né un inizio, né una parte centrale, né una fine. Questo non significa che l'opera non faccia riferimento ad una vita reale, anzi, il mestiere di scrivere è un parallelo della vita.

Secondo Greven la scelta della *kleine Prosa* avvicina Walser alla sua passione per il teatro e in questi testi l'autore può facilmente mascherarsi in diversi ruoli: Fritz Kocher, Brentano, Helbling, Tobold: «Das Prosastück ist keine verkrüppelte Literaturform, sondern [...] ein wunderbar flüssiges und verwandlungsfähiges, kunstreiches und bedeutungsvolles, aber besonders auch ein komödiantisches Medium»³⁰⁰.

²⁹⁹ Walser, *Meine Bemühungen*, GW X, p.430 s.

³⁰⁰ Greven, *Figur am Rande*, p.34.

La *kleine Prosa* gli permette inoltre di occuparsi di tutte le cose piccole di cui lui amava parlare, ogni argomento è adatto ad un testo in prosa, non c'è bisogno di una trama, di un grande personaggio né di una storia affascinante. In un breve testo in prosa si può scrivere restando piccoli e invisibili:

Je weniger Handlung und einen je kleineren regionalen Umkreis ein Dichter braucht, umso bedeutender ist oft sein Talent. Gegen Schriftsteller, die in Handlungen exzellieren und gleich die ganze Welt für Ihre Figuren brauchen, bin ich von vornherein mißtrauisch. Die alltäglichen Dinge sind schön und reich genug, um aus ihnen dichterische Funken schlagen zu können³⁰¹.

Nell'ultimo capitolo vedremo come anche i microgrammi siano da intendere come una conseguenza del minimalismo di Walser e della sua volontà di scomparire che lo porterà ad un totale disinteresse nei confronti del destino dei suoi libri durante gli anni all'interno della clinica di Herisau.

³⁰¹ Seelig, *Wanderungen*, p.13.

CAPITOLO 4

La Passeggiata

4.1 La passeggiata nella letteratura

Ai tempi di Aristotele l'*ambulatio* aveva un ruolo fondamentale per l'apprendimento; gli studenti durante le lezioni camminavano su e giù per i *Peripatos*, i portici del *Lykeion*, ed è in questo periodo che si sviluppa il dialogo peripatetico.

Nei dialoghi di Platone, in particolare nel *Fedro*, viene discusso per la prima volta nella storia della filosofia il legame tra il movimento del corpo e l'attività spirituale. Il dualismo espresso nel *Fedro* tra discorso parlato e scritto potrebbe corrispondere a due forme del movimento del corpo, la reale passeggiata nella natura e la passeggiata filosofico-letteraria fissata sulla carta che altro non è che una sorta di copia della prima. Il dialogo di Platone contiene diversi aspetti che nel corso del tempo saranno legati sempre di più all'immagine della passeggiata filosofico-letteraria come, ad esempio, la solitudine dell'autore e la solitudine dell'atto creativo. Per la prima volta nei dialoghi di Platone vengono condotte discussioni filosofiche in movimento. La maggior parte dei testi inizia in modo simile, Platone e Socrate camminano da un luogo all'altro e iniziano una discussione; alla fine del dialogo i due saggi si separano nuovamente. La *ambulatio* è qui in stretto rapporto con la meditazione, il camminare dell'interlocutore introduce il movimento immaginario del discorso filosofico. Non è casuale che nel *Fedro*, nel momento in cui viene letta una lettera, i due filosofi si siedano come per indicare una pausa del discorso che verrà, poi, proseguito in movimento. Il discorso orale è quindi legato al movimento del corpo, mentre lo scritto è legato all'immobilità³⁰².

Durante il romanticismo la passeggiata acquista un nuovo valore. Il viaggio si contrappone alla tradizione letteraria e borghese, le figure romantiche vogliono andare lontano, non hanno necessariamente una meta precisa o uno scopo,

³⁰² Cfr. Stefani, *Der Spaziergänger*, p.37.

ma i viaggi assumono valore in sé, è il girovagare ciò che dà gioia. Si tratta di una *Sehnsucht nach der Ferne*, il piacere della nostalgia viene espresso nello stare intensamente nella natura che non è soltanto uno sfondo per i sentimenti, ma mostrando attenzione nei confronti della natura si scopre la propria interiorità. Il passeggiatore rappresenta un *topos* della ricerca della conoscenza. L'industrializzazione e l'espansione delle città giocano un ruolo fondamentale nel cambiamento del valore della natura e portano alla nascita dei passeggiatori di città.

Un esempio sono i dodici volumi del *Tableau de Paris* di Louis-Sébastien Mercier in cui troviamo la figura del passeggiatore ambientata a Parigi. Quest'opera ha un ruolo fondamentale all'interno dello sviluppo della figura letteraria del passeggiatore. I brevi testi di Mercier pubblicati tra il 1781 e il 1788 nella rivista «Journal des Dames» descrivono gli usi e i comportamenti di persone che aveva osservato durante le sue passeggiate nelle strade di Parigi. L'opera di Mercier rientra a pieno titolo nella tradizione del genere feuilletonistico del *Tableau* e segue il principio di frammentazione nella rappresentazione delle osservazioni di scene quotidiane.

In seguito alla pubblicazione dell'opera *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1782) di J.J. Rousseau il termine *rêverie* assume un significato particolare all'interno dell'ambito della passeggiata. L'autore mette in stretta relazione questa inclinazione sognante dello spirito con una passeggiata senza scopo nella natura. L'opera, divisa in passeggiate anziché in capitoli, esprime il parallelo tra il movimento del corpo durante il cammino e l'atto della scrittura, in particolare all'interno della decima passeggiata. Il passeggiatore-scrittore che nella sua *rêverie* medita sulle sue due occupazioni principali, il passeggiare e lo scrivere, sembra interessarsi sia di fenomeni naturali che di uomini. Questo passeggiatore solitario intrappolato nella sua dimensione onirica, cerca di sviluppare la sua sensibilità attraverso il contatto diretto con la natura. È da questa tradizione letteraria che nasce il *flâneur* di cui parla Baudelaire attorno al 1850. Questo camminatore non cammina nelle campagne, ma proprio come il passeggiatore di Parigi, vaga nelle città, si muove inosservato tra la massa e da lì osserva e guarda senza essere visto. Egli si muove tra la gente per

nascondere la sua solitudine e per Baudelaire muoversi tra la gente diventa un'arte. Il *flâneur* è abbastanza distante dalla massa per poter osservare la vita della strada, nella sua posizione resta sempre al di fuori della società, ma allo stesso tempo il ha bisogno della folla per esistere:

Der Flaneur ist eine Figur, die die Menge braucht, um zu sein. Er Schwimmt in ihr als seinem Element, das ihn birgt und schützt in seiner Einsamkeit und sie mit ihrer belebten Bewegung erträglich macht, die Menge ermöglicht aber auch sein Verharren im Alleinsein, ihre Anonymität ist wie ein Meer, das ihn umbrandet und trägt und dann wieder in die Leere seines eigenen Bereichs wirft³⁰³.

Mentre i peripatetici restavano esclusi dal mondo e dalla natura, i sensi del *flâneur* sono molto reattivi. Il *flâneur* dei *Petits Poèmes en Prose* di Baudelaire cattura i momenti soggettivi di fantasia.

Ci sono due tipi di *flâneur*: il *flâneur* incosciente (*le flâneur inconscient* o *flâneur de boulevard*) il cui spirito passivo riflette ciò che ha visto come uno specchio e il *flâneur* intelligente (*le flâneur intelligent*) che è l'artista, il poeta o il filosofo che si riposa dal suo lavoro con una passeggiata senza meta, ma che, allo stesso tempo, trae da essa nuove idee e nuove ispirazioni.

Anche Walter Benjamin definirà le caratteristiche del *flâneur* nel suo saggio *Die Wiederkehr des Flâneurs* in cui il passeggiatore viene considerato un prodotto della vita moderna e della rivoluzione industriale.

Alla fine del XIX secolo la passeggiata era diventata una moda. Il movimento dei *Wandervogel* fondato ufficialmente nel 1901, ma nato già nel 1895, aveva lo scopo di sbarazzarsi delle restrizioni della società per ritornare alla natura e alla libertà.

Nel XX secolo molti scrittori si sono occupati del parallelismo tra il movimento del corpo e la scrittura. Un esempio è il racconto di Karl Krolow *Im Gehen* (1981). Il protagonista di questo racconto, Späth, non è un camminatore sognante come quello di Rousseau, ma sta per conto suo, è un osservatore che

³⁰³ Stefani, *Der Spaziergänger*, p.13.

si muove con il proprio corpo e si concentra sulla natura. La scrittura viene collegata ad un sentimento di mancanza del corpo e paragonata alla musica. Il protagonista tende verso l'assenza del corpo sia mentre cammina che mentre scrive. Anche se Späth non viene esplicitamente definito uno scrittore, ricorda le figure senza nome dei passeggiatori di Walser. Secondo Niccolini è evidente che Krolow riprende le opere di Robert Walser quando parla dello scopo del suo camminare:

Späth suchte sich zuweilen unterwegs so etwas wie einen Flucht- und Zielpunkt aus, auf den er sich zubewegen konnte. Er dachte ihn sich aus auf seinen kurzen Spaziergängen, bei denen der Horizont keine Rolle spielte und der Fluchtpunkt alles andere als ein unendlich ferner Punkt war [...]. So ging er auf seine Fluchtpunkte als momentane, illusionäre Zufluchtspunkte zu, ging sie an. Und sie zogen sich zurück, wenn er sie erreichte, wichen aus, verschwanden, waren fast Phantasie oder das, was er für Phantasie hielt³⁰⁴.

Anche Handke cerca di riproporre il legame tra l'io che scrive e ciò che ha osservato durante le passeggiate solitarie in Provenza nell'opera *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), con la convinzione che ci sia un legame tra la passeggiata e la pittura. Per lui i dipinti di Cézanne sono «realizzazioni» delle passeggiate e del confronto del pittore con la montagna *Sainte-Victoire*. In modo analogo il suo libro deve essere letto come una «realizzazione», una rappresentazione fedele dell'esperienza dell'artista che riconosce un legame tra l'uomo e la natura.

I tre testi principali del XIX e del XX secolo in cui emerge la tematica di uno stretto legame tra il movimento del corpo e il processo di scrittura sono il *Lenz* di Georg Büchner (1835), *Gehen* di Thomas Bernhard (1971) e *Der Spaziergang* di Robert Walser, di cui parlerò in modo specifico.

³⁰⁴ Elisabetta Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard*, Stuttgart, Metzler, 2000, p.59.

Nel *Lenz* di Büchner la passeggiata ci porta sulle montagne dove ci troviamo di fronte a un'interazione tra attacchi di follia del protagonista e fenomeni naturali violenti. Dall'inizio Lenz viene caratterizzato come indifferente, nel suo intimo domina il vuoto che causa nel mondo esteriore un silenzio insopportabile che acquista sempre di più i tratti di un'ossessione. La realtà viene vissuta o come un'immagine o come un sogno. Dalle finestre osserva la vita nelle case quando si fa buio. Tutta l'atmosfera ha però qualcosa di onirico, di visionario. Nel testo si tenta di produrre un movimento e contemporaneamente una simultaneità nella rappresentazione delle percezioni dell'io passeggiatore.

In *Gehen* di Thomas Bernhard si filosofeggia in un modo così esagerato che si arriva quasi ad una parodia del filosofeggiare. Per Bernhard il pensiero dell'uomo non può portare ad alcuna verità, non ha alcun valore positivo. Se l'uomo pratica il pensiero senza limiti corre il rischio di diventare pazzo. Bernhard non vuole con questo eliminare il pensiero perché sostiene che esso è necessario per vivere, ma non ripone alcuna speranza in questa attività, il pensiero non porta alla verità. La differenza tra camminare e pensare sta nel fatto che il pensiero non ha mai a che fare con la velocità, il camminare al contrario, sempre.

In *Der Spaziergang* di Robert Walser incontriamo per la prima volta la passeggiata come caratteristica strutturale del racconto. Camminare è uguale a scrivere e il racconto è l'andatura. In questo racconto non ci sono né indicazioni temporali né geografiche ed esso segue lo schema dello svolgimento di una giornata. Il protagonista esce dalla sua stanza la mattina per poi rientrarvi la sera alla fine della passeggiata. Il flusso temporale viene fermato, passato e futuro si perdono a favore del presente:

Der Fluß der Zeit wird zum Stillstand gebracht. Vergangenheit und Zukunft verlieren sich zugunsten einer einzigen Gegenwart. [...] Zentral steht hier das Paradox des Schreibens als stehende Bewegung; somit erscheint das Dichten als eine Bewegung auf ein seinerseits sich bewegendes Ziel hin³⁰⁵.

³⁰⁵ Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers*, p.63.

Analizzando le opere di Walser che descrivono una passeggiata vedremo come il suo camminare non abbia molto a che fare con la vita di società, bensì con la solitudine, è una sorta di ricerca di sé. Mentre il passeggiatore di Parigi durante la *Promenade* osserva la società e la massa di uomini, il passeggiatore walseriano chiuso nella sua solitudine dell'atto di scrivere, rappresenta l'individualità di uno spirito libero non legato alle convenzioni della società.

In un certo senso i passeggiatori walseriani sono legati alla tradizione del *flâneur*, pur passeggiando prevalentemente nella natura piuttosto che nelle città. Ciò che lo distingue dal *flâneur* è che, mentre quest'ultimo ha bisogno della massa per sviluppare la sua creatività, per il personaggio walseriano sono fondamentali la natura e l'atmosfera.

Nei testi che Walser ha scritto dopo il suo soggiorno berlinese i personaggi passeggiano in piccole cittadine. La massa offre al passeggiatore walseriano soltanto un apparente senso di sicurezza come accade nella scena del treno nel racconto *Der Spaziergang*. Il protagonista si trova davanti ad un passaggio a livello, passa un treno pieno di militari, tutti si salutano in modo festoso e il passeggiatore si sente parte di tutto ciò che gli sta attorno, tutto gli sembra più bello:

Alles Menschliche und Gegenständliche schien sich in eine von Zärtlichkeit erfüllte Seele verwandelt zu haben. Silberschleier, Seelennebel schwammen in alles, legten sich um alles. Die Weltseele habe sich geöffnet und alles Böse, Leidvolle und Schmerzliche sei im Entschwinden begriffen, phantasierte ich³⁰⁶.

4.2 La passeggiata nelle opere di Robert Walser

È risaputo che Walser sia stato per tutta la sua vita un grande passeggiatore; le passeggiate non sono presenti soltanto nella sua vita, ma anche nelle sue opere. In questo paragrafo mi occuperò del significato della passeggiata per

³⁰⁶ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.257.

Robert Walser, nel paragrafo successivo analizzerò invece i testi in prosa che hanno come oggetto principale la passeggiata, mentre il quarto paragrafo sarà interamente dedicato al racconto *Der Spaziergang*, la descrizione della passeggiata più lunga che troviamo nelle opere walseriane.

Il motivo della *Wanderung* o dello *Spaziergang*, soprattutto nell'ambito della natura, riveste una funzione molto importante nell'opera dello scrittore svizzero, a questo proposito Beretta scrive giustamente che

tutta l'opera di Walser è percorsa da figurazioni del moto, il cui emblema è rappresentato dalla frequenza con la quale affiora in essa il motivo della passeggiata. [...] Nessun contemporaneo di Walser trasfonde nell'agitazione motoria dell'io con pari intensità, sia fisica sia intellettuale, la progettazione di un edificio poetico costruito sull'interazione di questo tema con quelli della pluridimensionalità dell'identità e della piena disposizione del tempo individuale.³⁰⁷

Sono molti gli interpreti della sua opera che si sono occupati di questa tematica, si pensi ad esempio ai saggi di Guido Stefani e di Georg Kurscheidt sul passeggiare walseriano, o alle osservazioni di Siegrist che sostiene che: «Spazieren bedeutet mehr als eine private Marotte, es bildet das notwendige Fundament seines Schreibens; in der Analogie von Schreiben und Spazieren realisiert sich seine spezifische Existenzweise»³⁰⁸.

Horst Ehbauer ha notato come il camminare di Walser sia molto diverso rispetto ad altri modelli letterari apparentemente simili, proprio perché esso rappresenta un segmento della funzione professionale che ha come scopo quello di trovare materiale per elaborarlo artisticamente.

³⁰⁷ Beretta, *Una sorta di racconto*, p.141.

³⁰⁸ Siegrist, *Robert Walsers Bieler und Berner Zeit*, p.62.

Walter Keutel nota a questo proposito che la scrittura di Walser potrebbe essere paragonata ad una passeggiata sulla carta: «Wenn Walser schrieb, führte er Spaziergänge auf dem Papier durch; wenn er spazieren ging, schrieb er»³⁰⁹.

Walser stesso è sempre stato consapevole dello stretto legame esistente tra la passeggiata e la scrittura, e di conseguenza ha sempre considerato importante il passeggiare reputandolo un momento privilegiato del processo della sua ispirazione poetica. A questo proposito Sauvat sostiene che: «Der Spaziergang ist der vollkommene Widerhall der Poesie. Es ist eine Ergänzung, ein Verweisen und ein schöpferisches Mittel, sich dem zu nähern, was vor seinen Augen liegt»³¹⁰.

Naturalmente non è casuale che la maggior parte delle passeggiate si svolgano all'interno di paesaggi naturali, la natura e le sue manifestazioni rimasero infatti per Walser, durante tutta la sua attività letteraria, il punto di riferimento fondamentale per l'ispirazione poetica. Il vagabondare all'interno di ambienti naturali costituisce una grande fonte di ispirazione artistica.

L'artista che si lascia ispirare dalla natura fa parte di un processo per cui la sua arte ispirata dalla natura, riporterebbe la sua attenzione sulla natura stessa: «Mir scheint, die Natur führe den Menschen zur Kunst; diese mache ihn wieder auf die Natur aufmerksam»³¹¹.

Vedremo come nel racconto *Der Spaziergang* il passeggiare è esplicitamente considerato una condizione necessaria per scrivere. Qui la passeggiata diventa un'attività che permette di ottenere materiale adatto ad una rielaborazione artistica.

Spaziergang e *Wanderung* costituiscono per l'arte walseriana veri strumenti produttivi, la passeggiata è una parte fondamentale del processo creativo. Questo non significa che lo scrittore vada in giro con un blocchetto e prenda appunti, come fa Sebastian in *Geschwister Tanner*, ma, pur restando separato dall'atto artistico, la passeggiata è un vero e proprio momento di ispirazione.

³⁰⁹ Walter Keutel, *Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*, Tübingen, Tauffenburg, 1989, p.81.

³¹⁰ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.246.

³¹¹ Walser, *Von etwas Naheliegenderem*, GW VIII, p.183.

Nel *Tagebuch-Fragment* del 1926 l'io narrante fa una passeggiata per meditare su cosa scrivere all'inizio del lavoro che ha appena cominciato:

Auf dem Spaziergang überlegte ich mir ein wenig, mit was für Worten ich eine Arbeit zu beginnen haben würde, die ich hier niederschreiben anfangen, und deren Niederschrift mich voraussichtlich etwa zwanzig Tage lang beschäftigen wird³¹².

Il narratore fa quindi passeggiate per scrivere romanzi, novelle, il movimento fisico porta a compimento il lavoro spirituale. Nel testo *Maler, Dichter und Sängerin* vediamo tre artisti che durante una passeggiata si trovano davanti allo stesso paesaggio naturale e sentono nascere in loro un forte impulso creativo. La cantante inizia a cantare, il poeta a scrivere e il pittore tira fuori il suo album di disegni e abbozza la scena. Sono tutti accomunati dalla stessa fonte di ispirazione:

Es traf sich, daß der Maler mit seiner Zeichnung des Dichters zu gleicher Zeit fertig wurde wie der Dichter mit seinen zarten, empfindsamen Prosazeilen oder Gedichten. Zu der Zeit kam auch die Sängerin aus dem Wald heraus in die Nähe der beiden jungen Männer, denn auch sie hatte ihre fleißige und edle Übung beendet³¹³.

Queste passeggiate non hanno soltanto lo scopo di procacciarsi idee, ma rivelano anche una forte necessità di uscire all'aperto, di abbandonare la scrivania per agire fisicamente.

Passeggiare per gli eroi walseriani non significa soltanto entrare in contatto con il mondo, ma anche riprendere quel lavoro che era bloccato all'interno delle loro stanze, è dunque un modo per continuare a lavorare.

³¹² Walser, *Tagebuch-Fragment von 1926*, GW VIII, p.61.

³¹³ Walser, *Maler, Dichter und Sängerin*, GW VIII, p.174.

Secondo Aman nell'opera di Walser l'esperienza, *Erfahrung*, nasce proprio dal viaggiare, *Fahren*³¹⁴.

La passeggiata e la scrittura erano per Walser strettamente legati e nei suoi testi il camminare e lo scrivere vengono considerati movimenti paralleli. Dal punto di vista del passeggiatore la pratica della scrittura è una forma di movimento, mentre dal punto di vista dello scrittore le passeggiate non sono altro che un movimento linguistico o testuale.

Questo movimento non è soltanto inteso come un andare lontano o un mettersi in marcia, ma è un atto che lo porta verso la scomparsa e la rovina:

Gehen, und dies ist die erstaunliche Besonderheit des Gedichts eines Neunzehnjährigen, sollte ein Leben lang die Grundbefindlichkeit seines Daseins und die Grundfigur seines Schreibens bezeichnen. Gehen im Sinne von: fortgehen, reisen, aufbrechen, sich bewegen; aber auch in der Bedeutung verlassen, sich lösen, zugleich hinübergehen, untergehen, zugrunde gehen³¹⁵.

La passeggiata per gli eroi walseriani «d'une part, [...] permet de maintenir un contact direct avec le monde, d'autre part elle met en branle l'activité intellectuelle du promeneur et favorise la production artistique»³¹⁶.

L'apertura verso l'esterno produce parallelamente un'apertura verso l'interiorità che appare come più ricca. La vicinanza con la natura è per questo motivo, almeno fino all'epoca di Biel, una caratteristica del vero artista.

La passeggiata rivela un vero e proprio bisogno di svolgere movimento fisico senza una meta precisa, nelle passeggiate walseriane troviamo, infatti, una forma di movimento del corpo antiteleologica.

Hans, il passeggiatore protagonista dell'omonimo racconto, è consapevole di passeggiare senza uno scopo: «Zweckhaft und zielbewußt will und soll ich

³¹⁴ Cfr. Aman, *Il culto dell'eterna giovinezza*, p.27.

³¹⁵ Dieter Borchmeyer, *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p.19.

³¹⁶ Konrad Harrer, *Souveraineté et impuissance dans l'oeuvre de Robert Walser*, Berlin, Lang, 2008, p.368.

einher laufen, auch wenn ich vielleicht weiter ganz und gar kein Ziel verfolge und nicht den geringsten vernünftigen Zweck im Auge hätte»³¹⁷.

