



Citation: L. Azzariti-Fumaroli (2021) *Stets seh' ich mich mir winken, dem Winkenden entschweben*. Robert Walser: scomparire nella scrittura. *Aisthesis* 14(1): 173-182. doi: 10.36253/Aisthesis-11606

Copyright: © 2021 L. Azzariti-Fumaroli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Stets seh' ich mich mir winken, dem Winkenden entschweben. Robert Walser: to disappear in writing

Stets seh' ich mich mir winken, dem Winkenden entschweben. Robert Walser: scomparire nella scrittura

LUIGI AZZARITI-FUMAROLI

Università Pegaso, Napoli

luigi.azz@tin.it; luigi.azzaritifumaroli@unipegaso.it

Abstract. In Robert Walser's work any intention of meaning would seem to be revoked in doubt, in favour of blatant mannerism. This, in turn, would take the actual form of a proclaimed abstention from the pursuit of any purpose, so as to be similar to a simple graphic texture. The aim of this article is to show how this peculiar textual economy favours the invention of a subject capable of giving rise to a fictitious identity to the point of no longer being able to distinguish any gap between reality and fiction.

Keywords: Robert Walser, Writing, Reality, Fiction, Caducity.

1. Per sua costituzione Walter Benjamin ha sempre esposto le proprie riflessioni nella forma di un esercizio esegetico. Com'è gli stesso ammise in una corrispondenza a Max Rychner del marzo 1931, non gli riuscì mai di studiare e di pensare altrimenti che «in conformità con la dottrina talmudista dei quarantanove livelli di significato» (Benjamin [1966]: 524). Questo – continuava – avrebbe dovuto risultare particolarmente evidente nel saggio dedicato a Gottfried Keller, apparso sulla *Literarische Welt* nel 1927. Qui infatti il punto nodale è costituito dal voler situare lo scrittore svizzero «in prossimità di una generazione in preda alla morte, desolata: di come sia propriamente un nonnulla nella forma linguistica, una trama capricciosa, oscura a lui stesso» a decretare la perfezione delle sue novelle (Benjamin [1927a]: 286). Si tratta insomma di porre in chiaro il peculiare «pudore nei confronti del linguaggio (*Sprachschem*)», proprio di autori come Keller o, più ancora, come Robert Walser (Benjamin [1929]: 326). Un rilievo, questo, che a sua volta non intende fermarsi a porre l'accento su una mera *Verschwiegenheit*, quanto

piuttosto a far risaltare l'incapacità del linguaggio di rendere possibile questo riserbo, non riuscendo esso a sottrarsi al registro della predicazione. Al contrario, nelle prose e nei versi di Walser parrebbe osservarsi la messa in opera di una sorta di «esperimento senza verità», per il quale il linguaggio si rifiuterebbe di «riconoscere l'essere di qualcosa come qualcosa» (Lüssi [1977]: 9), con la conseguenza che la stessa possibilità di procedere nella loro interpretazione non tollererebbe di svolgersi in modo convenzionale, attraversandone e delucidandone il dettato.

Se ci si pone in questa prospettiva, ad assumere significato si mostra in primo luogo «il come (*das Wie*)» in Walser si concreta il lavoro sulla parola, il quale parrebbe subordinare «tutto ciò ch'egli ha da dire» (Benjamin [1929]: 325) al semplice gesto con il quale la mano appoggia lo stilo su una superficie, vi avanza premendo o carezzando, e quindi traccia forme regolari, ricorrenti, ritmate. Non dovrebbe, tuttavia, farsi discendere da questa osservazione la conclusione che vuole che in lui ciò che il linguaggio esprime differisca da ciò che esso significa, come se ogni suo asserto possedesse unicamente un'inclinazione a volatizzarsi. Occorrerebbe piuttosto avvertire la portata del diallelo innescato dall'evocare quella crisi del significato del significato alla quale Walser stesso parrebbe alludere là dove dichiara che ciò che lo attrae non è cercare un determinato argomento e darvi uno specifico contenuto, «ma scegliere parole raffinate, belle. Da un'idea posso formare dieci, anzi cento idee, ma non mi viene in mente un'idea centrale. Che so, scrivo perché trovo bello riempire così le righe di lettere aggraziate. Il "che cosa" (*das Was*) mi è del tutto indifferente» (Walser [1904]: 24). L'affermare che tutto quanto è detto deve essere in un medesimo tempo dis-detto implicherebbe una coincidenza di ogni significato linguistico con la sua propria revoca. Sicché Walser attribuirebbe al linguaggio un significato ch'esso non potrebbe in alcun modo esprimere (Plug [2016]: 20), se non – come è stato ritenuto – nella forma della «fantasticheria» (Canetti [1973]: 289) esaltata dalla «dissociazione» (Calasso [1970]: 187). Lo stesso Benjamin sembrerebbe

