

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI

Lingue e Letterature Straniere

SCUOLA DI DOTTORATO DI

Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne

Ciclo /anno (1° anno d'Iscrizione) XXXII / 2016-2017

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

I sogni di Friedrich Huch e la teoria onirica di Ludwig Klages.

La nascita del protocollo onirico come genere letterario

S.S.D. L-LIN/13 – Letteratura Tedesca

Coordinatore: Prof. Stefan Rabanus

Tutor: Prof.ssa Isolde Schiffermüller

Dottorando: Dott.ssa Elisa Destro

I sogni di Friedrich Huch e la teoria onirica di Ludwig Klages
La nascita del protocollo onirico
come genere letterario
Elisa Destro
Tesi di Dottorato
Verona, 10 Dicembre 2019

Abstract

Il presente lavoro di ricerca si inserisce in un clima di crescente interesse scientifico per il complesso rapporto tra sogno e letteratura, testimoniato da una serie cospicua di recenti pubblicazioni ad esso dedicate, che metterebbero in luce non soltanto un rinnovato interesse per questo tema, ma anche il fatto che si è stabilito un nuovo paradigma di ricerca sull'argomento.

Nello specifico, il presente progetto di dottorato si propone di analizzare le due raccolte di sogni *Träume* e *Neue Träume* dell'autore tedesco Friedrich Huch, pubblicate rispettivamente negli anni 1904 e 1917. La prima di queste, in particolare, rappresenta un caso emblematico nello sviluppo del protocollo onirico come genere letterario autonomo, in quanto prima raccolta di sogni pubblicata in lingua tedesca. Si tratta di una testimonianza importante per comprendere l'enorme interesse per il mondo onirico che si sviluppò nel periodo della *Jahrhundertwende* e che continua fino ai giorni nostri, con una serie di pubblicazioni di sogni e sui sogni nella letteratura contemporanea e nella critica letteraria attuale. Scopo del progetto non è tuttavia analizzare questo materiale onirico da una prospettiva psicoanalitica, bensì chiarire le circostanze in cui nacque l'idea di questa pubblicazione, sostenuta e incoraggiata dal filosofo tedesco Ludwig Klages, caro amico di Huch e importante esponente del *Kosmiker-Kreis* di Schwabing. Il progetto si propone inoltre di mettere in evidenza l'enorme potenziale creativo del sogno come fenomeno estetico, ma anche sottolineare le problematiche che emergono dalla sua registrazione.

Punto di partenza del progetto è un'analisi dettagliata dei due scritti filosofici dal titolo *Vom Traumbewußtsein* che Klages pubblicò rispettivamente nel 1914 e nel 1919 sullo «*Zeitschrift für Pathopsychologie*» e che contengono le principali idee dell'autore sul funzionamento del mondo onirico, sviluppate in netta contrapposizione alle più note teorie psicoanalitiche di Freud. Queste idee forniscono il fondamento teorico per una parte della successiva analisi dei sogni di Huch, in quanto gli scritti filosofici che le contengono, come Klages stesso dichiarò diversi anni dopo, si ispirarono proprio ai sogni dello scrittore che il filosofo giudicava "emblematici per una teoria della vita onirica".

Successivamente si passa all'analisi effettiva dei sogni dell'autore, che procede sostanzialmente in due direzioni. Nella prima parte, più prettamente letteraria, vengono presentati gli elementi fondanti della poetologia onirica di Huch, prendendo in considerazione il corpus di testi onirici nella sua interezza e confrontandoli anche con la sua produzione letteraria. Per presentare il materiale onirico dell'autore in tutta la sua vastità e complessità si è fatto ricorso anche e soprattutto ai suoi testi manoscritti, per lo più rimasti inediti e conservati presso l'archivio cittadino di Braunschweig.

Successivamente, in relazione al rapporto Huch-Klages, è stata presentata la ricostruzione della genesi della raccolta *Träume* attraverso l'analisi della corrispondenza tra i due autori conservata presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA). Dopo aver introdotto la genesi dell'opera, nella seconda parte dell'analisi, che verte sulle teorie oniriche di Klages, si è cercato di individuare all'interno dei protocolli onirici di Huch quelle caratteristiche che il filosofo attribuisce alla *Traumstimmung* e che funsero da criteri di selezione per la pubblicazione dei sogni. I due tipi di analisi condotti sui testi mettono in luce la differenza di intenti dei due autori: mentre Huch utilizza i sogni come materiale "grezzo" da cui trarre ispirazione creativa per la sua produzione letteraria, Klages ambisce a creare una pubblicazione prima nel suo genere che, con una pretesa di autenticità, legittimi le sue idee filosofiche.

Infine, nell'ultima parte del lavoro si è valutata la ricezione delle due raccolte di sogni nell'ambiente culturale dell'epoca, con riferimento a edizioni successive dei protocolli onirici, come quella di *Neue Träume* (1921), pubblicata otto anni dopo la morte di Huch e illustrata dall'artista Alfred Kubin, e a letture che si sono sviluppate in campo psicoanalitico, come quella operata da Wilhelm Stekel, discepolo "eretico" di Freud, nello studio *Die Träume der Dichter*, in cui un intero capitolo è dedicato alla prima raccolta dei sogni di Huch, da lui definito "testimone fondamentale per la nostra ricerca".

La metodologia utilizzata per il presente lavoro di ricerca si muove inevitabilmente in diverse direzioni. Da un lato si è adottato un approccio storico-culturale che, attraverso la selezione di un'ampia gamma di testi, ha permesso di ricostruire la complessità legata al discorso sul sogno nei primi anni del Novecento.

Dall'altro, si è utilizzato un approccio riconducibile, almeno in parte, agli studi culturali per poter indagare le pratiche concrete legate al sogno, alle personalità che le hanno prodotte e ai materiali che ne sono stati generati. È stato inoltre necessario operare un'analisi più dettagliata di questo discorso culturale attraverso l'inclusione degli scritti filosofici di Klages, per chiarire in che circostanze vengono prodotti i testi onirici di questo particolare periodo storico-letterario, in relazione o in reazione a quali teorie essi si sviluppano e che funzione svolgono nel panorama culturale dell'epoca. Naturalmente è stata svolta un'analisi testuale accurata e contrastiva anche sui testi onirici di Huch, messi in relazione alla sua biografia e alle sue opere letterarie, al fine di individuare le caratteristiche della sua particolare poetologia onirica. Infine, il lavoro abbraccia inevitabilmente anche un approccio interdisciplinare e intermediale in quanto, oltre alla letteratura in senso stretto, esso indaga anche le sue relazioni con la filosofia, ma anche il suo rapporto con altri mezzi espressivi e altre discipline, quali arte e psicoanalisi.

In sintesi, lo scopo principale del presente lavoro di tesi è quello di portare alla luce una tradizione legata alla relazione tra sogno e letteratura nel primo Novecento che sarebbe rimasta celata dietro alla ben nota narrazione freudiana dominante. Tale tradizione avrebbe condotto, come questo lavoro si propone di dimostrare, alla nascita del protocollo onirico che, in questo particolare momento storico-culturale, si afferma per la prima volta come genere letterario autonomo.