Secondo Lauener l'eroe walseriano cammina perché soltanto così riesce ad abbandonare la società e a trovare nella solitudine della passeggiata la verità che cerca:

Le heros walsérien se condamne pour ainsi dire à la solitude parce qu'il est incapable d'insérer sa vie et sa personne dans un cadre préétabli et qu'il s'oppose intuitivement à tout ce qui pourrait entraver sa liberté d'action et de pensée. Dans ces circonstances, il ne lui reste plus qu'une possibilité de vie: l'acceptation de la solitude. L'organisation sociale, la civilisation n'étant pour lui que mensonge, illusion, il va chercher la vérité ailleurs: dans son propre coeur³¹⁸.

I personaggi walseriani non comunicano molto con chi li circonda, la possibilità di comunicare viene traslata durante le passeggiate, colui che passeggia entra in contatto con persone, osserva, saluta, pur restando principalmente passivo. Il passeggiatore è prima di tutto uno spettatore, commenta ciò che vede in un monologo tra sé e sé, ma raramente fa un discorso con qualcuno, egli non entra davvero in contatto con il mondo, ma si limita ad osservarlo.

Der Spaziergang, zuerst in einfaches Vergnügen oder die Notwendigkeit eines Ortswechsels, wird zur Bedingung des geistigen Überlebens, zum Kommunikationsmittel mit der Außenwelt und schließlich zum literarischen Thema, zu einer Waffe gegen die Vereinsamung³¹⁹.

Quando il passeggiatore decide di uscire dalla sua stanza per tuffarsi nel mondo esce dalla sua solitudine per poi rientrare in essa alla fine della

³¹⁷ Walser, *Hans*, GW II, p.304.

³¹⁸ Raymond Lauener, *Robert Walser ou la primauté du jeu*, Bern, Lang, 1970, p.173.

³¹⁹ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.245.

passeggiata: «Spaziergänge sind bei Robert Walser Teil einer ständigen Pendelbewegung, hinaus aus der Einsamkeit und wieder zurück in sie»³²⁰.

Il ritorno nella sua camera è il punto in cui la solitudine si instaura, il punto in cui sente l'abisso tra sé e gli altri, tra il suo mondo e il mondo che c'è fuori. L'eroe si muove al di là di ogni finalità, ma paradossalmente è come se restasse fermo sempre nello stesso punto. La passeggiata walseriana non nega soltanto la questione teleologica, bensì anche il *topos* romantico del passeggiare per andare lontano. Le passeggiate intraprese dai personaggi di Walser hanno una forma circolare, all'inizio lo scrittore è seduto alla scrivania, esce per fare una passeggiata e alla fine del racconto ritorna nella sua stanza, la passeggiata non ha mai una meta perché lo scopo della passeggiata è la passeggiata stessa: «Das Ziel des Walserschen Spaziergängers ist nicht eine zu erreichende Ortschaft, sondern das Ziel liegt im Gehen selbst, in der Bewegung»³²¹.

Secondo Hong il fatto che il camminare di Walser sia strettamente legato alla dimensione fisica si nota particolarmente nel romanzo *Der Gehülfe*, soprattutto quando viene presentato il protagonista³²²:

Nein, geistlos war er vielleicht keineswegs, das ist übrigens nicht so rasch irgendein gesundgeborener Mensch. Aber er hatte so etwas Körperbevorzugendes an sich. In der Schule, er erinnerte sich öfters lebhaft daran, war er ein guter Turner. Er liebte das Gehen über Land, das Steigen auf Berge, das Abwaschen von Küchengeschirr. [...] Arme- und Beinbewegungen empfand er als etwas Köstliches. Das Baden in kaltem Wasser war ihm lieber als das Nachdenken über hohe Dinge³²³.

La stessa necessità di movimento senza meta la ritroviamo anche in *Geschwister Tanner*.

³²⁰ Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, p.40.

³²¹ Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers*, p.21.

³²² Cfr. Hong, *Selbsreflexion*, p.124.

³²³ DG, p.187.

Für den unerbittlich im Dunkel marschierende Simon spielt das Wo, Woher und Wohin keine entscheidende Rolle für das Wer. Das Gehen vollzieht sich im Zeichen der Vergegenwärtigung körperlicher Präsenz, und zwar jenseits aller teleologischen Fragen nach dem Woher und Wohin³²⁴.

La contrapposizione tra spirito e corpo aumenta la distanza tra Klaus e Simon, entrambi lavorano con fatica durante la notte per scoprire il fantastico, ma mentre uno pensa, l'altro cammina. Klaus persegue lo scopo della storia, Simon persegue lo scopo del corpo con il motto «Ich gehe also ich bin»³²⁵.

La fisicità è evidente anche quando Joseph cerca di scrivere le sue memorie, ma subito dopo strappa i fogli e capisce che l'unica cosa che lo farebbe stare bene potrebbe essere ritornare alla dimensione fisica: «Das elterliche Wort und die Schule sind freilich die Hauptsache, aber was ist das für eine Art und Weise, mich hier mit meiner eigenen, werten Person zu befassen, ich gehe lieber baden³²⁶.» L'aver strappato ciò che aveva scritto e l'aver deciso di andare a fare un bagno rappresentano la consapevolezza del fatto che per il protagonista la dimensione fisica ha un ruolo fondamentale nel raggiungimento della felicità.

4.3 Le passeggiate walseriane

Sono molti i testi di Walser che descrivono una passeggiata. Alcuni testi ci fanno capire già dal titolo che si tratta di una passeggiata come *Abendgang*, *Abendspaziergang*, *Sonntagsspaziergang (I)*, *Ausflug aufs Land*, *Wanderschaft*, *Wanderung* ecc, mentre in altri testi troviamo nel titolo soltanto il luogo in cui si è svolta la passeggiata: *Der Berg*, *Der Wald*, *Die Stadt*, *Die Kleinstadt*, *Die Straße*, *Der Park*, *Gärten*.

Le passeggiate walseriane avvengono durante una mattina, un pomeriggio, una sera o un giorno e vengono descritte quasi sempre in circa due pagine.

³²⁴ GT, p.127.

³²⁵ Hong, *Selbstreflexion*, p.127.

³²⁶ DG, p.94.

La passeggiata emerge per la prima volta in uno dei primi testi in prosa di Walser, *Der Greifensee*, che egli scrive a 21 anni e che viene pubblicato il 2 luglio 1899 nel *Sonntagsblatt des Berner Bundes*. In questo testo Walser descrive una passeggiata che inizia in una grande città e finisce in un piccolo lago: «Es ist ein frischer Morgen und ich fange an, von der großen Stadt und dem großen bekannten See aus nach dem kleinen, fast unbekanntem See zu marschieren»³²⁷.

Sulla strada l'io narrante incontra cose comuni che osserva però con molta attenzione. È completamente circondato dalle bellezze della natura ed è tutto così bello che non sa di cosa parlare:

Es ist eine weiße, weite Stille, die wieder von grüner luftiger Stille umgrenzt wird; es ist See und umschließender Wald; es ist Himmel, und zwar so lichtblauer, halbbetrübter Himmel; es ist Wasser, und zwar so dem Himmel ähnliches Wasser, daß es nur der Himmel und jener nur blaues Wasser sein kann; es ist süße blaue warme Stille und Morgen; ein schöner, schöner Morgen. Ich komme zu keinen Worten, obgleich mir ist, als mache ich schon zu viel Worte. Ich weiß nicht, wovon ich reden soll; denn es ist alles so schön, so alles der bloßen Schönheit wegen da³²⁸.

Arrivato al lago nuota finché non si stanca. Dopo il bagno pensa alla sera che sta per arrivare.

In questo testo viene descritta una passeggiata che dura una giornata intera e in cui la realtà appare come un elenco di piccole cose insignificanti che vengono però considerate come bellissime e preziose.

Già dalla prima frase del testo si capisce che il riferimento alla realtà è quasi eliminato. Nel corso del testo non vengono nominati i luoghi che ci si aspetterebbe di trovare dopo aver letto il titolo. Solo una volta vengono nominate le montagne, ma il testo le rimpicciolisce fino quasi a farle scomparire nella pianura verde: «Ganz bescheiden ragen die hohen Appenzellerberge in

³²⁷ Walser, *Der Greifensee*, GW I, p.136.

³²⁸ Ivi, p.137.

der Weite, sind kein kalter Mißton, nein, scheinen nur ein hohes, fernes, verschwommenes Grün zu sein, welches zu dem Grün gehört, das in aller Umgebung so herrlich, so sanft ist»³²⁹.

Il lago è «unbekannt» e «ungenannt», viene ridotto al silenzio. Lo stesso accade al castello *Greifensee*, il passeggiatore non è interessato alla storia dell'antico castello, bensì alla natura e all'atmosfera che lo circondano:

Ich freue mich vielmehr auf einen Abend, auf eine Nacht, die ich hier am gleichen Ort zubringen werde, und sinne hin und her, wie es an dem kleinen See sein wird, wenn das letzte Taglicht über seine Fläche schwebt, oder wie es sein wird hier, wenn unzählige Sterne oben schweben - und ich schwimme wieder hinaus³³⁰.

Le passeggiate walseriane sono piuttosto ripetitive, incontriamo campi, foreste, villaggi, ma non vengono citati riferimenti storici o geografici. Non siamo mai, o quasi, a conoscenza dei luoghi in cui si trova il passeggiatore.

Non si può quindi parlare di descrizione dei luoghi, più che altro Walser disegna carte geografiche

die aus einfachsten, figürlichen Ortszeichen zusammengesetzt sind. [...] Karten haben keinen Mittelpunkt und keine Grenzen. Sie bestehen aus einer Vielheit von Orten und Markierungen; sie sind nichts anderes als Peripherie und Oberfläche³³¹.

Secondo Wellmann il deserto di cui si parla alla fine del romanzo *Jakob von Gunten* rappresenta il modello della topografia di Walser. I suoi passeggiatori si muovono attraverso regioni che si assomigliano come granelli di sabbia. All'orizzonte dei testi appaiono qua e là immagini che scompaiono come miraggi.

³²⁹ Walser, *Der Greifensee*, GW I, p.37.

³³⁰ Ivi, p.138.

³³¹ Wellmann, *Der Spaziergang*, p.176.

Con il ritorno da Berlino a Biel inizia un periodo di lunghe passeggiate. I passeggiatori ammirano la natura perché sentono che essa è molto più vicina a loro delle società in cui vivono. Le passeggiate di Biel ci conducono attraverso l'idillio della natura e le descrizioni sono così piene di una positività ridondante che si parla di «*Idylles de Bienne*»³³².

La natura, luogo della pace e della sicurezza, è fondamentale per i personaggi walseriani, in *Geschwister Tanner* la scomparsa della natura, che aumenta verso la fine del romanzo, corrisponde allo smarrimento di Simon. Mentre all'inizio del romanzo troviamo case immerse nella natura, come quella di Klara ai margini del bosco e quella di Hedwig in piena campagna, nell'ultima parte Simon fa soltanto una passeggiata al lago e una volta una gita in campagna alle porte della città. Alla fine si trasferisce in un brutto quartiere della città e vive in una stanza dove non splende mai il sole.

È proprio per il loro amore nei confronti della natura che i passeggiatori walseriani si allontanano dal personaggio del *flâneur*, perché mentre quest'ultimo passeggia per le città, i primi ne restano estranei e trovano pace e sollievo soltanto se sono immersi nella natura. Mentre nella natura l'uomo trova gioia e conforto, nella città, e quindi nella società, l'individualità dell'uomo viene distrutta ed egli viene circondato da strade bianche e fredde: «*Kalt und weiß liegen die Straßen wie ausgestreckte Menschenarme da*»³³³.

Nel testo *Abendspaziergang* viene descritta una passeggiata in cui l'io narrante gira per le strade con molta attenzione per paura di perdere qualcosa di bello:

Die Erde war so eigentümlich dunkel, die Häuser standen so hell und still da, grüne freundliche Fensterläden gaben einen so frohen, lieben, altbekannten Klang. [...] Das Immergrün an den hohen Mauern und die Mauern und Felsen selber redeten die jugendlichste Sprache, als solle die

³³² Pellettier, *Le rien et le provisoire*, p.29.

³³³ Walser, *Guten Tag Riesin!*, in: *Kleine Wanderung*, Stuttgart, Reclam, 2004, p.3. (D'ora in poi KW).

ganze lebendige Welt mit einmal wieder jung werden. Alles so froh, so leicht, so zart, so zärtlich³³⁴.

Le descrizioni sono a tutti gli effetti soggettive, la passeggiata è una dimostrazione di un'evasione, è «une entreprise, artificielle et subjective, de réenchancement du monde par la magie du regard et de la parole poétique. Pure expérience d'imagination et d'écriture, l'idylle naît avec le texte, avec la parole idyllique, répétitive, suggestive, incantatoire»³³⁵.

Oltre al racconto *Der Spaziergang* troviamo due testi con lo stesso titolo, uno è del 1914 e l'altro del 1931.

Nel testo *Spaziergang I* del 1914 l'io narrante descrive a posteriori una passeggiata in un paesaggio invernale. La passeggiata inizia probabilmente durante il pomeriggio e finisce al crepuscolo. Cammina per paesi, campi, in un bosco, lungo un fiume e infine arriva in un paese e decide di entrare in un'osteria. Mentre nella prima parte il sole illumina il paesaggio, nella seconda parte compaiono la luna e le stelle. Il protagonista incontra diverse persone che non hanno caratteristiche individuali, ma appaiono come delle ombre. Nonostante il passeggiatore resti da solo pensa a quanto sarebbe bello «unter den Menschen sein zu dürfen»³³⁶. Quando vede una signora sulla porta di casa il suo pensiero va all'interno dell'abitazione e vorrebbe restare lì. Il narratore non si descrive come un uomo solo, ma il testo dimostra che lo è.

Come il racconto *Der Spaziergang*, anche questo breve testo è costruito sugli opposti *warm/kalt*, *dunkel/hell*. Una parte del mondo viene descritta come tranquilla, calda e scura, mentre l'altra fredda, dorata, scintillante e chiara. La terra scura è calda e tranquilla, mentre la luna oscilla e luccica nella solitudine fredda del cielo. Il narratore utilizza molto la contrapposizione di colori. Il fiume e i prati sono verdi, l'*Ackerland* è marrone scuro, le finestre sono piene di scintillii dorati e gli alberi scuri come la notte. Nella seconda parte del testo i

³³⁴ Walser, *Abendspaziergang*, GW VI, p.123.

³³⁵ Pelletier, *Le rien et le provisoire*, p.30.

³³⁶ Walser, *Spaziergang I*, GW VI, p.119.

colori vengono usati in forma nominale, il colore della luna è un verde argento pungente e freddo come il ghiaccio, mentre nel cielo c'è un rosso fuoco dolce.

Poco dopo troviamo delle personificazioni: «Nun wurde mir mit einem Mal alles zu Traum, Liebe und Phantasie. Alles, was ich jetzt anschaute, nahm große und hohe Form an. Die Gegend selber schien zu dichten, zu phantasieren. Sie schien über ihre eigenen Schönheit zu träumen»³³⁷.

Seguono una serie di personificazioni e metafore che fanno sembrare vive tutte le cose che prima non lo erano. il verde parla una lingua serale, le finestre diventano gli occhi della casa, la luna oscilla come una dominatrice nel cielo e viene paragonata ad una guancia.

Si ritorna al realismo soltanto con la frase «Ein Bauernbursche führte eine braune Kuh neben mir vorüber»³³⁸.

Il testo *Spaziergang II*, scritto negli anni '30, ha la stessa struttura di *Spaziergang I*, il protagonista descrive una passeggiata che finisce con la sua entrata in un'osteria. Il testo è formato da tredici frasi e paragrafi la cui lunghezza va dalle due alle nove righe.

Le parole *bunte Pracht* all'inizio del testo indicano che probabilmente la passeggiata è avvenuta in autunno in presenza di alberi colorati. La seconda parte della frase mostra però tutt'altra immagine: «[...] wie eine in ihrem Schlafgemach atmend auf die Ankunft ihres Bräutigams wartende Braut in Ungarn»³³⁹.

È normale porsi domande sul legame che potrebbe esserci tra una sposa ungherese e il bosco con i suoi alberi. Diventa chiaro che la *bunte Pracht* funge da termine di paragone: così come l'autunno è caratterizzato da foglie colorate, così la sposa è vestita di abiti colorati, e come la sposa aspetta il suo sposo, così il bosco aspetta di essere percorso da un passeggiatore.

Nella frase successiva: «Indiens auf geschmeidigen Pranken im Park, den die Wildnis bildet, umherschleichende Tiger hätten nicht mehr dekorative,

³³⁷ Walser, *Spaziergang I*, GW VI, p.120.

³³⁸ Ivi, 122.

³³⁹ Walser, *Spaziergang II*, GW X, p.81.

tapetenhafte Gesprenkeltheit aufweisen können, als es die Zweige mit ihrer verschiedenartig gefärbten Belaubtheit taten»³⁴⁰. troviamo la parola *Tiger* che è il termine di paragone per un'altra metafora, ciò che viene descritto è ancora una volta un bosco autunnale.

Dopo aver raccontato la sua passeggiata citando numerosi paesi stranieri, Groenlandia, America, Australia, Kirgistan, Giappone, Germania, Italia, Russia, quasi a voler indicare un'unione di tutto il mondo nella natura, il passeggiatore entra in un'osteria e si riposa bevendo un bicchiere di vino.

Nell'opera tarda di Walser assistiamo alla caduta del modello della passeggiata. Solo i titoli dei testi si riferiscono alla passeggiata, ma le caratteristiche del genere come il girovagare, il ritorno e la retorica della passeggiata raccontata vengono distrutte o esagerate in modo comico. Alcune tarde passeggiate di Walser non seguono una struttura lineare, il carattere sperimentale del modello della passeggiata in Walser si nota anche nei titoli dei testi che mantengono lo stesso titolo, ma vengono numerati.

Nel testo *Die Stadt II* il narratore si ricorda di una passeggiata durante una notte di primavera in cui le strade erano piene di gente e lui era entusiasta di tutto quello che vedeva:

Mich entzückte alles, was ich sah, und alles, was ich hörte. Es war mir, als sei ich mit einemmal zehn Jahre jünger geworden. Wunderschön waren da und dort im Garten die hohen Bäume [...] Überall duftete und lispelte und tönte es nach Frühling, nach Liebe und reizenden Geselligkeiten. Die Nacht und die Stadt schienen mir der Ausdruck der Harmlosigkeit und der Sorglosigkeit zu sein. Ganz mild war es mir zu Mute, und doch wieder so still³⁴¹.

L'atmosfera della città piena di gente è pacifica, tranquilla, delicata, sembra che qualcuno la stia proteggendo dal male:

³⁴⁰ Walser, *Spaziergang II*, GW X, p.81.

³⁴¹ Walser, *Die Stadt II*, GW VIII, p.120.

Die ganze Stadt promenierte, und am Himmel schwebten große, wundersame Wolken, schönen Göttergestalten gleich, als ruhten gütige Hände über einer Stirne, als wollten gute Gottheiten die Stadt vor allem Bösen behüten. Die Straßen sahen so zierlich aus im Nachtkleide, so vergnüglich, so lieblich. Eltern spazierten mit ihren Kindern, und beiden, den Eltern wie den Kindern, war es wohl zu Mute³⁴².

Anche in questo caso il passeggiatore non entra in contatto con le persone, non comunica con chi gli sta attorno, ma si limita ad osservare in silenzio tutto ciò che lo circonda.

Lo stesso avviene nel racconto *Hans* in cui troviamo una serie di rimproveri che il passeggiatore fa a se stesso proprio perché si considera soltanto uno spettatore, lui cammina per se stesso e cammina sempre da solo.

Hans ama passeggiare e lo fa in qualsiasi condizione atmosferica, resta in camera a leggere o a scrivere soltanto raramente perché: «Die Welt war zu schön, als daß er viel in der Stube hätte hocken oder, um womöglich ein wenig passender und feiner zu reden, hätte sitzen bleiben und Studien treiben mögen»³⁴³.

Hans è silenzioso e passa inosservato probabilmente perché non vuole disturbare il mondo, scivola su tutto senza toccare nulla e senza farsi fermare, senza influssi o cambiamenti. In Hans ritroviamo la passività e il ritiro in se stessi tipici dei personaggi walseriani. Il continuo movimento del protagonista lo distrae da quello che accade attorno a lui:

Alle seine ungestümen Bewegungen waren völlig verschwendet, alles, was er sprach, verhallte ungehört, und sein wüstes Benehmen und Gebaren blieb insofern sinnlos, als niemand Notiz davon nahm, weswegen es nicht die geringste Wirkung ausübte. Die Erinnerung an eine freilich mehr Abscheu wie Mitleid herausfordernde Gestalt blieb als warnendes,

³⁴² Walser, *Die Stadt II*, GW VIII, p.121.

³⁴³ Walser, *Hans*, GW II, p.301.

abschreckendes Beispiel für Hans immerhin bedeutsam, der jedoch bald hierauf Zuschauer eines wahrhaft schönen Schauspieles wurde³⁴⁴.

Nel testo *Guten Tag Riesin!* troviamo un uomo che camminando nella grande città si confonde con tutte le persone attorno a lui:

Augen begegnen dir, wenn du so dahergehst, Mädchen- und Männeraugen, trübe und frohmütige; Beine laufen hinter und vor dir, und du selber beinelst auch, was du nur kannst, und schaust mit deinen eigenen Augen, mit denselben Blicken, wie alle blicken. Und die Brüste tragen alle irgendein verschlafenes Geheimnis, und in den Köpfen allen spukt irgendein wehmütiger oder anspornender Gedanke³⁴⁵.

Anche in questo caso il passeggiatore osserva tutto ciò che lo circonda, ma il suo sguardo non è calmo come quando si trova nella natura, bensì si adatta al continuo movimento della città:

Statuen winken dir aus Gärten und Parkanlagen entgegen; immer gehst du und hast flüchtige Blicke für alles, für Bewegliches und Feststehendes, für Droschken, die träge fortrumpeln, für die Elektrische, die jetzt zu fahren beginnt, von der herab Menschengenossen dich ansehen, für den stupiden Helm eines Schutzmannes, für einen Menschen mit zerrissenen Schuhen und Hosen, für einen zweifellos ehemals Gutsituierteren, der im Pelzmantel und Zylinder die Straße fegt, für alles, wie du selber für alles ein flüchtiges Augenmerk bist³⁴⁶.

L'osservatore della città anche in questo caso resta passivo, non ci sono contatti con il mondo, il protagonista passeggia, osserva, ma non interagisce: «Natürlich hast du eine Unmenge Gedanken während deines einstündigen

³⁴⁴ Walser, *Hans*, GW II, p.307.

³⁴⁵ Walser, *Guten Tag Riesin!*, KW, p.3

³⁴⁶ Ivi, p.5.

Marsches, du bist Dichter und kannst dazu ruhig deine Hände in den Taschen deines hoffentlich anständigen Überziehers behalten»³⁴⁷.

