



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Miniature della fine. La prosa breve di Günther Anders a metà tra filosofia e letteratura

Miniaturas del final. La prosa breve de Günther Anders entre filosofía y literatura

Micaela LATINI

Università di Cassino

mail: m.latini@unicas.it

ID ORCID: orcid.org/0000-0003-3307-9862

RESUMEN

L'articolo intende indagare alcuni testi brevi della prosa letteraria di Günther Anders, sottolineando i punti di convergenza con i motivi fondanti del suo percorso filosofico: la questione della fine dell'uomo, la tesi della discrepanza tra immaginazione e produzione umana, ma soprattutto la dinamica dell'analfabetismo emotivo. Di qui l'importanza che Anders affida alla fantasia (anche narrativa), come strumento di comprensione della realtà.

RESUMEN

Este trabajo se propone estudiar algunos textos breves de la prosa literaria de Günther Anders destacando los puntos de contacto con los temas fundamentales de su recorrido filosófico: la cuestión del final del hombre, la tesis del desajuste entre imaginación y producción humana, y, sobre todo, la dinámica del analfabetismo emotivo. De ahí la importancia que Anders atribuye a la fantasía (incluso narrativa) en tanto herramienta de comprensión de la realidad.

Artículo recibido:

Septiembre 2017

Artículo aceptado:

Noviembre 2017

PAROLE CHIAVE: Literatura/Filosofía;
Final de la Humanidad; Analfabetismo
emotivo.

PALABRAS-CLAVE:

Letteratura/Filosofia; fine dell'umanità;
analfabetismo emotivo.

Número 2 pp. 72-80

ISSN: 2530-8297

1. A contribuire alla notorietà dell'intellettuale tedesco Günther Stern Anders (1902-1992) nel mondo e in Italia sono stati soprattutto i due volumi di *L'uomo è antiquato* (*Die Antiquiertheit des Menschen*, I e II, 1956 e 1980), e in misura minore il carteggio con il "pilota di Hiroshima", Claude Eatherly, dal titolo *L'ultima vittima di Hiroshima* (*Off limits für das Gewissen*, 1961). In realtà la sua produzione culturale è tanto ampia quanto ibrida e trasversale, e coinvolge oltre alla sfera filosofica sia la critica d'arte o la critica letteraria, sia la narrativa e la prosa (Portinaro 2003). In ambito letterario poi Anders si è affermato non solo come attento, originale e spesso avanguardistico critico di Beckett (Anders 1963), Brecht, Broch, Döblin, Kafka (Anders 1991), Rilke (Anders 1989), ma anche come scrittore di racconti, poesie, aforismi, aneddoti, dialoghi, esperimenti lirici e teatrali (Anders, 1978 e Anders, 1994), nonché di un romanzo distopico dal titolo *La catacomba molussica* (*Die molussische Katakombe*), scritto negli anni trenta ma pubblicato solo nel 1992 (Anders 2009). Ad attestare la sua vasta produzione narrativa sono anche alcuni significativi esempi di prosa breve, come dimostra il volume di "favole per adulti", recentemente uscito in italiano, *Lo sguardo dalla torre* (*Der Blick von Turm*, 1984) e la raccolta antologica dal titolo *Brevi scritti sulla fine del mondo* (Anders 2010 e Anders 2016). La maggior parte di questi testi di prosa breve sono stati redatti nell'arco temporale di quasi trent'anni, e coprono il periodo che va dal 1932 al 1957. Si può quindi sostenere che l'esercizio del racconto breve ha costituito una costante significativa, se non per tutto l'arco dell'intesa produzione dell'autore, almeno per tre buoni decenni¹.

Si tratta di "favole filosofiche", o meglio di pillole di filosofia presentate con il registro narrativo, e che ripercorrono *a latere*, seppur con un diverso approccio, l'itinerario teoretico andersiano, attraverso generi narrativi come la parabola (che altro non è che il capovolgimento dell'allegoria), il discorso, l'aneddoto, il racconto popolare, la leggenda e finanche alcuni epigrammi (Colombo 2010, 153-194). In questi esperimenti letterari Anders adotta un'arte dell'esagerazione – che si affida a formulazioni ellittiche e iperboliche –, *pendant* dello stile provocatorio che caratterizza il suo discorso filosofico.