Indice

Introduzione.....	9
-------------------	---

1. Le premesse filosofiche: Ludwig Klages e le teorie cosmiche sulla percezione onirica

1.1. Il concetto di “cosmico” come categoria estetica nella poetologia di Klages

1.1.1. La produzione poetica del giovane Klages.....	23
1.1.2. Il concetto di <i>Ferne</i> e la vastità del cosmo.....	27
1.1.3. Gli elementi del paesaggio cosmico.....	30
1.1.4. Lontananza temporale e lontananza spaziale.....	33

1.2. La nascita della teoria onirica di Klages nella distinzione tra sonno e veglia

1.2.1. Lo sviluppo di una teoria onirica sistematica.....	38
1.2.2. L’eredità romantica e i poli dell’anima.....	38
1.2.3. La realtà delle immagini.....	42

1.3. Il progetto *Vom Traumbewußtsein*: le caratteristiche del sogno e della dimensione onirica

1.3.1. <i>Vom Traumbewußtsein</i> : un progetto incompiuto.....	45
1.3.2. Il carattere dei sogni.....	47
1.3.3. La critica ai contemporanei.....	49
1.3.4. Il concetto di <i>Traumstimmung</i> e le sue caratteristiche.....	52
1.3.5. La differenza fra <i>Traumstimmung</i> e sogno effettivo.....	57
1.3.6. Resoconti onirici.....	59

1.4. *Das Wachbewußtsein im Traume*

1.4.1. Il secondo frammento <i>Vom Traumbewußtsein</i>	62
1.4.2. La coscienza nello stato di sonno: una realtà incorporea.....	63
1.4.3. Polo sensoriale e polo visivo.....	65

2. I sogni di Friedrich Huch e la nascita del protocollo onirico

2.1. Il mondo onirico di Friedrich Huch

2.1.1. Friedrich Huch: un autore dimenticato.....	69
2.1.2. L’importanza del sogno nella vita e nell’opera di Huch.....	82
2.1.3. Poetologia e percezione onirica.....	101
2.1.4. I luoghi del sogno e la vecchia casa di famiglia.....	121

2.1.5. I personaggi del sogno e l'ossessione per Klages.....	149
2.1.6. Il bestiario onirico di Huch.....	163
2.1.7. Sogni di paura, decadimento e morte.....	173
2.2. La genesi della raccolta <i>Träume</i>	
2.2.1. L'idea del progetto.....	185
2.2.2. Il romanzo <i>Geschwister</i> e l'interruzione del progetto.....	195
2.2.3. La nascita del protocollo onirico.....	201
2.3. Sogni "cosmici": le annotazioni di Huch alla luce delle teorie oniriche di Klages	
2.3.1. Criteri di selezione.....	204
2.3.2. La questione dell'autenticità.....	206
2.3.3. Il sogno come manifestazione di potenze misteriose.....	214
2.3.4. Passività e autorialità.....	216
2.3.5. Sensazione di lontananza.....	223
2.3.6. Sensazione di fugacità.....	235
3. La ricezione della raccolta <i>Träume</i>	
3.1. La ricezione in ambito letterario: la fortuna del protocollo onirico	
3.1.1. Il successo della raccolta <i>Träume</i>	245
3.1.2. La pubblicazione della raccolta <i>Neue Träume</i>	248
3.1.3. La fortuna del genere letterario del protocollo onirico.....	252
3.2. La ricezione in ambito artistico: Alfred Kubin e l'illustrazione di <i>Neue Träume</i> (1921)	
3.2.1. L'influenza di Klages sul pensiero di Kubin.....	260
3.2.2. L'illustrazione di scene oniriche come attività privilegiata.....	266
3.2.3. <i>Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin</i> (1921).....	272
3.3. La ricezione in ambito scientifico: la lettura psicoanalitica di Wilhelm Stekel	
3.3.1. Il rapporto tra sogno, poesia e neurosi.....	283
3.3.2. Lo studio <i>Die Träume der Dichter</i>	286
3.3.3. L'analisi condotta da Stekel sui sogni di Huch.....	289
Conclusioni.....	297
Bibliografia.....	299

Introduzione

Il presente lavoro di ricerca si inserisce in un clima di crescente interesse scientifico per il complesso rapporto tra sogno e letteratura, testimoniato da una serie cospicua di recenti pubblicazioni ad esso dedicate. Significativamente, ad esempio, nel 2018 è apparso il volume *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*,¹ a cura di Alfred Krovoza e Christine Walde, il quale ricostruisce la storia culturale del concetto di sogno dall'antichità fino ai giorni nostri, mettendolo in relazione con la letteratura, ma anche con altre espressioni del sapere quali arte, musica e teorie scientifiche. Questo testo fornisce una prima panoramica sistematica e interdisciplinare sul sogno che comprende anche una lettura storico-culturale. Sempre nel 2018, per citare un altro esempio, è stato pubblicato il volume *Traum narrative. Motivische Muster – Erzählerische Traditionen – Medienübergreifende Perspektiven*,² a cura di Christa Agnes Tuczay e Thomas Ballhausen, che raccoglie una serie di contributi sulle modalità di narrazione del sogno in letteratura. Entrambe le pubblicazioni citate contengono un significativo contributo di Hans-Walter Schmidt-Hannisa sulla nascita del protocollo onirico come genere letterario autonomo.³ Lo studioso si dedica infatti da anni al tema sogno e alle sue modalità di registrazione, essendo cofondatore del network *Cultural Dream Studies*, a cui appartengono la scuola di dottorato *Europäische Traumkulturen* dell'università di Saarbrücken e il progetto „*Das nächtliche Selbst*“. Quest'ultimo, patrocinato dalla *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, ha come scopo l'indagine relativa al sogno che da un lato prende in esame teorie oniriche sviluppatesi nei più svariati ambiti, quali psicologia, medicina, filosofia ed estetica, dall'altro analizza le diverse modalità di rappresentazione del sogno operate sia in ambito scientifico che in ambito letterario, ma anche nelle arti figurative e nel

¹ Alfred Krovoza, Christine Walde (a cura di), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2018.

² Christa Agnes Tuczay, Thomas Ballhausen (a cura di), *Traum narrative. Motivische Muster – Erzählerische Traditionen – Medienübergreifende Perspektiven*, Wien, Praesens, 2018.

³ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*. In: Alfred Krovoza, Christine Walde (a cura di), *Traum und Schlaf*, cit., pp. 88-99; Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung. Friedrich Huchs „Träume“*. In: Christa Agnes Tuczay, Thomas Ballhausen (a cura di), *Traum narrative*, cit., pp. 30-45.

cinema. I primi risultati del progetto sono stati raccolti nel volume *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie (1850-1900)*,⁴ uscito nel 2016 a cura di Marie Guthmüller e dello stesso Schmidt-Hannisa, a cui seguirà a breve un secondo volume, la cui pubblicazione è prevista per febbraio 2020. Di recente pubblicazione è anche il libro di Barbara Hahn, uscito nel 2016 con il titolo *Endlose Nacht. Träume im Jahrhundert der Gewalt*.⁵ Hahn, che prende in considerazione annotazioni oniriche di scrittori e filosofi del XX secolo, rinuncia a un'interpretazione psicoanalitica dei sogni per avvicinarsi al materiale onirico con gli strumenti propri delle scienze letterarie e degli studi culturali, analizzandoli in relazione al contesto letterario-filosofico, ma anche storico-politico, in cui essi si sviluppano. Un'importante panoramica di impronta storico-culturale è rappresentata inoltre dallo studio *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*⁶ di Peter-André Alt, anch'esso dedicato al rapporto tra sogno e letteratura in un arco temporale che si estende dall'antica Grecia fino al Novecento. Nell'ambito della germanistica italiana va menzionato anche il testo comparatistico *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*,⁷ pubblicato nel 2014 a cura di Hermann Dorowin, Rita Svandrlik e Leonardo Tofi, che raccoglie una serie di contributi dedicati al tema del sogno nelle letterature dall'antichità fino all'epoca moderna. Tutte queste realtà costituiscono una fitta rete di saperi legati al mondo del sogno e alle sue relazioni con la letteratura da cui traggono linfa i cosiddetti *Dream Studies* e denotano non soltanto un rinnovato interesse per il rapporto tra sogno e letteratura, ma sono testimoni del fatto che si è stabilito un nuovo paradigma di ricerca sull'argomento.

Nonostante Friedrich Huch (1873-1913) sia oggi pressoché dimenticato, la scelta di questo autore per il presente lavoro di tesi non è casuale. Come ha infatti

⁴ Marie Guthmüller, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie*. Göttingen, Wallstein, 2016, Bd. I: 1850-1900.

⁵ Barbara Hahn, *Endlose Nacht. Träume im Jahrhundert der Gewalt*. Berlin, Suhrkamp, 2016.

⁶ Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München, Beck, 2002.

