



Il romanzo nell'epoca della riproducibilità tecnica

Letteratura, modernismo popolare e nuovi media in Hermann Hesse e Walter Benjamin

The Novel in the Age of Mechanical Reproduction. Literature, Popular Modernism and New Media in Hermann Hesse and Walter Benjamin

Gianluca Paolucci

Università Roma Tre, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Lo sviluppo dei media tecnici nei primi decenni del XX secolo in Germania spinse non soltanto movimenti d'avanguardia come il dada e l'espressionismo, ma anche scrittori più canonici a interrogarsi sul rapporto tra cultura d'élite e popolare, arte e vita, a riflettere sulla specificità estetica di ciascun medium (radio, cinema, grammofono) e a considerare la possibilità di articolare nuovi linguaggi artistici che potessero coinvolgere i lettori a vari livelli. Tra gli autori tedeschi che hanno dimostrato interesse per tale fenomeno ci sono, tra gli altri, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Thomas Mann e Hermann Hesse. Il romanzo di Hesse *Der Steppenwolf* (*Il lupo della steppa*), pubblicato nel 1927 e che può essere considerato l'opera più sperimentale dell'autore e una tra le più innovative dell'intera narrativa tedesca di quel periodo (Thomas Mann lo paragonò all'*Ulisse* di Joyce), mostra quanto sia stato importante il confronto con i media per lo sviluppo del romanzo moderno in Germania. Nel presente contributo, da una parte, si vuole dimostrare che l'interesse di Hesse per i media tecnici quali il cinema e la radio ha avuto decisive ripercussioni nel *Lupo della steppa* non solo nei contenuti ma anche a livello estetico-formale e, dall'altra, argomentare circa la contiguità (finora ignorata dalla critica) tra l'esperimento narrativo di Hesse e quello proposto da Walter Benjamin in *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico*), del 1928. Analogamente a quanto accade nel romanzo di Hesse, la raccolta di annotazioni aforistiche di Benjamin fa suo il "linguaggio immediato" dei giornali, della pubblicità stradale e delle insegne luminose che iniziano a delineare sempre più la fisionomia delle metropoli tedesche negli anni Venti, invitando gli intellettuali – in un percorso "a senso unico", ovvero inevitabile – a rifondare i presupposti dell'attività letteraria su nuove basi sociali, comunicative e performative. | The development of technical media in the first decades of the twentieth century in Germany encouraged not only avant-garde movements such as dada and expressionism but also more canonical writers to question the relationship between elite and popular culture, art and life, to reflect on the aesthetical specificity of each medium (radio, cinema, gramophone) and to consider the possibility of articulating a new artistic language which could engage the readers on various levels. Authors which showed interest in this phenomenon included – among others – Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Thomas Mann, and Hermann Hesse. Hesse's novel *Der Steppenwolf* (*The Steppenwolf*), which was published in 1927 and can be considered the most experimental work of the author and perhaps of the entire German fiction of that period (Thomas Mann compared it to Joyce's *Ulysses*), shows how important the confrontation with the media was for the rise of the modern novel in Germany. In this article, on the one hand, we aim to demonstrate that Hesse's interest in technical media such as cinema and radio

had a decisive impact on *Steppenwolf*, not only in terms of content but also on an aesthetic and formal level. On the other hand, we argue that there is a connection (hitherto ignored by critics) between Hesse's narrative experiment and that proposed by Walter Benjamin in *Einbahnstraße* (*One-Way Street*), published in 1928. Similarly to what happens in Hesse's novel, Benjamin's collection of aphoristic annotations uses the "immediate language" of newspapers, street advertising and illuminated signs which began to increasingly characterise Weimaran society in the 1920s and invited intellectuals – in a now inevitable "one-way" path – to refound the assumptions of literary activity on new social, communicative and performative bases.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Teorie e pratiche dei media, modernismo, avanguardie, romanzo, performative studies | Media practices and theories, modernism, avant-garde, novel, performative studies

Mentre rinunciavo ed ero risalito sul marciapiede, ecco sgocciolare davanti a me, sull'asfalto specchiante, alcune lettere luminose a colori.

Hermann Hesse, *Il lupo della steppa* (1927)

Che cosa rende in definitiva la réclame tanto superiore alla critica? Non ciò che dice la rossa scritta mobile del giornale luminoso: la pozza infuocata che, sull'asfalto, la rispecchia.

Walter Benjamin, *Strada a senso unico* (1928)

A partire dai primissimi anni del Novecento la letteratura tedesca si confronta inevitabilmente con l'estetica dei media tecnici (Segeberg 2005). I nuovi apparati di riproduzione pongono al vecchio medium della letteratura, in crisi di legittimità sociale e culturale (Schenda 1970), una serie di questioni: il rapporto tra cultura elitaria e popolare, la relazione tra immagini, suoni e parole, la specificità della *Wirkungsästhetik* dei rispettivi media. Il confronto con i mezzi tecnici mette in dubbio soprattutto la concezione di arte assoluta, scissa dai suoi ambiti di realizzazione materiale (si vedano le riflessioni di Bertolt Brecht e Walter Benjamin) e soprattutto incalza la letteratura – è una sfida che raccolgono specialmente le avanguardie storiche come il dada, il surrealismo, l'espressionismo – a una revisione dei suoi fondamenti stilistico-formali. "Il dibattito sul cinema è al contempo un dibattito sulla letteratura del tempo", osserva Anton Kaes (1978: 1)¹, mentre Walter Benjamin

in *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico* – 1928) constatava, alla fine degli anni Venti del Novecento, che “una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura” (Benjamin, ed. 2006: 3): gli apparati tecnici spingono la letteratura fuori dai suoi ambiti caratteristici di appartenenza, la costringono a rapportarsi con la cultura di massa e le trasformazioni in atto nella società, suggerendo altre pratiche di ricezione e inedite possibilità formali.

Come è noto, fu Benjamin a delineare una cornice teorica per questo snodo epocale, cui guardava – a differenza di altri intellettuali del periodo – con curiosità e interesse. Nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – 1936) Benjamin osservava che la riproduzione tecnica, all'inizio del ventesimo secolo, aveva posto inevitabilmente tutta l'arte, compresa la narrativa, in una condizione inedita, in quanto la slegava dai contesti e dalle forme di ricezione tradizionali per avvicinarla alle masse. Da una parte, la riflessione sugli apparati tecnici di Benjamin è ancora oggi, nell'ambito delle teorie dei media, – come scrive Andrea Pinotti – “all'avanguardia della ricerca”, perché suggerisce “la questione della storicità, della variabilità storica della visione, e più in generale della percezione sensibile e dell'esperienza” (Benjamin, ed. 2012: IX); dall'altra, nell'ambito della critica letteraria, essa richiama l'attenzione sulla presenza, agli inizi del Novecento, di una variante ‘popolare’ del modernismo (Huyssen 1987), decisa, non da ultimo grazie all'utilizzo dei media tecnici, a mettere in discussione il rapporto tra cultura alta e bassa, arte e vita. Sono tendenze che si riflettono altresì nel romanzo *Der Steppenwolf* (*Il lupo della steppa* – 1927) di Hermann Hesse, che rappresenta, dal punto di vista della narrativa, forse la più preziosa – e financo dolorosa – testimonianza del mutamento storico oggetto della riflessione di Benjamin. Il romanzo di Hesse, che può essere considerato l'opera più sperimentale dell'autore e una tra le più innovative dell'intera narrativa del periodo – Thomas Mann lo paragonava all'*Ulisse* di Joyce (Hesse, Mann 2001: 153) – dimostra, a ben vedere, quanto sia stato importante il confronto con i media e insieme con la nascente cultura di massa per lo sviluppo del romanzo moderno in Germania, sia per quanto riguarda i contenuti sia per la forma. Sebbene nella letteratura secondaria su Hesse è esiguo il numero degli studi significativi dedicati al tema dell'interesse dell'autore per gli apparati medial² – è questa una conseguenza dell'immagine di Hesse quale autore ‘antimoderno’ tramandata nel tempo dalla germanistica, che ha finito per mettere in ombra il carattere estremamente