a questo proposito convenire sull'idea che, nello scrittore elvetico, venga in ultima istanza alla luce «una loquace profondità che ricorda antichi brontolii e scherzi, come le fiabe assurde» (Benjamin [1927b]: 76), così da indurre a lasciare ininterrogato il *che cosa*, a partire dai *dramolets Aschenbrödel* e *Schneewittchen*, Walser esprimerebbe. Non a caso, l'esibito contrasto fra scrittura calligrafica di chiara matrice *Jugendstil* ed una materia fiabesca stravisata da una lacerante angoscia ha per lungo tempo indotto ad interpretare, in special modo il *Märchenspiel* dedicato a Biancaneve, unicamente come un prezioso quanto singolare pezzo di bravura, ispirato da una puro «sentire capriccioso e lubrico» (Bieber [1921]); con ciò mancando di considerare che fin da questi primi esercizi di scrittura il «significante arabescato e cesellato» da Walser non sembra riuscire a coabitare con il significato, come se tra questi due elementi sussistesse una sorta di disagio che porta il segno a frantumarsi (Fattori [2008]: 176), e che porrebbe l'atto stesso dello scrivere sotto una «*Desperado-stimmung*» (Benjamin [1929]: 325).

Se questo stato di disperazione rappresenta l'immediata conseguenza dell'indulgere di Walser nella *maniera*, intesa come processo di dismissione d'ogni cifra stilistica e di conseguente esaurirsi d'ogni autentico contenuto, parrebbe in pari tempo potersi in ciò rilevare un processo di messa in parentesi del linguaggio, per mezzo del quale esso si porrebbe nella condizione non già di dire un *qualche-cosa*, ma di esprimere unicamente se stesso (Benjamin [1916]: 144), estrinsecandosi in una forma di rifiuto che tende all'incondizionato. Suggestivamente, Benjamin nota che, in Walser, è come se ogni frase avesse quale unico compito di far dimenticare quella precedente (Benjamin [1929]: 325), perché nei suoi incessanti esercizi di scrittura ad essere infirmato non sarebbe soltanto il rendersi manifesto di qualcosa nel linguaggio, ma la stessa intenzione di significare, quale elemento che sempre anticipa e rende possibile la significazione in generale.

2. Nel tentativo di rendere percepibile tale preterizione di ogni significare, si è ritenuto di

poter scorgere qualche affinità fra i personaggi di Walser ed il Bartleby di Melville (cfr. Vila-Matas [2000]: 15 sgg.), a motivo d'un progressivo trascorrere della parola puramente ornamentale dei primi verso il silenzio del secondo. Nell'«avrei preferenza di no (*I would prefer not to*)» (Melville [1856]: 11) pronunciato dallo scrivano descritto da Melville, benché si dia luogo ad una peculiare economia dell'implicito (cfr. McCall [1989]), è pur vero che ciò avverrebbe a motivo di un rifiuto, di una *preferenza* per una decisione, ancorché negativa, assunta deliberatamente; al contrario, il «nodo del rifiuto» che caratterizza i personaggi di Walser, a partire dallo Jakob von Gunten dell'omonimo racconto, sembra equivalere ad un'astensione che ha fagocitato la coscienza stessa del rifiuto, e che perciò più che una negazione si palesa come un'abdicazione, come la rinuncia – mai pronunciata, mai chiarita – a dire qualcosa o, ancora, come «l'abbandono dell'io, il rilassamento dell'identità, il rifiuto di sé che non si ripiega sul rifiuto, ma apre al cedimento, alla perdita d'essere» (Blanchot [1980]: 33). Il «non voler pensare a nulla» (Walser [1909]: 114) di Jakob von Gunten, non diversamente dal «non voler sapere di nulla» (Walser [1910]: 143) di Kineast, nella omonima prosa del 1910, possiedono un'inesorabilità non condivisa da Bartleby, «creatura di preferenze, non di assunti (*a man of preferences than assumptions*)» (Melville [1856]: 39), votata sì ad un'inerzia sulla quale il gioco delle intenzioni non sembra avere alcuna presa, ma che nondimeno appare essere l'estrema strategia di un soggetto che cerca di salvare dalle spire della totalità sociale un residuo di senso (Magris [1999]: 20).