⁷ Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Leonardo Tofi (a cura di), *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*. Perugia, Morlacchi, 2014.

dimostrato Schmidt-Hannisa in più di uno studio,⁸ la raccolta *Träume* di Huch,⁹ pubblicata nel 1904 e oggetto di ricerca del presente lavoro, costituisce un caso emblematico nello sviluppo del protocollo onirico come genere letterario autonomo, in quanto si tratta della prima raccolta di sogni pubblicata in lingua tedesca. L'anno 1900 rappresenta infatti una cesura epocale per quanto riguarda il lavoro culturale legato al sogno e alle sue forme di comunicazione e registrazione. L'impulso, come ben noto, venne dalla pubblicazione della *Traumdeutung* di Freud che cambiò per sempre la visione del mondo onirico, esercitando una forte influenza su tutti gli ambiti del sapere ad esso legati. Tuttavia, è interessante notare come l'idea della pubblicazione della raccolta *Träume*, che inaugura il genere letterario del protocollo onirico, non sia nata con interessi o intenti psicoanalitici, bensì in un ambiente alternativo o addirittura concorrente al movimento psicoanalitico allora dominante. Essa si sviluppò infatti presso il cosiddetto *Kosmiker-Kreis* di Schwabing, centro della bohème culturale della Monaco di inizio secolo, e, in particolare, sotto l'influenza del filosofo Ludwig Klages (1872-1956), che negli anni giovanili aveva già elaborato, anche se in forma germinale, una propria teoria sul funzionamento del mondo onirico. Huch entrò in contatto con il *Kosmiker-Kreis*, e in particolare con Klages, intorno al 1895, quando si trasferì a Monaco per cominciare i propri studi in filologia. Dopo aver conseguito il dottorato, egli accettò un incarico come precettore ad Amburgo, dove, sotto l'influsso del filosofo, scrisse il suo primo romanzo, *Peter Michel*,¹⁰ che riscosse un discreto successo di pubblico e fu recensito entusiasticamente da Rilke. Successivamente, l'autore si trasferì a Lodz, nell'attuale Polonia, per un altro incarico come precettore. Durante il

⁸ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., pp. 88-99; Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., pp. 30-45; Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zur Genealogie des Traumprotokolls*. In: Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das Protokoll. Eine Textsorte und ihre kulturellen Funktionen*. Frankfurt a.M., Peter Lang, 2005, pp. 135-164; Hans-Walter Schmidt-Hannisa, „Der Träumer vollendet sich im Dichter“. *Die ästhetische Emanzipation der Traumaufzeichnung*. In: Burkhard Schnepel (a cura di), *Hundert Jahre „Die Traumdeutung“*. *Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung. Studien zur Kulturkunde*. Köln, Rüdiger Köppe Verlag, 2001, Bd. 119, pp. 83-106.

⁹ Friedrich Huch, *Träume*. Berlin, Fischer, 1904.

¹⁰ Friedrich Huch, *Peter Michel*. Hamburg, Janssen, 1901.

soggiorno polacco egli concepì il romanzo *Geschwister*,¹¹ a cui, due anni più tardi, seguì una seconda parte, *Wandlungen*.¹² Dal 1904, dopo un viaggio in Italia, Huch si stabilì nuovamente a Monaco e, su costante esortazione di Klages, pubblicò la raccolta *Träume*, oggetto di ricerca del presente lavoro di tesi. In quello stesso anno, per un'incomprensione di natura personale, Klages decise di troncargli definitivamente i rapporti con Huch, evento che fu vissuto come un vero e proprio trauma dall'autore dei sogni. In questa fase egli concepì il romanzo *Mao*,¹³ a cui seguirono poi i romanzi *Pitt und Fox*¹⁴ ed *Enzio*.¹⁵ Nel 1912 Huch iniziò poi a lavorare a una seconda raccolta di sogni, che fu pubblicata postuma con il titolo di *Neue Träume*.¹⁶ L'autore morì il 12 maggio 1913, a soli trentanove anni, per le conseguenze di un'operazione all'orecchio medio. Il suo elogio funebre fu tenuto da Thomas Mann e fu utilizzato come introduzione per l'edizione delle *Gesammelte Werke* di Huch,¹⁷ pubblicata nel 1925 in quattro volumi.

La situazione relativa alla letteratura secondaria su questo autore è piuttosto critica, poiché quasi tutti i lavori esistenti sono tesi di dottorato piuttosto datate. Tra di esse, lo studio più recente e più completo è rappresentato dalla tesi di Helene Huller *Der Schriftsteller Friedrich Huch*,¹⁸ lavoro esaustivo sulla vita, sul pensiero e sull'intera produzione letteraria dell'autore, di cui indaga contenuti, genesi, struttura, stile e ricezione. Oltre allo studio di Huller, utile per la realizzazione del presente progetto è stata la tesi di dottorato di Thora Moulton *Friedrich Huch. Persönlichkeit und künstlerischer Schaffensprozeß*,¹⁹ che conduce un'analisi

¹¹ Friedrich Huch, *Geschwister*. Berlin, Fischer, 1903.

¹² Friedrich Huch, *Wandlungen*. Berlin, Fischer, 1905.

¹³ Friedrich Huch, *Mao*. Berlin, Fischer, 1907.

¹⁴ Friedrich Huch, *Pitt und Fox. Die Liebeswege der Brüder Sintrup*. Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brand, 1909.

¹⁵ Friedrich Huch, *Enzio*. München, Mörke, 1911.

¹⁶ La raccolta *Neue Träume* fu pubblicata effettivamente solo nel 1917, anche se l'edizione riporta come data il 1914: Friedrich Huch, *Neue Träume*. München, Georg Müller, 1914.

¹⁷ Friedrich Huch, *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Berlin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925.

¹⁸ Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch. Studien zu Literatur und Gesellschaft um die Jahrhundertwende*. Dissertation, München, 1974.

¹⁹ Thora Moulton, *Friedrich Huch. Persönlichkeit und künstlerischer Schaffensprozess*. Dissertation, Tübingen, 1958.

dettagliata sui diari dell'autore, rimasti inediti. Altri lavori di tesi più datati e meno esaurienti sono i seguenti: *Friedrich Huchs Dichtung* di Gerhart Ebel;²⁰ *Friedrich Huchs epischer Stil* di Hugo Hartung;²¹ *Das Werk Friedrich Huchs* di Nadia Jollos;²² *Friedrich Huch und die Problematik der bürgerlichen Welt in der Zeit ihres Verfalls* di Rolf Denecke;²³ *Friedrich Huch. Kindheit und Jugend* di Hedda Mojsisovics;²⁴ *Grundmotive und Grundproblematik der Jahrhundertwende in der Dichtung von Friedrich Huch und Thomas Mann* di Heinz Schöffler²⁵ e *Der Träumer Friedrich Huch* di Margarethe Kaderschafka.²⁶ Il fatto che quasi tutti questi studi siano stati concepiti tra gli anni '20 e '40 rappresenta una testimonianza del grande interesse per Huch negli anni successivi alla sua morte che, col passare del tempo, è andato estinguendosi. Nonostante il titolo dell'ultima tesi citata si riferisca proprio a Huch come "sognatore", questo particolare aspetto della sua produzione è stato quasi del tutto trascurato dalla ricerca letteraria. Nella sua tesi, infatti, Kaderschafka analizza gli elementi romantici e onirici all'interno dei romanzi e dei racconti di Huch, senza però metterli in relazione alle annotazioni oniriche dell'autore, a cui dedica soltanto poche pagine in chiusura del suo studio. L'unico lavoro a occuparsi dei sogni di Huch è l'opera di Wolf Wucherpfennig *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900. Friedrich Huch und seine Zeit*.²⁷ Questo studio, che oltre alle tesi di dottorato citate rappresenta l'unico lavoro monografico esistente su Huch, conduce un'analisi di stampo psicoanalitico sul romanzo *Mao* e sui sogni dell'autore. Infine, il solo ad essersi occupato di Huch in relazione alla nascita del protocollo onirico è lo studioso Schmidt-Hannisa,

²⁰ Gerhart Ebel, *Friedrich Huchs Dichtung*. Dissertation, Marburg, 1922.

²¹ Hugo Hartung, *Friedrich Huchs epischer Stil*. Dissertation, München, 1925.

²² Nadia Jollos, *Das Werk Friedrich Huchs*. Dissertation, Straßburg, 1930.

²³ Rolf Denecke, *Friedrich Huch und die Problematik der bürgerlichen Welt in der Zeit ihres Verfalls*. Dissertation, Braunschweig, 1937.

²⁴ Hedda Mojsisovics, *Friedrich Huch. Kindheit und Jugend*. Dissertation, Wien, 1942.

²⁵ Heinz Schöffler, *Grundmotiv und Grundproblematik der Jahrhundertwende in der Dichtung von Friedrich Huch und Thomas Mann*. Dissertation, Münster, 1948.

²⁶ Margaretha Kaderschafka, *Der Träumer Friedrich Huch*. Dissertation, Wien, 1948.