attuale della sua opera (Solbach 2004) –, è in realtà possibile – ed è quanto ci prefissiamo di fare nelle pagine che seguono – rileggere il romanzo di Hesse alla luce delle coeve riflessioni di Walter Benjamin circa i media tecnici di riproduzione e il loro influsso sulle forme letterarie di primo Novecento.

Del resto, sappiamo che Benjamin conosceva l'opera di Hesse e viceversa. Se può sembrare azzardato associare *Il lupo della steppa* di Hesse, uscito 1927, all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, la cui prima stesura risale al 1935, è possibile tuttavia notare che l'interesse di Benjamin per i nuovi linguaggi 'popolari' della comunicazione si era già manifestato in *Strada a senso unico*, pubblicato all'inizio del 1928. L'obiettivo del contributo è anche quello di argomentare circa la contiguità, fin qui ignorata dalla critica, tra l'esperimento narrativo di Hesse e quello proposto da Benjamin in *Strada a senso unico*, caratterizzati entrambi dalla volontà di far proprie le forme medialità che si andavano affermando nei primi anni del Novecento. In *Strada a senso unico*, ad esempio, la necessità di Benjamin di coniugare approccio estetico e intellettuale/cognitivo nel tentativo politico di ridurre la distanza tra filosofia e vita quotidiana, si esprimeva, a livello formale, nella sua scrittura aforistica, che non da ultimo prendeva a modello il "linguaggio immediato" (Benjamin, ed. 2006: 3) dei nuovi media, dei giornali, della pubblicità stradale e delle insegne luminose, risultato di quel processo di democratizzazione della scrittura che iniziava a caratterizzare la società weimariana negli anni Venti e che invitava gli intellettuali – in un percorso "a senso unico", ovvero ormai inevitabile – a rifondare i presupposti dell'attività letteraria su inedite basi sociali, comunicative e performative.

¹ Nel romanzo di Hesse è possibile rintracciare una medesima tensione performativa, che si riverbera in un'altrettanta significativa sovrapposizione di contenuto e forma. Da un lato, *Il lupo della steppa* di Hesse può essere letto come un *Bildungsroman*, dove la formazione del protagonista Harry Haller, personificazione dell'intellettuale tradizionale, all'inizio del romanzo dedicato esclusivamente alle forme dell'arte alta e al medium del libro e lontano dai cambiamenti sociali in atto, passa attraverso l'incontro con l'emergente cultura di massa e mediale, con cui, alla fine dell'opera, è 'condannato' a confrontarsi. In questo senso, in una recensione

del libro di Hesse, Kurt Pinthus parlava di un “documento della fine del vecchio uomo, della vecchia epoca” (in Hesse, ed. 2018: 415)³. D'altra parte, è lo stesso Hesse a utilizzare, da un punto di vista formale, l'estetica dei nuovi media. Pertanto, la morte e la rinascita metaforiche di Haller alla fine dello *Steppenwolf* significano anche la fine del romanzo tradizionale e la sua apertura a forme di comunicazione ed esperimenti estetici che – come vedremo – prendono a modello il linguaggio degli apparati medialità dell'epoca.

Harry Haller è descritto all'inizio del romanzo come un uomo solo, isolato dal mondo e dalla società, insoddisfatto di sé, devoto alla cultura umanistica del passato e agli artisti classici tedeschi ‘morti’ (adora gli ‘immortali’ Goethe e Mozart), interiormente scisso poiché incapace di fare i conti con la vita, con il suo corpo e il suo inconscio. Al di là della crisi di cinquant'anni di Haller, che – come ha osservato la critica – corrisponde a quella personale dell'autore⁴, in realtà, la problematica principale che sta a cuore a Hesse è la legittimità della cultura alta nel contesto dell'emergere di una cultura popolare e di massa e di nuove forme di intrattenimento⁵. Hesse pone infatti al centro della trama del *Lupo della steppa* l'impasse esistenziale di un intellettuale/artista borghese costretto inevitabilmente a fare i conti con le dinamiche culturali peculiari della sua epoca e dunque a dubitare della solidità delle fondamenta della cultura tradizionale ed elitaria:

Noi vecchi studiosi e ammiratori dell'Europa di una volta, della vera musica di una volta, della poesia vera di un tempo, siamo forse soltanto una piccola stupida minoranza di nevropatici complicati che domani saranno dimenticati e derisi? Quello che chiamiamo “cultura”, che chiamiamo spirito, anima, che diciamo bello, sacro, è forse soltanto un fantasma morto da gran tempo e considerato autentico e vivo soltanto da quel paio di pazzi che siamo noi? (Hesse, ed. 2015: 36-37)

Per un verso, l'analisi di Hesse circa le emergenti forme dell'industria culturale popolare richiama quella articolata in seguito da Theodor W. Adorno e Max Horkheimer nella *Dialektik der Aufklärung* (1944; *Dialettica dell'Illuminismo*, 1997) a proposito del cinema, del jazz, della radio, i settimanali a rotocalco quali media di “mistificazione di massa” (Horkheimer, Adorno 1997: 126), verso i quali Harry Haller, nello *Steppenwolf*, nutre un simile sospetto:

Non resisto a lungo né in un teatro, né in un cinema, non riesco quasi a leggere il giornale, leggo raramente un libro moderno, non capisco quale

piacere vadano a cercare gli uomini nelle ferrovie e negli alberghi affollati, nei caffè gremiti dove si suonano musiche asfissianti e invadenti, nei bar e nei teatri di varietà delle eleganti città del lusso, nelle esposizioni mondiali, alle conferenze per i desiderosi di cultura, nei grandi campi sportivi [...]. Se il mondo ha ragione, se hanno ragione le musiche nei caffè, i divertimenti di massa, la gente americana che si contenta di così poco, vuole dire che ho torto io, che io sono il pazzo, il vero lupo della steppa, come mi chiamai più volte, l'animale sperduto in un mondo a lui estraneo e incomprensibile, che non trova più la patria, l'aria, il nutrimento (Hesse, ed. 2015: 28-29).