Bartleby più che non *voler* copiare, *preferirebbe* non copiare: il suo parrebbe essere non già soltanto un mantenersi nell'incertezza, quanto il tentativo di sottrarsi alla cogenza dell'eterno ritorno, inteso come movimento che conferisce esistenza attuale ad ogni possibilità (Blanqui [1872]: 74). Fra la reiterazione dell'impennatura insita nel gesto di copiare e l'attualità eternizzata dall'eterno ritorno sussisterebbe infatti un'analogia sulla quale già Benjamin ha richiamato l'attenzione

(Benjamin [1940]: 1234), e rispetto alla quale la presa di congedo dalle sue mansioni di *law-copist* da parte di Bartleby si porrebbe come una cesura investita della funzione di destituire tale assoluta attualità, in favore di una sua esposizione alla pura potenza come tale. In Walser, al contrario, le figure che popolano le sue prose sembrano precedere la stessa distinzione fra potenza ed atto: esse appaiono avvolte da un baluginio tremolante che rende impossibile coglierne anche solo i contorni – come se si trovassero perennemente sull'orlo dell'imperfetto, dell'incompiuto, dell'inquietudine. Forse è questo loro carattere intrinsecamente frammentario ed incompleto a dare l'impressione che ci sia sempre la possibilità di perfezionarne la creazione, e per conseguenza a suggellare la pura artificialità delle opere ch'essi animano. In questo senso la simpatia che, in una pagina del 1917, Walser ammette di provare verso una lettrice di Gottfried Keller, «delusa e seccata (*enttäuscht und mißmutig*)» (Walser [1917]: 185) perché la vita era cosa diversa rispetto a quanto ella leggeva, deporrebbe – è stato osservato (Celati [2004]: 187; Celati [1989]) – a favore di una sua preferenza per l'artificialità di tutte le parole e le immagini. Ma in Walser il laborioso esercizio per fare un buon uso dell'inautenticità non parrebbe seguire l'imperativo dell'esatta deformazione, quale principio cardine di un mondo linguistico incompatibile con la *realtà*, come, invece, accade ad esempio in *The Island of the Fay* di Poe, in cui nulla accade che non possa accadere ininterrottamente, eternamente, simbolicamente, in virtù di un *parlare* senza *dire* (Manganelli [1981]: 114). Quello di Walser sembra piuttosto un simpatizzare per l'irrealtà, in quanto dimensione priva di qualsiasi prospettiva temporale. A giusta ragione W.G. Sebald ha potuto avvicinare Walser a Gogol', in particolare per la mancanza da parte dei loro personaggi di qualsiasi *ubi consistam* (Sebald [1998]: 120): in entrambi, dietro una folla di maschere, si celerebbe il desiderio di portare a compimento una forma di spersonalizzazione che ricorda quella di cui è esempio l'Akakij Akakievič di *Šinel'*, tangibile fantasma di cui è impossibile sapere se si trovi in mezzo alla strada o nel mezzo d'una frase.

Ma qualora ci si soffermasse a considerare certe inclinazioni dandistiche, alle quali peraltro non sarebbe mai del tutto estraneo un qualcosa di convulso e di stravolto (Benjamin [2012]: 466), che traspaiono da alcune note di carattere autobiografico (Walser [1915a]: 36), ovvero da alcune fra le figure più grottesche tratteggiate da Walser, come lo scimmiotto dell'omonima prosa (Walser [1925a]), potrebbe soprattutto essere il Puškin di *Graf Nulin* (*Conte Nulin*), ad essergli accostato. Non soltanto perché vi trova espressione l'esperimento di ridurre i materiali posseduti alla loro grandezza inversa; quanto in ragione di un'inveterata passione per i bottoni, che tanto il protagonista di quella che Nikolaj Nadeždin riteneva essere la migliore opera di Puškin (Puškin [1827]: 25-26; cfr. Tynjanov [1929]: 99), quanto Walser sembrano nutrire. Mentre, però, è possibile attardarsi a scorgere nell'ubbia del personaggio puskiniiano «un irridente significato simbolico, un sorridente messaggio in cifra mandato fino a noi dall'ultimo dandy dell'Impero russo» (Vitale [1995]: 149); dallo scrittore svizzero – la cui persona, trasfigurata in quella del protagonista di *Der Gehülfe*, già dava l'impressione d'essere «soltanto un lembo, una fuggevole appendice [...], un bottone penzolante che nessuno si prendeva la premura di attaccare» (Walser [1908]: 23) – quei piccoli dischetti destinati generalmente a trovare posto all'interno d'un'asola o d'un occhiello sono tenuti in gran conto soltanto per il loro sapersi tenere nella «più discreta delle discrezioni» (Walser [1915b]: 109).

3. La *capacità di essere inapparisciente* (*unauffällig*) di cui il bottone sarebbe emblema (e che i microgrammi, vergati con l'esile punta d'un lapis, lo «stupendo camuffamento calligrafico destinato a nascondere a lui stesso le proprie idee» (Morlang [2005]) impiegato da Walser fin dagli anni Dieci per arginare uno «spaventoso odio verso la penna» (Walser [1979]: 301; cfr. Morlang [1994]: 74), sembrano voler imitare, rendendo ogni manoscritto la fantasmagoria di una piccolezza incantata) parrebbe definire il peculiare spazio fenomenico ch'egli nomina e traccia insieme, affidando la scrittura unicamente «al gioco