In alcuni testi di Walser le passeggiate reali vengono sostituite dalle passeggiate dei pensieri, si tratta di passeggiate che avvengono soltanto nella fantasia. Walser stesso nel testo *Der Herbst* parla di *Gedankenspaziergang*:

Unten im großen Gemach dieses Häuschens, worin ich vorübergehenderweise ganz allein hause [...] weiß ich einen Globus aufgestellt, den man bloß herumdrehen braucht, um sich in die Lage zu versetzen, einen Gedankenspaziergang rund um die Erde zu machen. Welch eine rasche, einfache Art, sattsam vergnügt, befriedigt zu sein³⁴⁸.

È il pensiero stesso che passeggia sulla carta, il movimento e la realtà vengono sostituiti da pensieri e fantasia. La realtà che prima era un impulso per la creatività letteraria viene sostituita dalle letture e dalla contemplazione delle immagini.

Alcune di queste passeggiate dei pensieri raccontano la difficoltà dello scrittore di iniziare una nuova opera. La passeggiata è anche in questo caso una vera e propria fonte di ispirazione.

Un esempio è il testo *Spaziergang im Park*. La prima frase presenta il problema dello scrittore: «Kaum weiß ich, wie ich eine Geschichte anfangen soll, die vielleicht handlungslos abläuft»³⁴⁹. La seconda frase presenta la soluzione, il narratore decide di cominciare con l'inizio più famoso della storia della letteratura, quello della favola: «Es war einmal ein Mädchen, das in einem Park spazieren ging, der so schön aussah, daß sie ihn mit ihrer Seele essen zu können meinte»³⁵⁰. A questo punto il narratore può proseguire il racconto elencando gli elementi del parco «Bäume, Wege, Teiche», continua parlando dell'anima della ragazza e del suo amante creando così un testo composto da

³⁴⁷ Walser, *Guten Tag Riesin!*, p.6.

³⁴⁸ Walser, *Der Herbst*, GW IX, p.158.

³⁴⁹ Walser, *Spaziergang im Park*, GW VIII, p.125.

³⁵⁰ Ivi, p.125 s.

associazioni e salti di pensiero che diventa, per parafrasare la sua parola *Gedankenspaziergang*, una passeggiata fatta col pensiero sulla carta.

Anche il testo *Einmal erzählte er* tratta la preoccupazione dello scrittore di trovare un inizio per il suo racconto. La ricerca di un inizio diventa qui il racconto vero e proprio e alla fine scopriamo la causa di questo blocco iniziale:

Beim Erzählen geht es ähnlich zu wie in der Wirklichkeit. Man nimmt sich etwas vor, denkt an bestimmte Personen und Gegenden, aber beim Wandern verändert sich's, Voreingenommenes verschwindet, das Ungesuchte findet sich ein, Unerwünschtes wird willkommen³⁵¹.

Qui non è importante aver espresso la somiglianza tra il racconto e la realtà, ma il fatto che si sia detto *beim Erzählen...beim Wandern*, che ci sia una diretta analogia tra raccontare e camminare.

Il legame tra la passeggiata e la scrittura è particolarmente evidente nei testi che raccontano passeggiate intraprese alla scrivania. Un esempio è il testo in prosa *Sonntagmorgen*. Il brano inizia come al solito con l'uscita del passeggiatore e finisce con il suo ritorno alla scrivania: «Bald war ich wieder zu Hause im angenehm geheizten Zimmer. Ich setzte mich an den Tisch, ergriff die Feder und schrieb dies»³⁵².

I ricordi, la forza dell'immaginazione e la scrittura sono i veri mezzi di trasporto del passeggiatore letterario, il movimento della scrittura sostituisce il movimento del corpo.

Il passeggiatore walseriano esce per camminare un po' e poi torna a casa, unico punto fermo della sua vita, qui nessuno lo aspetta, l'unica sicurezza che gli viene sempre offerta è un foglio di carta bianco.

³⁵¹ Walser, *Einmal erzählte er*, GW VIII, p.140.

³⁵² Walser, *Sonntagmorgen*, GW VIII, p.168.

4.4 *Der Spaziergang*

Ci sono due versioni del racconto *Der Spaziergang*. La prima pubblicata nel 1917 e la seconda modificata apparsa nell'autunno del 1920 nel volume *Seeland*. In questo paragrafo mi occuperò dell'ultima versione del testo.

Der Spaziergang è una riflessione sulla figura moderna del passeggiatore che si allontana dalla figura del *Wanderer*. Alla parola *wandern* viene contrapposta la parola *spazieren*: «wandern (vagari, ambulare) sprengt den geschlossenen Raum, während Spaziergehen (spatiari)ihn in seiner Beschränktheit genießt»³⁵³.

Secondo Hong questo racconto deve essere letto come una riflessione letteraria sul tempo e sulla storia. La passeggiata del protagonista si pone in contrasto con il tempo e la storia e rappresenta una battaglia contro il potere del tempo³⁵⁴.

Il protagonista della passeggiata sarebbe dunque un eroe malinconico, e la malinconia, caratteristica tipica dell'eroe moderno, deriverebbe dalla consapevolezza del tempo e della storia. Se la sofferenza a causa del tempo contraddistingue il malinconico, la passeggiata potrebbe dunque essere considerata una lotta contro il tempo. Il passeggiatore di Walser non è alla ricerca di qualcosa, è una figura malinconica che si ripete e che racconta una storia in cui non c'è nulla di nuovo.

L'io narrante si presenta sin dall'inizio come uno scrittore e dice esplicitamente che non cammina senza meta e senza scopo, ma cammina perché il passeggiare e lo scrivere sono strettamente legati. Quando gli viene rimproverato di camminare troppo il protagonista risponde così:

Spazieren, [...] muß ich unbedingt, damit ich mich belebe und die Verbindung mit der Welt aufrechterhalte, ohne deren Empfinden ich weder einen halben Buchstaben mehr schreiben, noch ein Gedicht in Vers oder Prosa hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf,

³⁵³ Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers*, p.23.

³⁵⁴ Cfr. Hong, *Selbstreflexion*, p.146.

den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet. Ohne Spazieren und Bericht auffangen könnte ich auch keinen Bericht mehr abstaten und nicht den winzigen Aufsatz mehr, geschweige denn eine ganze lange Novelle verfassen. Ohne Spazieren würde ich ja gar keine Beobachtungen und gar keine Studie machen können. [...] Auf einem schönen und weitschweifigen Spaziergang fallen mir tausend brauchbare nützliche Gedanken ein. [...] Spazieren ist für mich nicht nur gesund und schön, sondern auch dienlich und nützlich³⁵⁵.

Secondo l'opinione comune se ci si può permettere di passeggiare durante la settimana mentre tutti lavorano o si è ricchi, e quindi si dovrebbe essere in grado di pagare le tasse, come gli dice l'uomo che lo rimprovera, o si è un nulla assoluto. Il protagonista sa che il suo *flanieren* viene giudicato male dalla società perché viene considerato un allontanamento dal lavoro e di conseguenza dalla volontà di integrarsi in essa. Per il passeggiatore però il camminare non è qualcosa che lo allontana dal lavoro, ma al contrario è parte fondamentale della sua attività di scrittore. Passeggiare gli permette di osservare e di conoscere il mondo che lo circonda, ma il suo movimento non ha una meta e sulla strada non c'è niente da scoprire. La passeggiata segue il principio dell'imprevedibilità, non è importante il percorso, ma ciò che conta è il movimento in sé. Al passeggiatore vengono alla mente migliaia di pensieri che non avrebbe scoperto se fosse rimasto a casa. Mentre il narratore osserva la vita attorno a sé, crea materiale per il suo lavoro di scrittore, la passeggiata gli serve come ispirazione:

Auf weitschweifigem Spaziergang fallen mir tausend brauchbare Gedanken ein, während ich zu Hause eingeschlossen jämmerlich verdorren, vertrocknen würde. Spazieren ist für mich nicht nur gesund, sondern auch dienlich, und nicht nur schön, sondern auch nützlich. Ein Spaziergang fördert mich beruflich, macht mir aber zugleich auch persönlich Spaß; er tröstet, freut, erquickt mich, ist mir ein Genuß, hat aber zugleich die

³⁵⁵ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.251.

Eigenschaft, daß er mich spornt und zu fernem Schaffen reizt, indem er mir zahlreiche mehr oder minder bedeutende Gegenständlichkeiten darbietet, die ich später zu Hause eifrig bearbeiten kann. Jeder Spaziergang ist voll von sehenswerten, fühlenswerten Erscheinungen. Von Gebilden, lebendigen Gedichten, anziehenden Dingen, Naturschönheiten wimmelt es ja meistens förmlich auf netten Spaziergängen, mögen sie noch so klein sein.³⁵⁶

La passeggiata descritta in questo racconto inizia la mattina e finisce la sera. L'io narrante descrive il suo camminare in una piccola cittadina di campagna. Il protagonista esce dalla sua stanza perché ha voglia di fare una passeggiata e appena esce diventa allegro, tutto gli sembra bellissimo e si dimentica dei suoi problemi:

Eines Vormittags, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Straße zu eilen. [...] Die Morgenwelt, die sich vor mir ausbreitete, erschien mir so schön, als sehe ich sie zum erstenmal. Alles, was ich erblickte, machte mir den angenehmen Eindruck der Freundlichkeit, Güte und Jugend. Rasch vergaß ich, daß ich oben in meiner Stube soeben noch düster über ein leeres Blatt Papier hingebütet hatte. Trauer, Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden obschon ich einen gewissen Ernst noch vor und hinter mir lebhaft spürte³⁵⁷.

Il testo non ha un vero e proprio centro, ma Il narratore considera la scena del passaggio del treno come un momento centrale, l'apice della sua passeggiata. Altre scene potrebbero essere considerate centrali: il pranzo da Frau Aebi che avviene all'una e mezzo quindi a metà giornata, la scena del sarto che ha una certa importanza perché cambia il modo di essere del protagonista; mentre infatti durante la prima metà della passeggiata il protagonista indossava un

³⁵⁶ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.251 s.

³⁵⁷ Ivi, p.209.

abito giallo chiaro che lo faceva sembrare «ein Lord, Grandseigneur»³⁵⁸, nella seconda parte indossa l'abito cucito dal sarto che lo rende «zum buckligen, mithin häßlichen Menschen»³⁵⁹. Infine anche l'incontro con il gigante Tomzack potrebbe essere considerato un punto centrale del racconto.

Tomzack, l'eterno girovago né giovane né vecchio, viene descritto come un gigante che improvvisamente oscura la strada, è senza pace, non ha una casa, né una patria, vive senza tempo e ha molte caratteristiche che lo avvicinano al passeggiatore e al tipico personaggio walseriano:

Ah, ich wußte, wer er war. Für ihn gab es keine Ruhe. Er schlief in keinem sanften Bett, wohnte in keinem wohllichen, heimeligen Hause. Er hauste überall und nirgends. Heimat hatte er keine und darum auch kein Heimatrecht. Gänzlich ohne Glück, ohne Liebe, ohne Vaterland und Menschenfreude lebte er.[...] Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft waren ihm eine wesenlose Wüste, und das Leben schien zu gering, zu eng für ihn zu sein. Für ihn existierte keinerlei Bedeutung; doch bedeutete wieder er selbst für niemand irgend etwas. Aus seinen Augen brach ein Glanz von Unterwelten- und Überwelten-Gram hervor, und ein unbeschreiblicher Schmerz sprach aus jeder seiner müden, schlaffen Bewegungen³⁶⁰.

Tomzack vive in una dimensione atemporale che si contrappone alla linearità del racconto. Secondo von Schwerin:

Der Riese Tomzack ist dabei Kontamination zweier Wörter, die gebildet sein könnten aus dem französischen tombe, Grab oder auch für Gefallenes, gefallensein und dem ziczac oder zu Deutsch zickzack, das heißt der diskontinuierlichen Linie der Handschrift [...]. Und Tomzack wäre so, aus

³⁵⁸ Walser, *Der Spaziergang*, p.215.

³⁵⁹ Ivi, p.247.

³⁶⁰ Ivi, p.230.

den zwei Sprachen heraus, möglicherweise zu übersetzen als Grabschrift oder als Kriegstod³⁶¹.

Il passeggiatore sa esattamente chi è Tomzack:

eine Figur der umfassenden Entfremdung, ein Mensch, der keine Heimat hat, an nichts Anteil nimmt, für den keinerlei Bedeutung existiert und der buchstäblich aus der Zeit gefallen ist - »Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft waren ihm eine wesenlose Wüste«. Tomzack - eine Verkörperung des Nichts.³⁶²

Utz fa notare che leggendo la descrizione del gigante Tomzack non si può non pensare, oltre che al sosia perturbante di cui parla Freud, all'ombra di Zarathustra. Durante una passeggiata Zarathustra incontra la sua ombra; l'ombra, così come il gigante della passeggiata, è sempre in giro e non ha né una casa né una meta. Si tratta di

eine Figur der ewigen Wiederkehr, des anti-teleologischen Denkens. Und wie Tomzack hat Zarathustras Schatten eine Affinität zur Wüste, der Verbildlichung des Nichts; später wird er das Wüstenlied singen. Nicht zufällig verabschiedet sich Walsers Spaziergänger von Tomzack als einem bedauernswürdigen Übermenschen: Er hat in seinem eigenen Schatten plötzlich die Umrisse vom Schatten Zarathustras erkannt.³⁶³

Secondo la Albes l'intero racconto è caratterizzato da opposti: mattina e sera, gioventù e vecchiaia, passato e futuro, divertimento e serietà, ricchezza e povertà: la passeggiata inizia la mattina e finisce la sera, quando lascia il suo appartamento il narratore incontra «eine Frau, die wie eine Spanierin,

³⁶¹ Kerstin Von Schwerin, *Minima Aesthetica, Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt am Main, Lang, 2001, p.214.

³⁶² Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen, Francke, 1999, p.175.

³⁶³ Utz, *Tanz auf den Rändern*, p.176.

Peruanerin oder Kreolin aussah und etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau trug»³⁶⁴ mentre alla fine della passeggiata «wieder das jugendfrische Mädchen in Sinn kommt, das einen so kindlichhübschen Mund und so reizende Wangen hat»³⁶⁵, dietro quella che credeva un'attrice c'è un passato, mentre la cantante ha ancora il futuro davanti a sé. Sul pericolo per i bambini a causa delle automobili il narratore tiene un discorso nel primo terzo del testo, un discorso breve, ma serio, mentre nell'ultimo terzo del racconto riflette sul cane nero con un discorso divertente. Dopo aver incontrato l' «höchst soigniert, dahertrabenden, wackelig stolzierenden, feinen, steifen Herrn»³⁶⁶ incontra la «zerzauste, zerarbeitete, zermürbte, wankende Arbeiterin»³⁶⁷.

La passeggiata potrebbe, inoltre, essere interpretata come un'allegoria della vita. Il cambio d'abito del protagonista lo trasforma da un uomo giovane a uno anziano con la gobba e la pancia; la passeggiata inizia la mattina e finisce la sera, momenti della giornata che rappresentano simbolicamente la gioventù e la vecchiaia; alla fine del testo il narratore guarda il suo passato e gli viene subito in mente l'immagine vista qualche giorno prima di un uomo in fin di vita sdraiato sul pavimento che lo aveva spaventato molto.

Anche in questo caso il passeggiatore non si mischia mai alla folla, osserva attentamente ciò che accade attorno a lui senza disturbare e senza farsi vedere come se guardasse tutto da una finestra. La finestra, di cui parla in modo approfondito Aman, si trova molto spesso nelle opere di Walser ed è fondamentale proprio perché permette di osservare la realtà senza farne realmente parte. Colui che osserva il mondo da una finestra ha la possibilità di restare invisibile e allo stesso tempo di contemplare ciò che lo circonda.

Il protagonista viene spinto in strada dal blocco della scrittura che lo aveva assalito all'interno della sua stanza, perché sa che la natura è in grado di riattivare il processo artistico. Nonostante inizialmente la passeggiata riesca a

³⁶⁴ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.209.

³⁶⁵ Ivi, p.270.

³⁶⁶ Ivi, p.272.

³⁶⁷ Ivi, p.274.

far dimenticare allo scrittore i pensieri negativi e i suoi problemi, alla fine il passeggiatore si sente imprigionato tra il cielo e la terra:

Erde, Luft und Himmel anschauend, kam mich der betrübliche, unweigerliche Gedanke an, daß ich zwischen Himmel und Erde ein armer Gefangener sei, daß alle Menschen auf diese Art und Weise kläglich gefangen seien, daß es für alle nur den einen finsternen Weg gebe, nämlich in das Loch hinab, in die Erde, daß es keinen andern Weg in die andere Welt gebe als den, der durch das Grab geht³⁶⁸.

³⁶⁸ Walser, *Der Spaziergang*, p.276.

CAPITOLO 5

I microgrammi e la malattia

5.1 I microgrammi

Sicuramente dal 1924, probabilmente dal 1917, Walser iniziò a scrivere le prime stesure dei suoi testi a matita usando una calligrafia minuscola, quasi illeggibile. Sono numerosi i testi che scrisse usando questa tecnica, i migliori venivano scelti da Walser stesso, copiati in bella copia, modificati e spediti per la pubblicazione. In una lettera a Max Rychner del 20 luglio 1927 Walser parla dell'uso della matita e scrive:

Sie sollen erfahren, mein Herr, daß ich vor ungefähr zehn Jahren anfang, alles, was ich produziere, zuerst scheu und andächtig mit Bleistift hinzuskizzieren, wodurch der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß eine beinahe in's Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit erfuhr. Ich verdanke dem Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem verquickt hat, wahre Qualen, aber diese Qual lehre mich Geduld, derart, daß ich im Geduldhaben ein Künstler geworden bin. [...]

Für mich jedoch hat die Bleistifterei eine Bedeutung. Für den Schreiber dieser Zeilen gab es nämlich einen Zeitpunkt, wo er die Feder schrecklich, fürchterlich haßte, wo er ihrer müde war, wie ich es Ihnen kaum zu schildern imstand bin, wo er ganz dumm wurde, so wie er sich ihrer nur ein bißchen zu bedienen begann, und um sich von diesem Schreibfederüberdruß zu befreien, fing er an, zu bleistifteln, zu zeichnen, zu gfätterlen. Für mich ließ es sich mit Hülfe des Bleistiftes wieder besser spielen, dichten; es schien mir, die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf. Ich darf Sie versichern, daß ich (es begann dies schon in Berlin) mit der Feder einen wahren Zusammenbruch meiner Hand erlebte, eine Art Krampf, aus dessen Klammern ich mich auf dem Bleistiftweg mühsam, langsam befreite. Eine Ohnmacht, ein Krampf, eine Dumpfheit sind immer etwas Körperliches und zugleich Seelisches. Es gab also für mich eine Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, im

Auflösen derselben, abspiegelte und beim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lerne ich knabenhaft wieder-schreiben.³⁶⁹

Grazie a questa lettera veniamo a sapere che l'abbandono della penna avviene già verso la fine del suo soggiorno a Berlino. Inizialmente viene usato il termine *Brouillon* con riferimento alla provvisorietà degli schizzi. In seguito Walser scrive che questo metodo di scrittura è un processo di guarigione, una battaglia della scrittura. Scrivendo con la matita riesce infatti a superare il fastidio provocato dalla penna, in questo modo la penna non è più uno strumento di scrittura, bensì di trascrizione. La penna diventa un peso da cui lo scrittore si può liberare soltanto attraverso l'uso della matita, e la matita non scrive bensì «sie spielt, dichtet, zeichnet; oder auch: sie verkleinert und reimt»³⁷⁰.

La matita gli permetteva di avere una maggiore libertà rispetto alla penna che considerava limitante per la sua produzione artistica. Scrivere con la penna implicava una dimensione definitiva ed irrevocabile che non poteva in alcun modo essere modificata, mentre la scrittura a matita lo liberava da questa costrizione opprimente.

Il metodo della matita è un modo per cercare di superare la sua crisi:

Die Schreibkrise, die sich bereits, wie auch aus dem Brief hervorgeht, in der Berliner Zeit 1914 ankündigte, konnte erst durch das neue mikrographische Verfahren überwunden werden. Lagen die Gründe dieser Schreibhemmung nach Walzers eigenen Angaben in einer von der Feder verursachten Verkrampfung der Handbewegung, so eröffnete der Bleistiftweg für ihn einen neuen Anfang³⁷¹.

Nel 1937 Lisa diede a Seelig 526 foglietti che il fratello aveva scritto a matita tra il 1924 e il 1933, si trattava di

³⁶⁹ Walser, GW XII/2, *Briefe*, p.301.

³⁷⁰ Elke Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p.53.

³⁷¹ Sabine Rothemann, *Spazierengehen, Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*, Marburg, Tectum, 2000, p.21.

Anzeigenblätter aus Zeitschriften und Büchern, Bierdeckel, Briefpapier aus privater und beruflicher Korrespondenz, Briefkuverts, Honoraravis, Korrekturfahnen, Postkarten, Steuerbescheide, Visitenkarten, Makulaturpapier jedweder Herkunft, Servietten, Kalenderblätter³⁷².

Lisa gli disse che quel tipo di scrittura era, a suo avviso, iniziata durante il periodo di Berna: «Sie sind nach meiner Ansicht in Bern entstanden während der letzten Zeit vor seiner Erkrankung. Vorher war ich dort oft auf seiner jeweiligen Bude u. habe auf dem Tisch angefangene Schiftstücke gesehen, wie diese kleinen Buchstaben»³⁷³.

È significativo il fatto che Walser abbia scelto piccoli fogli di carta per i suoi microgrammi perché troviamo tracce di questa pratica anche in alcune delle sue opere. Già in *Geschwister Tanner* Simon scriveva i suoi ricordi di infanzia su piccoli pezzetti di carta che aveva ritagliato con le forbici, in *Der Gehülfe* Joseph Marti scrive su strisce di carta, e il narratore del testo *Aus meiner Jugend* del 1919 racconta che da qualche tempo aveva iniziato a scrivere poesie su piccole strisce di carta: «Auch begann ich um jene Zeit auf dünne Streifen Papier kleine Gedichte zu schreiben»³⁷⁴.

Seelig non si occupò di quei foglietti fino alla morte dell'amico e nel 1957 decise di pubblicare uno di questi fogli sulla rivista «Du» con un suo commento in cui sosteneva che si trattasse di una scrittura segreta non decifrabile:

Die Selbsterfundene nicht entzifferbare Geheimschrift, die der Dichter in den 1920er Jahren und später zu Beginn seiner Gemütskrankheit anwandte, muß wohl als scheue Flucht vor den Augen der Öffentlichkeit und als kalligraphisch bezauberndes Tarnungsmittel (camoufflage), gedeutet werden. In späteren Jahren wurde diese Geheimschrift wieder

³⁷² Von Schwerin, *Minima Aesthetica*, p.69.

³⁷³ Elke Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, Zur Dichtung Robert Walsers, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p.11.

³⁷⁴ Walser, *Aus meiner Jugend*, GW VI, p.278.

zugunsten der Normalschrift aufgegeben, ohne daß Robert Walser in ihr künstlerisch Neues hervorgebracht hätte.³⁷⁵

D'altronde nel 1937 la stessa Lisa gli aveva detto che secondo lei quei foglietti non contenevano vere lettere:

Wegen der kleinen Schrift kann ich Ihnen ganz Bestimmtes nicht sagen. Nur soviel, dass Robert mir schon früher mit kleinen Buchstaben geschrieben hat. Die Schrift ist nach u. nach immer winziger geworden, aber natürlich immer noch lesbar; ich glaube, dass die Manuskripte gar keine rechten Buchstaben aufweisen.³⁷⁶

Un anno dopo la pubblicazione del foglietto scritto a matita Seelig ricevette la lettera del giovane germanista Jochen Greven che allegò una trascrizione parziale del foglio pubblicato sulla rivista, chiedendo più informazioni riguardo al materiale presentato.