Eppure, rispetto alla presa di posizione estremamente critica di Adorno e Horkheimer – che scrivono dopo il nazionalsocialismo e lo sviluppo dell'industria culturale hollywoodiana –, il punto di vista del romanzo verso tali novità è assai più ambiguo e sfumato. *Il lupo della steppa* descrive infatti come positivo il “dissolvimento” della “personalità” (Hesse, ed. 2015: 101) di Haller attraverso varie esperienze di alterità (musica, droga, erotismo). Grazie all'aiuto di Hermine, il protagonista esce dalla sua solitudine borghese e comincia a frequentare bar, pub e locali da ballo, dove si suona musica jazz. La nuova identità di Haller è rimodelata non poco dall'uso dei media tecnici, che, attraverso i numerosi stimoli, gli consentono di considerare la sua precedente personalità da punti di vista inediti e stranianti:

Come il grammofono nel mio studio guastava il tono di spiritualità ascetica, come le danze americane irrompevano a disturbare, anzi a distruggere il mio bel mondo musicale, così arrivava da ogni parte qualcosa di nuovo, di temuto, di struggente nella mia vita, fino allora così chiaramente definitiva e severamente chiusa. La Dissertazione del lupo della steppa e Hermine avevano ragione con la loro teoria delle mille anime e infatti ogni giorno apparivano in me, accanto a quelle vecchie, alcune anime nuove, avanzando pretese, facendo fracasso, e davanti a me vedevo come in un quadro la vanità della mia persona d'un tempo. [...] Ma la mia conversione, il dissolvimento della mia personalità non era stato affatto un'avventura piacevole e divertente; al contrario, mi aveva procurato amarezze dolorose e talvolta quasi insopportabili. Il grammofono aveva spesso un suono diabolico in quell'ambiente dove tutto era così diversamente intonato (Hesse, ed. 2015: 100-01).

Nonostante la diffidenza di Haller, il grammofono, ad esempio, infrange l'atmosfera ‘sacrale’ della sua stanza da celibe e consente nuove modalità

di approccio alla cultura, legate alla sfera del corpo, come polo opposto allo spirito, e della quotidianità irriflessa. Non è un caso che durante l'episodio del grammofono, grazie al quale il protagonista impara a ballare, troviamo Harry "in calzini":

Che nella mia stanza accanto a Novalis e Jean Paul, nel rifugio dei miei pensieri, dovessero risuonare ora i ballabili americani in voga e io ci dovessi ballare, era più di quanto una creatura umana potesse pretendere da me. [...] Confesso che risi di me stesso e mi vergognai quando caricai il grammofono nel silenzio del mio studio e in calzini cominciai piano piano a ripetere i passi del fox (88-89; 93).

Nel romanzo di Hesse, l'esperienza domestica di Haller è consapevolmente contrapposta a una forma di ricezione estetica tradizionale, ovvero all'ascolto di un concerto di musica classica in una chiesa:

Quella sera eccezionalmente non ero stato con Hermine, ma ero andato a sentire in duomo un concerto di vecchia musica sacra. [...] Sotto l'alta volta gotica della chiesa, le cui crociere oscillavano vive e fantastiche nel gioco dei lumi scarsi, avevo ascoltato brani di Buxtehude, Pachelbel, Bach, Haydn [...]. Le voci della musica antica, la sua infinita dignità e santità mi avevano ridestato tutte le delizie e tutti gli entusiasmi della gioventù, ed ero rimasto assorto e triste nel coro della chiesa per un'ora intera, ospite del mondo nobile e felice che un giorno era stato la mia patria (106-07).

In breve, nel romanzo di Hesse i media tecnici contribuiscono a un processo di desacralizzazione della cultura. Privano l'arte della sua aura, del suo legame con la tradizione e, come dimostra il caso di Haller, hanno importanti ripercussioni nelle pratiche culturali quotidiane.

Era questa la tesi de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, secondo cui la fotografia, il cinema, il grammofono hanno cambiato profondamente lo statuto dell'arte all'inizio del ventesimo secolo attraverso la riproduzione di immagini o suoni in infinite copie, che permettono di trascendere i contesti solitamente destinati alla fruizione artistica e di "andare incontro al fruitore". Per esempio, la fotografia:

può introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, sia nella forma della fotografia sia in quella del disco.

La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amante dell'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può essere ascoltato in una camera (Benjamin, ed. 2012: 19-20).

I nuovi apparati tecnici dissolvono l'aura dell'opera d'arte, cioè l'ineffabile carattere sacro che tradizionalmente la circonda e le conferisce il prestigio di qualcosa di unico, ineffabile e sublime, e soprattutto elitario. Nella misura in cui le tecnologie della riproducibilità eliminano le distanze spazio-temporali, ma anche sociali e culturali, che separano i fruitori dalla singola opera, la concezione aristocratico-umanistica dell'arte come qualcosa di geniale, irraggiungibile e destinata a pochi eletti viene radicalmente messa in discussione, rivelandosi obsoleta e superata. L'arte si apre così alla ricezione di massa:

La tecnica della riproduzione, così si potrebbe riformulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento sconvolgimento della tradizione che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Questi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni (20).

Nel *Lupo della steppa* di Hesse non soltanto il grammofono, ma anche il cinema e la radio sono gli agenti di questa "crisi" che Harry Haller percepisce come una dissoluzione o un imbarbarimento della cultura, ma che in realtà sono tentativi di avvicinare l'arte alle masse. In tal senso risulta essere significativa la descrizione delle modalità 'popolari' – e secondo Haller 'degradata' – di ricezione legate alla frequentazione delle sale cinematografiche:

Bighellonando passai davanti a un cinema, vidi brillare fasci di luce ed enormi insegne luminose, andai avanti di qualche passo, poi ritornai ed entrai. Lì potevo starmene tranquillamente al buio fin verso le undici. Guidato dall'inserviente con la lanterna cieca entrai nella sala buia incespicando nelle tende, trovai un posto e mi vidi trasportato nell'Antico Testamento. Era uno di quei film che si dicono allestiti non per guadagno ma per scopi nobili e santi, con grandi spese e molta raffinatezza, film ai quali i maestri di religione portano nel pomeriggio persino gli scolari. Si rappresentava la storia di Mosè e degli israeliti in Egitto con un immenso

impiego di uomini, cavalli, cammelli, palazzi, con grande splendore di faraoni e miserie di giudei sulle sabbie ardenti del deserto (Hesse, ed. 2015: 131-32).

In questo episodio, il mezzo cinematografico consente l'attualizzazione nel presente, l'oggettivazione di una storia raccontata tradizionalmente attraverso il medium libro (nel libro dei libri, ovvero la Bibbia). Mentre il grammofoño stimolava il senso dell'udito del fruitore, qui l'attenzione è rivolta invece alla vista:

Vidi Mosè acconciato sul modello di Walt Whitman, un magnifico Mosè da teatro con tanto di bastone e passi focosi da Wotan attraverso il deserto, alla testa degli ebrei. [...] Vidi poi Mosè salire sul monte Sinai, eroe accigliato in un tetro paesaggio di rocce selvagge, e Geova comunicargli i Dieci Comandamenti tra raffiche di bufera e segnali luminosi, mentre il suo popolo indegno alzava ai piedi della montagna il vitello d'oro e si abbandonava a divertimenti piuttosto agitati. Mi pareva così incredibile essere lì a vedere tutte quelle cose, le storie sacre con gli eroi e i miracoli che nella nostra infanzia avevano suscitato il primo barlume di un mondo soprannaturale, davanti a un pubblico riconoscente che aveva pagato il biglietto e sgranocchiava in silenzio i panini imbottiti: una bella visione parziale dell'immensa asta e svendita culturale del nostro tempo (132-33).