della casualità» (Walser [1926]: 65). Un'indicazione, questa consegnata al *Tagebuch-Fragment von 1926*, da prendere letteralmente, ammettendo uno scrivere che vorticosamente e senza alcun orientamento annerisce lo spazio vergine della pagina, quasi si trattasse di lasciar tornare la scrittura alla sua originaria dimensione di disegno (cfr. Walser [1927]: 232), ed il foglio alla sua genuina bellezza (cfr. Walser [1928-1929b]: 183). Lo spazio della scrittura comincerebbe infatti non già con dei segni tracciati sulla pagina bianca, ma esso innanzitutto coinciderebbe coi centimetri quadrati del foglio di carta. Come ha efficacemente notato Ermanno Cavazzoni, Walser pare mettersi «al servizio della carta, la cosa più povera e scontata, ubbidendo ai limiti della carta, ai margini della carta» (Cavazzoni [2006]).

In questa sottomissione alla carta nella sua immediata materialità parrebbe giungere al proprio apice quella forma di esaltazione dell'obbedienza come massima virtù che è stata riconosciuta essere uno dei tratti distintivi dei personaggi di Walser (Walser [1909]: 36, 90; cfr. Coetzee [2007]: 23; Sontag [2009]: 90). Lungi dall'essere affine al *resentiment* nietzscheano (cfr. Nietzsche [1888]: 26), la subordinazione descritta da Walser sembra piuttosto l'ultimo risultato a cui, non diversamente da quanto avviene in Kafka, arriva il suo studio delle cose (cfr. Benjamin [1929]: 325; Benjamin [1934]: 415; Rendi [1961]: 31 sgg.). Ma sembra pure segnare l'inevitabile approdo d'una scrittura che presuppone, insieme alla estenuazione del soggetto-agente, qualcosa di perennemente incompiuto. Sotto questo riguardo si potrebbe cogliere più d'un profilo di convergenza con la nozione di *Blödigkeit* di cui Benjamin analizza il significato nel suo saggio su Hölderlin (Benjamin [1914-1915]: 125; cfr. Symons [2018]: 224-225). La *goffaggine*, la *semplicità*, ovvero la *timidezza* di cui il poeta svevo aveva parlato in un componimento del 1803, riflettendo sul problema della «missione poetica» (Hölderlin [1803]), è tratto che Walser – come testimonia nel suo libro di memorie anche Carl Seelig (Seelig [1977]: 54) – sente a sé molto affine. La *Blödigkeit* – termine che Hölderlin usa nella sua originaria accezione di «esitazione», di *timiditas* (cfr. Grimm [1854-1960]: 141-

142; Reitani [2001]: 1481) – è da Benjamin definito come «l'atteggiamento peculiare del poeta», quale si concreta in una «esistenza immota (*regloses Dasein*)», in una «completa passività (*völlige Passivität*)» (Benjamin [1914-1915]: 125). Quanto è qui posto in discussione è la pretesa di pervenire ad una forma di scrittura che ambisce ad «accertare gli ultimi elementi» (Benjamin [1914-1915]: 122), ossia i principi fondamentali che dovrebbero regolare e dare forma al mondo, in favore d'una poetica «in cui la figura, la forma viene ad identificarsi con l'informe» (Benjamin [1914-1915]: 120). Analogamente, l'accondiscendenza dei personaggi walseriani impedirebbe loro di acquistare qualsiasi specifico connotato se non quello proprio d'un *non fare* che elude, schiva, disorienta ogni azione dettata dalla volontà di perseguire uno scopo. Essi parrebbero collocarsi «molto vicini a quel nulla che solo rende servibile il qualcosa» di cui si ha espressione nella tradizione taoista (Benjamin [1934]: 435). L'«energia» spesa nel «non far nulla e mantenere un contegno» – di cui si legge nello *Jakob von Gunten* (Walser [1909]: 71) – coinciderebbe infatti con quell'attività fluttuante che non produce assolutamente niente, e che segna il punto di arrivo dell'esperienza totale (e finale) dell'oziosità.

4. «Fantasmare una certa esperienza, se non del niente (è troppo enfatico, troppo metafisico), almeno del *Nulla*» (Barthes [2003]: 260; Barthes [2002]: 222-227): così Barthes descrive l'esperienza del *Wou-wei*, del *Non-agire* orientale. Se in quest'ultimo universo culturale il significato dell'astensione da ogni attività intenzionale distingue «una specie di passività umile», lontana da ogni desiderio di violenza, ma al fondo una specie di «attività spontanea ed instancabile» (Barthes [2003]: 261); «in una maniera più occidentale» – prosegue Barthes, richiamando a sostegno una pagina di Heidegger (Heidegger [1936-1946]: 96) – questa oziosità radicale è da avvicinare alla «*Natura*», a motivo del suo mantenersi sempre e soltanto entro i limiti della possibilità. Ed è ad una tale rivelazione che, in uno dei vertici della sua opera, il fulminante *Ich habe nichts*, Walser fa partecipare il «*dummer Bursche*» che con la sua

aria bonaria e trasognata impersonerebbe colui che costituisce con ciò che lo circonda una relazione di puro *sapere* non trasformabile in profitto, e come tale opposta a qualsiasi libido dei sensi e quindi della dominazione (cfr. Walser [1909]: 50).