A considerarla anche solo sotto il profilo quantitativo, l'opera andersiana appartiene non meno alla letteratura che alla filosofia, ammesso che una simile distinzione abbia per lui senso (Fetz 2004 e Lütkehaus 2004). Com'è stato sottolineato, l'arte narrativa viene qui intesa come organo postumo del pensiero critico e della indignazione morale: "Anders usa infatti la letteratura per decostruire la filosofia (...) e usa la letteratura come surrogato della filosofia, per introdurre nelle sue analisi quei contenuti che la mera filosofia d'occasione non può fornire" (Portinaro 2015, 97). In che modo, dunque, ci si può accostare a questa sezione del tracciato di Anders? Quali relazioni sussistono tra questi testi marginali e la sua grande opera filosofica? Quale valore storico-culturale o estetico si può assegnare ai racconti e alla prosa breve andersiana? Ho deciso di trattare questo tema perché credo che possa essere utile anche per una valutazione complessiva dell'opera, che passa attraverso la possibilità di distinguerne e comprendere l'articolazione interna. Se da un lato è vero, infatti, che questi scritti si configurano come variazioni minori rispetto alle opere principali di Anders, dall'altro lato possono vantare una certa autonomia. E questo non soltanto in virtù del loro stile affabulatorio, ma anche per il fatto che ci restituiscono parte della poliedricità della sua figura intellettuale e di un peculiare talento nel racconto icastico e sintetico (Fofi 2010, 11). Vale la pena ricordare

¹ Varrebbe anche la pena indagare, in altra sede, l'eventuale influenza che la seconda moglie, la scrittrice austro-americana Elisabeth Freundlich (1906-2001), potrebbe aver esercitato sulla produzione (critico)letteraria di Anders.

che proprio per la sua attività letteraria Anders è stato insignito di diversi premi e riconoscimenti, tra i quali: il Premio letterario “della Resistenza - Città di Omegna” (1961), il Premio “Theodor W. Adorno” della Città di Francoforte (1980), il Premio Sigmund Freud per la prosa scientifica (1985), oltre al Premio Andreas Gryphius e alla Laurea *ad honorem* dell’Università di Vienna – ambedue rifiutati nel 1992 per motivazioni politiche.

Nel seguito di questo mio contributo mi concentrerò soprattutto sui testi raccolti da Anders nel volume *Lo sguardo dalla torre*, uscito nell’arco temporale 1932-1957, ovvero in un periodo storico segnato dai più drammatici eventi del Novecento – la Shoah e poi Hiroshima e Nagasaki. Dal punto di vista più prettamente letterario, già a una prima lettura dei titoli delle favole si comprende la forte influenza che un autore come Kafka ha esercitato sulla prosa andersiana. Ricorrono infatti in questi testi alcuni motivi spiccatamente kafkiani, come il tema dell’inversione tra colpa e pena, la questione del soggetto senza nome o con un nome ridotto all’iniziale, la dimensione della “teologia rovesciata”. Ma le *short stories*, nella loro *vis polemica*, denunciano anche la lezione mutuata da Bertolt Brecht² e, forse indirettamente, da Karl Kraus³. Certo, i lavori raccolti in *Lo sguardo dalla torre* variano temi centrali e ricorrenti nell’intera opera di Anders: dal fenomeno dell’alienazione dell’uomo moderno in un mondo in cui si trova espropriato dei suoi stessi prodotti, all’idea fissa della obsolescenza dell’uomo nel mondo di oggi. Infatti il *focus* del pensiero andersiano, almeno dall’agosto 1945, si è incentrato su “una cosa sola”: il tema della fine del mondo ad opera dell’uomo, antropologicamente inadeguato a controllare gli strumenti autonomizzati della sua produzione tecnica.