²⁷ Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900. Friedrich Huch und seine Zeit*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1980.

esperto della relazione tra sogno e letteratura, che di recente ha pubblicato una serie di interessanti contributi dedicati a questo tema.²⁸

Per quanto riguarda Klages, filosofo fondatore della grafologia, si tratta senza dubbio di una figura controversa che ha dato adito ad accesi dibattiti, sia per quanto riguarda la sua personalità eccentrica, sia per quanto riguarda l'irrazionalismo e l'estremismo che caratterizzano le sue teorie filosofiche. Il presente lavoro si concentra su un solo aspetto del pensiero di Klages, ovvero sulle sue idee relative al funzionamento del mondo onirico, abbozzate nei suoi scritti giovanili, raccolti sotto il titolo di *Rhythmen und Runen*,²⁹ e sistematizzate nei due frammenti *Vom Traumbewußtsein*,³⁰ non tanto per legittimare la sua teoria filosofica, decisamente anti-illuminista e anti-scientifica, ma per dimostrare, da un lato, quanto fosse complesso e variegato il discorso culturale relativo al sogno in quell'epoca e, dall'altro, per mettere in luce quali furono i punti di interesse che egli individuò nei sogni di Huch, riconducibili alle proprie teorie, e che funsero da criteri di selezione per la pubblicazione del materiale onirico. La letteratura secondaria relativa a Klages è senza dubbio più prolifica di quella dedicata a Huch. Hans Eggert Schröder, che insieme a Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann e Robert Heiss contribuì all'edizione critica delle *Sämtliche Werke* di Klages,³¹ scrisse un'esauriente biografia del celebre filosofo e grafologo che, tuttavia, rimase incompiuta. Come direttore del Klages-Archiv presso lo Schiller-Nationalmuseum di Marbach am Neckar, Schröder aveva infatti accesso a fonti inedite e fece anche ricorso a documenti privati come diari, trascrizioni di conversazioni e testimonianze orali, fornite direttamente da chi aveva conosciuto Klages in prima persona. Il dattiloscritto incompiuto, che contava più di mille pagine, fu rielaborato, completato con gli ultimi 17 anni di vita di Klages e pubblicato da Franz Tenigl in

²⁸ Cfr. nota 8, p. 11 del presente lavoro di tesi.

²⁹ Ludwig Klages, *Rhythmen und Runen. Nachlass herausgegeben von ihm selbst*. Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1944. Nella tesi indicata tra parentesi con la sigla RR e il numero di pagina.

³⁰ Ludwig Klages, *Vom Traumbewußtsein*. «Zeitschrift für Pathopsychologie», 3/1, 1914, pp. 1-38; Ludwig Klages, *Vom Traumbewußtsein*. «Zeitschrift für Pathopsychologie», 8, 1919, pp. 373-429.

³¹ Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, Bonn, Bouvier, 1964-1996.

tre volumi dal titolo *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*.³² Nonostante dalla biografia emerga un ritratto talvolta idealizzato di Klages, essa fornisce informazioni importanti e difficilmente reperibili altrove sulla vita e sull'opera del filosofo. Schröder ha inoltre curato il catalogo della mostra per il centenario della nascita di Klages, *Ludwig Klages 1872-1956. Centenar-Ausstellung 1972 aus Anlass der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Ludwig Klages*,³³ nonché il volume *Das Bild, das in die Sinne fällt. Erinnerungen an Ludwig Klages*.³⁴ Se il maggior esperto della vita di Klages fu Schröder, il principale studioso della sua opera è forse Hans Kasdorff, che ne pubblicò una bibliografia critica in due volumi dal titolo *Ludwig Klages. Werk und Wirkung*.³⁵ Kasdorff curò inoltre una monografia sulla storia della controversa ricezione di Klages dal titolo *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen*³⁶ e una raccolta di saggi sulla vita e sull'opera del filosofo, *Ludwig Klages. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zu seinem Werk*,³⁷ che, per la sua esaustività, potrebbe essere considerata come un'altra biografia dell'autore, complementare a quella di Schröder. Altri studi più recenti relativi a Klages e al suo rapporto con il *Komiskerkreis*, dimostratisi utili ai fini del presente lavoro, sono il saggio di Richard Faber *Männerrunde mit Gräfin*,³⁸ l'opera di Baal Müller *Kosmik. Prozeßontologie und temporale Poetik bei Ludwig Klages und*

³² Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*. A cura di Franz Tenigl, supplemento a *Ludwig Klages, Sämtliche Werke*, cit., Bonn, Bouvier, 1966-1992.

³³ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages 1872-1956. Centenar-Ausstellung 1872 aus Anlass der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Ludwig Klages*. Bonn, Bouvier, 1972.

³⁴ Hans Eggert Schröder, *Das Bild, das in die Sinne fällt. Erinnerungen an Ludwig Klages*. Bonn, Bouvier, 1986.

³⁵ Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Werk und Wirkung. Einführung und kommentierte Bibliographie*. Bonn, Bouvier, 1969-1974.

³⁶ Hans Kasdorff, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen. Eine Wirkungsgeschichte von 1895-1975*. Bonn, Bouvier, 1978.

³⁷ Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zu seinem Werk*. Bonn, Bouvier, 1984.

³⁸ Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin. Die „Kosmiker“ Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabinger Beobachters“*. Frankfurt a.M., Lang, 1994.

Alfred Schuler³⁹ e quella di Heinz-Peter Preußer *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*.⁴⁰ Ancora poco studiato, tuttavia, è l'aspetto più specifico della teoria onirica di Klages, indagata nel presente lavoro di ricerca. Un recente studio su questo aspetto del pensiero del filosofo è il saggio di Paul Bishop *Traum und Lebensphilosophie. Ludwig Klages und eine andere Entdeckung des dunklen Kontinents*⁴¹ contenuto nel volume *Das nächtliche Selbst*, già menzionato in precedenza. Per quanto riguarda la ricerca filosofica su Klages in ambito italiano, invece, essa si è concentrata principalmente sulla problematica estetica del concetto di immagine che, come si vedrà in seguito, è di importanza fondamentale nel pensiero del filosofo. A tal proposito si segnalano i seguenti studi monografici: *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages* di Giampiero Moretti,⁴² *Ludwig Klages. L'immagine e la questione della distanza* di Tommaso Tuppini⁴³ e *Ludwig Klages. Coscienza e immagine* di Giancarlo Lacchin.⁴⁴ Relativamente alla questione delle immagini si segnala anche il contributo *Urbilder o atmosfere? Ludwig Klages e la Nuova Fenomenologia* di Tonino Griffero.⁴⁵ Di recente pubblicazione è anche lo studio di Chiara Gianni Ardic, *La fuga degli dèi. Mito,*

³⁹ Baal Müller, *Kosmik. Prozeßontologie und temporale Poetik bei Ludwig Klages und Alfred Schuler. Zur Philosophie und Dichtung der Schwabinger Kosmischen Runde*. München, Telesma, 2007.

⁴⁰ Heinz-Peter Preußer, *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*. Heidelberg, Winter, 2015.

⁴¹ Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie. Ludwig Klages und eine andere Entdeckung des dunklen Kontinents*. In: Marie Guthmüller, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das nächtliche Selbst*, cit., pp. 374-397.

⁴² Giampiero Moretti, *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages*. Sesto San Giovanni, Mimesis, 2001.

⁴³ Tommaso Tuppini, *Ludwig Klages. L'immagine e la questione della distanza*. Milano, Franco Angeli, 2003.

⁴⁴ Giancarlo Lacchin, *Ludwig Klages. Coscienza e immagine. Studio di storia dell'estetica*. Sesto San Giovanni, Mimesis, 2012.