È alla luce di un tale sapere, capace di ammettere che ogni esistenza sia «fragile, indifesa (*hilflos*)» (Walser [1916a]: 125; cfr. Cacciari [1980]: 188-189), che Walser sembra riuscire a realizzare un atto di totale identificazione con la sostanza dell'effimero. Allo stesso modo del suo *alter ego* Fritz Kocher, egli ha la straordinaria capacità di «veder chiaro nel piccolo» (Walser [1904]: 8), o, meglio, nell'insignificante. Esempio è al riguardo la prosa *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*, nella quale è anzitutto la cenere ad essere descritta nella sua assoluta inconsistenza. Infatti «dove vi è cenere non vi è in fondo proprio nulla (*wo Asche ist, da ist eigentlich überhaupt nichts*). Metti il piede sulla cenere e quasi non ti accorgerai di aver calcato qualcosa» (Walser [1915c]: 328). L'affermazione, più che prestarsi a letture biografiche, che vedrebbero in questa *contemplatio cineris* gli effetti dell'autodafé allestito da Walser per compiere il proprio martirio (Sebald [1998]: 12), parrebbe voler compendiare il movimento inintenzionale che dissemina ogni significato, ogni segno, ogni scrittura. La cenere non si risolve mai in un *lekton* (cfr. Bréhier [1997]: 14-15), poiché essa è pur sempre stata una cosa non soltanto *esprimibile* nel discorso e nel pensiero; essa non è neppure un segno, almeno nel senso di un rimando inferenziale: la cenere è sempre una cosa che, ad un tempo, serba e perde la sua origine. Essa richiama il fuoco, prendendone il posto, ma senza mai coinciderci perfettamente: «se un luogo medesimo si cinge di fuoco [...], quel luogo non è più. Resta (come resto) la cenere (*Reste la cendre*)» (Derrida [1987]: 23) – ha scritto Jacques Derrida –, precisando che il termine «resto» va inteso come il tedesco *Rest*, «residuo», e dunque come ciò che può «sparire radicalmente», in quanto estraneo ad ogni sostanzializzazione (Derrida [1990]: 269). Ma la cenere ha, per Walser, anche, forse soprattutto, una vaghezza che l'accomuna alla scrittura decostruita dei microgrammi, i quali si presentano come segni scritturali che non fan-

no, però, quasi più parte d'un codice, ma soltanto d'una testura grafica¹.

5. Se si valuta questa incinerazione della scrittura, capace di sospendere le sue motivazioni anche estetiche, con il *metodo alchemico* al quale Benjamin assimila l'esercizio ermeneutico, deputato a svelare il *cinereo* nucleo nascosto proprio d'ogni opera (Benjamin [1966]: 132; cfr. Benjamin [1922]: 126), parrebbe giungere a compimento quel processo di «evocazione dell'autocoscienza e dell'autocoscienza nella cosa osservata» in cui si adempie la *Beobachtung* critica, in quanto scoperta dell'intenzione interna dell'opera (Benjamin [1919]: 60, 69; cfr. Desideri, Baldi [2010]: 45 sgg.). La quale se stilisticamente, nel caso di Walser, si impenna su un'ironia che trova la sua manifestazione sia in caratterizzazioni soffusamente negative², sia – come notò già Kafka – in un «uso evanescente di metafore astratte» (Kafka [1951]: 536), e che produce una dissoluzione della sua forma empirica tale da mostrarne le condizioni del disfacimento, dal punto di vista della sua costruzione immanente rivela, attraverso l'«emblema (*Sinnbild*)» della cenere, la inappropriabilità del proprio nulla.

In una lettera del marzo 1926, nella quale Walser si sofferma a considerare le figure femminili nelle opere di Shakespeare, egli dichiara ch'esse appaiono così vivide perché il drammaturgo «era trasportato (*hinriß*) a non proferire alcunché. Dall'inespresso si sviluppa il figurale (*Aus den Unausgesprochenheiten entwickelt sich das Gestaltliche*)» (Walser [1979]: 267). In quest'ultima espressione sarebbe compendiata la necessità di rico-