Non c’è dubbio: benché queste favole siano affollate da diverse figure (filosofi veri o immaginari, animali parlanti, pseudo-divinità, concetti, personaggi di altre opere), resta il fatto che il vero referente della riflessione andersiana è l’uomo d’oggi, nella sua estraneità al mondo e poi nella sua obsolescenza. L’*Antiquiertheit* si manifesta nello iato tra l’umanità e la sua produzione.

Vediamo meglio. Il tema della “fine dell’uomo”, che è il punto nevralgico di questi testi andersiani, viene qui inteso in almeno due diverse accezioni, tra loro strettamente connesse: sia come esperienza della morte, dell’autoestinzione, sia come progressivo divenire antiquate delle caratteristiche antropologiche – oscurate dalla maggiore efficienza e potenzialità delle macchine. In questo senso Anders assimila l’uomo del suo tempo a un apprendista stregone – nel senso dello *Zauberlehrling* di Goethe –, che non riesce più a controllare i suoi prodotti, a calcolare (e arginare) le conseguenze (e le conseguenze delle conseguenze) della sua azione tecnicizzata. Alla base di quest’incapacità umana si colloca quindi uno iato, una discrepanza prometeica (*prometeisches Gefälle*) tra il produrre (*herstellen*) e l’immaginare (*vorstellen*). L’uomo non è più all’altezza dei suoi prodotti, e addirittura prova un senso di frustrazione, vergogna davanti all’irraggiungibile perfezione e potenza delle cose che lo circondano.

² Questo debito è riconosciuto dallo stesso Anders, che associa le sue favole alle *Storie del Signor Keuner* di Bertolt Brecht (cfr. Anders, 1991, 139-154). In linea con la letteratura brechtiana, la prosa andersiana si fonda sulla sperimentazione, in netto rifiuto del dogmatismo. In comune i due autori – legati da una solida amicizia e da una proficua frequentazione – hanno anche l’idea di un necessario smascheramento del mondo borghese e anche l’auspicio che l’arte in genere possa operare come “ente morale”. Inoltre nella DDR le favole di Anders furono pubblicate dallo stesso editore (Kiepenheuer) di Brecht.

³ Le “favole per adulti” di Anders sono molto vicine alla prosa di Karl Kraus e alla sua fiducia nella letteratura come strumento per approcciarsi al nostro “mondo alla rovescia”. Anders sembra aver ripreso da Kraus anche l’attenzione per eventi catastrofici e apocalittici, nonché la critica a una modernità che si fonda sulla dimensione tecnica. Circola inoltre nell’opera andersiana l’idea krausiana di una convergenza tra critica del linguaggio e critica della politica.

2. In questa cornice problematica si comprende anche il rilievo simbolico che Anders affida alle cose, destinate a sopravvivere all'uomo, a soppiantarli. Ancora significativa in tal senso è la favola del 1934 dal titolo *La posta della libertà* (*Die Freiheitspost*), che restituisce l'atmosfera dell'esilio (Paucker 1976). Vi si narra di un marinaio che, dopo aver inviato alla madre, lungo il corso della sua carriera in mare, cartoline dalle più diverse parti del mondo, scoprendo di essere alla fine dei suoi giorni, decide di ordire una macchinazione, a fin di bene, per non far sapere alla genitrice della sua morte. Tramite una fitta e capillare rete di amici e conoscenti organizza un sistema di spedizione di cartoline da svariate località scandito negli anni a venire, cosicché la madre continua a ricevere la posta anche in seguito al decesso del figlio marinaio. Presto anche l'anziana donna scompare, ma non le cartoline, che – come programmato – continuano a circolare da un estinto all'altro (Anders 2010, 113-114). Come a dire che quel che resta dell'uomo sono messaggi inutili, privi di destinatario e di mittente⁴.

Il tema apocalittico della fine dell'uomo, che pure attraversa come un filo sotterraneo questi brevi scritti andersiani, si condensa soprattutto nella favola dal titolo *Come si chiama questo essere* (*Wie heisst dieses Wesen?*) del 1957. In questa *short story* il Dio Bamba non serba memoria alcuna della passata presenza umana, finché questo "fatto curioso" del passato gli viene ricordato dal suo segretario:

L'uomo credeva d'essere il centro del mondo. E lo sfruttava o credeva di sfruttarlo. Perché ovviamente il mondo non ne ha mai risentito. "Ebbene", disse Bamba, "devo annotare il suo nome per poi tirarci una riga sopra?" "No di certo. Si trattava solo di una curiosità, perché la specie umana è stata l'unica a estinguersi da sé" (Anders 2010, 120).