A quel punto Seelig si fece da parte e non parlò più dei fogli di miniature. Dopo la sua morte nel 1962 la situazione cambiò e, nonostante Seelig avesse scritto nel suo testamento che tutti i fogli sarebbero dovuti essere distrutti per volere dell'autore, Elio Fröhlich, l'esecutore del suo testamento, mise a disposizione il materiale per la decifrazione degli scritti.

La decifrazione dei microgrammi iniziò alla fine degli anni '60 a cura di Jochen Greven che riuscì a decifrare il *Räuber-Roman* e la *Felix-Szene* anche se con diverse lacune. All'inizio degli anni '70 proseguì il lavoro Martin Jürgens che rielaborò e completò la trascrizione del *Räuber-Roman*. Greven aveva identificato numerose poesie e circa 450 testi in prosa di Walser. Capì così che questi fogli contenevano schizzi letterari scritti con una calligrafia che altro non era che una variante molto piccola e difficilmente decifrabile della normale scrittura di Walser. Questi foglietti furono chiamati *Mikrogramme*.

³⁷⁵ Cit. in Siegel, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet*, p.12.

³⁷⁶ Kirsten Scheffler, *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein Bleistiftgebiet avant al lettre*, Bielefeld, Transcript, 2010, p.15.

Bernhard Echte e Werner Morlang dal 1982 continuarono a lavorare sui microgrammi e iniziarono a trascrivere tutto il corpus di testi. Il risultato è stato la serie di volumi intitolati *Aus dem Bleistiftgebiet* apparsa dal 1985 al 2000. Si tratta di testi che non sono stati né intitolati, né ordinati dall'autore.

I microgrammi non hanno data, non sono parti di un diario, ma sappiamo che più piccola è la scrittura, più tardi è stato scritto il testo; se si confrontano i microgrammi degli anni 1924-5 con quelli degli anni 1926-7 si nota che Walser ha gradualmente rimpicciolito i caratteri della scrittura. Dal 1926 la calligrafia diventa sempre più piccola tanto che è quasi impossibile pensare che qualcuno sia riuscito a scrivere su quei foglietti senza una lente d'ingrandimento.

Al contrario di ciò che pensano Morlang e Echte, convinti che Walser abbia scritto i microgrammi molto lentamente, Greven sostiene che Walser li abbia scritti con un movimento velocissimo:

Ich bleibe unter dem Eindruck der aus den Jahren ab 1924 erhaltenen Entwurfmanuskripte, der Mikrogramme, fest davon überzeugt, dass Walser [...] sehr rasch schrieb. Gerade die in der Ausformung der einzelnen Schriftzeichen ganz flüchtige, kürzelhafte und verfließende Schrift der Mikrogramme erlaubte ihm, einen im Kopf entstehenden Satz etwa in Sprechgeschwindigkeit festzuhalten - es war eine Art privater Stenographie, wobei die Winzigkeit der Zeilen vielleicht beim Wiedererkennen und Abschreiben Probleme verursachen mochte, sich aber bei der Niederschrift mit einem geringeren motorischen Aufwand, also auch als zeitökonomischer Vorteil auswirkte.³⁷⁷

Nonostante Walser parli più volte del suo metodo della matita e spieghi le motivazioni che lo hanno portato ad abbandonare l'uso della penna, non troviamo traccia della ragione che lo ha spinto a scrivere con una calligrafia così minuta. Secondo Schilling nella micrografia si sviluppa praticamente la morale del farsi piccolo in cambio di una libertà fino ai limiti della leggibilità. I foglietti e

³⁷⁷ Jochen Greven, «*Indem ich schreibe tapeziere ich.*» *Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit*, in: Anna Fattori, Margit Gigerl (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 2008, p.17.

la matita diventano gli unici oggetti che gli permettono di avere un rapporto con il mondo esterno, la scrittura diventa provvisoria. I temi ricorrenti nei microgrammi sono storie di ragazze, la follia, riflessioni sul processo di scrittura e ricordi d'infanzia.³⁷⁸

Secondo Von Schwerin inoltre nella micrografia si materializza la massima dell'essere piccolo che ha come scopo la libertà. La scrittura micrografica proteggeva la sua creatività minacciata e gli permetteva di affermare la sua sovranità contro il potere della società e gli eventuali coinvolgimenti.

Walser parla esplicitamente del metodo della matita anche nel testo *Bleistiftskizze*³⁷⁹.

Nell'ultimo paragrafo di questo testo scritto probabilmente tra il 1926 e il 1927 ritroviamo lo stesso concetto espresso nella lettera a Rychner:

Falls ich nun noch von mir selbst etwas vorbringen darf, so berichte ich, wie mir einfiel, meine Prosa jeweilen zuerst mit Bleistift aufs Papier zu tragen, bevor ich sie mit der Feder so sauber wie möglich in die Bestimmtheit hineinschrieb. Ich fand nämlich eines Tages, daß es mich nervös mache, sogleich mit der Feder vorzugehen; um mich zu beschwichtigen, zog ich vor, mich der Bleistiftmethode zu bedienen, was freilich einen Umweg, eine erhöhte Mühe bedeutete. Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus, und wie ich es mit vielen Versuchen, der Öffentlichkeit etwas zu sagen, hätte machen können, seien vorliegende Äußerungen betitelt, wie sie der Leser überschrieben findet³⁸⁰.

³⁷⁸ Diana Schilling, *Robert Walser*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007, p.109.

³⁷⁹ Walser, *Bleistiftskizze*, GW IX.

³⁸⁰ Ivi, pp.128 s.

In questo testo scopriamo qualcosa in più riguardo al suo metodo della matita, in particolare qui l'autore parla delle cause e della funzione del suo processo lavorativo.

La divisione in due parti del lavoro, la stesura a matita e la trascrizione a penna, gli permette di censurare alcuni elementi scritti con la matita. Durante la trascrizione a penna l'autore si trasforma in critico e vede ciò che ha scritto da un altro punto di vista. Questo gli permette di mettersi in discussione riguardo a quegli elementi che considerava un ostacolo alla produzione poetica avendo così la possibilità di censurare tutto quello che non lo soddisfaceva. La differenza tra la matita e la penna è che mentre il segno della prima è provvisorio, quello della seconda è definitivo, ciò che viene scritto a matita può essere cancellato facilmente, ciò che viene scritto a penna è indelebile.

Solo poco meno della metà dei microgrammi furono trascritti da Walser, riscritti con una calligrafia normale, con l'inchiostro e modificati, alcuni più, altri meno, e intitolati. Interventi tipici sono l'eliminazione di grossolanità, espressioni forti, riferimenti sessuali e infine informazioni attraverso le quali sarebbero potuti essere riconosciuti avvenimenti, luoghi o persone. È importante notare che gli schizzi degli anni 1926-27, copiati con l'inchiostro furono modificati molto di più rispetto ai precedenti.

Secondo Echte i microgrammi non rappresentano soltanto la volontà di scomparire, ma anche la volontà di rinascere. La scrittura a matita gli ha permesso di superare la crisi in cui si trovava: «Der Umweg durch das Bleistiftgebiet ermöglichte ihm bis zuletzt, selbst schwerste Erfahrungen persönlicher Krise aufzufangen und umzuwandeln»³⁸¹.

³⁸¹ Bernhard Echte, Werner Morlang (Hg.), *Robert Walser. Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925. Band I: Prosa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p.580.

5.2 La malattia e il ricovero

Nel suo testo su Robert Walser Canetti scrive:

Die Besonderheit Robert Walsers als Dichter besteht darin, daß er seine Motive nie ausspricht. Er ist der verdeckteste aller Dichter. Immer geht es ihm gut, immer ist er von allem entzückt. Aber seine Schwärmerei ist kalt, da sie einen Teil seiner Persona ausläßt, und darum ist sie auch unheimlich. Alles wird ihm zu äußerer Natur und das eigentliche an ihr, das Innerste, die Angst, leugnet er ein ganzes Leben. Erst später bilden sich die Stimmen heraus, die sich für alles Verheimlichte an ihm rächen. Seine Dichtung ist ein unablässiger Versuch, die Angst zu verschweigen. Er entkommt überall, bevor zu viel Angst in ihm ist - sein steifendes Leben -, und verwandelt sich, zu seiner Rettung, oft ins Dienende und Kleine. Seine tiefe und instinktive Abneigung vor allem »Hohen«, vor allem, was Macht und Anspruch hat, macht ihn zu einem wesentlichen Dichter unserer Zeit, die an Macht erstickt. Man scheut davor zurück, ihn nach dem üblichen Sprachgebrauch einen »großen« Dichter zu nennen, nichts ist ihm so zuwider wie das »Große³⁸².

La paura nei confronti della vita si trova in molti dei testi di Walser. In particolare l'angoscia di cui parla Canetti la ritroviamo nell'epilogo di *Helblings Geschichte*:

Ich sollte eigentlich ganz allein auf der Welt sein, ich, Helbling, und sonst kein anderes lebendes Wesen. Keine Sonne, keine Kultur, ich nackt auf einem hohen Stein, kein Sturm, nicht einmal eine Welle, kein Wasser, kein Wind, keine Straßen, keine Banken, kein Geld, keine Zeit und kein Atem. Ich würde dann jedenfalls nicht mehr Angst haben. Keine Angst mehr und keine Fragen, und ich würde auch nicht mehr zu spät kommen. [...] Bin ich eigentlich krank? mir fehlt so viel, mir mangelt eigentlich alles. Sollte ich ein unglücklicher Mensch sein?³⁸³.

³⁸² Canetti, *Robert Walser*, pp.93 s.

³⁸³ Walser, *Helblingsgeschichte*, GW II, p.72.

Questo mondo immaginato potrebbe essere il mondo in cui finisce Jakob von Gunten alla fine del romanzo. Egli è e resta un solitario continuando a vivere la sua vita senza legami in un luogo, il deserto, in cui è lontano dalle persone, dalla cultura, dalle regole e da tutto ciò da cui lui vuole fuggire. L'unico legame che gli resta è quello con la sua immaginazione poetica come accade al protagonista di *Der Liebende und die Unbekannte*. La sconosciuta chiede all'amante se va sempre in giro così solo e lui risponde:

Es ist wahr, ich bin für kein Mädchen gefährlich. Ich gehöre mir nicht, geh' nie allein, bin gekettet und dabei zu glücklich, als daß ich Unrechtes tun könnte. Eine begleitet mich beständig, die sich nicht um mich kümmert. Was und wie sie ist, schwebt um mich. Sie spricht mit mir, bald heiter, das heißt, ich lasse sie nie anders als ernst mit mir reden. Ich habe sie so, wie ich sie mir am liebsten denke, mache mit ihrer Erscheinung, was ich will, jage sie oft weg, brauche nicht zu fürchten, ich verlöre sie. Wenn sie wüßte, wie lieb sie mir ist, wie ich mit ihr verfare, würde sie unwillig, aber kann sie mir das Denken verbieten? Jeder mit ihr zusammenhängende, kleinste Gedanke stärkt mich. Sie gleichen ihr entfernt, deshalb wohl war ich zutraulich.³⁸⁴

Anche l'ironia di Walser che troviamo spesso nei suoi testi è un modo per ripararsi dall'angoscia.

Walser parla per la prima volta dei suoi problemi psichici nel 1918 in una lettera a Frieda Mermet.

Successivamente, in particolare a metà degli anni venti, Walser ebbe un periodo di fortissima creatività artistica e il 22 luglio 1924 scrisse, in un'altra lettera all'amica Frieda, che era riuscito a scrivere più di cento schizzi che avrebbe successivamente copiato con l'inchiostro.

Nel 1925 i due amici trascorsero un paio di giorni a Murten. L'hotel in cui alloggiavano era frequentato dalla buona società e dato che Walser non si

³⁸⁴ Walser, *Der Liebende und die Unbekannte*, *Die Rose*, p.93.

sentiva a suo agio la Mermet dovette più volte tranquillizzarlo. Un giorno durante un pranzo, probabilmente infastidito dai discorsi tenuti a voce troppo alta dai vicini, Walser ebbe un attacco d'ira, si alzò all'improvviso e iniziò ad insultare tutti i presenti. Per l'imbarazzo calò il silenzio nella sala e appena Walser si rese conto di ciò che aveva fatto, si calmò subito. Il pomeriggio lasciarono entrambi l'hotel, Walser tornò a Berna e Frieda Mermet a Bellelay.

Un altro episodio di aggressività viene raccontato dallo scultore Hermann Hubacher amico sia di Robert che del fratello Karl. I due si incontrarono per caso un giorno d'estate a Berna. Quando Walser vide arrivare Hubacher fece finta di non vederlo e si girò verso una vetrina per evitare il suo saluto. Nonostante ciò Hubacher decise di andare a salutarlo e dopo avergli messo una mano sulla spalla disse: «Hallo, Walser, was ist denn los, was macht Ihre Arbeit?» Walser lo guardò rosso per la rabbia e gli rispose: «Was geht es Sie an, ob ich arbeite oder ob ich nicht arbeite? Gar nichts geht Sie das an! Voilà une réponse!»³⁸⁵ e gli diede la mano.

In questo periodo faceva sempre uno scherzo che viene raccontato nella prosa *Neujahrsblatt*. Quando qualcuno bussava alla porta, si nascondeva nell'armadio e urlava all'ospite di entrare: «Es klopfte, ich rief herein und versteckte mich im Kleiderschrank, und der Ankommende wird lange gelauscht, gewartet haben»³⁸⁶.

Sono anni difficili per la sua salute mentale, ha spesso incubi, di notte sente rumori, voci che lo chiamano, nella sua camera vede persone che stanno vicine al suo letto e ha tremori alle mani. In questo periodo tenta diverse volte di suicidarsi.

Nella primavera del 1927 il «Berliner Tageblatt» lo pregò di non inviare più i suoi scritti per sei mesi. I contatti con le case editrici non ebbero più successo e Walser si sentì piantato in asso dai lettori e dagli editori. Era uno scrittore che doveva rinunciare persino a scrivere articoli per i giornali.

³⁸⁵ Cit. in: Mächler, *Robert Walser*, p.214.

³⁸⁶ Walser, *Neujahrsblatt*, GW IX, p.103.

Nel 1929 la crisi si aggravò e Walser iniziò a soffrire di disturbi che lo portavano ad avere un comportamento sconveniente con le persone che gli stavano attorno: «Anstatt sich stets würdig zu benehmen, beschließt er, die Welt zum Zeugen seiner Verworrenheiten und seines Unbehagens zu machen»³⁸⁷.

Fece diverse proposte di matrimonio alle sue proprietarie di casa per poi ritirare tutto, ma queste, sconvolte per il suo comportamento, decisero di informare la sorella Lisa della situazione. Walser non riusciva più a dormire, durante la notte iniziava a urlare e non era più possibile calmarlo.

Lisa decise di chiamare lo psichiatra Walter Morgenthaler, specialista in legami tra nevrosi e creazione artistica, che aveva curato l'ormai defunto fratello Ernst.

Il Dottor Morgenthaler lo trovò «ausgesprochen deprimiert und schwer gehemmt»³⁸⁸ e decise di ricoverarlo nella clinica di Waldau. Convinto dal dottore e dalla sorella Robert entrò in clinica il 24 gennaio 1929. Prima di entrare chiese a Lisa: «Tun wir auch das Richtige?»³⁸⁹.

Dopo Ernst e Hermann ora era lui il pazzo della famiglia. Secondo il medico si trattava di schizofrenia, Robert gli raccontò che da qualche settimana non era più in grado né di lavorare né di concentrarsi né di dormire anche a causa di voci che sentiva in continuazione e di visioni che aveva appena chiudeva gli occhi. Firmò le carte per il suo ricovero con la paura di non poter più uscire dalla clinica.

Nel documento del ricovero il medico scrisse: «Gibt schießlich zu, in der letzten Zeit Stimmen zu hören» e Il giorno dopo scrisse di nuovo:

Gibt zu, dass er Stimmen hört. Hat auch Visionen, wenn er die Augen schliesst, sieht er allerlei Bilder, ohne dass er schlafe, also nicht im Traum [...] Wie lange er sich jetzt krank fühle? Seit ca. 10 Tagen, es habe mit Stimmen & Verfolgungswahn plötzlich angefangen. Er glaube sich ausgelacht und hatte Angst, er werde unbeliebt.³⁹⁰

³⁸⁷ Sauvât, *Vergessene Weiten*, p.288.

³⁸⁸ Cit. in: Mächler, *Robert Walser*, p.213.

³⁸⁹ Cit. in: Seelig, *Wanderungen*, p.24.

³⁹⁰ Echte, *Sein Leben in Bildern und Texten*, p.412.

Appena arrivò la diagnosi di schizofrenia tutti iniziarono a ricordarsi che era sempre stato così:

Für den einen hatte er den panischen Blick, seine Augen verrieten seine Ängste, und sein tragisches Erscheinen erinnerte an den flüchtigen Schatten Hölderlins; für den anderen war er so geistesabwesend und verschlossen, daß er jede Bemühung einer Kontaktnahme entmutigte³⁹¹.

Per qualche mese interruppe la comunicazione con le redazioni ma continuò la corrispondenza con la sorella.

Il 30 gennaio scrisse a Lisa la prima lettera dalla clinica in cui le raccontò la sua situazione:

Hier in der Anstalt halte ich mich in einem schönen Saal auf. Die Nächte verbringe ich verhältnismäßig gut. Bis jetzt las ich viel und kam noch nicht zum Fortführen meiner schriftstellerischen Arbeit. Vor allem will ich zufrieden und ruhig zu sein mir Mühe geben. Nett ist, daß es hier tagüber auch Radiomusik gibt.³⁹²

Qualche giorno più tardi scrisse un'altra lettera alla sorella in cui le raccontò che aveva iniziato a socializzare con qualche paziente giocando a scacchi e che aveva letto dei racconti di Tolstoj. Gli attacchi di panico erano scomparsi, ma aveva smesso di scrivere:

Angstzustände habe ich hier in der Anstalt keine, was ich sehr gut zu begreifen vermag, denn hier schreibe ich vorläufig nicht mehr, und ich neige jetzt zur Annahme, daß die Angst, von der ich mit Dir und der so außerordentlich freundlichen Fräulein Häberlin sprach, aus einer

³⁹¹ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.285.

³⁹² Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.337.

Schaffenskrise und aus dem kontinuierlichen Mit-mir-Alleinsein stammte, wobei ich mich ebenso gut täuschen als womit ich recht haben kann.³⁹³

Nonostante i pochi tentativi di socializzare, quando era nella sala comune stava sempre da solo e quando si iniziava un discorso lui si trincerava dietro i suoi libri; quando gli fu offerta una camera singola accettò, ma dopo due giorni chiese di tornare nella camerata perché da solo non riusciva a dormire.

Qualche mese più tardi ricominciò a scrivere, ma i testi di quel periodo sono diversi, hanno perso l'aggressività e la ferocia che li caratterizzava nel periodo di Berna. Walser non ironizzava più sui suoi insuccessi letterari, ora si occupava di superare la sua sconfitta letteraria.

Nel giugno 1929 inviò una poesia a Otto Pick della «Prager Presse» con la speranza di farla pubblicare e dimostrò interesse per le sue pubblicazioni:

Nach ziemlich langer Zeit hatte ich wieder einmal Anlaß, ein Gelegenheitsgedicht zu schreiben, das ich mir erlaube Ihnen im Wunsch einzusenden, es eigne sich zur Veröffentlichung in Ihrem geschätzten Blatt. Was machen die Sachen, die Sie noch von mir haben? Darf ich hoffen, daß Sie sie nach und nach bringen werden? Darf ich die sehr ergebene Frage an Sie richten, ob ich vernehmen kann, welche Stücke Sie seit, sagen wir, 1. Dezember 1928 abdruckten?³⁹⁴

Le voci che sentiva erano per tutto il personale della clinica un segno indubitabile della sua malattia. La Sauvat sostiene che Walser non abbia mai esplicitamente parlato di queste voci: «Er willigt nur ein, gewisse Phänomene, die er anders versteht, unter diesem Etikett bezeichnet zu sehen. Genau gesagt, hört er eigentlich gar keine von draußen kommende Stimmen, er hört Worte in seinem inneren, den Fluß eines inneren Dialogs»³⁹⁵.

³⁹³ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.338.

³⁹⁴ Ivi, p.340.

³⁹⁵ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.298.

Secondo Unseld la storia clinica di Walser contiene un'inesattezza. Il dottor Müller, direttore dell'istituto, percepì una totale sterilità creativa al momento del ricovero. All'interno della clinica di Waldau, però, Walser continuò a lavorare componendo circa ottantatré testi in prosa e settantotto poesie³⁹⁶, e Mächler, riportando il racconto dell'incontro tra Spoerri e Walser che avverrà a Herisau, fa presente che i testi scritti all'interno dell'istituto sono poco conciliabili con una diagnosi di schizofrenia³⁹⁷.

Nel marzo 1933 il direttore della casa di cura di Waldau andò in pensione e il nuovo direttore, il dottor Jakob Klaesi, decise di riorganizzare l'istituto.

Klaesi, autore del saggio *Die Irrenanstalt als Weg zur Rückkehr ins Leben*, aveva come obiettivo quello di far restare i pazienti all'interno della clinica soltanto per brevi soggiorni, egli forniva ai ricoverati una possibilità di impiego in colonie rurali, finanziando le famiglie che li avrebbero ospitati. Cercò quindi di far dimettere molti pazienti, compreso Robert Walser:

Da Pat. sehr ruhig ist und keiner besonderen Behandlung bedarf, wird ihm vorgeschlagen, in einer unserer Kolonien zu gehen. Er weigert sich aber. Spricht davon, aus der Anstalt entlassen zu werden und sich draussen eine Stelle zu suchen, macht aber keine Anstrengungen dazu, obgleich man ihm volle Freiheit lässt, zu tun, was ihm beliebt in dieser Hinsicht ... Bleibt trotz allem Reden stets passiv und lässt mit sich geschehen, was die andern wollen³⁹⁸.

Robert rifiutò quindi il suo trasferimento presso una famiglia di contadini. La seconda possibilità che gli venne offerta era l'uscita dall'istituto, ma Lisa non era d'accordo perché temeva che Robert si rifugiassero da lei e così gli trovarono un posto nella clinica di Herisau, nel suo cantone natale. Robert era estremamente deluso perché sentiva di non poter decidere nulla, il giorno della partenza si rifiutò di andare via e disse di voler restare lì, ma smise di opporre resistenza

³⁹⁶ Cfr. Siegfried Unseld, *L'autore e il suo editore*, p.273.

³⁹⁷ Cfr. Mächler, *Robert Walser*, p.251.