Anche in questo caso il dispositivo cinematografico sembra accelerare il processo di dissoluzione dell'aura della Bibbia: le storie sacre dell'Antico Testamento vengono 'rimedializzate', ovvero sono traslate in un altro medium che le priva della loro invisibilità e astrattezza per renderle maggiormente fruibili verso il basso, per persone che tuttavia mangiano mentre guardano la rappresentazione. Se Haller non riesce ad andare oltre il suo disprezzo nei confronti di questi fenomeni 'culinari', che egli stesso definisce di "svendita culturale", nella grande allucinazione che costituisce la fine del romanzo, quando la dissoluzione della precedente personalità del protagonista giunge al culmine, Mozart rappresenta un modello di artista che, a differenza di Harry, ha imparato a confrontarsi positivamente con i recenti sviluppi della tecnica, servendosi per una più capillare diffusione della sua arte:

In quel momento la porta del palco si aprì e vidi entrare, riconoscendolo soltanto alla seconda occhiata, Mozart senza ciuffo, senza calzoncini corti e scarpine con la fibbia, in abiti moderni. [...] Egli sedette e si diede da fare

con alcuni apparecchi e strumenti che erano lì intorno, lavorava con molta attenzione combinando e avvitando e io osservavo con ammirazione quelle dita agili e svelte: mi sarebbe piaciuto vederle suonare il pianoforte. [...] Veramente non badavo neanche a quello che stava facendo, non capivo cosa stesse avvitando e manipolando. Era un apparecchio radio che si era costruito. Ora inserì l'altoparlante e disse: "Si sente Monaco, il Concerto grosso in fa maggiore di Händel". [...] "Dio mio", esclamai atterrito "che cosa fa Mozart? Lei prende sul serio questa porcheria, questo insulto a lei e a me? È proprio necessario scatenarci addosso questo orribile apparecchio, il trionfo del nostro tempo, l'ultima arma vittoriosa nella lotta mortale contro l'arte? Non si può farne a meno, Mozart?" (180-81)

All'accusa di Haller Mozart risponde con una sorta di apologia della radio, che non distrugge l'essenza dell'arte ma la rivitalizza, diffondendola in contesti inediti tradizionalmente non destinati alla fruizione estetica, adeguandosi così a un pubblico più variegato rispetto a quello tradizionale:

Non faccia il sentimentale, caro compare. Ha notato, del resto, quel ritardando? [...] Li sente i bassi? Incedono come dei... E si calmi e assapori nel cuore irrequieto quella trovata del vecchio Händel! Ascolti un po', caro omino, ascolti senza ironia e senza pathos, la forma lontana della musica divina che passa dietro il vero disperatamente idiota di questo ridicolo apparecchio! Stia attento, c'è sempre qualcosa da imparare. Osservi come questo imbuto insensato faccia apparentemente l'azione più sciocca, più inutile e vietata del mondo e scaraventi una musica eseguita qua e là, senza discernimento, stupidamente e svisandola miserabilmente, in un ambiente estraneo, non adatto a questa musica... e come tuttavia non possa distruggerne lo spirito (181-82).

Così, quando nel teatro magico viene decretata la morte del protagonista, è lo stesso Mozart a pronunciare la sentenza: "Dovrà dunque abituarsi ad ascoltare ancora la radio della vita. Le farà bene" (184-85).

È significativo che Hesse utilizzi la metafora dell'ascolto per descrivere la trasformazione antropologica cui Harry Haller è 'condannato' nello *Steppenwolf*, alludendo, già negli anni Venti, a quel processo di *ritribalizzazione* attraverso la stimolazione del senso dell'udito che per Marshall McLuhan caratterizza la società contemporanea dopo la fine del predominio mediale della 'galassia Gutenberg' e del mezzo della scrittura alfabetica (2008 e 2011). I nuovi media – è stato detto – si rivolgono maggiormente agli organi e ai sensi corporei del soggetto rispetto alla scrittura,

più astratta e intellettuale (Kittler 1986; Bolz 1990): non solo alla vista come nel cinema o nei mezzi a stampa, ma anche all'udito, come nel caso del grammofono e della radio nel *Lupo della steppa*.

Non è quindi un caso che il romanzo all'epoca della sua pubblicazione fu ignorato dalla germanistica, che – come annotava Hesse – lo ritenne di un'“attualità indegna” (Hesse, Mann 2001: 28), e fu riscoperto negli Stati Uniti da un pubblico giovanile negli anni delle contestazioni studentesche, e dunque nell'epoca del modernismo popolare (Bolter 2020), dello sviluppo massiccio dei mass media (e della riflessione accademica su di essi) e della diffusione della cultura psichedelica nella musica – la rock-band americana Steppenwolf prese il nome dal romanzo di Hesse – e nella letteratura – si considerino gli esperimenti letterari di William Burroughs o l'interesse per l'opera hessiana di Timothy Leary, professore di psicologia a Harvard e teorico dell'utilizzo dell'LSA (Leary 1990). Si tratta di tendenze ‘controculturali’ che il *lupo della steppa* di Hesse anticipava non soltanto per quanto riguarda i contenuti (il romanzo si conclude con una vera e propria esperienza lisergica del protagonista) ma anche nella forma, laddove l'autore sembra volersi adeguare agli stili percettivi che si andavano già affermando nei lettori del suo tempo, prevedendo forse le tendenze che sarebbero venute.

2 *Il lupo della steppa* non descrive soltanto la decostruzione della vecchia personalità di Haller nei contenuti, ma Hesse decostruisce anche il genere del romanzo da un punto di vista formale. Alla fine dello *Steppenwolf*, nella parte dedicata al teatro magico, dove si compie la definitiva dissoluzione della vecchia identità del protagonista, lo stile di scrittura di Hesse si fa frenetico e veloce, al fine di coinvolgere performativamente il lettore nell'esperienza di alterità della coscienza vissuta da Haller, caratterizzata da una forte sinestesia e da un senso di vertiginosa ebbrezza, favorita dall'assunzione di droga.

Anche questo sembra avere punti in comune con la teoria dei media di Benjamin. Per Benjamin l'emergere di nuovi apparati medialità all'inizio del XX secolo segna il passaggio dal raccoglimento e la contemplazione a forme di ricezione artistica che hanno a che fare con la distrazione, la percezione alterata, lo shock, come ad esempio nel dada, o nel cinema, in cui la rapida successione delle immagini impedisce l'immersione totale dello spettatore nella storia:

Il Dadaismo cercava di ottenere con i mezzi della pittura (oppure della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema. [...] Le poesie [dei dadaisti] sono “insalate di parole”, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti [...]. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi, come di fronte a un quadro di Derain o a una lirica di Rilke, il tempo per il raccoglimento e per una presa di posizione. Allo sprofondamento, che con la degenerazione della borghesia è diventato una scuola di comportamento asociale, si contrapponeva la diversione quale varietà di comportamento sociale. [...] Con i dadaisti, da attraente parvenza ottica o struttura sonora persuasiva, l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito la domanda di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti (Benjamin, ed. 2012: 44-45).