noscere nel figurale quanto *prende forma*³ nelle aposiopesi che costellano il dettato e lo sospendono, così da lasciare intendere assai più di quanto esso non dica, ovvero – come in *Der Spaziergang* (Walser [1916b]: 61-62) – facendo emergere dalla trama lo scrittore stesso, incerto e sperduto nel suo medesimo testo e pronto a disfarvisi, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela. «Queste noterelle intercalate (*Zwischenbemerkungen*)» (Walser [1926]: 71) – sintomo eclatante di una ricorsività linguistica che cela le inquietudini d'una psiche alterata⁴ – sembrerebbero essere le commessure testuali attraverso le quali traluce, vaga, indistinta, l'identità di Walser. «A volte mi par d'essere una figura di sogno (*Traumgestalt*), un personaggio chimerico (*Phantasiefigur*). Non vivo, eppure esisto (*Ich lebe nicht und bin dennoch lebendig*), come può essere?» (Walser [1916c]: 73) – si legge in una delle prose che compongono *Poetenleben*, attestando quanto labili siano i confini del suo «*Ich-Hier*», della sua spazialità esistenziale; e, più in generale, quanto, nella sua opera, siano friabili le distinzioni fra realtà e finzione.

Affrancandosi da ogni riferimento alla realtà effettuale, al punto da sembrare ad Adorno (Adorno [1955]: 260) affetto da una forma di demenza (cfr. Bernstein [2018]), Walser trasformerebbe ogni orizzonte percettivo nel proprio funambolico fantastico. Come esemplarmente accade in *Das Theater, ein Traum* (Walser [1907b]), testo oniricamente trasfigurato nel sogno stesso di cui parla, Walser elide le frontiere fra descrizione reale e racconto di finzione, trasfondendole in un'unica esperienza di scrittura, che tiene insieme ogni genere letterario, pur disperdendosi in ogni direzione.

I miei pezzi in prosa costituiscono, a mio avviso, null'altro che parti di una lunga, realistica storia priva d'azione. Per me sono gli schizzi ch'io realizzo di tempo in tempo, sono capitoli brevi o lunghi d'un

¹ Significativo è al riguardo l'accostamento dei *Microgrammi* walseriani con le opere di CY Twombly proposto, con altri, in una mostra, *Scrivere disegnando*, allestita nel 2020 dal Centre d'Art Contemporain di Ginevra, e che si rivela altresì particolarmente coerente con le osservazioni che R. Barthes (Barthes [1982]) svolse attorno all'opera dell'artista statunitense.

² Cfr. ad es. Walser (1909): 10: «È privo di carattere, perché non sa ancora cosa sia un carattere»; e 43: «Parla come un capitombolo andato storto, si comporta come una grossa improbabilità impastata in forme umane».

³ Cfr. Walser (1979): 266: «Le parole formano la pelle che avvolge strettamente il contenuto, cioè il corpo».

⁴ Walser (1907a): 39: «Ho finito la frase oppure no? Se non l'ho finita è davvero una bella faccenda che va continuata»; cfr. Middleton (1985).

romanzo. Il romanzo (*Der Roman*), che io scrivo ancora e ancora, rimane sempre lo stesso, e potrebbe essere definito come un *Io-Libro* (*Ich-Buch*) variamente fatto a pezzi e strappato. (Walser [1928-1929a]: 322)

Così osserva Walser in un brano composto alla fine degli anni Venti, nel quale vengono rese esplicite le intenzioni della sua poetica, volta a fare del testo la forma in cavo nella quale il soggetto fa luogo al fittizio dell'identità, affidandosi alle risorse di un significante capace di dispiegarsi senza o quasi il sostegno del significato (cfr. Tofi [1995]: 169-257). Non si tratta tuttavia soltanto di constatare la giocosa complicità che Walser instaura con i suoi *alter ego* o di misurare la maestria con la quale egli riannoda i fili di ciò che nella sua narrazione sembra sul punto di disfarsi (cfr. Walser [1925b]: 9, 93; Antonowicz [1995]); si tratta piuttosto di osservare la sublimazione dell'*insensato gioco di scrivere*, nel suo riuscire ad esigere da colui che vi partecipa un gesto di definitiva sottomissione: ch'egli rinunci a sé e cessi di designarsi, come se dovesse incorporare la morte, guardarla, leggerla quale sua verità più segreta.

Il giorno di Natale del 1956 ad Herisau, nella Svizzera orientale, alcuni bambini inciamparono nel cadavere di Robert Walser steso sulla nave. Quarantanove anni prima egli ne aveva scritto:

Luomo giaceva immobile [...]. Era morto assiderato, senza alcun dubbio, e doveva giacere lì da molto tempo, sul sentiero. Nella neve non si scorgevano impronte [...]. Solo le stelle cantavano piano vicino al suo capo, e gli uccelli notturni stridevano: è la musica migliore per uno che non ha più udito né sensi. (Walser [1907c]: 130-131).