³⁹⁸ Echte, *Sein Leben in Bildern und Texten*, p.425.

quando capì che l'avrebbero portato via con la forza e così il 19 giugno 1933 fu ricoverato nella clinica di Herisau:

Pat. reiste gestern mit einem Wärter nach Herisau. Wollte morgens nicht aufstehen, erst als einige Wärter kamen und er sah, dass er der Übermacht doch weichen musste, gab er nach ... Auf der Reise ruhig, gesprächig, gut aufgelegt, sagte zum Abschied dem Wärter, das sei eine schöne Reise gewesen, es gefalle ihm in Herisau³⁹⁹.

Nel documento, firmato dal Dottor Klaesi, che fu inviato dalla clinica di Waldau a quella di Herisau si legge:

Waldau-Bern, den 18. Juni 1933. An die Direktion d. Heil- & Pflegeanstalt Herisau. Herr Robert Walser, geb. 1878, von Teufen (Appenzell), wohnhaft in Bern, Schriftsteller, befindet sich seit 1929 wegen Schizophrenie in unserer Anstalt. Er stammt aus einer schwer belasteten Familie, ein Bruder starb in unserer Anstalt als Katatoniker, ein anderer beging Suicid. Herr Walser ist ein sehr ruhiger Patient, der wenig Arbeit gibt, der aber ganz in seiner eigenen Welt lebt und auf seine Mitmenschen wenig Rücksicht nimmt. Schon öfters sprach er bei uns davon, aus der Anstalt auszutreten, sich eine Stelle zu suchen und sein Brot selbst zu verdienen. Wenn wir aber damit einverstanden waren, erschrak er im letzten Augenblick doch vor dem Schritt ins Ungewisse, und alles blieb beim alten. Hier zeigte Herr Walser im allgemeinen wenig Interesse und Arbeitslust; am liebsten beschäftigte er sich mit Schriftstellerei und schickte von Zeit zu Zeit Artikel an verschiedene Zeitungen, die auch angenommen wurden. Im übrigen kümmerte sich Herr Walser wenig um seine Angelegenheiten und nahm es als selbstverständlich hin, dass seine Schwester, Fräulein Lisa Walser, Lehrerin in Bellelay, deren Brief an Ihre Direktion wir beilegen, ihm alles Unangenehme abnahm und stets alles Nötige für ihn besorgte. Die Krankengeschichte des Patienten steht zu Ihrer Verfügung.

³⁹⁹ Echte, *Sein Leben in Bildern und Texten*, p.425.

Mit vorzüglicher Hochachtung Die Direktion (Unterschrift Klaesi)⁴⁰⁰.

Dal momento del ricovero a Herisau Robert smise completamente di scrivere e di interessarsi alle sue opere, «Er hat sich in seine unteren Regionen zurückgezogen⁴⁰¹».

Da un lato dal 1933 la maggior parte dei giornali che pubblicavano i suoi scritti erano controllati dal partito nazionalsocialista, dall'altro Walser trovava difficile lavorare in un'atmosfera di coercizione: «Es ist ein Unsinn und eine Roheit, an mich den Anspruch zu stellen, auch in der Anstalt zu schriftstellern. Der einzige Boden, auf dem ein Dichter produzieren kann, ist die Freiheit»⁴⁰².

All'interno della clinica si comportava da servitore, obbediva agli ordini e faceva tutto quello che gli veniva ordinato.

L'unico con cui ebbe rapporti in questi anni fu Carl Seelig che andò a trovarlo per la prima volta nel 1936 e con cui faceva lunghissime passeggiate. Solo una volta, nel febbraio 1937, Walser, probabilmente turbato a causa delle voci che sentiva, dubitò della sincerità dell'amico e disse al direttore dell'istituto che Seelig era probabilmente un suo nemico e che voleva vendicarsi.⁴⁰³

Nella primavera del 1954 Theodor Spoerri, professore di psichiatria all'università di Berna interessato al caso di Robert Walser decise di andare a trovarlo a Herisau. Il professore raccontò che appena vide Robert Walser gli sembrò subito che avesse l'atteggiamento tipico dello schizofrenico. Walser restò immobile seduto su una sedia a guardare fuori dalla finestra. Dopo circa un quarto d'ora Spoerri disse: «Es ist ja auch eigentlich eine Dummheit - kommt da dieser Psychiater aus Bern bloß wegen dieser paar Gedichte her, die doch gar nichts bedeuten»⁴⁰⁴. All'improvviso Walser si girò verso di lui e iniziò a parlare. I due conversarono per circa un'ora e Spoerri disse che mentre parlava

⁴⁰⁰ Echte, *Sein Leben in Bildern und Texten*, p.426.

⁴⁰¹ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.300.

⁴⁰² Seelig, *Wanderungen*, p.24.

⁴⁰³ Cfr. Mächler, *Robert Walser*, p.234.

⁴⁰⁴ Ivi, p.251.

con Walser non gli sembrava affatto di avere davanti uno schizofrenico, il suo atteggiamento era notevolmente cambiato dall'inizio del loro incontro. Alla fine della conversazione, quando i due smisero di parlare, Walser assunse di nuovo i tratti dello schizofrenico. Spoerri disse poi che il caso di Walser gli ricordava molto quello di Hölderlin e parlò di una consapevole imitazione del poeta tedesco. Si trattava, secondo Spoerri, di un rifugio nella malattia o nel ruolo del malato schizofrenico.

L'opinione di Spoerri potrebbe dar ragione ai fratelli di Robert che non hanno mai davvero creduto alla sua malattia e che sostenevano che sarebbe dovuto uscire dalla clinica per ricominciare a lavorare⁴⁰⁵.

Sono molti quelli che credono che Walser non fosse realmente malato, ma che avesse deciso di trascorrere la sua vita all'interno della clinica, «das Kloster der Moderne»⁴⁰⁶ per fuggire da tutto quello che aveva sempre voluto evitare.

Secondo Schmidt il ricovero in ospedale non è dovuto alla sua salute mentale, bensì alla povertà e alla volontà di isolarsi completamente dalla società, rappresentata già nella fuga nel deserto di Jakob von Gunten che si allontana per sempre dalla cultura europea.

Il suo silenzio, che durò fino alla sua morte nel 1956, non fu sicuramente causato da un aggravarsi della malattia. Anche all'interno della clinica di Herisau sentiva probabilmente delle voci, ma lo stesso accadeva a Waldau e questo non gli aveva impedito di continuare il suo lavoro.

A parere di Mächler il suo silenzio è la conclusione della sua critica culturale, le passeggiate con Seelig sono testimoni di un continuo interesse di Walser per la letteratura, ma non per il destino dei suoi libri. Inoltre, come ho già detto, l'avvento di Hitler aveva contribuito a distruggere il suo mondo:

In Herisau habe ich nichts mehr geschrieben. Wozu auch? Meine Welt wurde von den Nazis zertrümmert. Die Zeitungen, für die ich schrieb, sind

⁴⁰⁶ Canetti, *Robert Walser*, p.94.

eingegangen; ihre Redaktoren wurden verjagt oder sind gestorben. Da bin ich ja beinahe zu einem Petrefakt geworden⁴⁰⁷.

Secondo Keutel invece il silenzio di Walser non deve essere interpretato come una fine, ma come un inizio:

Walsers Verstummen ist nicht als ein Ende der schriftstellerischen Arbeit, sondern als einen Wechsel in der Sprecherrolle oder auch nur in der Handschrift. Walsers Eintritt in die Heilanstalt und seine anschließende Abkehr vom Schreiben darf nicht als das Ende eines Schriftstellers gesehen werden, der nun nichts mehr zu sagen wußte; vielmehr gilt es dieses Ende als einen neuen Anfang zu begreifen, der dazu herausfordert, mit Walsers poetologischem Konzept zu machen.⁴⁰⁸

5.3 Robert Walser e Friedrich Hölderlin

Sia Hölderlin che Walser trascorsero gli ultimi trent'anni della loro vita rinchiusi perché considerati malati di mente, il primo in una torre, il secondo in una clinica psichiatrica.

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente lo psichiatra Theodor Spoerri pensava che Walser volesse imitare il poeta tedesco: «Etwas spielerisch deutete er die Möglichkeit einer mehr oder weniger bewussten Hölderlin-Imitatio von seiten Walsers an, indem er auch auf das Hölderlin-Prosastück verwies»⁴⁰⁹. Spoerri fu l'unico psichiatra che mise in dubbio la diagnosi di schizofrenia degli altri medici. Poté però vedere Walser soltanto una volta perché Carl Seelig, tutore dello scrittore, proibì ulteriori visite.

Il testo in prosa *Hölderlin* a cui Spoerri fa riferimento fu pubblicato nel 1915, ma non è l'unico testo in cui viene citato il poeta tedesco. Troviamo Hölderlin anche

⁴⁰⁷ Seelig, *Wanderungen*, p.76.

⁴⁰⁸ Keutel, *Robü, Robertchen, das Walser*, p.42.

⁴⁰⁹ Mächler, *Robert Walser*, p.210.

nei testi *Eine Ohrfeige und Sonstiges* del 1925 e nel testo *Geburtstagprosastück* del 1926.

La prosa del 1915 descrive la storia di Hölderlin, genio poetico che a causa della povertà è costretto a stare al gioco della società borghese che lo porta all'autodistruzione. Il poeta, costretto a vendere la sua libertà, fu rinchiuso in una prigione elegante: «Hölderlin, der nur in der Freiheit zu leben vermochte, sah sein Glück vernichtet, da er die Freiheit verlor»⁴¹⁰. Hölderlin inizia ad avere problemi psichici, l'impossibilità di raggiungere la libertà desiderata e la necessità di vendersi all'interno della società borghese lo portano al crollo:

«Hierin ist die große, schöne Seele in der gleichen Lage wie der Handwerksmann. Verkaufen mußte er den leidenschaftlichen Hang nach Freiheit; unterdrücken den königlichen, kolossalischen Stolz. Der harten Notwendigkeit Folge war ein Krampf, eine gefährliche Erschütterung im Innern»⁴¹¹.

Il poeta viene descritto come un uomo distrutto:

Er empfand ein Grauen. Für verloren, für verschleudert hielt er sich, und er war es auch. Ja, er war verloren; denn er hatte nicht die erbärmliche Kraft, alle seine herrlichen Säfte und Kräfte, die nun verleugnet und verhehlt sein sollten, schändlich zu verleugnen. Da, da zerbrach, zerriß er, und er war von da an ein armer, beklagenswerter Kranker.⁴¹²

Hölderlin cerca una via d'uscita da questa situazione, si innamora di una donna, ma non la ama davvero. Ha nostalgia dell'infanzia, di una rinascita. Sia la nostalgia dell'infanzia che quella della morte sono molto legate in Walser; il suo luogo di ritiro nel passato, l'infanzia, e nel futuro, la morte, sono vicini, perché nascita e morte sono due punti di arrivo in cui la vita con le sue responsabilità è

⁴¹⁰ Walser, *Hölderlin*, GW III, p.116.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² Ivi, p.117.

sospesa come “non ancora” o “non più”. La morte è però vista non come fine ma come inizio di una nuova vita. Qui Hölderlin ritorna all'infanzia e quindi alla morte: «Zurück nach der Kindheit sehnte er sich krankhaft, und, um von neuem auf die Welt zu kommen und wieder ein Knabe zu werden, wünschte er, daß er sterbe. Da ich ein Knabe war... dichtete er. Man kennt das herrliche Lied»⁴¹³. Il suo Hölderlin crolla in quanto uomo e contemporaneamente si innalza come poeta. Quando sente che sta andando in rovina, scrive con entusiasmo. Verso la fine troviamo un ribaltamento delle caratteristiche della pazzia che è allo stesso tempo graziosa e buona:

Schicksalsgewaltige Hände rissen ihn aus der Welt und ihren für ihn zu kleinen Verhältnissen über des Erfäßbaren Rand hinaus, in den Wahnsinn, in dessen lichtdurchfluteten, irrlichterreichen, holden, guten Abgrund er mit Gigantenwucht hinabsank, um in süßer Zerstreutheit und Unklarheit für immer zu schlummern⁴¹⁴.

Mentre in questo testo Hölderlin viene sopraffatto da forze superiori, nella prosa *Geburtstagprosastück* il poeta sceglie consapevolmente di perdere la ragione. La somiglianza tra il destino di Hölderlin e quello di Walser viene particolarmente sottolineata in questo testo pubblicato nel 1926, due anni prima del suo cinquantesimo compleanno e sette anni prima della fine definitiva della sua produzione artistica.

In questa prosa si instaura una relazione diretta tra Hölderlin e lo scrittore. Nonostante il titolo il testo ha poco a che fare con il suo compleanno, termina infatti con la frase «Was dies hier für ein Geburtstagprosastück ist»⁴¹⁵. Lo scrittore parla della data del suo onomastico, il 24 settembre, e del suo compleanno, il 15 aprile, e dice che presto compirà 50 anni. Il cinquantesimo compleanno di Walser fu il 15 aprile 1928, e nove mesi più tardi verrà ricoverato nella clinica di Waldau.

⁴¹³ Walser, Hölderlin, GW III, p.118.

⁴¹⁴ Ivi, p.119.

⁴¹⁵ Walser, *Geburtstagprosastück*, GW VIII, p.232.

In questo testo Walser cita autori che non hanno avuto la possibilità di compiere i cinquant'anni: «genannten war es nicht vergönnt, fünfzigste Geburtstage zu feiern»⁴¹⁶, Petöfi, il poeta ungherese, morto a soli 26 anni, Büchner che non è diventato molto più vecchio di lui, Novalis che è vissuto e morto come un fiore e Hölderlin che non morì giovane come gli altri poeti citati, ma all'età di quarant'anni "decise" di rimetterci la salute mentale:

Hölderlin hielt es für angezeigt, d.h. für taktvoll, im vierzigsten Lebensjahr seinen gesunden Menschenverstand einzubüßen, wodurch er zahlreichen Leuten Anlaß gab, ihn aufs unterhaltendste, angenehmste zu beklagen. Rührung ist ja etwas überaus Bekömmliches, mithin Willkommenes. Über einen großen und zugleich unglücklichen Menschen weinen, wie schön ist das! Wie viel zarten Gesprächsstoff lieferten solche unalltäglichen Existenzen!⁴¹⁷

L'autore prende in giro gli adoratori di Hölderlin che osservavano l'uomo infelice con commozione. Viene presa in giro anche l'immagine comune di Hölderlin secondo la quale il poeta era un uomo infelice e contrappone questa immagine alla sua visione personale del poeta per cui sembra che Hölderlin abbia deciso consapevolmente di diventare pazzo. Se consideriamo l'intera frase notiamo che contiene una contraddizione, infatti o Hölderlin ha scelto liberamente di perdere la sua salute mentale e di conseguenza la razionalità umana non è venuta meno, se non apparentemente, oppure è davvero venuta meno e allora il poeta non può aver preso questa decisione razionalmente.

Poi Walser si paragona agli scrittori citati:

Gehöre ich auch zu den Dichtern, die es darauf abgesehen haben, die Mitwelt durch Beweisablegung eines womöglich geradezu maßlos normalen Verstandes zu erschrecken? [...] Ich gehöre zu denen, die sich

⁴¹⁶ Walser, *Geburtstagprosastück*, GW VIII, p.231.

⁴¹⁷ Ivi, p.230.

vorgenommen haben, alt zu werden. Dennoch ist etwas in mir, das mich wegen der Geburtstage, die ich erleben werde, auslacht⁴¹⁸.

Ribalta ancora una volta un concetto tradizionale, la razionalità spaventa i contemporanei. Non vuole essere ordinario come gli altri autori che vengono celebrati nella sua epoca, vuole essere un'eccezione, ma trema all'idea di un destino uguale a quello di Novalis, Petöfi e Büchner, da una lato vuole diventare vecchio, ma dall'altro lato vuole avere un grande destino come gli autori che ha citato. Hölderlin, l'unico tra gli autori citati ad aver avuto un grande destino pur avendo superato i cinquant'anni, è un modello a cui tendere perché rappresenta un compromesso: è diventato vecchio e ha anche avuto un grande destino grazie alla perdita della razionalità.

Nel testo *Eine Ohrfeige und Sonstiges* l'autore dice che sta vivendo in tempi festaioli in cui quelli con la testa piena di idee fanno la figura di persone banali. Sembra che ci sia una fabbrica per la normalizzazione dell'insolito. A questo punto si chiede se anche lui apparirà al tavolo di una conferenza per essere profanato e cita Hölderlin che è andato in rovina per amore, grandezza e silenzio poetico mentre lui è così di buon umore che si vergogna: «Hölderlin, der edle, ging am Lieben und Großsein und dichtenden Verstummen zugrunde. Ich bin bei so guter Laune, daß ich mich schäme»⁴¹⁹.

Non gli interessa che vengano esposti manifesti che lo riguardano perché teme per quel suo poco di felicità.

Walser parlò di Hölderlin anche durante le passeggiate con Carl Seelig. Il 16 maggio del 1943 Walser disse all'amico di essere convinto che Hölderlin non fosse poi così infelice durante gli ultimi trent'anni della sua vita:

Ich bin überzeugt, daß Hölderlin die letzten dreißig Jahre seines Lebens gar nicht so unglücklich war, wie es die Literaturprofessoren ausmalen. In einem bescheidenen Winkel dahinträumen zu können, ohne beständig

⁴¹⁸ Walser, *Geburtstagprosastück*, GW VIII, p.231.

⁴¹⁹ Walser, *Eine Ohrfeige und Sonstiges*, *Die Rose*, p.59.

Ansprüche erfüllen zu müssen, ist bestimmt kein Martyrium. Die Leute machen nur eines daraus!⁴²⁰

Il ritiro in un angolo umile permette di sognare, di essere invisibile, di tornare ad una condizione in cui le esigenze non devono essere soddisfatte. La clinica per Walser, così come la torre per Hölderlin, sono una sorta di rifugio così come lo era l'istituto Benjamenta per Jakob von Gunten. La vita all'interno della clinica appare più che altro come una fuga dalle pretese della società che diventavano per lui sempre più insopportabili e che lo avrebbero portato alla rovina.

A questo proposito non si può non pensare al destino di Walser quando si legge il testo *Ludwig. Eine Rezension*. La breve prosa racconta la storia di un ragazzo che tutti credono malato, ma in realtà coloro che lo circondano sono molto più malati di lui. Ludwig viene messo a letto e continua a fare quello che gli viene ordinato, ma da malato trascorre i giorni più felici: «Sie wollten Ludwig irr an sich machen; er aber verbrachte als Kranker die fröhlichsten Tage»⁴²¹.

⁴²⁰ Seelig, *Wanderungen*, p.47.

⁴²¹ Walser, *Ludwig, Die Rose*, p.83.

CAPITOLO 6

La poetica e lo stile di Robert Walser

6.1 Il bisogno di scrivere e il legame tra scrittura e vita

Nella raccolta di temi *Fritz Kochers Aufsätze* leggiamo:

Ich schreibe über alles gleich gern. Mich reizt nicht das Suchen eines bestimmten Stoffes, sondern das Aussuchen feiner schöner Worte. [...] Ich schreibe, weil ich es hübsch finde, so die Zeilen mit zierlichen Buchstaben auszufüllen. Das 'was' ist mir vollständig gleichgültig⁴²².

Come per molti dei suoi personaggi, anche per Walser la scrittura in quanto movimento della penna sul foglio bianco, ha uno scopo in se stessa.

In *Etwas von der Schande* scrive: «Wer mich liest, und wie man mich liest, kümmert mich nicht. Schreiben bedeutet für mich eine Erholung, eine Art Schlafmittel. Dieser Metier beruhigt mich, erheitert mich»⁴²³. Questo significa che il lavoro sui testi comprende per Walser anche un lavoro su se stesso, la scrittura lo tranquillizza perché ogni giorno conferma la sua esistenza da scrittore.

A questo proposito Di Noi sostiene che non sia casuale il fatto che *Jakob von Gunten* sia scritto in forma di diario perché questo permette al soggetto di assicurare la sua esistenza e la sua biografia mentre le racconta⁴²⁴.

Sembra che la scrittura sia un modo per affermare la propria esistenza:

Vor der unlösbaren Differenz von Leben und Schrift, im Paradox zwischen der Ich-Behauptung des Erzählers und der Unlesbarkeit der Schrift, wählt der Schriftsteller immer wieder die Kunst als die einzige Möglichkeit, die

⁴²² Walser, FKA, p.24.

⁴²³ Walser, *Etwas von der Schande*, GW VIII, p.227.

⁴²⁴ Cfr. Barbara Di Noi, *Literarische Einzelgänge*, p.144.

eigene Existenz schreibend zu erhalten - bis zu seiner Einweisung in die Heilanstalt Waldau 1933⁴²⁵.

Quando Walser scrive *Geschwister Tanner* la scrittura diventa per lui qualcosa di necessario che gli fa dimenticare tutti gli altri bisogni:

Es war, als bedürfe ich keines Schlafes mehr, als sei das Denken, Dichten und Wachen mein holder, kräftiger Schlaf, als sei das stundenlange Schreiben am Schreibtisch meine Welt, mein Genuß, Erholung und Ruhe. Der dunkelfarbige Schreibtisch so altertümlich, als sei er ein alter Zauberer. Wenn ich seine feingearbeiteten, kleinen Schubladen aufzog, sprangen, so bildete ich mir ein, Sätze, Worte und Sprüche daraus hervor⁴²⁶.

Per Walser la scrittura e la vita sono strettamente legate:

Schreiben und Leben sind bei Walser unmittelbar miteinander verknüpft. Jede literarische Äußerung ist Teil der Biographie und wirkt ein auf den Entwurf des Lebens; denn der Akt der Literarisierung stellt sich dar als die Verdichtung der Lebensrealität⁴²⁷.

Nel testo *Doktor Franz Blei* troviamo questo concetto espresso in modo molto esplicito:

Leben und Dichten müssen ohne Frage ein Einziges und Zusammenhängendes sein. Dichten ist Großes und Ganzes und beansprucht daher sicher auch ein ganzes Leben, und sollte ich mich irren, was ich jedoch für möglich halten will, so liebe und bevorzuge ich den Irrtum und fliehe die Wahrheit⁴²⁸.

⁴²⁵ Sabine Rothemann, *Spaziergehen, Verschollengehen*, p.19 s.

⁴²⁶ Cit. in Mächler, *Robert Walser*, p.87.

⁴²⁷ Keutel, *Röbu, Robertchen, das Walser*, p.37.

⁴²⁸ Walser, *Doktor Franz Blei*, GW II, p.314.

I romanzi berlinesi, come anche numerosissimi testi in prosa, sono caratterizzati da una forte dimensione autobiografica e nonostante molti critici siano contrari all'identificazione tra autore e narratore, non si possono ignorare le somiglianze tra la vita di Walser e ciò che viene narrato nei suoi romanzi. È quindi evidente che Walser giochi con il sottile confine tra realtà e fantasia:

Whilst current trends in narratology would discourage any alignment between author and narrator, we cannot ignore the congruity between the very real circumstances of Walser's own life and the fictional situation of his textual personae⁴²⁹.