Si tratta di forme di ricezione più corrispondenti ai ritmi della modernità, i quali, agli inizi del Novecento, cominciano a caratterizzare le metropoli, l'estetica del cinema, gli esperimenti artistici delle avanguardie e che rimandano a una particolare disposizione spirituale del soggetto, l'ebbrezza, che Benjamin rivaluta in una prospettiva sia mediale sia politica. Laddove il *Rausch* – favorito dal consumo di droghe o dalle pratiche di ricezione estetica legate allo shock – produce un positivo allentamento delle costrizioni dell'Io, si tratta per Benjamin anche di un gesto politico, poiché tale condizione spirituale consente uno straniamento, permette al soggetto di interrompere il continuum della percezione usuale per considerare prospettive altre sulle cose circostanti in virtù di “una illuminazione profana, [...] una ispirazione materialistica, antropologica, rispetto a cui l'hashish, l'oppio e le altre droghe possono avere una funzione propedeutica” – si legge nel saggio dedicato al Surrealismo (Benjamin, ed. 2012: 322). Lo stesso Benjamin ha sperimentato le alterazioni della coscienza prodotte dall'hashish, della cui esperienza ha lasciato diverse testimonianze.

Se Benjamin è generalmente interessato – come osserva Pinotti – alle “forme di configurazione della sensibilità e della coscienza” (Benjamin, ed. 2012: 305) peculiari della modernità, come emerge nei suoi contributi sugli apparati di riproduzione tecnica, sulle avanguardie, sulle droghe,

sul *flâneur* e l'esperienza della metropoli, in particolare Parigi, tutti questi interessi rappresentano, nell'autore, una costellazione che, a ben vedere, ha a che fare, non da ultimo, anche con la frequentazione dell'opera di Hermann Hesse: nei protocolli dei suoi esperimenti con l'hashish Benjamin dice di aver trovato ispirazione dalla lettura del *Lupo della steppa*. Nel verbale del 29 settembre 1928, che racconta dei giorni trascorsi a Marsiglia sotto l'effetto della droga, si legge: "L'ultimo stimolo a prendere l'haschisch me lo hanno dato certe pagine nel Lupo della steppa che ho letto stamattina" (Benjamin, ed. 1975: 75). Anche nel racconto *Myslowitz – Braunschweig – Marseille*, in cui si narra dell'esperienza d'ebbrezza da hashish dal punto di vista del protagonista, il pittore Eduard Scherling, si trova un riferimento al romanzo di Hesse: "Mai come in quella occasione mi ero sentito accolto nella comunità degli iniziati, le cui testimonianze, dai Paradisi artificiali di Baudelaire fino al Lupo della steppa di Hesse, mi erano tutte note" (Benjamin, ed. 1975: 10). Ed effettivamente la disposizione d'animo del pittore nei confronti della realtà urbana di Marsiglia assomiglia a quella di Harry Haller nel romanzo di Hesse: in entrambi i casi il *Rausch* da hashish produce una grande recettività e un'estrema apertura verso l'esterno, "ci butta a piene mani nelle braccia dell'esserci" (29), chiosa Benjamin. Nel racconto *Hascisch a Marsiglia*, l'io narrante, sotto l'effetto della droga, decide di entrare in un locale del porto dove si suona jazz, un episodio che ricorda da vicino il romanzo di Hesse, in cui – come abbiamo detto – la svolta esistenziale di Harry Haller è segnata dalla decisione di perdersi nel mondo della bohème, dove scopre il jazz, il sesso e la droga, che fanno emergere inediti tratti della sua vita interiore.

Der Steppenwolf è, non caso, l'unico romanzo di Hermann Hesse ambientato in una città, "dove – si legge – non mancavano i divertimenti notturni; a ogni passo c'era un manifesto o un cartello invitante: Orchestra di dame, Varietà, Cinema, Danze; ma non era roba per me, era roba per 'tutti', per gente normale che infatti vedevo accalcarsi agli ingressi". In particolare, durante una delle sue peregrinazioni notturne, l'attenzione di Harry Haller è rapita dalle "lettere mobili e colorate di una réclame" che vede davanti a un locale, lettere che "danzano e toccano" nel suo spirito "accordi sepolti" (31). Si imbatte così in un cabaret che annuncia la presenza di un teatro magico al suo interno, a differenza degli altri, "non per tutti. [...] Soltanto per pazzi" (37). Sebbene la città raffigurata nel romanzo rimanga imprecisata, negli anni della stesura del *Lupo della steppa* Hesse viveva a Zurigo. È dunque probabile che con il teatro magico

del romanzo l'autore volesse alludere all'estetica del movimento dada, o direttamente al Cabaret Voltaire, il cui fondatore Hugo Ball Hesse frequentava con assiduità proprio in quegli anni.

D'altronde, nel romanzo di Hesse è evidente il rimando alle nuove forme di comunicazione mediale peculiari degli anni Venti del Novecento, come pure al linguaggio performativo delle avanguardie, fondate sull'esperienza dello shock. Nel capitolo finale del *Lupo della steppa*, nel teatro magico l'attenzione di Haller è stimolata e costantemente 'distratta' da immagini in movimento, parole, slogan, insegne luminose che lo introducono alle brevi avventure psichiche che costituiscono la sua allucinazione.

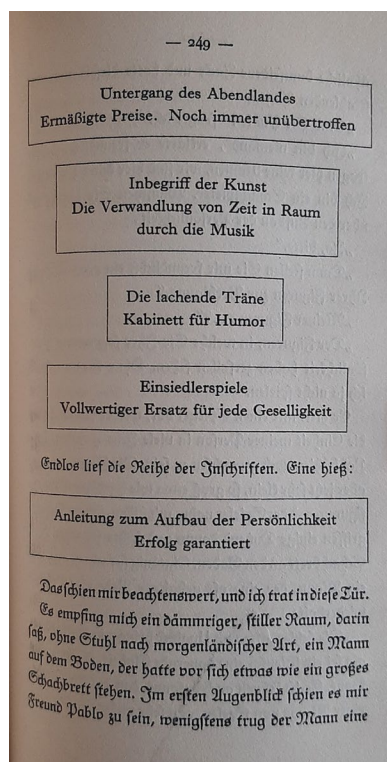


FIG. 1 – Dalla prima edizione di *Der Steppenwolf*, Fischer (1927).

Qui (FIG. 1) i titoli dei brevi paragrafi sembrano rimandare non soltanto all'estetica cinematografica (Haupt 2013), ma anche al linguaggio della pubblicità, che allora cominciava a disegnare la fisionomia delle città

tedesche negli anni della Repubblica di Weimar e, nel caso delle avanguardie, a penetrare nelle arti figurative, nella letteratura, nella poesia (si veda ad esempio il coevo romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin – 1929). Nelle pagine dei giornali e delle riviste letterarie tedesche dell'epoca si trovano numerosi articoli di scrittori, giornalisti e critici culturali che si occupavano di pubblicità da diverse angolazioni, esplorandone le caratteristiche performative e confrontandole con gli stilemi letterari tradizionali (Wegmann 2011). La pubblicità era generalmente considerata il 'testo della città' per eccellenza, per il suo linguaggio breve e rapido, un mezzo di comunicazione che si adattava alle moderne forme di percezione e ai ritmi alterati della vita urbana.