⁴⁵ Tonino Griffero, *Urbilder o atmosfere? Ludwig Klages e la Nuova Fenomenologia*. «Annuario filosofico», 32, 2017, pp. 326-348.

matriarcato e immagine in Ludwig Klages,⁴⁶ dedicato alla ricezione di Bachofen da parte di Klages, nonché alla sua personale lettura della dimensione mitica e femminile della realtà. In questo clima di crescente interesse per Klages va segnalata anche la traduzione di tre saggi da parte di Remo Cantoni, comparsa nel 2019 con il titolo *L'anima e lo spirito*, a cura di Davide Di Maio.⁴⁷ Queste recenti pubblicazioni, tanto in Germania quanto in Italia, testimoniano una rivalutazione del pensiero di Klages dopo un lungo oblio, a cui ha sicuramente contribuito, oltre a uno stile volutamente indecifrabile, «il peso della bolla di “oscuro” irrazionalista condivisa con molti altri rappresentanti di spicco dell'antimodernismo (e del conservatorismo) tedesco orientato a destra e notoriamente non sempre avulso da tendenze antisemite».⁴⁸

Per quanto riguarda invece la letteratura primaria, il presente progetto include gli scritti di Klages relativi al sogno e, naturalmente, i due protocolli onirici di Huch, *Träume* e *Neue Träume*, che vengono anche messi in relazione ad alcune opere letterarie dell'autore, in particolare ai romanzi *Peter Michel*, *Geschwister* e *Mao*. Oltre a queste opere di Klages e Huch, il progetto include anche numerosi testi inediti. Fondamentale a questo proposito è stato il lavoro di ricerca svolto presso due archivi. In primo luogo, è stato effettuato un soggiorno presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), dove è conservato il *Nachlass* di Klages che comprende la corrispondenza tra il filosofo e Huch (61.5399 e 61.10001-2), necessaria per ricostruire la genesi della raccolta *Träume*. Attraverso la corrispondenza tra i due autori è stato infatti possibile ripercorrere tutte le tappe della storia di questo volume, dalla nascita dell'idea, allo scambio di sogni, fino alla selezione, correzione e pubblicazione di questi ultimi. Leggendo queste lettere si apprende inequivocabilmente che Klages fu il vero e proprio regista di questa vicenda editoriale, come verrà esposto nel secondo capitolo del presente lavoro. In

⁴⁶ Chiara Gianni Ardic, *La fuga degli dèi. Mito, matriarcato e immagine in Ludwig Klages*. Roma, Jouvence, 2016.

⁴⁷ Ludwig Klages, *L'anima e lo spirito*. A cura di Davide Di Maio, traduzione di Remo Cantoni, Milano, Meltemi, 2019. I saggi tradotti e raccolti in questo volume sono *Vom Wesen der Rhythmus*, *Vorschule der Charakterkunde* e *Vom Wesen des Bewußtseins*.

⁴⁸ Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*. Prefazione a Ludwig Klages, *L'anima e lo spirito*, cit., p. 7.

allegato alle lettere egli riceveva infatti i sogni dell'amico, ai quali rispondeva con i propri commenti, per lo più appassionati, e con dei consigli relativi alla loro correzione e pubblicazione. La corrispondenza conservata a Marbach, per quanto interessante, risultava tuttavia incompleta, poiché gli allegati alle lettere, che avrebbero dovuto riportare i sogni di Huch, non erano presenti nel fondo di Klages. È stato perciò necessario effettuare un secondo soggiorno di ricerca presso lo Stadtarchiv Braunschweig, città natale di Huch, dove è conservato il *Nachlass* dell'autore. Questo soggiorno si è rivelato particolarmente interessante per la quantità di materiale inedito rinvenuto nell'archivio, in cui sono conservati, oltre ai sogni che Huch aveva inviato a Klages (G IX 24:22,1), altri tre fascicoli di resoconti onirici (G IX 24:22,2-3 e G IX 24:23), il primo contenente sogni inediti, gli altri contenenti le bozze in preparazione delle raccolte *Träume* e *Neue Träume*. I sogni inviati a Klages, in particolare, si sono rivelati estremamente significativi in quanto, come si evince dalla corrispondenza tra i due autori, essi riportano le correzioni applicate dal filosofo stesso, rilevanti, come si vedrà in seguito, nell'ottica di Klages, che voleva garantire l'idea della massima autenticità del materiale onirico al fine di legittimare le proprie teorie filosofiche. Oltre ai quattro fascicoli di sogni, nell'archivio cittadino di Braunschweig è stato possibile visionare la corrispondenza di Huch con i membri della propria famiglia, in particolare con la madre (G IX 24:45-63) e con la sorella prediletta Elisabeth (G IX 24:74), detta Lisbeth, e i cinque volumi di diari tenuti dall'autore tra gli anni 1905 e 1913 (G IX 24:40-44). Anche la corrispondenza privata di Huch, così come i suoi diari, sono letteralmente costellati di sogni e mettono in luce il grande interesse che l'autore nutriva per il proprio mondo onirico. Questi testi inediti integrano così i 171 sogni pubblicati nelle due raccolte e offrono una panoramica completa della vita notturna di Huch. Data l'enorme quantità di materiale onirico conservato nell'archivio è stato necessario operare una selezione per poter presentare i resoconti inediti in questo lavoro. Si sono inclusi pertanto quei sogni che sono stati ritenuti più caratteristici e più rappresentativi della poetologia onirica dell'autore.

Scopo del presente progetto di ricerca è chiarire le dinamiche attraverso le quali si arrivò alla pubblicazione della raccolta *Träume* e, con essa, alla nascita del protocollo onirico, nonché definire le peculiarità alla base di questo nuovo genere

letterario. Inoltre, attraverso l'analisi dei testi di Huch il lavoro si prefigge di mettere in luce la complessità dell'esperienza onirica come fenomeno estetico e il suo potenziale creativo, che può tradursi nelle più diverse forme di scrittura. Dall'analisi del materiale emerge che, come affermato in precedenza e come verrà approfondito in seguito, il protocollo onirico non nasce in ambito psicoanalitico ma, sorprendentemente, in un ambiente che si pone come alternativo al paradigma freudiano allora dominante. Si tratta di testi che altro non sarebbero se non la trascrizione di sogni effettivi, così come vengono ricordati dall'autore-sognatore, annotati senza commento né contestualizzazione. Con il protocollo onirico questi testi, mere trascrizioni di sogni, assurgono per la prima volta allo status di letteratura. Viene introdotto così anche un nuovo concetto di autorialità: l'autore non gioca più un ruolo attivo nella creazione letteraria ma si fa tramite delle immagini oniriche, a cui si abbandona passivamente, e si limita a tradurle in linguaggio verbale. Il presente lavoro sottolinea però anche le problematiche che derivano dall'annotazione di sogni e da questo nuovo concetto di autorialità, tipico dell'epoca. Se, da un lato, questo genere avanza una pretesa di autenticità, poiché presenta la trascrizione di sogni effettivi, dall'altro, come dichiara Schmidt-Hannisa,⁴⁹ l'esperienza onirica sarebbe per definizione non protocollabile, dal momento che è caratterizzata da un divario temporale tra gli eventi onirici e la loro trascrizione. Al momento dell'annotazione, infatti, l'autore non ha più accesso al sogno originale ma soltanto al ricordo di esso e, come ben noto, il processo di memorizzazione, specialmente di sogni, è soggetto a lacune e incertezze. La problematica diventa ancor più complessa se si pensa al fatto che il protocollo onirico non solo è caratterizzato da un divario temporale tra il sogno e la sua trascrizione, ma presuppone anche un cambiamento di stato di coscienza. Per questo motivo, ogni annotazione onirica altro non può essere se non un mero tentativo di avvicinamento all'originale. A differenza di Freud, tuttavia, gli autori inclusi in questo progetto, Klages e Huch *in primis*, ma anche chi li recepisce, come Kubin e Stekel, non si interessano tanto al contenuto del sogno, sia esso manifesto o latente,

⁴⁹ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 135.

ma piuttosto «daß überhaupt geträumt wird und wie es geschieht».⁵⁰ Essi mettono infatti in luce un altro tipo di rapporto con i sogni rispetto a quello proposto dal modello psicoanalitico, interessandosi al potenziale creativo dell'esperienza onirica come fenomeno estetico. Prendendo in considerazione l'intero corpus dei testi di Huch, ad esempio, è possibile notare quanto il discorso legato al sogno sia permeante e come esso coinvolga le pratiche di scrittura più diverse tra loro. Da un lato il sogno, incluso nella corrispondenza personale e soprattutto nei diari, rappresenta un ampliamento del discorso biografico, dall'altro esso diventa un'integrazione dell'opera letteraria, in quanto viene rielaborato e inserito nei romanzi come esperienza topica vissuta dai personaggi. Infine, una serie di sogni estrapolati dal loro contesto originale e giustapposti gli uni agli altri dà vita al protocollo onirico che, nell'intento di Huch e soprattutto di Klages, vuole porsi come documento delle espressioni più profonde della coscienza notturna. Forse è proprio grazie a questa versatilità dell'esperienza onirica, che si traduce in forme di scrittura più aperte rispetto ad altri generi, che oggi l'interesse della critica letteraria si è orientato verso questa tematica, sempre attuale perché, come tipico del sogno, mai del tutto afferrabile e definibile attraverso modelli rigidi.