L'identificazione tra autore e protagonista è un pericolo che secondo Siegrist si dovrebbe evitare: «Wie stets bei Walser ist Autobiographisches in hohem Ausmaß im Spiel. Dabei gilt es, sich vor einer eindimensionalen Identifizierung von Autor und Figur zu hüten, einer Gefahr, der allzuvielen Interpreten erlegen sind und erliegen»⁴³⁰.

Naturalmente anche Mächler nella sua biografia di Walser si domanda cosa sia verità e cosa fantasia: «Bei den zitierten eigenen Texten des Dichters stellt sich natürlich die Frage, was Wahrheit und was Dichtung sei. Diese Texte sind ja nicht im gewöhnlichen Sinn autobiographische, sondern vom dichterischen Ausdruckswillen mitgeprägte»⁴³¹.

La sua esperienza e la sua vita restano comunque le fonti principali dei suoi scritti, «l'universo artistico e poetico di Robert Walser si genera dunque dalla vita dell'autore. Ciò determina una pulsione autoreferenziale, che compenetra il progetto del libro dell'io e ne sottende ogni articolazione»⁴³².

A volte descrive avvenimenti reali e li trasforma in racconti o in romanzi, altre volte descrive il non vissuto della sua vita creando così diverse alternative

⁴²⁹ Heffernan, *Provocation from the Periphery*, p.93.

⁴³⁰ Christoph Siegrist, *Robert Walser: Der Gehülfe*, p.50.

⁴³¹ Mächler, *Robert Walser*, p.10.

⁴³² Beretta, *Una sorta di racconto*, p.81.

possibili. Il materiale autobiografico viene quindi trasformato in letteratura, la figura dell'autore si sviluppa in diversi personaggi diventando fittizia.

Nel suo saggio sugli elementi comici nelle opere di Robert Walser, Annette Fuchs riflette su una frase che si trova nel breve testo in prosa *Eigenes aus meinen Kinderjahren* in cui il narratore si chiede: «ob ich mich in einen er verwandeln soll oder nicht»⁴³³. Questa divisione tra *Ich* e *Er* porta a considerare la scrittura autobiografica come qualcosa di artificiale, non meno di qualsiasi altro genere letterario. Si deve tenere presente che essendo il romanzo un'opera d'arte, è fittizio e artificiale anche se in esso possiamo trovare tracce dell'esperienza vissuta dall'autore.

Secondo Stefani:

Der Erzähler und die Hauptfiguren im Werk Robert Walsers habe alle einen ausgeprägt autobiographischen Charakter [...] Es ist aber wohl gefährlich, nur einfach Robert Walser mit seinen Figuren gleichzustellen, in ihnen uneingeschränkt den Autoren zu sehen, wie das teilweise in der Sekundärliteratur gemacht wird⁴³⁴.

È dello stesso parere anche Harrer che sostiene che Walser non nasconda il carattere ludico dei suoi autoritratti:

Il faut procéder avec une extrême prudence étant donné qu'on a affaire à un auteur qui ne manque pas de souligner le caractère fictif, voire ludique de ses autodescriptions. Mais l'inadéquation entre texte et réalité, que Walser aime à rappeler de temps en temps, n'est pas la vérité ultime⁴³⁵.

⁴³³ Cfr. Annette Fuchs, *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München, Fink, 1993, p.151.

⁴³⁴ Stefani, *Der Spaziergänger*, p.21.

⁴³⁵ Harrer, *Souveraineté et Impuissance*, p.522.

D'altra parte però non si può trascurare la forte somiglianza tra Robert Walser e alcuni dei suoi personaggi, somiglianza notata anche da Martin Walser che scrisse:

Fritz Kocher ist schon die Fundamentalfigur für sein Leben: Das Kind, ein Dichter; oder: der Dichter als Kind. [...] Sein Ich ließ er in diesem Buch auftreten in den Rollen der Knaben Fritz, Wenzel, Simon, Kasimir, Fridolin, Felix; in den Buchhaltern Tannet, Helbling und Josef Martin; in den Dienern Kobold und Jakob; in den schaurigen Größen namens Mehlmann, Oskar, Wladimir und Schwendimann; gern ließ er sich auch vermuten bis leicht entdecken als Kleist oder Brentano; natürlich schrieb er auch noch über Kleist, Lenau, Lenz, Cézanne, Watteau, Mozart, Beardsley, Voltaire und so weiter, ohne damit jedesmal sich als Hauptfigur einzuführen. Aber als Karl und Franz Moor kostümierte er sich gern; noch lieber noch etwas allgemeiner als der verlorene Sohn. [...] am liebsten eben als Kind; dann als Page; als Diener⁴³⁶.

Anche Tofi sottolinea l'importanza dell'elemento autobiografico nelle opere di Robert Walser:

L'identificazione tra Robert Walser, l'eventuale elemento narrante e la maggior parte dei personaggi che compaiono nell'opera (soprattutto quando si tratta di artisti o di temperamenti protoartistici quali Oskar, Hans, Tobold e Marie) sembra infine essere autorizzata non solo dai numerosissimi chiari riferimenti autobiografici, ma anche dai frequenti richiami tematici istituiti fra una composizione e l'altra, i quali rendono l'idea di una concezione dell'attività poetica certo complessa, spesso frantumata, ma in ogni modo percepita ed elaborata in prima persona. Voce narrante e personaggi appaiono quasi sempre, attraverso la filigrana autobiografica della narrazione, portavoce dei convincimenti di Walser nel momento della stesura del brano in prosa o della poesia; quando le cose stanno

⁴³⁶ Martin Walser, *Über den Unerbittlichkeitsstil. Über Robert Walser*, in: *Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, p. 300 s.

diversamente, l'elemento di controcanto è in ogni occasione facilmente individuabile e distinguibile⁴³⁷.

Anche Sauvat infine si occupa del legame tra scrittura e autobiografia e scrive:

Zwischen dem Menschen und dem Schriftsteller entstehen verwirrende Übereinstimmungen. So wird die Realität ins Dichterische umgesetzt, während andererseits die literarischen Vorsätze im täglichen Leben verwendet werden: Walser geht wirklich auf die Dienerschule, die er dann in seinen Erzählungen beschreibt, er wandert zu Fuß durch die Täler und Städte und schreibt dann von seinen Spaziergängen und Streunereien. [...] Und doch, sei es auch nur in seinem Werk, hat er alles über sich selbst gesagt, alles beschrieben, alles offenbart⁴³⁸.

Nel periodo di Berna, quando ha l'impressione di aver usato tutto ciò che gli sta attorno, non si vergogna di inventare episodi artificiali, episodi assurdi, che però possono essere raccontati. In questi intrecci si mischiano realtà e fantasia. Quando Walser si vede costretto a scrivere il suo curriculum mischia episodi reali ad altri inventati.

La scrittura viene spesso paragonata ad un'attività artigianale, come accade nella prosa *Eine Art Erzählung*:

Ich weiß, daß ich eine Art handwerklicher Romancier bin. Ein Novellist bin ich ganz gewiß nicht. Bin ich gut aufgelegt, d.h. bei guter Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, klopfe, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht. Man kann mich, falls man Lust hiezu hat, einen schriftstellernden Drechsler nennen. Indem ich schreibe, tapeziere ich⁴³⁹.

⁴³⁷ Tofi, *Il racconto è nudo!*, p.22.

⁴³⁸ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.13 s.

⁴³⁹ Walser, *Eine Art Erzählung*, GW X, p.323.

Il rapporto tra la scrittura e l'attività artigianale era già piuttosto evidente nel racconto *Der Spaziergang* dove sin dall'inizio ricorrono paralleli tra il lavoro fisico e il camminare: «Schriftsteller, die ihren Beruf einigermaßen verstehen, nehmen denselben möglichst ruhig. Von Zeit zu Zeit legen sie gern ein wenig die Feder aus der Hand. Anhaltendes Schreiben ermüdet wie Erdarbeit»⁴⁴⁰.

Un altro riferimento al legame tra la scrittura e il lavoro artigianale lo troviamo quando il passeggiatore arriva vicino ad una fabbrica di scarpe e pensa allo sfortunato poeta Lenz: «Ferner kam ich an einer Schusterwerkstatt vorbei, die mich an den unglücklichen Dichter Lenz erinnerte, der in einem Zustand von Geistesumnachtung und Gemütszerrüttung Schuhe machen lernte und machte»⁴⁴¹.

La scrittura è una forma d'arte, deve nascere da un'ispirazione sincera e non deve diventare qualcosa di meccanico con il solo scopo di guadagnare denaro. È per questo che Walser nel marzo del 1914 interrompe la scrittura per i giornali e scrive a Wilhelm Schäfer:

Ich breche damit aus politisch-beruflichen und wirtschaftlich-künstlerischen Gründen den Verkehr überhaupt mit den Zeitschriften für einige Zeit ab und schreibe wieder still, und ich möchte sagen, sittsam für die geheime Schublade. Auch muß es mein Drang sein, wieder zu etwas rundem großen zu gelangen. Alle diese kleinen Stücke sind mir persönlich gut, wert und lieb; doch es soll nicht zur Machinerie werden. [...] Verehrter Herr Schäfer, Ihre Zeitschrift soll die erste sein, zu der ich später bei Gelegenheit, wenn ich etwas Rechtschaffenes habe, wieder komme. Ich meine, der Dichter muß von Zeit zu Zeit seinen Kopf ganz in die Dunkelheit, in das Misteriöse stecken⁴⁴².

⁴⁴⁰ Walser, *Der Spaziergang*, GW III, p.233.

⁴⁴¹ Ivi, p.260.

⁴⁴² Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.74.

6.2 La negatività della scrittura

In molti testi di Walser la scrittura è considerata un'attività che porta alla rovina. Nel pezzo *Stumme Minuten* contenuto nella raccolta *Fritz Kochers Aufsätze* si legge:

Dieser Commis fing an, aus verzehrender Langeweile Gedichte zu schreiben, und er hat deren einige schöne gemacht. Er war eine feine, empfindliche Seele. Ob er jetzt Stellung hat? Nein, er hat sich neuerdings aus der neuen Stellung gestrichen, so blöde und unklug er ist. Es muß eine Art Krankheit bei ihm sein, daß er es nirgends aushalten kann, und einige, die Einsicht in derlei Sachen haben, sagen ihm ein schlimmes Ende voraus. Kein Zweifel, er wird zugrunde gehen. Man sieht daraus, unter den viel belächelten, unbedeutenden Commis gibt es auch sehr tragische Schicksale⁴⁴³.

Anche nei romanzi berlinesi capita spesso di vedere il protagonista scrivere qualcosa e subito dopo strappare il foglio su cui aveva scritto, a volte perché considera ciò che ha scritto privo di significato, altre volte come se l'atto di scrittura fosse qualcosa di sbagliato, che lo allontana dalla realtà.

Nel settimo capitolo di *Geschwister Tanner*, Simon, in preda alla depressione e alla nostalgia, ripensa all'infanzia, a sua mamma e al periodo trascorso a scuola:

Es wurde Winter. Simon, der sich selber überlassen war, saß in einem kleinen Zimmer, mit einem Mantel bekleidet, am Tische und schrieb. Er wußte nicht, was er mit der Zeit beginnen sollte, und weil er von seinem Beruf her zu schreiben gewöhnt war, so schrieb er jetzt ganz wie absichtslos von selber und zwar auf kleine Papierstreifen, die er sich mit der Schere zurechtgeschnitten hatte⁴⁴⁴.

⁴⁴³ FKA, p.58.

⁴⁴⁴ GT, p.115.

Qualche pagina più avanti Simon strappa tutto quello che ha scritto: «Simon hörte auf zu schreiben. [...] Dann zerriß er das Geschriebene, weder mit Unmut noch mit vielem Besinnen, einfach deshalb, weil es keinen Wert mehr für ihn besaß»⁴⁴⁵.

Nel romanzo successivo sono almeno due le scene di questo genere.

Nella prima Joseph è a casa, inizia a scrivere un testo che intitola *Memoiren* in cui dice di sentire la mancanza di rapporti veri con le persone, descrive se stesso e ripensa all'infanzia e a quanto questa sia importante per la crescita e la formazione di un individuo. Mentre scrive, all'improvviso decide di strappare tutto: «Der zum Tagebuchs Schreiben so wenig taugliche Gehülfe legte di Feder beiseite, zerriß das Geschriebene und verließ das Zimmer»⁴⁴⁶.

Poco dopo la metà del romanzo Joseph riprende in mano la penna per scrivere i suoi pensieri. Questa volta il testo si intitola *Schlechte Gewohnheit* e si riferisce a quei momenti in cui anche una sola parola può farlo diventare di cattivo umore:

Diese Momente sind eine schlechte Gewohnheit. Auch dies ist eine schlechte Gewohnheit, das was ich mache, Gedankenaufnotieren. Ich gehe jetzt zu Frau Tobler. Vielleicht hat sie eine Arbeit häuslichen Charakters für mich. Er warf das Geschriebene in den Papierkorb und verließ das Bureau⁴⁴⁷.

Lo stesso accade a Jakob von Gunten in diverse scene del romanzo.

Jakob deve scrivere il suo curriculum per il signor Benjamenta, ma quando finalmente riesce a scriverlo lo strappa: «Den Lebenslauf habe ich allerdings geschrieben, aber ich habe ihn wieder zerrissen⁴⁴⁸».

Verso la metà del romanzo Jakob sta elencando le caratteristiche positive di Kraus, ma smette di scrivere perché sente che si sta entusiasmando troppo e

⁴⁴⁵ GT, p.124.

⁴⁴⁶ DG, p.94.

⁴⁴⁷ Ivi, p.186.

⁴⁴⁸ JvG, p.48 s.

scrivere lo imbarbarisce: «Ich muß aufhören, heute, mit dem Schreiben. Es reißt mich zu sehr hin. Ich verwildere. Und die Buchstaben flimmern und tanzen mir vor den Augen»⁴⁴⁹.

Troviamo un'altra scena simile quando, preso dalla sua immaginazione, il personaggio scrive una storia in cui è inizialmente un colonnello in guerra e alla fine arriva ad immaginare di essere Dio: «Man muß mich nackt auf die kalte Straße werfen, dann stelle ich mir vielleicht vor, ich sei der allesumfassende Herrgott. Es ist Zeit, daß ich die Feder aus der Hand lege»⁴⁵⁰.

Alla fine del romanzo, prima di partire per il viaggio, Jakob deve deporre la penna perché capisce che può andare lontano soltanto se smette di scrivere:

Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben. Ich gehe mit Herrn Benjamenta in die Wüste. Will doch sehen, ob es sich in der Wildnis nicht auch leben, atmen, sein, aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen und träumen läßt. Ach was. Jetzt will ich an gar nichts mehr denken. Auch an Gott nicht? Nein! Gott wird mit mir sein. Was brauche ich da an ihn zu denken? Gott geht mit den Gedankenlosen. Nun denn adieu, Institut Benjamenta⁴⁵¹.

Per Jakob è necessario smettere di scrivere per iniziare una nuova vita, la scrittura rappresenta per lui una forma di reclusione. Lo imprigiona in un mondo di pensieri che lo isola dalla realtà.

Troviamo questo concetto anche in una lettera che Walser scrisse all'amica Frieda nel 1920: «Sehen Sie mich an: ich führte in der Schule eine Schrift, die den Lehrer entzückte, und was wurde aus mir? Ein poverer Schriftsteller, ein unnützes Möbel. Heutzutage soll jede Mutter froh sein, wenn ihr Sohn keine Anlage zum Schriftstellern u.s.w. zeigt»⁴⁵².

⁴⁴⁹ JvG, p.83.

⁴⁵⁰ Ivi, p.110.

⁴⁵¹ Ivi, p.164.

⁴⁵² Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.180.

Durante il soggiorno a Bellelay dalla sorella Lisa, Robert si sente molto bene. Frieda Mermet, che passa molto tempo con lui e con Lisa, racconta che

Tagsüber, wenn Lisa unterrichtete, ging er allein spazieren. Das Essen nahm er mit ihr in der gut geführten Anstaltsküche ein. Merkwürdigerweise [...] habe er in Bellelay, zum Bedauern Lisas, nicht schreiben wollen. Er sagte oft, es sei zu schön, es gehe ihm zu gut in Bellelay, der Schriftsteller dürfe nicht so wohlleben, wenn der Geist arbeiten solle⁴⁵³.

Questo atteggiamento di Walser ricorda quello del tanto ammirato Dostoevskij, che scriveva molto di più quando stava male, tanto che la sua «produzione letteraria non procedeva mai così bene come quando essi avevano perduto tutto e ipotecato anche gli ultimi beni»⁴⁵⁴.

A questo proposito Walser disse a Seelig:

Das Glück ist kein guter Stoff für Dichter. Es ist zu selbstgenügsam. Es braucht keinen Kommentar. Es kann in sich zusammengerollt schlafen wie in Igel. Dagegen das Leid, die Tragödie und die Komödie: sie stecken voll von Explosivkräften. Man muß sie nur zur rechten Zeit anzünden können. Dann steigen sie wie Raketen zum Himmel und illuminieren die ganze Gegend⁴⁵⁵.

E ancora in una lettera a Christian Morgenstern del 1906 scrive: «Was will ein Dichter zu sagen haben, wenn er nicht einmal in seinem Leben die Hand des Todes gespürt hat?»⁴⁵⁶

Sauvat conferma questa teoria sostenendo che: «Um schreiben zu können, muß er ganz sich selbst überlassen sein, sich in einer Notsituation befinden»⁴⁵⁷.

⁴⁵³ Cit. in Mächler, *Robert Walser*, p.115.

⁴⁵⁴ Sigmund Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in: *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p.339.

⁴⁵⁵ Seelig, *Wanderungen*, p.15 s.

⁴⁵⁶ Walser, *Briefe*, GW XII/2, p.46.

⁴⁵⁷ Sauvat, *Vergessene Weiten*, p.220.

La depressione o la malattia mentale non sono quindi un problema per lo scrittore, anzi, sono spesso grandi fonti di ispirazione: «Ein Dichter kann irgendwie krank, aber als Dichter doch gutsituiert sein. Dichtet ein gesunder Mensch schlecht, so ist er eben als Dichter krank, dichtet ein kranker Mensch gut, so gehört er als Dichter zu den Gesunden⁴⁵⁸».

6.3 Lo scrittore nei testi in prosa

Sono molti i testi che Walser dedica alla figura del poeta e dello scrittore dagli inizi fino agli anni '30: *Ein Dichter*, *Der Schriftsteller*, *Die zwei Schriftsteller*, *Ein Poet*, *Der Erzähler* e molti altri che hanno come protagonista uno scrittore pur avendo titoli che apparentemente non riguardano questa figura.

La prosa *Der Schriftsteller (I)* descrive con precisione un tipico scrittore walseriano: è un uomo comune, beve tè mentre lavora, non è sposato e trascorre tutta la sua vita a scrivere. Quando si alza e smette di lavorare non interrompe la sua opera, ma fa "pause artistiche" o esercizi di respirazione. Quest'uomo è un vero e proprio eroe della penna:

Er schafft, das ist das Leben. [...] Der Mann mit der Feder in der Hand ist quasi ein Held im Halbdunkel, dessen Betragen nur deshalb kein heroisches und edles ist, weil es der Welt nicht zu Gesicht kommen kann. Man spricht nicht umsonst von Helden der Feder⁴⁵⁹.

Lo scrittore è famoso all'interno della società soltanto perché il suo nome è scritto sulla copertina dei libri che pubblica, la sua vita è tranquilla e spesso non accade nulla di nuovo, ma questo non gli crea alcun problema perché egli si serve della fantasia per scrivere le sue opere. Egli conosce la disperazione, così come la gioia. Nei momenti di delusione va a casa, distrugge tutto ciò che ha scritto, getta tutto dalla finestra e scrive all'editore pregandolo di smettere di

⁴⁵⁸ Walser, *Eine Ohrfeige und Sonstiges, Die Rose*, p.55.

⁴⁵⁹ Walser, *Der Schriftsteller I*, GW I, p.353.

credere in lui: «Sehr geehrter Herr, ich bitte Sie, aufzuhören, an mich zu glauben, und segelt auf Wanderschaften»⁴⁶⁰.

Anche lo scrittore protagonista del testo *Ein Dichter* possiede le tipiche caratteristiche dell'artista walseriano:

Er wohnt in einer Dachstube, wo ich ihn neulich aufsuchte. An der Wand hängen Landkarten, auf dem Tisch liegen wenige Bücher. An einem Nagel hängt der wunderlichste alte Hut, den ich je zu Gesicht bekommen habe. [...] Wenn er nicht im Freien wanderte, so war er eingezwängt im Engen und in irgendeinem Büro beschäftigt. Nebenbei übte er sich im Dichten, indem er abseits ging. Beständig war er arm und richtete sich danach ein. [...] Entweder war er stellenlos und frei wie der Wind oder angestellt und arbeitsam wie irgendeiner⁴⁶¹.

Si parla ancora di scrittori nella prosa *Die zwei Schriftsteller* in cui viene narrata la storia di due scrittori; mentre uno scriveva molto bene, ma non aveva nulla da raccontare, l'altro aveva molto da raccontare, ma era pigro e non aveva mai voglia di scrivere. I due decidono di lavorare insieme e raggiungono il successo: «Fleiß war jetzt mit Lebenserfahrung und die Fähigkeit des Ausdrucks mit Weltgewandtheit verbunden. So entstanden Novellen, Romane und Dramen, die zu den besten gehörten, was die Zeit hervorbrachte, und sie brachte hervor, und darunter Gutes»⁴⁶².

Walser descrive invece la natura dello scrittore di romanzi nel testo *Einige Worte über das Romanschreiben*:

Jeder Romanschreiber oder -dichter, oder wie er sich sonst betitelt wissen will, ist seiner Natur oder seinem Beruf nach ein Weltmann. Bei dem einen ist diese Eigenschaft ausgebildeter als beim andern. Es kann aber vorkommen und kommt nur zu häufig vor, daß ein weniger weltmännisch

⁴⁶⁰ Walser, *Der Schriftsteller I*, GW I, p.355.

⁴⁶¹ Walser, *Ein Dichter*, GW VII, p.113 s.

⁴⁶² Walser, *Die zwei Schriftsteller*, GW VII, p.231.

begabter Romancier sich eher in weltmännische Verhältnisse wagt als einer, der die Kenntnis der Welt wirklich besitzt. Das kommt daher, weil der wahre Weltmann es nicht liebt, nicht für fein und geziemend hält, mit seinen Eigenschaften, seinen Kenntnissen oder seinem Blick stark hervorzutreten, denn zum weltmännischen Charakter gehört ja die Zurückhaltung, eine Verpflichtung vornehmer Art, von der der Nicht- oder der Halbweltmann nichts oder nur wenig weiß⁴⁶³.

Sono più autobiografici i testi *Walser über Walser* in cui si legge:

Hier können Sie den Schriftsteller Walser sprechen hören. An Herrn Walser, den Schriftsteller! So lauten Adressen von an mich gerichteten Briefen, als wollten mich gewisse, um mich besorgte Leute an mein Schriftstellertum mahnen. Schläft die etwa in mir, die Schriftstellerei?⁴⁶⁴

e *Das Tagebuch-Fragment von 1926*: «Ich finde z.B., daß das Schreiben gleichsam Hand in Hand mit dem Leben geht; es ist mit ihm verflochten; meiner Ansicht nach darf und soll das so sein»⁴⁶⁵.