Per Benjamin, ad esempio, le insegne al neon e le pubblicità costituivano segnali di una positiva svolta culturale, in quanto favorivano un processo di democratizzazione della scrittura. In Unione Sovietica i manifesti, del resto, erano già media di un'arte politica che si proponeva di uscire dalle accademie e dalle università per riversarsi sui muri delle strade (Berardi 2013: 36-40). In *Strada a senso unico* Benjamin, nell'interrogarsi sulle trasformazioni delle pratiche mediali nei primi anni del Novecento, osservava che il libro tradizionale stava "andando incontro alla sua fine" a causa dell'attestarsi di forme di comunicazione 'di strada' come le réclame luminose, i cartelloni pubblicitari, i giornali e il cinema, il cui linguaggio le avanguardie come, ad esempio, i simbolisti francesi o i dadaisti, avevano già cominciato a fare proprio:

Il nostro tempo, quale antitesi per eccellenza al Rinascimento, si contrappone in particolare alla situazione in cui fu inventata la stampa. Sia infatti un caso o meno, la comparsa di quest'ultima in Germania cade nell'epoca in cui il libro per antonomasia, il libro dei libri, grazie alla traduzione della Bibbia fatta da Lutero, divenne patrimonio popolare. Tutto fa prevedere che il libro in questa sua forma tradizionale stia andando incontro alla sua fine. Mallarmé, che attendendo alla cristallina costruzione della sua opera letteraria certamente tradizionalista vedeva bene i segni di ciò che andava maturando, nel Coup de dés ha per la prima volta acquisito alla pagina a stampa le tensioni grafiche della réclame. Quel che in seguito hanno tentato i dadaisti in fatto di esperimenti di scrittura procedeva, è vero, non da un intento costruttivo ma dai nervi puntualmente reattivi dei letterati, e per questo è stato assai meno costante del tentativo di Mallarmé, che invece nasceva dal profondo del suo stile. Ma proprio ciò consente di riconoscere l'attualità di quel che nella sua stanza più ermetica veniva scoprendo la monade Mallarmé, in armonia

prestabilita con tutti gli eventi decisivi di quei giorni nell'economia, nella tecnica, nella vita pubblica. La scrittura, che nel libro stampato aveva trovato un asilo ove condurre un'esistenza autonoma, dai cartelloni pubblicitari viene trascinata inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico. È questo il severo tirocinio della sua nuova forma (Benjamin, ed. 2006: 22).

A ben vedere, l'immagine offerta da Benjamin di una scrittura "trascinata inesorabilmente" dalla *réclame* "sulle strade" lontano dal libro ricorda da vicino il gesto di Hermann Hesse il quale, mentre, al livello di contenuti, descrive l'intellettuale tradizionale, isolato dalla società e dai mutamenti culturali in atto, come un anacronismo, nella forma accoglie il linguaggio della pubblicità, decostruendo il genere tradizionale del romanzo (come avviene, negli stessi anni, in *Berlin Alexanderplatz* di Döblin). Allo stesso modo, le parole di Benjamin a proposito delle pratiche di ricezione moderne e popolari sollecitate dai nuovi linguaggi della *réclame* e del cinema, che non consentono più l'introversione, la contemplazione e la riflessione, ovvero di porsi in ascolto dell'"arcano silenzio del libro" (Benjamin, ed. 2006: 23) e che producono, al contrario, un'esperienza di shock, rivelano il significato profondo della destrutturazione dell'Io vissuta dal protagonista del *Lupo della steppa* nel momento in cui, alla fine del romanzo, viene 'aggregato' dalle immagini in movimento e dagli slogan pubblicitari all'interno del teatro magico. Scrive Benjamin:

La *réclame* spazza via lo spazio che restava libero per l'osservazione e ci spinge le cose fin sotto il naso, pericolosamente vicine quanto un'automobile che dallo schermo cinematografico ci si fa incontro tremolando, sempre più gigantesca. E come il cinema non offre a un'osservazione critica mobili e facciate nella loro interezza, ma anzi fa sensazione solo la loro ottusa, repentina vicinanza a noi, così un'autentica *réclame* trasporta le cose in primo piano e ha un ritmo che corrisponde a quello del buon cinema (54).

È possibile individuare un'affinità tra le opere dei due autori anche dalla prospettiva della forma. Se la volontà di legare scrittura ed esperienza della strada, in *Einbahnstraße* di Benjamin, è postulata sin dall'inizio, dove è scritto che "volantini, opuscoli, articoli di rivista, e manifesti" rappresentano "forme dimesse" capaci di agire "all'interno di collettività" più incisivamente rispetto all'"ambizioso gesto universale del libro" (3), è questa una consapevolezza che orienta anche la realizzazione formale del volume. In *Strada a senso unico* Benjamin evita infatti la linearità

della narrazione e utilizza la tecnica del montaggio, laddove gli aforismi sono introdotti da brevi titoli in forma di slogan, insegne stradali e pubblicitarie – presenti sin dalla copertina, a cura di Sasha Stone (Fig. 2). Come a dire che le riflessioni dell'autore sono piuttosto 'istantanee' o 'immagini di pensiero' stimulate dagli oggetti incontrati per strada, una pubblicità, un annuncio di giornale, un'insegna di negozio, un'indicazione stradale (Fig. 3) – che ricordano da vicino quelli presenti nel libro di Hesse, dove accendono l'immaginazione del protagonista Harry Haller.



Fig. 2 – Copertina della prima edizione di *Einbahnstraße* (1928), a cura di Sasha Stone.

herrschte im Zimmer. Goethe erhob sich und trat mit mir in den Nebenraum, wo eine lange Tafel für meine Verwandtschaft gedeckt war. Sie schien aber für weit mehr Personen berechnet, als diese zählte. Es war wohl für die Ahnen mitgedeckt. Am rechten Ende nahm ich neben Goethe Platz. Als das Mahl vorüber war, erhob er sich mühsam und mit einer Geherde erbat ich Verlaub, ihn zu stützen. Als ich seinen Ellenbogen berührte, begann ich vor Ergriffenheit zu weinen.

FÜR MÄNNER

Überzeugen ist unfruchtbar.

NORMALUHR

Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreute hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genie fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fluß seiner Werkatt selbst. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. „Genie ist Fluß.“

KEHRE ZURÜCK! ALLES VERGEBEN!

Wie einer, der am Reck die Riesenwelle schlägt, so schlägt man selber als Junge das Glückrad, aus dem dann früher oder später das große Los fällt. Denn einsig, was wir schon

Fig. 3 – Dalla prima edizione di *Einbahnstraße*, Rowohlt (1928).