Il bersaglio polemico di Anders presentato in questa storia distopica è chiaramente la pretesa di onnipotenza da parte dell'uomo, che, illudendosi di stare al centro del mondo, ha pensato di sfruttare la tecnica, con la conseguenza di rovesciare la sua potenza in impotenza, e di puntare all'autodistruzione con l'invenzione della bomba atomica, in una sorta di sempre rinnovato "finale di partita". Anche in questo caso Anders punta il dito contro l'incapacità umana di rappresentarsi le conseguenze della sua azione, in quella che lui stesso altrove definisce "cecità di fronte all'Apocalisse".

Di fronte a questo pericolo per l'umanità, occorre trovare un linguaggio nuovo, affidarsi a un idioma non esoterico, che sappia correggere lo sguardo strabico. Se la filosofia deve parlare dell'uomo in generale, non può farlo usando un idioma comprensibile a pochi, perché così smentirebbe subito la pretesa genericità. Per questo Anders si richiama a una filosofia d'occasione (*Gelegenheitsphilosophie*) di matrice goethiana, capace – a differenza del pensiero metafisico – di trovare appiglio nella dimensione quotidiana. È questo il senso del racconto dal titolo *Le chiavi* (*Die Schlüssel*), del 1945:

All'apertura dell'immenso lascito della signora Mu, gli eredi dovettero richiedere l'aiuto di un fabbro artigiano. La signora (...) non aveva sopportato l'idea di lasciare aperto (...) il proprio patrimonio. Solo dopo alcune settimane (...) trovarono un piccolo scrigno, e dopo che il fabbro l'ebbe aperto con cautela, dentro vi trovarono una serie di chiavi, almeno trecento, di diversa misura, tipo, fattura (...) (Anders 2010, 122).

Il punto è che – come sappiamo dal prosieguo della storia – queste vecchie chiavi di comprensione del mondo si rivelano ben presto antiquate, non funzionano più, o meglio

⁴ Interessante l'affinità con il film di Giuseppe Tornatore *La corrispondenza* (2016), dove si ritrova una macchinazione molto simile.

aprono serrature di valigie, bauli, borse ormai perdute nel tempo e nello spazio. Appartenevano infatti un tempo a bisnonne o zie decedute e sepolte chi sa dove – e che magari si conoscono solo attraverso fotografie ingiallite –, a case ormai demolite, insomma a un “mondo (di ieri) che non esiste più”.

È come se una patina di estraneità avesse coperto le cose, che si presentano all’uomo deformate, irriconoscibili, inutilizzabili, come l’Odradek di Kafka. È quanto emerge da alcune *short stories* come *Il telefono* (*Das Telephon*), del 1945 e *La brocca* (*Die Kanne*), del 1933. Se l’oggetto misterioso del primo racconto è uno scheletro di strumento telefonico non più funzionante (Anders 2010, 30), la protagonista indiscussa del secondo testo è una vecchia brocca – per evocare Bloch –, da cui il proprietario non si vuole staccare, sebbene il vaso sembri privo di qualunque utilità. Di fronte all’amico che lo compatisce per questo destino del portare con sé la brocca, la risposta dell’uomo è illuminante, in linea con il *sex appeal dell’inorganico* di benjaminiana memoria: “E la brocca piuttosto? Dio stesso mi ha dato il compito di vegliare su di lei. Che le accadrebbe se da un momento all’altro io non dovessi più esserci?” (Anders 2010, 17). Fuori di metafora l’uomo si è trasformato, con l’avanzare della tecnica, in un custode acritico dei suoi stessi prodotti, un’appendice inutile dei suoi strumenti. La posizione di Anders è ancora più netta: non è la macchina a sostituire l’uomo, ma è l’uomo che sostituisce le macchine. Come si legge altrove, nel racconto dal titolo *Distuttore di macchine?* (*Maschinenstürmer?*):