Lo scrittore ha il compito di prendere seriamente l'elemento comico e in modo divertente l'elemento serio:

Vergangene Nacht kam mir Folgendes in den Sinn, das vielleicht etwas Belustigendes enthält: Was das Element des Komischen betrifft, so kann man es ernst nehmen, und was die Bedeutung des Ernsten oder Tragischen anbelangt, so kann man etwas Lustiges, Komisches darin entdecken⁴⁶⁶.

⁴⁶³ Walser, *Einige Worte über das Romanschreiben*, GW VIII, p.252.

⁴⁶⁴ Walser, *Walser über Walser*, GW VII, p. 217 s.

⁴⁶⁵ Walser, *Das Tagebuch-Fragment von 1926*, GW VIII, p.66 s.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p.73.

Inoltre lo scrittore quando scrive deve immaginare di essere seduto in un salotto e di dover raccontare ai presenti una storia non troppo divertente, perché chi si diverte troppo non viene considerato un cittadino, bensì uno stolto:

Meiner Ansicht nach hat sich der Schriftsteller Mühe zu geben, so zu schreiben, als säße oder stände er in einem Salon und erzähle anwesenden netten, für das, was sich schickt, empfindlichen Menschen mündlich eine nicht gar zu amüsan sein sollende Geschichte; denn wer zu sehr belustigt, wer in keiner Weise davor zurückschreckt, die Ursache von allzuviel Fröhlichkeit zu werden, den hält man nicht für einen Bürger sondern ganz einfach bloß nur noch für einen Narren. Man darf ein Lächeln, aber kein Gelächter mit dem, was man an Unterhaltung darbietet, erwecken, und wer nicht verachtet sein will, muß, wenn er spricht, so zu sprechen und sich so zu äußern suchen, daß sich bei seinen Zuhören ein wünschenswerter Grad von leichtem, passendem Ernst bemerkbar macht. Bezüglich der Kunst der Unterhaltung gilt dies bei mir als eine unumgängliche Vorschrift, und was ich da rede hat mit Gekränktheit oder Bosheit nichts zu tun, selbstverständlich jedem im Allgemeinen sein Portiönchen von Herzen gönnend. Prinzipiell bin ich der Meinung, daß die Menschheit möglichst glücklich sein darf, da dies ja heute eine weitverbreitete, ja, man kann vielleicht sagen, allgemeine Anschauung ist, der ich unter keinen Umständen entgegengearbeitet haben will⁴⁶⁷.

Infine nella prosa *Ein Dichter (II)*, uno degli ultimi testi di Walser si legge:

Das Dichten kann ein ersprießlicher Beruf sein. Indem er sich seriös mit dem Studium wissenschaftlicher Werke abgab, entstanden in seiner Seele poetische Kämpfe, persönliche Auseinandersetzungen, denen er mit der Feder wertvolle Worte verlieh, nur wenige, dafür aber Teilnahme an sich ziehende⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ Walser, *Das Tagebuch-Fragment von 1926*, GW VIII, p.79 s.

⁴⁶⁸ Walser, *Ein Dichter II*, GW X, p.279 s.

6.4 La scrittura come sfida all'autorità

Secondo Helms Walser deve essere considerato uno scrittore del proletariato⁴⁶⁹:

Gewiß, das Proletariat von heute ist etwas Trübseliges, etwas Unkultiviertes, aber, Hand aufs Herz, wo ist heutzutage Geist zu finden, wenn nicht eben in den Zirkeln, von denen sich der gebildete Mensch am liebsten voll Degout abwendet: unten im Keller, unten, tief unten in den Schichten der arbeitenden Bevölkerung?⁴⁷⁰

I suoi testi in prosa sono solitamente ambientati in luoghi pubblici, ristoranti, osterie, musei, teatri, stazioni, strade e piazze, non troviamo mai un salotto letterario borghese. I protagonisti sono sempre eroi del proletariato, come impiegati, camerieri, paggi, assistenti. Walser ama occuparsi della situazione dei "piccoli uomini".

Inoltre lo scrittore proletario ama sperimentare il linguaggio: «Ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken⁴⁷¹».

Nel secondo capitolo ho parlato di quello che Zmegač chiama infantilismo estetico nelle opere di Walser che consiste nella tendenza ad imitare il linguaggio infantile. Ho accennato anche al fatto che spesso il linguaggio infantile è un modo per nascondere l'ironia dell'autore. Nella prosa *Das Vaterland*, come anche in altri temi di Fritz Kocher in cui il mondo viene presentato come qualcosa di estremamente positivo, si percepisce qualcosa di terribilmente inquietante che fa trasparire l'ironia nascosta. Tutto ciò che è positivo si trasforma nel suo opposto, i personaggi walseriani rispecchiano il prototipo del *naïf*, si fingono ingenui per provocare e la provocazione,

⁴⁶⁹ Hans G. Helms, Zur Prosa Robert Walsers, in: Hinz/Horst, p. 137.

⁴⁷⁰ Walser, *Die Buben Weibel*, GW VI, p.73.

⁴⁷¹ Walser, *Meine Bemühungen*, GW X, p.431.

soprattutto nei confronti delle autorità, è una tematica centrale nei testi walseriani.

Robert Walser è un grande esempio di scrittore la cui opera gioca molto con il concetto di autorità. Nel secondo capitolo ho parlato del ribaltamento dei generi letterari classici da parte di Walser, che è un grande sperimentatore sia per quanto riguarda il linguaggio, sia per lo stile, e la sua opera letteraria è stata spesso percepita come troppo radicale e innovativa.

Avendo sempre vissuto ai margini della società e avendo osservato tutto ciò che accadeva attorno a lui da una certa distanza, secondo Heffernan i testi di Walser riflettono il suo conflitto tra il centrale e il marginale, tra l'istituzione e la rivoluzione, tra il conformismo e la resistenza⁴⁷².

Già dai primi testi infatti Walser ha iniziato a giocare con le gerarchie, come accade nella prosa *Simon. Eine Liebesgeschichte* in cui un giovane uomo vorrebbe diventare il paggio di una poetessa che vive nella sua città⁴⁷³.

In questo testo sembra che l'autore e i lettori seguano Simon nel suo viaggio, in particolare il narratore assume un'aria autoritaria e si rivolge direttamente ai lettori spiegando loro le difficoltà di scrivere un racconto e allo stesso tempo lamentandosi del fatto che lui e i lettori siano costretti a sopportare i capricci del protagonista:

Es ist ein mühseliges Geschäft, Geschichten zu erzählen. Immer hinter solch einem langbeinigen, mandolinenspielenden romantischen Bengel herlaufen und horchen, was er singt, denkt, fühlt, und spricht. Und der rohe Schurke von Page läuft immer und wir müssen hinter ihm herlaufen, als ob wir wahrhaftig des Pagen Page wären. Hört weiter, geduldige Leser, wenn ihr noch Ohren habt, denn jetzt machen bald verschiedene Personen ihre untätigsten Reverenzen⁴⁷⁴.

⁴⁷² Cfr. Heffernan, *Provocation from the Periphery*, p.13.

⁴⁷³ Walser, *Simon. Eine Liebesgeschichte*, GW I, p.119 s.

⁴⁷⁴ Ivi, p.121.

Nel corso del testo c'è una continua oscillazione di autorità tra autore, lettore e personaggi. L'intervento del narratore sembra essere un tentativo di enfatizzare il suo potere; trasformandosi in una sorta di Dio all'interno del testo egli può intervenire negli avvenimenti e decidere il destino dei personaggi⁴⁷⁵. Questa intromissione è però così sfacciata ed esagerata che diventa una parodia di se stessa e fa pensare ad un altro tentativo di Walser di sfidare l'autorità, in questo caso si tratta di un'autorità all'interno del suo testo letterario.

Come vedremo nel prossimo paragrafo la sfida più grande di Robert Walser sarà quella nei confronti della dimensione temporale e storica.

6.5 La dimensione atemporale

Abbiamo già visto nei capitoli precedenti come in tutte le opere di Walser manchino riferimenti temporali o richiami agli avvenimenti contemporanei. Se si escludono un paio di testi, di cui parlerò tra poco, è come se l'autore e i suoi personaggi vivessero al di fuori della storia arrivando persino a rinnegare le proprie origini come accade a Jakob von Gunten.

In un passaggio del romanzo *Der Gehülfe* si parla di un antico entusiasmo per il socialismo, entusiasmo realmente sentito da Walser. Questo fervore viene vissuto però come qualcosa di distante ed è descritto in modo piuttosto critico e ironico come se fosse qualcosa di impuro, di superficiale dettato soltanto dalla moda del momento. Questa distanza nei confronti della politica potrebbe rappresentare o la rassegnazione causata dalla delusione o al contrario l'indifferenza per la società e per i suoi problemi:

Es war damals eine sonderbare Welt und Zeit gewesen. Unter dem Namen Sozialismus hatte sich, einer üppigen Schligpflanzen ähnlich, eine zugleich befremdende und anheimelnde Idee in die Köpfe und um die Körper der Menschen, alte und erfahrene nicht ausgenommen, geworfen, dermaßen, daß, was nur Dichter und Schriftsteller hieß, und was nur jung und rasch bei der Hand und beim Entschluß war, sich mit dieser Idee beschäftigte.

⁴⁷⁵ Cfr. Heffernan, *Provocation from the Periphery*, p.33.

Zeitungen solchen Schwunges und Charakters schossen wie brennendfarbige, mit Düften hinreißende Blumen aus dem Dunkel der Unternehmungsgeister heraus an die erstaunte und erfreute Öffentlichkeit. Die Arbeiter und ihre Interessen nahm man damals allgemein mehr geräuschvoll als ernst. Es wurden häufig Umzüge veranstaltet, an deren Spitze auch Frauen schritten, blutigrote oder schwarze Fahnen hoch in der Luft daherschwenkend. Was nur immer mit den Verhältnissen und Ordnungen der Welt unzufrieden war, schloß sich dieser leidenschaftlichen Gedanken- und Gefühlsbewegung hoffnungsvoll und zufrieden an, und was die Abenteuerlust einer gewissen Sorte von Schreiern, Krakehlmachern und Schwätzern vermochte, die Bewegung einesteils prahlerisch hochzuheben und anderteils in die Gemeinheit des Tages herabzuziehen, das bemerkten die Feinde dieses Gedankens mit einer Art vergnüglichen Hohnlächeln. Die ganze Welt, Europa und die übrigen Erdteile, so hieß es damals unter den jungen und halbreifen Geistern, verbände und vereinige diese Idee zu einer fröhlichen Menschenversammlung, aber nur wer arbeite, sei berechtigt, usw. Joseph und Klara waren damals ganz und gar von diesem vielleicht edlen und schönen Feuer ergriffen worden, das nach ihrer beiderseitigen Meinung kein Wasserstrahl und keine üble Nachrede auszulöschen vermochte, und das sich, einem rötlichen Himmel ähnlich, über die ganze runde rollende Erde erstreckte. Sie liebten beide, wie es damals Mode war, die Menschheit⁴⁷⁶.

Si parla di politica, in particolare del problema delle nazioni, anche nella prosa *Minotaurus* scritta nel 1927. Si tratta di un breve testo in prosa, a tratti ironico, in cui emerge una forte critica alla cultura del tempo: «Gestern aß ich Speck mit Bohnen und dachte dabei an die Zukunft der Nationen, welches Denken mir nach kurzer Zeit deshalb mißfiel, weil es mir den Appetit beeinträchtigte»⁴⁷⁷. Probabilmente scritto in un paio d'ore, il testo è un intreccio di enigmi ermetici tratti dai miti, dalla storia, dalla politica e dalla letteratura. Il testo è diviso in tre parti più la conclusione. La prima parte composta da tre frasi antitetiche

⁴⁷⁶ DG, p.134 s.

⁴⁷⁷ Walser, *Minotauros*, GW IX, p.198.

annuncia la questione che verrà trattata nella seconda parte, il problema delle nazioni. La seconda parte consiste nella discussione con il minotauro, nella terza parte troviamo quattro frasi parallele che trattano il problema delle nazioni e il canto dei Nibelunghi. Arrivati alla conclusione si entra in un labirinto. Il problema delle nazioni e i conseguenti riferimenti alla mitologia sono quasi sicuramente un richiamo al nazionalsocialismo e al fascismo in Germania e in Italia. La contrapposizione di sonno e veglia che troviamo nel corso del testo fa pensare a qualcuno di sveglio circondato da persone che dormono. Colui che dorme può ritenersi sveglio sostenendo che gli svegli siano addormentati:

Millionen von Menschen so mir nichts dir nichts miteinbeziehen, das muß das Gehirn belasten! Indes ich sitze und alle diese lebendigen Menschen zahlenmäßig, gleichsam kompagnieweise, in Betracht ziehe, hat vielleicht einer dieser sogenannten vielen insofern geistig geschlafen, als er hemmungslos draufloslebte. Vielleicht ist's möglich, daß Wachende von Schlafenden für schläfrig gehalten werden⁴⁷⁸.

Escludendo dunque i testi di cui ho appena parlato, i romanzi walseriani, così come i testi in prosa, restano al di fuori della storia e degli avvenimenti contemporanei. Questo non significa che non venga data importanza alla dimensione presente, tutt'altro. La dimensione presente è l'unica in cui sono in grado di vivere i personaggi walseriani, ma è un presente che non proviene da un passato e che non si trasforma in futuro, sembra in sospeso in una dimensione atemporale. Questo è evidente soprattutto nei romanzi, e a questo proposito Utz parla di «Jetztzeitstil»⁴⁷⁹.

Nel romanzo *Geschwister Tanner* Simon resta fermo nel presente dall'inizio alla fine, non si sviluppa, e questo accade anche agli altri personaggi walseriani:

⁴⁷⁸ Walser, *Minotauros*, GW IX, p.198 s.

⁴⁷⁹ Utz, *Tanz auf den Rändern*, p.170.

Walters Figuren entwickeln sich nicht; sie haben kein Schicksal. Einzig entwickeln sie Charakterzüge des Subversiven. Walters Prosa bildet subversive literarische Formen aus. Deren Eigengesetzlichkeit erfordert es, daß das, was niedrig ist, erhöht und das, was hoch ist, erniedrigt werden soll; in dieser Forderung drückt sich das Wesen der Subversion aus⁴⁸⁰.

Secondo Hong la struttura episodica del romanzo è l'espressione della coscienza antimoderna dell'eroe walseriano che si contrappone alla narrazione diacronica che caratterizza il romanzo di formazione del XVIII secolo. Al posto della narrazione continuativa in questo romanzo troviamo una narrazione discontinua⁴⁸¹.

A parere di Hong questo tipo di romanzo deve essere letto come:

Antwort auf die Antwort auf die Moderne [...]. Dabei soll diese Waltersche Antwort als das Anti-Moderne betrachtet werden. Wenn sich die Moderne als das "Zeitalter der Geschichte" charakterisieren läßt, in dem der Diskurs der Zeit, also die Idee der Geschichte, herrscht und der Bildungsroman als Roman der Moderne darauf regiert, dann läßt sich sagen, daß Walters Romane am Anfang des 20. Jahrhunderts an der Destruktion des Modernen arbeiten. Seine Helden agieren alle jenseits des Perfektibilisierungsprozesses und weigern sich konsequent, sich auf die "Geschichte des Werdens" einzulassen, die das moderne Subjekt der idealistisch-geschichtsphilosophischen Selbstverwirklichung mit dem Medium Zeit zu realisieren sucht⁴⁸².

L'inizio del romanzo non è il tipico inizio dei romanzi di formazione che solitamente cominciano dall'infanzia del protagonista o dalla storia dei genitori. La storia dell'infanzia all'inizio del romanzo di formazione fa infatti capire che verrà narrata la vita del bambino che si evolverà nel corso della narrazione.

⁴⁸⁰ Klaus Michael Hinz, *Robert Walters Souveränität*, in: Zimmermann, Chiarini (Hg.), *Immer dicht vor dem Sturze*, p.166.

⁴⁸¹ Cfr. Hong, *Selbstreflexion*, p.17.

⁴⁸² Ivi, p.13.

Walser si contrappone a questo tipo di romanzo e conseguentemente a questo tipo di narrazione lineare già dall'inizio:

Eines Morgens trat ein junger, knabenhafter Mann bei einem Buchhändler ein und bat, daß man ihn dem Prinzipal vorstellen möge. Man tat, was er wünschte. Der Buchhändler, ein alter Mann von sehr ehrwürdigem Aussehen, sah den etwas schüchtern vor ihm Stehenden scharf an und forderte ihn auf, zu sprechen⁴⁸³.

L'episodio della libreria narrato nel primo capitolo non ha connessioni con il resto del racconto, così come gli episodi che seguono sono soltanto avvenimenti raccontati senza un ordine cronologico preciso che vengono ripetuti nello stesso modo fino alla fine del romanzo. Questo episodio, così come gli altri narrati nel testo, potrebbe tranquillamente essere scambiato con un altro senza modificare il significato e la struttura del racconto. Questi episodi non evolvono verso una fine, ma sono al contrario tutti degli inizi di una storia che sembra non compiersi mai. Così anche il protagonista resta sempre uguale, non si evolve e non matura, tanto che alla fine del romanzo si ritrova al punto di partenza. L'ultimo capitolo è suddiviso in due parti, in ciascuna viene narrato un episodio che è completamente indipendente dall'altro. Il primo episodio narra l'incontro di Simon con suo fratello Klaus, l'eterno "nemico" che cerca di portarlo sulla retta via e lo rimprovera di non voler diventare un uomo tra gli uomini e di sfuggire continuamente all'ordine della storia.

La seconda parte è la replica a questa sfida di Klaus, Simon riflette sull'inizio: «Wieder anfangen, von vorne, seinetwegen fünfzig Mal, was schadete das jetzt. Er mußte nur gespannten Blicks und gespannten Sinnes bleiben, dann würde es schon kommen, was er haben mußte»⁴⁸⁴. Simon è quindi tornato al punto di partenza, al punto in cui era all'inizio del romanzo. Anche la fine del romanzo potrebbe essere un inizio, Simon va verso una nuova avventura.

⁴⁸³ GT, p.7.

⁴⁸⁴ Ivi, p.309.

Simon resta fuori dalla porta della vita, fuori dalla storia, resta sempre all'inizio di una situazione che non si sviluppa mai e che non arriva mai ad una fine.

Simon è un anti-eroe in quanto nega una storia con uno scopo preciso.

Anche la canonica visione del mondo cambia radicalmente nei romanzi di Walser. Se nel romanzo di formazione la realtà è rappresentata quasi come un'utopia in cui il protagonista può realizzarsi, in *Geschwister Tanner* troviamo la malinconia e la delusione di un mondo senza magia e i personaggi per questo possono essere definiti "eroi" moderni. Klaus è però il portatore della tradizione del romanzo di formazione che cerca di cambiare lo stile di vita del fratello. Klaus rappresenta l'uomo responsabile che ha un obiettivo che intende realizzare a tutti i costi, i suoi discorsi rappresentano i valori della società borghese di cui Simon non vuole fare parte, ma nemmeno la vita di Klaus è come sembra.

Tutti i personaggi di Walser che cercano di costruirsi una vita e di crescere all'interno di un percorso sono destinati al fallimento. Rappresentano la disillusione della realtà moderna.

Viene poi narrata un'altra storia che è l'unica che potrebbe essere considerata una storia di formazione dato che il racconto inizia dall'infanzia del protagonista, si tratta della storia di Emil, un altro fratello di Simon. Emil, che viene inizialmente presentato come pieno di potenzialità e qualità, va, come tutti gli altri suoi fratelli, verso il fallimento e viene ricoverato in un ospedale psichiatrico fino alla morte:

Ja, er war ein prachtvoller Kerl! Schon als Knabe [...]. Die Leute sagten, indem sie sich nach ihm umsahen: «Welch ein bildhübscher , kleiner Kerl!» Seine Aufgaben hat er mit viel Talent gemacht, ich meine seine Schüleraufgaben. Seine Lehrer haben ihn geliebt; denn er war sanft und gut zu erziehen. Seine Klugheit machte es ihm spielend leicht, seine Pflichten in der Schule zu erfüllen. Er hat prachtvoll geturnt, gezeichnet und gerechnet⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ GT, p. 230.

La storia di Emil ha lo stesso significato di quella di Klaus e Hedwig, tutte fanno capire a Simon di non tentare nemmeno di intraprendere una via che potrebbe portarlo all'evoluzione e che potrebbe inserirlo nella contemporaneità, perché questa sarebbe sicuramente destinata al fallimento.

Lo stesso accade a Robert Walser; quando il nuovo direttore della clinica di Herisau vorrebbe dimmetterlo per inserirlo in una comunità, dandogli così la possibilità di ricominciare, Walser rifiuta. Preferisce restare all'interno dell'istituto perché soltanto lì si sente al sicuro e può fingere che il mondo reale non esista. All'interno della clinica è totalmente privo di relazioni con l'esterno, non si interessa più del destino dei suoi libri, si rifiuta di leggere gli articoli di giornale dedicati alle sue opere, diventa quasi invisibile. Smettendo di scrivere smette di essere se stesso, si annulla e si rassegna. Inizialmente la scrittura era un'attività necessaria, era ciò che gli permetteva di affrontare la realtà e di combattere quelle regole che non voleva e non riusciva ad accettare. La sua scrittura non doveva essere *für die Katz*, ma rappresentava una forma di autorità, l'unica forma di potere posseduta dallo scrittore, in particolare da uno al di fuori dei salotti letterari, come lo era Robert Walser.

Allo stesso tempo però la scrittura porta all'isolamento, alla rovina, alla scomparsa. E all'interno della clinica di Herisau Walser decide di scomparire definitivamente smettendo di scrivere e quindi di lottare contro un mondo di cui non si era mai sentito parte.

Conclusione

Robert Walser wollte nicht in dieser unserer ordinären Welt leben, vielleicht konnte er es auch nicht, für seinen außerordentlichen und im höchsten Grad empfindlichen Geist war es erforderlich, einen anderen Weg zu gehen als die übrigen Menschen, die sich (beispielsweise) mit dem Erwerbsleben ablagen, während Walser ein genußfroher begeisterter Spaziergänger war und nie etwas tun wollte als das, was ihm eine wesentliche und poetische Freude bereitete⁴⁸⁶.

Walser è assolutamente consapevole dell'incompatibilità tra la sua arte e le esigenze estetiche del grande pubblico. Il desiderio di Walser e degli eroi su cui si riflette il suo destino, non è quello di diventare un grande autore popolare capace di soddisfare i gusti di un grande pubblico, ma di essere uno scrittore riconosciuto dai suoi, da un pubblico ristretto, «Walser est resté solitaire, n'adhère à aucune école, ne ralliant aucun cercle de poètes ou simplement d'amis»⁴⁸⁷.

Per Walser e i suoi eroi-scrittori l'alienazione non si ferma solo all'ambito letterario, ma minaccia anche l'artista che segue dei precetti facili al posto di cercare un modo di espressione personale.