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W., 1955: *Aufzeichnungen zu Kafka*, in *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., trad. it. di E. Filippini, *Appunti su Kafka*, in *Prismi*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 249-282.
- Antonowicz, K., 1995: *Der Mann mit der eisernen Maske – Rollen und Masken in der Kurzprosa von Robert Walser*, in “*Colloquia Germanica*” 28, pp. 55-71.
- Barthes, R., 1982: “*Non multa sed multum*”, in *Lobvie et l'obtus*, Seuil, Paris, trad. it. di D. De Agostini, *Cy Twombly o “Non multa sed multum”*, in *Lovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 157-175.
- Barthes, R., 2002: *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Seuil, Paris.
- Barthes, R., 2003: *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, Paris, trad. it. di E. Galiani e J. Ponzio, *La preparazione del romanzo*, vol. II, Mimesis, Milano-Udine, 2010.
- Benjamin, W., 1914-1915: *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo 1, a cura di H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 105-126.
- Benjamin, W., 1916: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo 1, a cura di H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 140-157.
- Benjamin, W., 1919: *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, tomo 1, a cura di H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 7-122.
- Benjamin, W., 1922: *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, tomo 1, a cura di H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 125-201.
- Benjamin, W., 1927a: *Gottfried Keller*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo 1, a cura di H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 283-295.
- Benjamin, W., 1927b: *Pierre Girard “Connaissez mieux le cœur des femmes”*, in *Gesammelte Schriften*, vol. III, a cura di H. Tiedemann-Bartels, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 76-77.
- Benjamin, W., 1929: *Robert Walser*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo 1, a cura di H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 324-328.

- Benjamin, W., 1934: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, Gesammelte Schriften*, vol. II, tomo 2, a cura di H. Schwepenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 409-438.
- Benjamin, W., 1940: *Ms 489*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, tomo 3, a cura di H. Schwepenhäuser e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 1233-1234.
- Benjamin, W., 1966: *Briefe*, a cura di G. Scholem e T.W. Adorno, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W., 2012: *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, Neri Pozza, Vicenza.
- Bernstein, J.A., 2018: *Ramble On. Robert Walser at the Limits of Critical Theory*, in McCall, C., Ross, N. (a cura di), *Benjamin, Adorno and the Experience of Literature*, Routledge, New York, pp. 235-251.
- Bieber, H., 1921: *Literarische Chronik*, in "Der Tag", 5 aprile.
- Blanchot, M., 1955: *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M., 1980: *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris.
- Blanqui, L.-A., 1872: *L'éternité par les astres*, Librairie Germer Baillière, Paris.
- Bréhier, É., 1997: *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, Paris.
- Cacciari, M., 1980: *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano, 2005.
- Calasso, R., 1970: *Il sonno del calligrafo*, in R. Walser, *Jakob von Gunten*, trad. it. di E. Castellani, Adelphi, Milano, pp. 171-191.
- Canetti, E., 1973: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-72*, Hanser, München.
- Cavazzoni, E., 2006: *Sulla carta*, <http://www.zibaldoni.it/2006/12/13/carta/>.
- Celati, G., 1989: *Note su "Kleist a Thun"*, in "Marika", 26, pp. 106-109.
- Celati, G., 2004: *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in Sironi, M. (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 178-189.
- Coetzee, J.M., 2007: *Robert Walser, in Inner Workings. Literary Essays 2000-2005*, Viking, New York, trad. it. di M. Baiocchi, *Robert Walser, in Lavori di scavo. Saggi sulla letteratura 2000-2005*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 19-33.
- Derrida, J., 1987: *Feu la cendre, Des Femmes*, Paris, trad. it. di S. Agosti, *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano, 2000.
- Derrida, J., 1990: *Che cos'è la poesia?*, in Ferraris, M., *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 238-272.
- Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Carocci, Roma.
- Fattori, A., 2008: *Robert Walser: dramolets e fin de siècle*, in Ponzi, M. (a cura di), *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 157-177.
- Grimm, J. u. W., 1854-1960: *Wörterbuch*, dtv, München, 1991, vol. II.
- Heidegger, M., 1936-1946: *Überwindung der Metaphysik*, in *Vorträge und Aufsätze, Gesamtausgabe*, vol. VII, a cura di F.W. v. Hermann, Klostermann, Frankfurt a.M., 2000, pp. 69-98.
- Hölderlin, F., 1803: *Blödigkeit*, in *Friedrich Hölderlins Sämtliche Werke und Briefe in fünf Bänden. Kritisch-historische Ausgabe von Franz Zinker-nagel*, vol. I, Insel, Leipzig, 1914, p. 211, trad. it. di L. Reitani, *Timidezza*, in *Tutte le liriche*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano, 2001, p. 295.
- Kafka, F., 1951: *Tagebücher, 1910-1923*, Fischer, Frankfurt a. M.
- Reitani, L., 2001: *Commento e note*, in Hölderlin, F., *Tutte le liriche*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano.
- Lüssi, W., 1977: *Robert Walser. Experiment ohne Wahrheit*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- Manganelli, G., 1981: *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano.
- McCall, D., 1989: *The Silence of Bartleby*, Cornell U.P., Ithaca.
- Melville, H., 1856: *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street*, Penguin, London, 1995.
- Middleton, C., 1985: *A Parenthesis to the Discussion of Robert Walser's Schizophrenia*, in Har-