Pensare, come avevano fatto i nostri padri, che le macchine possano e debbano sostituire noi e il lavoro che svolgiamo, è assolutamente antiquato. Dove siamo rimasti noi stessi a lavorare, perlopiù lavoriamo non “ancora”, bensì “nuovamente”: in questo caso, infatti, noi sostituiamo le macchine. O perché talvolta queste difettano nel funzionamento, oppure perché – e qui parlare di “ancora” sarebbe ancora legittimo – le macchine che ci dovrebbero “davvero” essere non sono ancora scandalosamente state inventate (Anders 2016, 61).

Nella riflessione filosofica andersiana, le macchine si profilano in una nuova figurazione, ovvero in relazione alle atrocità del regime nazista – e poi ai crimini collegati alla minaccia atomica. In un disegno in cui la potenza umana si è trasformata in impotenza, e in cui l’uomo si è ridotto ad essere solo una rotella intercambiabile di una macchina che produce sistematicamente la distruzione dell’umanità – inevitabile qui il riferimento a *Nella colonia penale/In der Strafkolonie* di Kafka –, anche la questione della colpa e della pena assume, nella sfera morale, una fisionomia più sfocata e problematica⁵.

La “favola” de *Lo sguardo dalla torre* che più apertamente si richiama alla tragedia della Shoah risale al 1965 e ha il titolo di musiliana memoria *Le qualità* (*Die Eigenschaften*). Il personaggio principale è un alto funzionario sotto processo perché accusato di aver redatto un ordine di sterminio nei confronti di un immaginario popolo baranico. L’imputato dichiara di essere con la coscienza pulita perché avrebbe collaborato in un ruolo ben specifico e non nel progetto complessivo di sterminio: “(...) l’autore del testo che oggi è qui all’ordine del giorno, a quel tempo lo scrisse unicamente nella veste di Vicepresidente del Governo. La deduzione che costui sia personalmente concorde è una pura illazione che non posso tollerare” (Anders 2010, 25). L’argomento che emerge con forza in questa favola di Anders è la questione della responsabilità, nel mondo parcellizzato, per un’azione a cui si è collaborato eseguendo un comando, e di cui per questo ci si sente solo parzialmente (o niente affatto) responsabili. In questo frammento narrativo andersiano del ’65 è evidente il riferimento al caso di Adolf Eichmann⁶, che,

⁵ Si rimanda qui anche alla favola di Anders dal titolo *L’inganno* del 1945 (Anders, 2010, 36).

⁶ Vale la pena ricordare che Anders aveva tentato di avviare nel 1964 un epistolario con Klaus Eichmann,

catturato nel 1960, dopo quindici anni vissuti sotto falso nome in Argentina, senza apparenti crisi di coscienza, di fronte alla corte israeliana si dichiara non colpevole in quanto, da “rotella nell’ingranaggio del terrore”, si sarebbe limitato a obbedire agli ordini. E in questo proclamarsi innocente si addensa una profonda questione morale. Il problema è per Anders quello del “dislivello prometeico”, della frattura incolmabile tra il lavoro e la responsabilità (variante, questa, dell’asincronicità tra produrre e immaginare). Come si legge in alcune pagine dell’*Uomo è antiquato*, l’addetto al campo di sterminio non ha agito, ma per quanto ciò possa apparire paradossale ha lavorato (Anders 1963, 286), eseguendo gli ordini impartiti dai superiori⁷. Secondo le tesi portate avanti da Anders nel suo studio, l’apparente impassibilità di Eichmann al processo in cui era imputato altro non è che il sintomo di quella forma di cecità psichico-emotiva di cui siamo tutti noi vittime, e che per questo ci rende potenzialmente “figli di Eichmann”.