In questo senso, è altresì significativa la circostanza che negli estratti del libro di Benjamin pubblicati in vari giornali e riviste tra il 1926 e il 1927 i titoli dei paragrafi manchino (come pure le riflessioni sul linguaggio 'veloce' della *réclame*) e compaiano soltanto nell'edizione definitiva del volume per l'editore Rowohlt nel gennaio 1928 (Benjamin, ed. 2009: 270-76; Benjamin, ed. 2006: XXVII-XXIX). Potrebbe, tra gli altri stimoli, Benjamin aver preso spunto per questa soluzione formale – come nel caso degli esperimenti con l'hashish – proprio dalla lettura dello *Steppenwolf* di Hesse, uscito nel frattempo, nel giugno del 1927? Abbiamo visto

che dai protocolli sull'uso della droga risulta che Benjamin leggesse il romanzo hessiano proprio in quel periodo, mentre, da parte sua, Hesse si esprime assai positivamente sul libro di Benjamin subito dopo la pubblicazione. Addirittura, nella pubblicità di *Einbahnstraße* erano riportate le parole di elogio di Hesse (presumibilmente riferite privatamente all'editore Rowohlt): "In mezzo alla torbidezza e all'incertezza che sembrano caratterizzare la nostra letteratura recente, mi ha stupito e rallegrato trovare qualcosa di così teso, sagomato, chiaro e luminoso come *Strada a senso unico* di Walter Benjamin" (Benjamin, ed. 2009: 496). In una lettera del 2 maggio 1928 Benjamin scriveva a Siegfried Kracauer: "Poiché stiamo parlando di queste voci, voglio comunicarLe che Hermann Hesse si è espresso molto amichevolmente, precisamente e senza richiesta su *Strada a senso unico*". Mentre ancora nel 1934 Benjamin si rivolgeva direttamente a Hesse: "Cinque anni fa, quando uscì *Strada a senso unico*, Lei è stato uno dei pochi che ha reagito con interesse" (497).

In realtà, un tale giudizio sull'opera di Benjamin stona con l'immagine di Hesse quale nemico della modernità e difensore della tradizione letteraria tedesca classico-romantica tramandata dalla germanistica che, oltre ad aver ignorato l'interesse dell'autore per i media, come pure il rapporto tra la sua opera e quella di Benjamin, non ha in fondo mai apprezzato *Il lupo della steppa* (Hinterhäuser 1973: 196) per la sua "attualità indegna". E di conseguenza non ha mai preso seriamente in considerazione il tentativo di Hesse di forzare dall'interno il genere del romanzo alla luce del coevo sviluppo degli apparati di riproduzione tecnica. A mio avviso, ciò deriva dalla tendenza della critica a considerare Harry Haller, il quale all'interno del romanzo – come abbiamo visto – è estremamente critico e diffidente nei confronti dei nuovi media, come portavoce dell'approccio antimoderno di Hesse. E se invece il protagonista non coincidesse esattamente con l'autore, oppure coincidesse solo con quell'atteggiamento culturale che Hesse, non da ultimo grazie alla psicanalisi, in quel periodo cercava di destrutturare per aprirsi alla vita, mentre, da un punto di vista oggettivo-generazionale, rappresentasse l'uomo antiquato di cui parlava Pinthus, il cui "tramonto" è esattamente l'oggetto del romanzo? Del resto, nel *Lupo della Steppa* i media (a partire dal *pamphlet* "Dissertazione del lupo della steppa") rappresentano piuttosto strumenti che consentono al protagonista di guardare a sé stesso da nuove e inedite angolazioni⁶, e come osservato, hanno un effetto destrutturante sulla sua precedente personalità. In questo senso, l'esperimento narrativo di Hesse può, a mio avviso, essere compreso a pieno soltanto se letto

sullo sfondo della riflessione di altri intellettuali tedeschi di primo Novecento, i quali guardavano positivamente agli sviluppi della tecnica e della cultura di massa senza rimpianti per il passato, a proposito della relazione tra il vecchio medium del libro e i nuovi media, formulato nei termini di un vero e proprio processo di rimedializzazione. Se Jay David Bolter e Richard Grusin hanno recentemente indagato le “modalità in cui i media, tradizionali e nuovi, si confrontano per attirare l’attenzione e conquistare un posto di rilievo nella cultura popolare” (Bolter, Grusin 2020: 22), laddove ogni medium si riconfigura quando ne appare uno nuovo al suo fianco, assumendone le funzioni, è questa una consapevolezza che traspare già dalle osservazioni di Bertolt Brecht, che, nei primi decenni del Novecento, parlava di una inevitabile “tecnicizzazione della produzione letteraria” (Brecht 2019: 95), o di Benjamin, che, a proposito delle nuove forme di narrazione, scriveva:

Tutte queste cose possono essere viste come eterne (la narrazione, per esempio), ma possono anche essere viste come temporali e problematiche, discutibili. Eternità nella narrazione. Ma probabilmente forme completamente nuove. La televisione, il grammofo, ecc. rendono tutte queste cose discutibili (Benjamin, ed. 1977: 1282).

Lo stesso Hesse, in un saggio del 1930 dal titolo *Magie des Buches* (*Magia del libro*), si interrogava sullo statuto del romanzo nell’era dello sviluppo delle “invenzioni concorrenti, come radio, cinema, ecc.” (ed. 2003: 445), ribadendo la specificità dell’esperienza estetica proposta dalla narrativa e rivalutando la funzione – non da ultimo antropologica e pedagogica – del libro in un’epoca di crisi della sua legittimità sociale e culturale. Nel saggio Hesse argomentava – in maniera simile a Benjamin – circa la perdita di aura del libro in virtù dell’emergere di una cultura di massa:

Per tutti i popoli, la parola e la scrittura sono qualcosa di sacro e magico, il nominare e lo scrivere sono in origine atti magici, appropriamenti magici della natura da parte dello spirito, e ovunque il dono della scrittura è stato considerato di origine divina. [...] Tutto questo sembra essere completamente cambiato. Oggi, a quanto pare, il mondo delle Scritture e dello spirito è aperto a tutti; anzi, si è costretti a entrarvi anche se si vuole evitarlo (443-44).

Il saggio costituisce una preziosa testimonianza del fenomeno di desacralizzazione della scrittura, accompagnato da un processo di letteralizzazione della vita associata nei primi decenni del Novecento, sviluppi

cui Hesse guardava con favore, laddove essi conducevano a una maggiore frequentazione delle pratiche di lettura da parte delle masse:

Non vogliamo essere derubati della piacevole sensazione di progresso raggiunto e vogliamo rallegrarci del fatto che la lettura e la scrittura non sono più appannaggio di una corporazione o di una casta, che dall'invenzione della stampa a caratteri mobili il libro è diventato un oggetto d'uso e di lusso generale, prodotto in serie, che le grandi tirature rendono possibile il prezzo dei libri a basso costo e che ogni nazione può rendere i suoi libri migliori (i cosiddetti classici) accessibili anche alle persone poco dotate. Non vogliamo nemmeno piangere troppo il fatto che il termine "libro" abbia perso quasi del tutto la sua antica grandezza e che recentemente, attraverso il cinema e la radio, sembra aver perso ancora di più il suo valore e il suo fascino agli occhi delle masse. Tuttavia, non dobbiamo assolutamente temere la futura estinzione del libro (445).