- man, M. (a cura di), *Robert Walser Rediscovered*, University Press of New England, Hanover-London, pp. 190-194.
- Morlang, W., 1994: Trascrittore-Traditore? Zur Kennzeichnung einer zwielichtigen Tätigkeit, in Utz, P. (a cura di), *Wärmende Fremde*, Peter Lang, Bern, pp. 71-80.
- Morlang, W., 2005: *La singolare felicità del metodo della matita. Note a proposito della micrografia di Walser*, <http://www.zibaldoni.it/2005/12/18/la-singolare-felicità-del-metodo-della-matita/>.
- Nietzsche, F., 1888: *Ecce Homo*, in *Kritische Gesamtausgabe*, vol. VI, tomo 3, a cura di G. Colli e M. Montinari, de Gruyter, Berlin, 1969, trad. it. di R. Calasso, *Ecce Homo*, Adelphi, Milano, 1981.
- Plug, J., 2016: *They Have All Been Healed. Reading Robert Walser*, Northwestern University Press, Evanston.
- Puškin, A., 1827: *Graf Nulin*, in "Severnye cvety", 22 dicembre, trad. it. di L. Delatre, *Il Conte Nulin*, in A. Puškin, *Racconti poetici*, Le Monnier, Firenze, 1856, pp. 21-31.
- Rendi, A., 1961: *Prefazione*, in R. Walser, *Una cena elegante*, Lerici, Milano, pp. 9-43.
- Sebald, W.G., 1998: *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser*, in *Logis in einem Landhaus*, Hanser, Munich, trad. it. di A. Vigliani, *Le promeneur solitaire. In ricordo di Robert Walser*, in *Soggiorno in una casa di campagna*, Adelphi, Milano, 2012, pp. 105-137.
- Seelig, C., 1977: *Wanderungen mit Robert Walser*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., trad. it. di E. Castellani, *Passeggiate con Robert Walser*, Adelphi, Milano, 1981.
- Sontag, S., 2009: *Walser's Voice*, in *Where the Stress Falls*, Penguin, London, pp. 89-91.
- Symons, S., 2018: *Wo bist du, Nachdenkliches? Sobriety and Poetic Determinability in Hölderlin and Walser*, in McCall, C., Ross, N. (a cura di), *Benjamin, Adorno and the Experience of Literature*, Routledge, New York, pp. 221-234.
- Tofi, L., 1995: *Il racconto è nudo. Studi su Robert Walser*, ESI, Napoli, pp. 169-257.
- Tommaso d'Aquino, 2014: *La Somma teologica*, ESD, Bologna.
- Tynjanov, J., 1929: *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad, trad. it. di S. Leone, *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari, 1968.
- Vila-Matas, E., 2000: *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, trad. it. di D. Manera, *Bartleby e compagnia*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- Vitale, S., 1995: *Il bottone di Puškin*, Adelphi, Milano.
- Walser, R., 1904: *Fritz Kochers Aufsätze*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. I, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986.
- Walser, R., 1907a: *Kennen Sie Meier?*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XV, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 38-41.
- Walser, R., 1907b: *Das Theater, ein Traum*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XV, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 7-11.
- Walser, R., 1907c: *Geschwister Tanner*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. IX, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986.
- Walser, R., 1908: *Der Gehülfe*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. X, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985.
- Walser, R., 1909: *Jakob von Gunten*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XI, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985.
- Walser, R., 1910: *Kineast*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. V, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 143-145.
- Walser, R., 1915a: *Würzburg*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. VI, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 35-50.
- Walser, R., 1915b: *Rede an einen Knopf*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. VI, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 108-110.
- Walser, R., 1915c: *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XVI, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 328-330.
- Walser, R., 1916a: *Ich habe nichts*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. V, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 123-125.

- Walser, R., 1916b: *Der Spaziergang*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. V, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 7-77.
- Walser, R., 1916c: *Marie*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. VI, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 61-91.
- Walser, R., 1917: *Lesen*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. V, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 183-186.
- Walser, R., 1925a: *Der Affe*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. VIII, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986, pp. 34-38.
- Walser, R., 1925b: *Der Räuber*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XII, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986.
- Walser, R., 1926: *Tagebuch-Fragment von 1926*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XVIII, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1999, pp. 59-110.
- Walser, R., 1927: *Sätze*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XIX, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986, pp. 231-232.
- Walser, R., 1928-1929a: *Eine Art Erzählung*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XX, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986, pp. 322-326.
- Walser, R., 1928-1929b: *Prosastück*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. XIX, a cura di J. Greven, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986, pp. 182-183.
- Walser, R., 1979: *Briefe*, a cura di J. Schäfer, con la collaborazione di R. Mächler, Suhrkamp, Frankfurt a.M.