La questione dell’analfabetismo emotivo costituisce un’altra variante della discrepanza prometeica su cui Anders si sofferma anche nella sua produzione letteraria. Intorno a questo fuoco ruota infatti sia *Il sentimento rinviato* (*Der vertagte Gefühl*, 1945) sia le due favole incentrate sul tema dello sguardo e dal titolo *Lo sguardo all’insù* (*Der Blick hinauf*, 1957) e *Lo sguardo dalla torre* (1932), e che introducono e quasi chiudono il “cerchio della fine (dell’uomo)” andersiano. Nel primo e più tardo racconto si descrive una folla accalcata, a bocca aperta, sotto una torre nell’attesa spasmodica di vedere quello che a loro occhi si profila come uno spettacolo: il suicidio di un uomo disperato. Ma dal momento che, in quella torrida giornata di agosto, il “qualcosa di minuscolo e nero” che dovrebbe buttarsi indugia nella decisione definitiva, ecco che la folla con lo sguardo all’insù assiste, ormai spazientita e indignata, al fatidico tonfo finale che decreta la morte dell’uomo. Solo a quel punto gli astanti iniziano a disperdersi, abbandonando il teatro di sangue per riprendere i loro affari, e rammaricandosi di aver perso del tempo in un’inutile distrazione (Anders 2010, 141).

Ancora più significativo è il messaggio trasmesso dal primo racconto, quello che dà il titolo all’intera raccolta. Data la brevità del testo lo cito per intero:

Quando la signora Glü dalla più alta torre panoramica gettò lo sguardo verso il basso, dalla strada sottostante, simile a un minuscolo giocattolo ma riconoscibile inequivocabilmente per il colore del cappotto, sbucò suo figlio; e un secondo dopo, questo giocattolo venne travolto e distrutto da un autocarro rassomigliante anch’esso a un giocattolo – comunque la faccenda si sbrìgò nell’arco di un istante di irreale brevità, e il tutto si svolse solamente fra giocattoli. “Io non vado giù!”, urlò a quel punto la signora Glü, rifiutandosi di scendere le scale, “io non abbandono la torre! Lì sotto potrei disperarmi!” (Anders 2010, 15).

La vera protagonista di questo breve scritto di Anders è la discrasia dell’uomo, la sua ormai limitata capacità emotiva. In una riflessione appuntata oltre cinquant’anni dopo, nella notte del 14 marzo 1979, Anders torna su questa storiella e la collega alla spinosa questione dell’elaborazione del tragico passato per i tedeschi. Il comportamento della donna, che dall’alto del belvedere, ha assistito all’incidente mortale del figlio, ma

il figlio di Adolf Eichmann, il grigio impiegato deresponsabilizzato, il banale sterminatore che, producendo sistematicamente cadaveri, ha solo “obbedito agli ordini”. Le lettere di Anders sono rimaste senza risposta, ma sono state pubblicate da Anders nella forma di un’unica lunga lettera di riflessione monologica sulla “responsabilità individuale” nel mondo della tecnica, con il titolo *Noi, figli di Eichmann* (*Wir Eichmannsöhne*, 1964). Il riferimento alla questione della banalità del male in Hannah Arendt è qui scontato.

⁷ Su questa stessa linea va letta, a mio parere, la favola del 1949 dal titolo *Pensate da soli* (*Selber denken*), che racconta il fallimento del “pensare da sé (*Selbstdenken*)” di kantiana memoria. In questo testo la massima dell’Illuminismo viene messa in bocca a un pappagallo (quindi un imitatore di voci, come nella *pièce Kant* di Bernhard) nient’affatto vero, ma finto, artificiale. Cfr. Anders, 2010, 105.

(dal momento che nella visione dall'alto gli è apparso come uno scontro di giocattoli), si è rifiutata di scendere in strada, è assimilabile a quello del popolo tedesco nei confronti dei sei milioni di persone morte nei campi nazisti (Anders 2014, 61-62). Il punto è che, di fronte all'enormità del male, la percezione si blocca rendendo impossibile una forma di rimorso. Come Anders non si stanca di ripetere, i limiti dell'immaginazione non solo non permettono di vedere ciò che è troppo grande e potente, ma anche ciò che è troppo lontano. Non è un caso se sia l'uomo sulla torre sia il figlio in strada sono percepiti come dei punti neri, delle entità impercettibili, spersonalizzate. Per questo Anders denuncia l'esigenza di una ritrasformazione dei punti in esseri umani, delle cifre in persone, dei sei milioni di gassati in esseri umani.