Dunque, alla domanda se "dovrebbero esistere ancora libri sacri, libri diabolici, libri magici", Hesse rispondeva affermativamente che "l'antica magia è ancora presente" (446), in quanto il libro, anche nella nuova condizione di prodotto di massa, in cui il "valore espositivo" – direbbe Benjamin – prevaleva su quello "culturale", poteva permettere al lettore di fare "un surplus di nuove esperienze" (450) – che sono probabilmente le stesse fatte da Walter Benjamin durante la lettura del *Lupo della steppa*. E se il romanzo di Hesse ha agito per Benjamin da stimolo per la sua indagine sulla modernità, questo è potuto succedere perché esso – come auspicava Benjamin in *Strada a senso unico* quale prerequisito per una "vera attività letteraria" – non si isolava "in un ambito riservato alla lettura", ma, confrontandosi senza riserve con l'estetica dei nuovi media tecnici e popolari, parlava un "linguaggio immediato" che si mostrava – e in fondo ancora oggi si mostra – "all'altezza del momento in modo attivo" (Benjamin, ed. 2006: 3), aprendosi così a inedite forme di ricezione estetica più moderne, inclusive e performative rispetto a quelle tradizionali.

NOTE

- 1 Laddove non altrimenti indicato, le traduzioni in italiano delle citazioni sono di chi scrive.
- 2 Fanno eccezione i contributi di Licht (2005), Haupt (2013), Singh (2013) e Goebel (2013).
- 3 La recensione di Kurt Pinthus fu pubblicata nel giornale “Acht-Uhr Abendblatt” del 1° luglio 1927.
- 4 Si veda la raccolta di liriche dal titolo *Krisis. Ein Stück Tagebuch* (*Crisi. Un pezzo di diario* – 1928), contemporanea alla pubblicazione del romanzo, in Hesse, ed. 2018: 345-99.
- 5 Nel romanzo si legge che le memorie di Harry Haller sono un “documento del tempo, poiché la malattia psichica di Haller [...] non è l'ubbia di un individuo, bensì il male del nostro tempo, la nevrosi della generazione alla quale Haller appartiene”, una generazione – si legge oltre – che “viene a trovarsi fra due epoche, fra due stili di vita, in modo da perdere ogni naturalezza e costume e riparo e innocenza” (Hesse, ed. 2015: 20, 21).
- 6 È questa la funzione dell'estetica mediale fatta spesso propria dal romanzo moderno e contemporaneo secondo Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura* (2008).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter (ed. 1975), *Sull'hascisch*, Torino, Einaudi.
- (ed. 1977), *Gesammelte Schriften. II.3: Aufsätze, Essays, Vorträge*, eds. Th.W. Adorno, R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (ed. 2006), *Strada a senso unico*, ed. G. Schiavoni, Torino, Einaudi.
- (ed. 2009), *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Band 8: Einbahnstraße*, eds. D. Schöttker, S. Haug, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (ed. 2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, eds. A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi.
- Berardi, Franco (2013), *Dal Futurismo al Cyberpunk. L'esaurimento della modernità*, Roma, DeriveApprodi.
- Bolter, Jay David (2020), *Plenitude digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, trad. it. a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Roma, Minimum fax.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2020), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di B. Gennaro, Milano, Guerini Studio.

- Bolz, Norbert (1990), "Abschied von der Gutenberg-Galaxis. Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan", *Armaturen der Sinne: literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, ed. J. Hörisch, München, Fink: 139-56.
- Brecht, Bertolt (2019), "Il processo dell'Opera da tre soldi", *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meltemi: 75-153.
- Goebel, Rolf j. (2013) "Irrsinnige Schallröhren". Radio, Grammophon und textimmanente Hermeneutik in Hesses *Steppenwolf*", *Der Grenzgänger Hermann Hesse: neue Perspektiven der Forschung*, eds. H. Herwig, F. Trabert, Freiburg im Breisgau, Rombach: 193-204.
- Haupt, Sabine (2013), "Harrys Bilderkabinett. Hermann Hesse im Kontext der sogenannten Kino-Debatte", *Der Grenzgänger Hermann Hesse: neue Perspektiven der Forschung*, eds. H. Herwig, F. Trabert, Freiburg im Breisgau, Rombach: 123-37.
- Hesse, Hermann (ed. 2003), *Sämtliche Werke, Band 14: Betrachtungen und Berichte II 1927-1961*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (ed. 2015), *Il lupo della steppa*, ed. E. Pocar, Milano, Mondadori.
- (ed. 2018), *Der Steppenwolf. Mit Texten und Entwürfen zur Entstehung des Romans*, ed. V. Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hesse, Hermann; Mann, Thomas (2001), *Carteggio*, eds. A. Carlsson, V. Michels, Milano, SE.
- Hinterhäuser, Hans (1973), "Il lupo della steppa", *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai «Buddenbrook» alle nuove forme sperimentali*, eds. G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris, Torino, Einaudi: 185-99.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1997), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Huyssen, Andreas (1987), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Kaes, Anton (1978), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1921*, Tübingen, dtv.
- Kittler, Friedrich (1986), *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkman und Bose.
- Leary, Timothy (1990), "Poet of the Interior Journey", in Id., *The Politics of Ecstasy*, Berkeley, Ronin: 176-94.
- Licht, Hendrik (2005), *Hermann Hesses Steppenwolf intermedial*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Hauptschulen und Realschulen, Universität Kassel.

- Mazzarella, Arturo (2008), *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- McLuhan, Marshall (2008), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- (2011), *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando editore.
- Pinotti, Andrea, ed. (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi.
- Schenda, Rudolf (1970), *Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe, 1770-1910*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Segeberg, Harro (2005), *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Singh, Sikander (2013), "Hermann Hesses kinematographisches Erzählen", *Der Grenzgänger Hermann Hesse: neue Perspektiven der Forschung*, eds. H. Herwig, F. Trabert, Freiburg im Breisgau, Rombach: 181-92.
- Solbach, Andreas ed. (2004), *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Wegmann, Thomas (2011), *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Göttingen, Wallstein Verlag.

Gianluca Paolucci è professore associato di Letteratura tedesca all'Università Roma Tre. I suoi principali interessi di ricerca sono il rapporto tra teologia e letteratura nella Germania del Settecento, le questioni relative allo spatial turn, alla svolta ecologica e ambientale, e le teorie e pratiche dei media nel primo Novecento. È membro del comitato editoriale di "Cultura Tedesca - Deutsche Kultur" e del comitato scientifico di "Studi Germanici". Principali pubblicazioni: *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit* (Roma 2014); *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati* (Roma-Acireale 2016); *Letteratura e cartografia* (Milano 2017); "Vieni! Guarda e senti Dio". *Teologia performativa in Herder* (Macerata 2021); *Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930) I* (Roma 2021) e *II* (Roma 2023). | Gianluca Paolucci is associate professor of German Literature at Roma Tre University. His main research interests are the relationship between theology and literature in eighteenth-century Germany, issues concerning the spatial turn, the ecological turn, media theories and practices in the early twentieth century. He is a member of the editorial board of "Cultura Tedesca - Deutsche Kultur" and of the scientific board of "Studi Germanici". Publications (selection): *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit* (Roma 2014); *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati* (Roma-Acireale 2016); *Letteratura e cartografia* (Milano 2017); "Vieni! Guarda e senti Dio". *Teologia performativa in Herder* (Macerata 2021); *Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930) I* (Roma 2021) and *II* (Roma 2023).