Date queste premesse, la metodologia utilizzata per il presente lavoro di ricerca si muove inevitabilmente in diverse direzioni. Da un lato si è adottato un approccio storico-culturale (*kulturhistorische Methode*) che, attraverso la selezione di un'ampia gamma di testi, ha permesso di ricostruire la complessità legata al discorso sul sogno nei primi anni del Novecento. Dall'altro, si è utilizzato un approccio riconducibile, almeno in parte, agli studi culturali (*kulturwissenschaftliche Methode*) per poter indagare le pratiche concrete legate al sogno, alle personalità che le hanno prodotte e ai materiali che ne sono stati generati. È stato inoltre necessario operare un'analisi più dettagliata di questo discorso culturale (*diskursanalytische Methode*) attraverso l'inclusione degli scritti filosofici di Klages, per chiarire in che circostanze vengono prodotti i testi onirici di questo particolare periodo storico-letterario, in relazione o in reazione a quali teorie essi si sviluppano e che funzione svolgono nel panorama culturale dell'epoca.

⁵⁰ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*. In: Friedrich Huch, *Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin*. München, Georg Müller, 1921, p. 6.

Naturalmente è stata svolta un'analisi testuale accurata e contrastiva (*textanalytische Methode*) anche sui testi onirici di Huch, messi in relazione alla sua biografia e alle sue opere letterarie, al fine di individuare le caratteristiche della sua particolare poetologia onirica. Infine, il lavoro abbraccia inevitabilmente anche un approccio interdisciplinare (*interdisziplinäre Methode*) e intermediale (*intermediale Methode*) in quanto, oltre alla letteratura in senso stretto, esso indaga anche le sue relazioni con la filosofia, soprattutto per quanto riguarda le premesse che condussero alla nascita del protocollo onirico, ma anche il suo rapporto con altri mezzi espressivi e altre discipline, quali arte e psicoanalisi, specialmente in relazione alla ricezione coeva delle raccolte *Träume* e *Neue Träume*.

Il lavoro si apre infatti proprio con una presentazione delle premesse filosofiche che resero possibile la pubblicazione della raccolta *Träume*, attraverso un'analisi degli scritti di Klages contenenti le sue idee sul funzionamento del mondo onirico. Il filosofo, che in età giovanile aveva già sviluppato, anche se soltanto in forma germinale, una propria teoria onirica, vide nei sogni di Huch una conferma alle sue idee filosofiche e lo esortò alla pubblicazione. Soltanto dopo l'uscita della raccolta *Träume* Klages fu in grado, come dichiarò egli stesso molti anni più tardi, di dare forma sistematica alle proprie teorie oniriche, che pubblicò nei due frammenti dal titolo *Vom Traumbewußtsein*, presi in esame nella prima parte del lavoro di tesi. Il secondo capitolo si focalizza invece sui testi onirici di Huch, prendendo in considerazione sia quelli pubblicati che quelli rimasti inediti. Nella prima parte del capitolo, dopo una breve presentazione dell'autore, viene introdotto il corpus onirico di Huch nella sua complessità: attraverso una selezione di testi tratti da diari, lettere e protocolli onirici pubblicati viene messa in luce l'importanza del sogno nella vita e nell'opera dell'autore, in relazione soprattutto ai romanzi, e vengono presentate la sua personale percezione e poetologia onirica. L'analisi prende infatti in esame sia il linguaggio e lo stile utilizzati nell'annotazione dei sogni che i temi ricorrenti all'interno del corpus, con particolare riferimento alla vecchia casa di famiglia, al personaggio onirico di Klages, nonché ai sogni di animali e ai sogni di morte. Successivamente, in relazione al rapporto Huch-Klages, viene presentata la ricostruzione della genesi della raccolta *Träume* attraverso l'analisi del carteggio tra i due autori, in cui si

definiscono i dettagli della pubblicazione. Dopo aver introdotto la genesi dell'opera, la seconda parte dell'analisi, invece, individua nei sogni di Huch, a partire dalla teoria onirica di Klages, le categorie fenomenologiche che il filosofo riteneva tipiche della *Traumstimmung*, per mettere in luce quali furono i punti di interesse che Klages identificò nei sogni dell'amico e che funsero da criteri di selezione del materiale onirico da inserire nel volume. Il terzo e ultimo capitolo, infine, presenta la ricezione della raccolta *Träume* nell'ambiente culturale dell'epoca. Innanzitutto, attraverso una serie di recensioni coeve si valuta la ricezione del protocollo onirico in ambito letterario, così come l'auto-ricezione da parte di Huch che, giunto in una fase di crisi creativa, decise di pubblicare una seconda raccolta di sogni dal titolo *Neue Träume*. In secondo luogo viene presentata la ricezione in ambito artistico, prendendo in considerazione la riedizione della raccolta *Neue Träume* (1921) illustrata da Alfred Kubin, già allora noto per i suoi disegni. Infine, il lavoro include una sezione sulla ricezione della raccolta *Träume* in ambito scientifico, prendendo in esame la lettura psicoanalitica operata da Wilhelm Stekel, considerato il "discepolo eretico" di Freud, nello studio *Die Träume der Dichter*.⁵¹ I diversi tipi di ricezione completano così il panorama culturale dell'epoca relativo al sogno, mettendo in evidenza come il discorso ad esso legato fosse permeante nei vari ambiti del sapere umano.

In sintesi, lo scopo principale del presente lavoro di tesi è quello di portare alla luce una tradizione legata alla relazione tra sogno e letteratura nel primo Novecento che sarebbe rimasta celata dietro alla ben nota narrazione freudiana dominante. Tale tradizione avrebbe condotto, come questo lavoro desidera dimostrare, alla nascita del protocollo onirico che, in questo particolare momento storico-culturale, si afferma per la prima volta come genere letterario autonomo.

⁵¹ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der Unbewussten Triebkräfte bei Dichtern, Neurotikern und Verbrechern (Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes)*. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1912.

1. Le premesse filosofiche: Ludwig Klages e le teorie cosmiche sulla percezione onirica

1.1. Il concetto di “cosmico” come categoria estetica nella poetologia di Klages

1.1.1. La produzione poetica del giovane Klages

All'origine dell'attività creativa di Klages, come afferma Müller, sta l'esperienza del “cosmico”, concetto estetico-filosofico che Klages tentò di afferrare e definire già nei suoi componimenti giovanili, pubblicati poi in tarda età con l'evocativo titolo *Rhythmen und Runen*: «Am Anfang von Ludwig Klages' Schaffen steht [...] die Grunderfahrung des kosmischen, die gesamte Wirklichkeit durchherrschenden Lebens in einer fließenden Dynamik».¹ Le teorie che Klages elabora infatti in modo sistematico nella sua opera principale, *Der Geist als Widersacher der Seele*,² pubblicata tra il 1929 e il 1932, vengono già presentate in forma sparsa in questi componimenti giovanili. I testi che formano quest'opera furono composti tra il 1889 e il 1915, anno in cui furono riordinati per la prima volta dall'autore stesso, il quale tuttavia aspettò quasi fino alla fine della Seconda guerra mondiale per dare il libro alle stampe. Nonostante i testi siano stati composti in un arco temporale di sedici anni, la fase più produttiva fu senza dubbio quella della cosiddetta *Jahrhundertwende*, tra il 1899 e il 1901 circa, fase che corrisponde agli anni in cui i rapporti tra Klages e altri autori rappresentativi del *Kosmiker-Kreis* furono più intensi, in particolare i rapporti con Alfred Schuler e Stefan George. Quest'ultimo diede infatti a Klages la possibilità di pubblicare diversi testi sulla propria rivista, *Blätter für die Kunst*, alcuni dei quali sono presenti anche all'interno della raccolta stessa.

Il circolo dei cosiddetti Cosmici, di cui Klages faceva parte, era un gruppo di intellettuali che rappresentava la bohème della Monaco dell'epoca e si riuniva nel quartiere di Schwabing.³ Esso gravitava attorno alle figure di Stefan George, Karl

¹ Baal Müller, *Kosmik*, cit., p. 79.

² Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*. Leipzig, John Ambrosius Barth, 1929-1932.

³ La contessa Franziska zu Reventlow, principale personalità femminile a frequentare regolarmente il circolo, nel 1913 scrisse una satira sui Cosmici, sotto forma di romanzo, in cui il quartiere di Schwabing è rinominato Wahnmoching e ogni personalità afferente al circolo compare, caricaturata, sotto un diverso nome: «Wahnmoching ist eine geistige Bewegung, ein Niveau, eine Richtung, ein

Wolfskehl, Alfred Schuler e dello stesso Ludwig Klages. Scopo del circolo era trovare una risposta alla crisi di fine secolo, risposta che i Cosmici trovarono in una sorta di esoterismo, scaturito in parte dalla rielaborazione dalle teorie di Bachhofen, di Nietzsche e dei romantici, e in parte dalla proposta di nuove idee filosofiche anti-illuministe,⁴ elevate a nuova religione, della quale i Cosmici si proclamarono sacerdoti. Si trattava per lo più di artisti, filosofi e letterati con interessi culturali comuni che amavano considerarsi profeti del loro tempo. I principali punti di contatto tra questi intellettuali erano il recupero del paganesimo, il rifiuto dell'ideologia borghese, della sua fede nel progresso e della sua dipendenza dal denaro, a cui i Cosmici si riferivano con il termine dispregiativo di *Moloch*.⁵ Feste

Protest, ein neuer Kult oder vielmehr der Versuch, aus uralten Kulturen wieder neue religiöse Möglichkeiten zu gewinnen». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil*. In: Id., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. A cura di Andreas Thomasberger, Hamburg, Igel, 2010, Bd. 2: Romane, p. 24. Il protagonista del romanzo, il signor Dame, appena arrivato a Wahnoching, cerca di orientarsi tra le stranezze di quel quartiere, incomprensibili a chi non ne faccia parte: «alles ist so seltsam, wie in einer ganz anderen Welt, und ich tappe noch so unsicher darin herum». Ibid., p. 19. Recenti studi sui Cosmici sono i già citati lavori di Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin* (1994), di Baal Müller, *Kosmik* (2007) e di Heinz-Peter Preußner, *Pathische Ästhetik* (2015). Si segnalano inoltre il contributo di Richard Faber, *Der Schwabinger Imperatorenstreit, (k)ein Sturm im Wasserglas. Über die Münchner Bohème im allgemeinen und die „Kosmische Runde“ im besonderen*. In: Richard Faber, Christine Holste (a cura di), *Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, pp. 37-64, e lo studio di Georg Dörr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, in particolare il capitolo V *Muttermythos: Kosmiker*, pp. 185-278. Su alcune personalità afferenti ai Cosmici si veda anche lo studio di Raumont Furness *Zarathustra's Children. A Study of a Lost Generation of German Writers*, NY, Camden House, 2000.

⁴ Come nota ironicamente la Reventlow, «Wahnmoching wird vor allem jede Vernunft und Klarheit in Bann getan, weil sie ihnen für verderblich und molochitisch gilt». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 42.

⁵ Se *kosmisch* è il principio vitale per antonomasia, *molochitisch*, derivato dal nome dell'idolo pagano *Moloch*, sarebbe, al contrario, il principio avverso alla vita: «kosmisch ist das Prinzip, welches das wahre unmittelbare Leben aufbaut und in jedem Wesen, das überhaupt an ihm Teil hat, das gleiche ist. [...] Kosmisch werden deshalb solche Erlebnisse genannt, die deutlich aus diesem Prinzip stammen – auch Träume werden dazu gerechnet und spielen eine große Rolle. [...]

in maschera, ebbrezza ed estasi erano alcuni dei mezzi utilizzati dai Cosmici per liberarsi dal *taedium vitae* ed espandere la propria anima oltre i confini del quotidiano. Il circolo ebbe vita relativamente breve, dal 1899 al 1904, e si sciolse dopo la rottura tra il binomio Schuler-Klages e quello Wolfskehl-George,⁶ i cui seguaci confluirono nel cosiddetto *George-Kreis*. La fine dell'attività poetica di Klages coincise proprio con la rottura del *Kosmiker-Kreis*, avvenuta nell'inverno del 1904 ed entrata nella storia della letteratura come *großer Schwabinger Krach*.

Il titolo *Rhythmen und Runen* è probabilmente ispirato alla raccolta del poeta Wilhelm Jordan *Strophen und Stäbe* (1871)⁷ che, come *Rhythmen und Runen*, incontra pienamente i gusti dell'epoca. L'opera di Klages, priva di un indice comprensivo di tutti i testi e di un loro raggruppamento secondo criteri tematici, cronologici o di genere, è divisa in sette libri di cui il primo, *Im Frührot* (1889-1890), raccoglie poesie, frammenti di un racconto in prima persona dal titolo *Der Sonnenritt* e stralci del frammento teatrale *Desiderata*. Il secondo libro, invece, *Dioskurenkämpfe* (1891), racchiude in sé componimenti poetici, di cui alcuni

Molochitisch bedeutet [...] in gutem wahnmoehinger Jargon alles lebensfeindliche, Leben vernichtende – kurz und gut, das Gegenteil von kosmisch». ». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 41.

⁶ Cfr. *ibid.*, p. 95: «Zwischen Hallwig [= Klages] und dem Professor [= Wolfskehl] ist es zum Bruch gekommen – zu einem endgültigen und furchtbaren Bruch. Was für eine Welt ist dadurch in Trümmer gegangen, noch ehe sie erstanden war! Und wie widersinnig das klingt; aber nicht widersinniger, als es tatsächlich ist. Wer vermöchte auch jetzt noch in unserem Stadtteil Sinn und Widersinn voneinander zu unterscheiden? Man weiß auch nicht mehr, was Tatsache, was Vermutung ist, denn alles ist Geheimnis, und alle sprechen darüber».

⁷ Cfr. Baal Müller, *Kosmik*, cit., p. 246, nota 409 e Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit, I Teil, p. 46, che riporta un resoconto scritto da Klages stesso ai tempi del liceo, il quale parla di sé, come di consueto, in terza persona e racconta dell'effetto inaspettato che la poesia di Jordan ebbe su di lui: «Eines Tages wünschte er zu wissen, was Stabreim oder Alliteration sei und welche Werke in Stabreim gedichtet wären. Nachdem Edda, Beowulf und Heliand genannt waren, folgte die Frage, wer in der Gegenwart den Stabreim erneuert habe. Keiner konnte Antwort geben. Er nannte Wilhelm Jordan, brachte in der nächsten Stunde dessen Nibelunge mit und las daraus eine Seite vor. Das wurde für Klages zu einem der unerhörtesten Ereignisse seines Lebens. Nach wenigen Versen fühlte er sich entrückt. Gleich metallischen Wogen umbrausten ihn die Stabreimverse, und es brauchte Zeit, bis er aus seiner besinnungslosen Trunkenheit in den Wahrnehmungsraum sich zurückgefunden hatte». Cfr. anche Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit, I Teil, p. 247.

piuttosto lunghi e di carattere epico-mitologico come suggerisce il titolo, nonché altre tre scene della *Desiderata*. Questi primi due libri rappresentano la fase più produttiva del giovane Klages, il quale, nonostante non si dichiarò del tutto soddisfatto del primo, afferma che il secondo offre «Hymnen, Dithyramben und Epopöen der Vollendung» (RR 10). Il terzo libro, *Kreisender Staub* (1891-1900), presenta componimenti in versi e in prosa lirica, in quella che Klages stesso definisce «verkündender und pulsierender Sprache» (ibid.). I titoli dei testi, che suonano – forse volutamente – vaghi, non fanno riferimento tanto al contenuto dei componimenti, quanto piuttosto al momento o al luogo della loro origine. Nel quarto e nel quinto libro, *Heidnische Feuerzeichen* (1900-1913) e *Aus der Werkstatt* (1900-1915), Klages si allontana definitivamente dalla poesia per dedicarsi completamente a riflessioni in prosa di carattere scientifico-filosofico. Il sesto libro, *Fragmente und Verse* (1903-1905), include i frammenti *Hestia* e *Von Goethe bis Nietzsche*, nonché una sezione di poesie e componimenti in prosa lirica dal titolo allusivo *Die Flucht der Götter*. Infine, il settimo e ultimo libro, *Enwürfe und Briefe* (1890-1918), contiene una serie di annotazioni in versi e in prosa del giovane Klages, nonché una selezione di lettere, come suggerito dal titolo stesso.