3. In queste tappe narrative (quasi come in un capovolgimento della favola) non viene lasciato nessuno spazio alla "consolazione"; la penna di Anders mira semmai a scuotere le coscienze, a stimolare l'emozione. In questo senso la riconquista della disperazione costituisce una meta tanto anelata quanto fondamentale. Le parole con cui Anders nel 1979 commenta il fatto che il popolo tedesco, dopo più di quarant'anni di rimozione, si sia deciso a guardare nell'abisso del nazismo (e che potrebbero funzionare anche per la madre del racconto) sono emblematiche: "E grazie a Dio, ora si disperano, finalmente si disperano" (Anders 2010, 62). Se la favola assume nella estetica di Ernst Bloch il compito di insegnare a sperare, in Anders deve trasmettere l'importanza della disperazione.

Al centro delle favole andersiane sul tema dello sguardo è la questione della cecità di fronte alla realtà, l'incapacità umana di vedere lo "stato di cose". Di qui la missione che Anders affida alla sua attività culturale, quella di smontare le apparenze ingannevoli, di far saltare lo smalto sulle cose, di rendere accessibile alla vista, all'immaginazione, all'intelletto, una rete stratificata e nascosta alle nostre possibilità visive. All'interno di questa prospettiva si deve collocare la sua attenzione per la "favola", come forma narrativa che adempie la funzione del linguaggio metaforico, che vuole inglobare quel che del reale fuoriesce dal campo visivo. Secondo Anders infatti occorre esagerare, deformare, per constatare, perché l'invisibilità si rivela solo nella deformazione del visibile. In piena sintonia con le posizioni di Bertolt Brecht, al quale aveva dedicato un penetrante profilo (Anders 1991, 111-154), anche per Anders il ruolo dell'arte oggi è quello di pro-durre il disordine sotterraneo, o – per dirla con il suo ex-maestro Adorno, con il quale condivide una comune visione radicale della contemporaneità – d'introdurre caos nel mondo.

Per Anders la nostra capacità di vedere è insufficiente, e per questa ragione il compito dell'artista dovrebbe essere proprio quello di "rendere visibile" l'invisibile", di cogliere le condizioni di possibilità (in senso kantiano) del realizzarsi di qualcosa, della loro origine. Non è un caso se la copertina originale del volume *Der Blick von Turm*, a firma dell'artista tedesco Andreas Paul Weber (1893-1980), presenta proprio questo: una sorta di giullare-reduce di guerra, sorridente, che tenta di distribuire occhiali a una schiera di uomini e donne – giudici e notai, dame, cardinali e vescovi, generali – dal fare altezzoso e con gli occhi chiusi⁸.

Il compito del narratore è quello di creare finzioni, immagini del mondo, per fendere la cortina di "false rappresentazioni del mondo" e per addestrate l'occhio a uno sguardo critico⁹. Per Anders nella società fantasmatica non esistono più immagini *nel* mondo,

⁸ Per contrasto viene in mente il Giuseppe Coppola, l'inquietante venditori di barometri nel racconto di E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1815).

⁹ In questo senso deve essere inteso il monito della favola del 1939 dal titolo *Il silenzio* (*Die Stille*), raccolto dalla domanda posta dal bambino alla madre su come venisse prodotto il silenzio (e lo stesso vale per

quanto piuttosto il mondo nell'immagine, "o meglio: il mondo *come* immagine, come una parte d'immagini che senza sosta cattura il nostro sguardo, senza sosta lo possiede, senza sosta *copre* il mondo" (Anders 1992, 231). Occorre quindi affidarsi al meccanismo narrativo, alla dimensione del fantastico come strumento per spezzare l'incantamento prodotto e sfruttato dalla rete massmediatica, e imparare a confrontarsi, per mezzo delle lenti della "fantasia", con la realtà (Zipes 2004). È quanto Anders sostiene in un passo del suo diario di non-ritorno a casa, in Breslavia, dal titolo *Discesa all'Ade* (*Besuch im Hades*), 1979:

(...) il fantasticare che oggi è richiesto non consiste più in ciò che intendevamo finora con questo termine, non più nel trascendere esageratamente il reale, non più nel raffigurarci l'irreale o nell'immaginarci esseri fiabeschi (...) Al contrario, fantasticare significa attualmente confrontarci con la realtà davvero fantastica di oggi, interpretarla in modo adeguato. In sintesi: la fantasia, dal momento che il suo oggetto, la realtà fantastica, è esso stesso fantastico, deve funzionare come un metodo dell'empiria, come organo di percezione dell'effettivamente enorme (Anders 2008, 37).

La fantasia come metodo dell'empiria: in questo messaggio apparentemente paradossale va ricercato il senso ultimo dell'attività narrativa di Anders, e forse anche della sua speculazione filosofica.

Bibliografia:

- Anders, Günther. *L'uomo è antiquato. I*, Milano: Il Saggiatore, 1963
- Anders, Günther. *Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Anders, Günther. *Kafka. Pro e contro*. Ferrara: Corbo, 1989 (ora Quodlibet).
- Anders, Günther. *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*. Ferrara: Spazio libri, 1991.
- Anders, Günther. *L'uomo è antiquato. II*. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- Anders, Günther. *Mariechen*. München: Beck, 1994.
- Anders, Günther. *Noi, figli di Eichmann*. Firenze: Giuntina, 1995.
- Anders, Günther. *Discesa all'Ade. Auschwitz e Breslavia, 1966*, Torino: Bollati Boringhieri 2008.
- Anders, Günther. *La catacomba molussica*. Milano: Lupetti, 2009.
- Anders, Günther. *Lo sguardo dalla torre*. Milano-Udine: Mimesis, 2010
- Anders, Günther-Arendt, Hannah. *Le Elegie duinesi di Rilke*. Trieste: Asterios, 2014.
- Anders, Günther. *Dopo "Holocaust"*, 1979. Torino: Bollati-Boringhieri, 2014.
- Anders, Günther. *Brevi scritti sulla fine dell'uomo*. Trieste: Asterios, 2016.
- Colombo, Devis. *Un sorriso di disperazione*, postfazione a Anders 2010, 153-194.
- Fetz, Bernhard. "Attacke von zwei Seiten. Über Dichten und Philosophieren bei Günther Anders". *Profile*, 7, 11 (2004): 242-261.
- Fofi, Goffredo. "Prefazione a G. Anders, *Lo sguardo dalla torre*". Anders 2010, 9-12.
- Lütkehaus, Ludger. "Antiquiertheit des Menschen-Antiquiertheit der Kunst?" *Profile*, 7, 11 (2004): 242-261.
- Paucker, Henri. "Günther Anders". *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. A cura di John M. Spalek e Joseph Strelka, vol. 1. Bern/München, 1976: 223-233.
- Portinaro, Pier Paolo. *Il principio disperazione*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

l'oscurità) nel periodo precedente all'invenzione della radio (e della televisione): "È vero?", esclamò il bambino, quando la madre aveva finalmente spento la radio ed era sul punto di uscire dalla stanza dei bambini. 'Che cosa?' 'Che quando tu eri piccola la radio non esisteva?' 'Naturalmente no.' 'E il silenzio, allora? Non avete mai saputo come si produce il silenzio?'" (Anders, 2010, 40). Il punto è che le riproduzioni fornite a domicilio non sono, nella "società dello spettacolo", parentesi nel silenzio, ma piuttosto il silenzio e la mancanza d'immagini sono diventate lacune e vuoti nel *continuum* del mondo delle immagini.

Portinaro, Pier Paolo. “Anders tra letteratura della crisi e filosofia d’occasione”. *L’uomo e la sua fine*. A cura di Micaela Latini e Aldo Meccariello. Trieste: Asterios, 2015, 89-104.

Zipes, Jack. *Spezzare l’incantesimo*. Milano: Mondadori, 2004.