Le circostanze della situazione letteraria di Robert Walser e la sua posizione ai margini dell'establishment letterario sono rappresentate nei contenuti e nella forma dei suoi testi. La sua opera articola i processi di potere che lui percepisce nell'ambiente letterario che lo circonda. In alcuni casi le relazioni di potere di cui è testimone sono tematizzate nei suoi testi, in altri casi i meccanismi di potere che motivano le istituzioni culturali invadono il testo così che la sua forma riflette la battaglia per l'autonomia.

Walser gioca con le nozioni di autorità per rivelare i sistemi di potere che sono alla base di tutte le istituzioni culturali. Walser mette in discussione la nozione di genere che viene percepita come una forza esterna che tenta di dare forma al

⁴⁸⁶ Brod, *Streitbares Leben*, p.384.

⁴⁸⁷ Harrer, *Souveraineté et Impuissance*, p.76.

suo lavoro. L'autore mostra l'influenza delle norme della letteratura dominante ed esplora i modi di sovvertire l'autorità di questo tipo di lavoro tradizionale; alcuni suoi testi riflettono una reazione all'autorità, all'establishment letterario che decide quali scrittori avranno successo e quali saranno destinati al fallimento.

Nelle opere di Walser si nota più volte un fortissimo contrasto tra la natura e la cultura, Zimmermann sostiene che dopo Rousseau sia Walser a parlare di contrapposizione tra questi due elementi. Si pensi fra l'altro alla fuga nel deserto di Jakob von Gunten e del signor Benjamenta allo scopo di fuggire dalla cultura europea.

La Cultura è rappresentata dalla casa borghese che porta ristrettezza e sottomissione, la natura invece porta libertà per il poeta e per la sua fantasia, così come accade nelle passeggiate, grandi fonti di ispirazioni. Quindi la vita desiderata è quella legata alla natura, la vita non libera è quella all'interno della società borghese. Gli elementi opposti sono chiari, libertà in opposizione alla prigione, il poeta in opposizione al borghese, ispirazione sincera in opposizione all'adattamento alle aspettative del mondo letterario. Walser però cambia la teoria di Rousseau in un punto fondamentale, dal lato della natura non c'è come per Rousseau il sano, bensì per Walser c'è il malato. La figura del poeta malato è in contrapposizione a quella del borghese sano. Walser vede nella malattia la premessa per l'arte. A questo proposito è interessante citare l'opinione di Benjamin secondo il quale i personaggi di Walser sembrano provenire dalla follia:

Dies keusche, kunstvolle Ungeschick in allen Dingen der Sprache ist Narrenerbteil. [...] Sie kommen aus der Nacht, wo sie am schwärzesten ist, einer venezianischen, wenn man will, von dürftigen Lampions der Hoffnung erhellten, mit etwas Festglanz im Auge, aber verstört und zum Weinen traurig. Was sie meinen ist Prosa. Denn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit. Es verrät uns, woher seine Lieben kommen. Aus dem Wahnsinn nämlich und nirgendwoher sonst. Es sind Figuren, die den

Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreienden, so ganz unmenschlichen, unbeirrbaren Oberflchlichkeit bleiben⁴⁸⁸.

Walser  stato probabilmente «il pi assorto, il pi delicato degli scrittori di lingua tedesca del nostro secolo: piano, discreto, indulgente; tutto sospeso tra candore e ironia, fra sogno e frustrazione, fra letizia e tristezza; lo scrittore di un inedito affetto per tutto ci che esiste»⁴⁸⁹.

 stato il poeta della rinuncia, i suoi personaggi sono emarginati, immaturi, conservano molti aspetti infantili e se hanno aspirazioni, sognano di diventare servitori. Walser non riesce a riconoscersi in una societ che  diventata troppo competitiva e crudele e non volendo integrarsi si emargina fino a nascondersi nel suo silenzio.

«Die Dichtung Walsers ist wie eine sonntgliche Dmmerung, in der sich ein stilles, nicht in Worte zu fassendes, soeben noch vom Leben versprochenes Glck unversehens zurckzieht in eine groe Melancholie, in ein geruschloses Entgleiten der Zeit»⁴⁹⁰.

Cosa  stata la vita di Walser? Povert, solitudine, mancanza di ogni tipo di legame, il desiderio di essere il pi piccolo possibile, l'ambizione di diventare nulla, ma contemporaneamente anche la volont di diventare servitore di un conte, le lunghe passeggiate, una calligrafia cos piccola da essere scambiata per una scrittura segreta e infine la sua morte durante una passeggiata nella neve, cos come l'aveva descritta in *Geschwister Tanner*, in *Schneien* e in *Weihnachtsgeschichte*.

⁴⁸⁸ Benjamin, *Robert Walser*, p.371.

⁴⁸⁹ Graziano Papa, *L'enigmatico intreccio di Robert Walser*, "Corriere del Ticino", 22 gennaio 1986.

⁴⁹⁰ Magris, *Vor der Tre des Lebens*, p.193.

Bibliografia

Testi di Robert Walser:

- Walser, Robert, *Aus dem Bleistiftgebiet*, Echte, Bernhard, Morlang, Werner (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985 ss., pp. 195-213, 412-430, 506-522, 568-584.
- Walser, Robert, *Das Gesamtwerk*, Voll. 12, Jochen Greven (Hg.), Genf, Helmut Kossodo, 1972 ss.
- Walser, Robert, *Der Gehülfe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- Walser, Robert, *Die Rose*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Walser, Robert, *Feuer: Unbekannte Prosa und Gedichte. 1878-1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Walser, Robert, *Fritz Kochers Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Walser, Robert, *Geschwister Tanner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Walser, Robert, *Jakob von Gunten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- Walser, Robert, *Kleine Wanderung*, Stuttgart, Reclam, 2004.
- Walser, Robert, *Prosastücke*, www.gutenberg.org

Testi di carattere generale

- Baumgart, Reinhard, *Das Leben – kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur*, in: Heckmann, Herbert (Hg.), *Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung, Beobachtungen, Erfahrungen, Belege*, Darmstadt, Hanser, 1984.
- Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Id., *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart, Reclam, 1992.
- Brettschneider, Werner, *Kindheitsmuster. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung*, Berlin, Schmidt, 1982.

- Bruner, Jerome, *The Autobiographical Process*, in: Folkenflik, Robert (Ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Bruss, Elizabeth W., *Die Autobiographie als literarischer Akt*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Craemer-Schroeder, Susanne, *Zu Geschichte und Theorie der Autobiographie*, in: *Deklination des Autobiographischen. Goethe, Stendhal, Kierkegaard*, Berlin, Schmidt, 1993.
- Dilthey, Wilhelm, *Das Erleben und die Selbstbiographie*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Folkenflik, Robert, *The Institution of Autobiography*, in: Folkenflik, Robert (Ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Foucault, Michel, *Che cos'è un autore?*, in: *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Gusdorf, Georges, *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Hardach-Pinke, Irene, Hardach, Gerd (Hg.), *Deutsche Kindheiten. Autobiographische Zeugnisse 1700-1900*, Kronberg, Athenäum, 1978.
- Keidel, Matthias, *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Kafka, Franz, *Briefe 1900-1912*, Koch, Hans-Gerd (Hg.), Frankfurt am Main, Fischer, 1958.
- Lange, Katrin, *Selbstfragmente. Autobiographien der Kindheit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.
- Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Lejeune, Philippe, *Moi Aussi*, Paris, Edition du Seuil, 1986.

- Misch, Georg, *Begriff und Ursprung der Autobiographie*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Moser, Christian, Nelles Jürgen (Hg.), *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006.
- Niggel, Günter, *Einleitung*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Pascal, Roy, *Die Autobiographie als Kunstform*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Pascal, Roy, *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965.
- Schneider, Manfred, *Autobiografia come norma. Il testo/testi autobiografico nel XIX e XX secolo*, in: Klein, Reimar, Bonadei, Rossana (Ed.), *Il testo autobiografico nel Novecento*, Milano, Guerini, 1993.
- Schneider, Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München, Hanser, 1986.
- Segebrecht, Wulf, *Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Starobinski, Jean, *Der Stil der Autobiographie*, in: Niggel, Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Sturrock, John, *Theory Versus Autobiography*, in: Folkenflik, Robert (Ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Volkening, Heide, *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006.
- Voutta, Antjie, *Den Anfang erzählen. Aspekte der Re-präsentation von Kindheit, Geburt und Subjektivierung*, München, Meidenbauer, 2008.

- Wellmann, Angelika, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991.

Testi critici su Robert Walser

- Aman, Silvio, *Robert Walser. Il culto dell'eterna giovinezza*, Milano, Casagrande, 2009.
- Amann, Jürg, *Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern*, Zürich, Arche, 1995.
- Amann Jürg, *Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walser*, Zürich, Arche, 1993.
- Albes, Claudia, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen, Francke, 1999.
- Audiberti, Marie-Louise, *Le vagabond immobile. Robert Walser*, Mensnil sur l'Estrée, Gallimard, 1996.
- Avery, George C, *Künstler und Geliebte*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Benjamin, Walter, *Robert Walser*, In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Siegfried Unseld (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969
- Beretta, Stefano, *Una sorta di racconto. La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza in Robert Walser*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008.
- Borchmeyer, Dieter, *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- Borchmeyer, Dieter (Hg.), *Robert Walser und die moderne Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- Böschenstein, Bernhard, *Sprechen als Wandern. Robert Walsers Aus dem Bleistiftgebiet*, in: Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter (Hg.), *«Immer dicht vor dem Sturze...» Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.

- Brod, Max, *Rund um die «Generation des Trotzdem» Heinrich Mann, Franz Blei, Robert Walser*, in: Id., *Streitbares Leben. Autobiographie*, München, Kindler, 1960.
- Calasso, Roberto, *Der Schlaf des Kalligraphen*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 3. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Canetti, Elias, *Robert Walser*, in: Id., *Über die Dichter*, München, Hanser, 2004.
- Chiarini, Paolo, *Unvorgreifliche Gedanken eines Walser-Lesers*, in: Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter (Hg.) *«Immer dicht vor dem Sturze...» Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.
- Czurda, Elfriede, *Kinderland*, in: Hammerschmid, Michael (Hg.), *Räuberische Poetik Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- De Bruyker, Melissa, *Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas Der Verschollene, Schnitzlers Therese und Walsers Räuber-Roman*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.
- De Roulet, Daniel, *Wandern, Schreiben, Lieben*, In: *Text + Kritik Heft 12/12a*, Oktober 2004.
- Di Noi, Barbara, *Literarische Einzelgängerei: Robert Walsers Jakob von Gunten und Kafkas Schloß*, In: Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 2008.
- Echte, Bernhard, *Die Brüder Karl und Robert Walser*, Stäfa, Rothenhäusler, 1990.
- Echte, Bernhard, *Robert Walsers Kindheit und Jugend in Biel. Ein biographischer Essay*, Wädenswil, Nimus, 2002.
- Echte Bernhard, *Robert Walser: sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- Echte Bernhard, *Warum verbarg sich Walser in Thun? Ein Dokument von Flora Ackeret*, in: Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter (Hg.), *«Immer dicht vor dem Sturze...» Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.

- Evans, Tamara S., *“A Paul Klee in Prose”*: Design, Space, and Time in the Work of Robert Walser, in: *The German Quarterly*, Vol. 57, No. 1 (Winter 1984).
- Evans, Tamara S., *Robert Walsers Moderne*, Bern, Francke, 1989.
- Fattori, Anna, *“Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa”*: Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen, Heidelberg, Winter, 2011.
- Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 2008.
- Frey, Hans-Jost, *Poetik der Unentschiedenheit*, in: Hammerschmid, Michael (Hg.), *Räuberische Poetik Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- Frisch, Max, *Aus dem Tagebuch 1966-1971*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Fröhlich, Elio (Hg.), *Robert Walser: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt am Main, Insel, 1980.
- Fuchs, Annette, *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München, Fink, 1993.
- Futscher, Christian, *Der verlorene Text*, in: Hammerschmid, Michael (Hg.) *Räuberische Poetik Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- Gabrisch, Anna, *Robert Walser in Berlin*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst, Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Gass, William, Laederach, Jürg, *Über Robert Walser. Zwei Essays*, Salzburg, Residenz Verlag, 1997.
- Gößling, Andreas, *Abendstern und Zauberstab. Studien und Interpretationen zu Robert Walsers Der Gehülfe und Jakob von Gunten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992.
- Grenz, Dagmar, *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*, München, Fink, 1974.
- Greven, Jochen, *Figuren des Widerspruchs*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

- Greven, Jochen, «*Indem ich schreibe, tapeziere ich.*» *Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit*, in: Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Wilhelm Fink, 2008.
- Greven, Jochen, *Robert Walser. Figur am Rande. Im wechselndem Licht*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992.
- Greven Jochen, *Robert Walser und Christian Morgenstern*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Greven, Jochen, *Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe. Ich-Buch der Berner Jahre*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.
- Groddek, Wolfram, *Robert Walser und das Fantasieren. Zur Niederschrift der Geschwister Tanner*, in: *Text + Kritik Heft 12/12a*, Oktober 2004.
- Groddek, Wolfram, Sorg, Reto, Utz, Peter, Wagner, Karl (Hg.), *Robert Walsers Ferne Nähe. Neue Beiträge zur Forschung*, München, Wilhelm Fink, 2007.
- Gruber, Sabine, *Berührungen mit Robert Walser*, in: Hammerschmid, Michael (Hg.), *Räuberische Poetik Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- Hamburger, Michael, *Robert Walser*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Hamm, Peter, *Sieger im Scheitern. Fernando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Hammerschmid, Michael, *Räuberische Poetik*, in: Hammerschmid, Michael (Hg.), *Räuberische Poetik Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- Harrer, Konrad, *Souveraineté et impuissance dans l'oeuvre de Robert Walser*, Berlin, Lang, 2008.
- Heckmann, Herbert (Hg.), *Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege*, München, Hanser, 1984.
- Helms, Hans G, *Zur Prosa Robert Walsers*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

- Heffernan, Valerie, *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-examined*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Herzog, Urs, *Robert Walsers Poetik. Literatur und soziale Entfremdung*, Tübingen, Niemeyer, 1974.
- Hesse, Hermann, *Robert Walser*, in: Volker, Michels (Hg.), *Gesammelte Werke, Zwölfter Band. Schriften zur Literatur 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- Hiebel, Hans H., *Robert Walsers Jakob von Gunten. Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Hinz, Klaus-Michael, *Robert Walsers Souveränität*, in: Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter (Hg.), *«Immer dicht vor dem Sturze...» Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.
- Hinz, Klaus-Michael, *Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Höllerer, Walter, *Über Robert Walser*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Holona, Marian, *Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.) *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Hong, Kil-Pyo, *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen "Geschwister Tanner", "Der Gehülfe", und "Jakob von Gunten"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Horst, Thomas, *Robert Walser. Ein Forschungsbericht*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.) *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

- Jelinek, Elfriede, *Was sich gehört ist ungehörig*, in: Hammerschmid, Michael (Hg.) *Räuberische Poetik Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- Jürgens, Martin, *Die Aufgabe der Identität*, in: *Text + Kritik Heft 12/12a*, Oktober 2004.
- Jürgens, Martin, *Die Erfahrung der Heteronomie in der späten Prosa Robert Walsers*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Jürgens, Martin, *Robert Walser: Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*, Kronberg, Scriptor, 1973.
- Keidel, Matthias, *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- Keutel, Walter, *Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*, Tübingen, Tauffenburg, 1989.
- Kurzawa, Lothar, «*Ich ging eine Weile als alte Frau*». *Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Lauener, Raymond, *Robert Walser ou la primauté du jeu*, Bern, Lang, 1970.
- Locher, Elmar, *Titel, Namen, Eigennamen und die möglichen Welten der Texte bei Robert Walser*, in: Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 2008.
- Lüssi, Walter, *Robert Walser. Experiment ohne Wahrheit*, Berlin, Schmidt, 1977.
- Lützerer, Paul (Hg.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, Königstein, Athenäum, 1983.
- Mächler, Robert, *Das Leben Robert Walsers: eine dokumentarische Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Mächler, Robert, *Robert Walser, der Unenträtselte. Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Zürich, Pendo, 1999.

- Mächler, Robert, *Zu einem schwachen Gedicht Robert Walsers*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Magris, Claudio, *In den unteren Regionen: Robert Walser*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst, Thomas (Hg.) *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Magris, Claudio, *Vor der Türe des Lebens*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 3. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Middleton, John Christopher, *Der Herr Niemand*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 3. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Morlang, Werner, «Eine Art Tagebuch» *Zur Kontextualität von Robert Walsers Mikrogramm-Gedichten*, in: Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter (Hg.) «Immer dicht vor dem Sturze...» *Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.
- Müller, Andreas Georg, *Mit Fritz Kocher in der Schule der Moderne. Studien zu Robert Walsers Frühwerk*, Tübingen, Francke, 2007.
- Musil, Robert, *Die Geschichten Robert Walsers*, in: Frisé, Adolf (Hg.), *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Band IX, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978.
- Niccolini, Elisabetta, *Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard*, Stuttgart, Metzler, 2000.
- Niehaus, Michael, *Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise: Robert Walser*, in: Althaus, Thomas, Bunzel, Wolfgang, Götsche, Dirk (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 2007.
- Nizon, Paul, *Robert Walsers Poetenleben*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Pellettier, Nicole, *Robert Walser: le rien et le provisoire*, Genève, Minizoé, 2008.

- Pellettier, Nicole, «Walsereien» in Prag. Zu einigen Gemeinsamkeiten zwischen Robert Walser und Franz Kafka, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst, Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Pender, Malcom, *Gesellschaft und künstlerische Imagination am Beispiel Robert Walsers*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Reichensperger, Richard, "Welche große Kaserne, dieses moderne Leben!" In: Hammerschmid, Michael (Hg.), *Räuberische Poetik. Spuren zu Robert Walser. Eine Anthologie*, Wien, Klever, 2009.
- Rodewald, Dierk, *Robert Walsers Prosa: Versuch einer Strukturanalyse*, Berlin, Gehlen, 1970.
- Rothemann, Sabine, *Spazierengehen, Verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka*, Marburg, Tectum, 2000.
- Sauvat, Catherine, *Vergessene, Weiten: Biographie zu Robert Walser*, Köln, Bruckner & Thünker 1993.
- Scheffler, Kirsten, *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein Bleistiftgebiet avant la lettre*, Bielefeld, Transcript, 2010.
- Schibli, Emil, *Erinnerung an Robert Walser*, in: *Reife und Abschied*, Bern, Benteli, 1962,
- Schilling Diana, *Robert Walser*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007.
- Schmidt, Florian, *Robert Walser und Simon Tanner, zwei einsame Vagabunden. Zu Robert Walsers Roman "Die Geschwister Tanner"*, Norderstedt, Grin, 2007.
- Schünemann, Peter, *Robert Walser*, Berlin, Colloquium, 1989.
- Sebald, Winfried, *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser*, in: *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München, Hanser, 1998.
- Sedelnik, Vladimir, *Robert Walser: Das Gesamtwerk*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 3. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Siegel, Elke, *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet. Zur Dichtung Robert Walsers*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.

- Siegrist, Christoph, *Vom Glück des Unglücks: Robert Walsers Bieler und Berner Zeit*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Sorg, Reto, *Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ‹Fernen Nähe› bei Robert Walser*, in: Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 2008.
- Stefani, Guido, *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, Zürich, Artemis, 1985.
- Stefani, Guido, «Zu wem red' ich hier?» *Die Figur des Lesers in Walsers Spätwerk*, in: Chiarini, Paolo, Zimmermann, Hans Dieter (Hg.), «Immer dicht vor dem Sturze...» *Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.
- Steinhoff, Oliver, *Die Verteidigung des Kugelrunden an der Null. Robert Walsers Erzählprosa im Spiegel der Systemkritik Theodor W. Adornos*, Frankfurt am Main, Lang, 2008.
- Tobias, Rochelle, *The Double Fiction in Robert Walser's "Jakob von Gunten"*, in: *The German Quarterly*, Vol. 79, No. 3, *Focus on Literature around 1900* (Summer, 2006).
- Tofi, Leonardo, *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.
- Treichel, Hans Ulrich, *Über die Schrift hinaus. Franz Kafka, Robert Walser und die Grenzen der Literatur*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Unseld, Siegfried, *L'autore e il suo editore. Le vicende editoriali di Hesse, Brecht, Rilke e Walser*, Milano, Adelphi, 1988.
- Unseld, Siegfried, *Robert Walser und seine Verleger*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Urs, Jenny *Spaziergänge auf dem Papier*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Utz, Peter, *Die Kalligrafie des Idioten*, in: *Text + Kritik Heft 12/12a*, Oktober 2004.

- Utz, Peter, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- Von Schwerin, Kerstin, *Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt am Main, Lang, 2001.
- Von Schwerin, Kerstin, «Kolossal zierliche zusammengeschobenheiten von durchweg abenteuerlichem Charakter». In *den Regionen des Bleistiftgebiet*, in: *Text + Kritik Heft 12/12a*, München, Oktober 2004.
- Wagner, Karl, «Direktoriell». *Robert Walser liest Max Brod*, in: Fattori, Anna, Gigerl, Margit (Hg.), *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 2008.
- Wagner, Karl, *Geld und Beziehungen. Walser – Musil – Rathenau*, in: Hinz, Klaus-Michael, Horst Thomas (Hg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Wagner, Karl, *Herr und Knecht: Robert Walsers Roman Der Gehülfe*, Wien, Braumüller, 1980.
- Wagner, Karl, *Dank meiner Schwäche und belehrt durch mein Epigonentum. Robert Walser und der Roman*, in: Fattori, Anna, Von Schwerin, Kerstin (Hg.), *Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg, Universitätsverlag, 2011.
- Walser, Martin, *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Walser, Martin, *Über den Unerbittlichkeitsstil. Über Robert Walser*, in: Id., *Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Wederm Heinz, *Der Lebenslauf bei Robert Walser*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Widmer, Urs, *Der Dichter als Krimineller. Robert Walsers im Nachlaß entdeckter Roman Der Räuber*, in: Kerr, Katharina (Hg.), *Über Robert Walser 2. Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

- Zimmermann, Hans Dieter, *Robert Walser über Hölderlin*, in: «*Immer dicht vor dem Sturze...*». *Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.

Articoli di giornale

- Papa, Graziano, *L'enigmatico intreccio di Robert Walser*, "Corriere del Ticino", mercoledì 22 gennaio 1986.
- Regazzoni, Enrico, *Cinquant'anni fa moriva Robert Walser. Quell'ultima passeggiata*, "La Repubblica", 21 dicembre 2006.
- Sebaste, Beppe, *Uno scrittore fra le nuvole amato da Kafka e Canetti*, "Il venerdì di Repubblica", 22 dicembre 2006
- De Gennaro, Riccardo, *Così lo trovai morto*, "Alias" 28 aprile 2007.

Materiale digitale

- Kammer, Stephan, *Walser liest Freud? Oder Was sich zwischen Texten ereignet. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft*, Basel, 15. Juni 2002. www.robertwalser.ch
- Walt, Chris, «*O, Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, wie bedächtig las ich dich!*» *Kontext und Dekontextualisierung in Robert Walsers Bleistiftmethode. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Wien, 11. Oktober 2008.* www.robertwalser.ch