Nell'introduzione all'opera un maturo Klages tenta di spiegare, a posteriori, la sua produzione letteraria giovanile in termini epico-religiosi o, per meglio dire, cosmici e cerca di chiarire quale fosse il suo ambiziosissimo intento. Il Klages compositore di questi testi, dominato dall'impeto e dal furore giovanili e sentendosi minacciato dall'epoca moderna, da lui definita *Winter der Zeiten*, in cui vedeva l'estinzione dell'"antica umanità" e della "primigenia vita dei pianeti", desiderava erigere un monumento imperituro alla vita, paragonabile addirittura alle sfingi e alle piramidi:

[ich] erfaßte [...] es als meine Bestimmung, dem Leben ein Monument zu errichten, das im Innersten das heilige Feuer hege, dem die Gesänge meiner Jugend entsprühnten, um es herum die Steilmauer des Wissens schließe, bekrönt mit gorgonischen Zeichen der Mystik, nach außen aber die beweisestarrenden Bastionen der Überzeugung kehre, an denen – similia similibus! – der Verstand zerschelle. Eine Trojaburg sollte es sein urweltlicher Schauer unter der Kuppel der Ewigkeit – und wiederum gleich den Sphinggen und Pyramiden ein in die Zukunft zürnendes Denkmal verschollener

Wunder – und endlich Schatzhaus und Waffenkammer der Eingeweihten, falls doch noch einmal auf diesen Winter der Zeiten ein neuer Frühling folge. (RR 20)

Già questo passaggio dell'introduzione offre un chiaro esempio del linguaggio normalmente utilizzato da Klages in tutti i suoi scritti, patetico fino all'eccesso e volutamente oscuro, poiché volto a presentare l'opera come un testo esoterico accessibile a pochi eletti.⁸ Tenendo presente l'intento di Klages e la portata della sua ambizione vale la pena di capire in che modo il giovane autore tentò di realizzare il suo grandioso progetto.

1.1.2. Il concetto di Ferne e la vastità del cosmo

Per afferrare e definire questo sfuggente concetto di “cosmico” Klages selezionò una serie di immagini che ne racchiudesse le caratteristiche e costituì con esse un repertorio piuttosto ristretto di figure ricorrenti che permea tutta la sua produzione letteraria. Gli elementi cosmici che ricorrono in questi testi corrispondono alle forze incontrollabili della natura, alla lontananza e alla vastità del paesaggio naturale, nonché al brivido che esse provocano nell'essere umano che, in balia di queste potenze cosmiche, viene privato del proprio principio di individuazione. Oltre agli elementi naturali, infatti, le parole che ricorrono più di frequente in questi testi sono *Ferne* e *Tiefe* con i relativi aggettivi, *weit*, *unendlich*, *grenzenlos* e altre espressioni riferite all'immensità del cosmo. Lo spazio immenso delle liriche di Klages, infatti, oscilla sempre tra i poli di “altezza” e “profondità”, “vicinanza” e “lontananza”, parole che ricorrono quasi ossessivamente. Come afferma Müller, le liriche di Klages celebrano le forze della natura proprio nella loro mutevolezza in cui domina la lontananza “atmosferica”: «Flüsse und Bäche laufen ins Grenzlose, Himmel,

⁸ Anche relativamente al suo celebre libro su George Klages affermò che fosse scritto in stile “delfico”, volutamente oscuro poiché «es sollte nur von denen verstanden werden, die „es verdienen und dürfen“». Ludwig Klages a Carl Albrecht Bernoulli, lettera del 20.3.1923, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Teil II, 2. Halbbd., p. 1075. Anche la Reventlow pone l'accento sul particolare gergo utilizzato tra i Cosmici, ideato perché risultasse incomprensibile ai “non eletti”: «der Philosoph sagte mir, daß alle diese Dinge in Wahnmoching eigentlich als Geheimnis behandelt werden. Deshalb wende man wohl auch die vielen merkwürdigen Ausdrücke an, die eben nicht jeder versteht». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 45.

Meer und Wald erscheinen überhaupt unbegrenzt, und auch wenn gelegentlich die Großstadt beschrieben wird, handelt es sich nicht um eine gegliederte Polis, sondern um ein end- und formloses Häusermeer».⁹

Il *Leitmotiv* della lontananza raggiunge la sua massima espressione in una strofa del poema *Karthagos Fall*, in cui l'autore sviluppa una suggestiva definizione del concetto di *Ferne*. Esso sarebbe, secondo le parole di Klages, strettamente legato alla domanda esistenziale che tormenta ogni essere umano e che lo spinge ad anelare all'irraggiungibile:

Allein das Bild ist ein geheimnisvoller
Betrug der Ferne, die der Seele gern
Verderblichstes in lockende Scheine hüllt.
Was sie entrückt, wird schön, und wär' es auch
Die Stätte des Verwesens und der Greuel!
Sie ist des Lebens eingewirktes Rätsel –
Ist die mit Dämmerfarben durch das All
Geschriebene Frage des Lebendigen
Nach seinem Ursprung. Sprühender Schimmer kränzt
Das Unerreichte und erlischt, sobald
Wir nach ihm haschen. Denn die Ferne *ist*,
Wo niemals *wir* sind; doch geheimster Drang
Will sie in Nähe uns und Eigen wandeln. (RR 196)

La natura, sebbene formata da diversi elementi, viene quindi percepita come totalità smisurata, a cui l'autore si riferisce con espressioni quali «Weltenall» (RR 32, 219) o «Weltall» (RR 249), «Weltenganz[...]» (RR 135), «sternenvolle[s] All» (RR 120), «besternte[s] All der Welt» (RR 132), «ewige[...] Allheit» (RR 190) o semplicemente «All». Il cosmo nella sua totalità sembra inoltre possedere un'anima a cui l'autore si riferisce con espressioni come «Erdegeist» (RR 248), «Allgeist» (RR 114), «Weltgeist» (ibid.), o «Grenzenlose Seele des Alls» (RR 191). Si tratta tuttavia di una totalità precaria poiché in un attimo potrebbe esplodere e scomporsi in atomi, come nel testo *Ein Begräbnis*: «Einst schlägt die Stunde diesem

⁹ Baal Müller, *Kosmik*, cit., pp. 249-250.

Erdplaneten, / Und blitzerspalten stiebt er in Atome!» (RR 43); anche l'anima cosmica del pianeta è soggetta a questa scissione in atomi, come nella poesia *Erwachen*: «Noch wachst du in mir, / Grenzenlose Seele des Alls! / [...] Zergehst du mir in Millionen / Schimmernde Atome» (RR 191); nemmeno il cielo sembra poter sfuggire a questo destino di smembramento, come nel testo *Gewitterhymnus*: «Die donnerklangdurchwehten, / Die tiefgewölbten sonnenreichen Dome / des Weltenhimmels stürzen in Atome» (RR 120); in atomi rischia di scomporsi anche l'Io lirico, sopraffatto dalle forze naturali: «Jauchzend möcht' ich in Atome stäuben!» (RR 114). L'anima dell'universo si identifica con la vita cosmica e di conseguenza con il mistero primordiale della creazione che, secondo Klages, si ripeterebbe in un circolo infinito di distruzione e ricostruzione, come nel componimento *Die Äolsharfe*: «Ich bin des Planeten / Lebendiger Odem. / Ich bin das Leben – / ich bin die Glut, / [...]. Ewig zerstörend, / Ewig gebärend / Tanz ich berauscht / Um die rollende Kugel» (RR 165).

Il tema del circolo vitale che non si esaurisce mai nonostante il cambiamento della forma è descritto in maniera ancor più esplicita nel lungo componimento *Sturm* (1891), in cui si fa più volte riferimento alla volontà stessa della vita di riaffermarsi dopo la morte: «Was verlangst du vom Leben? / Ewige Dauer? / Wohlan, es dauert! / Denn was in dir *lebt*, / Kann nimmer ersterben. / Ein Tropfen ist's / Aus dem schäumenden Meere / Titanischen Wollens / Der in dich geflossen» (RR 134). Poco più avanti nel testo appare ancor più evidente l'intima connessione tra vita e morte, poiché il cerchio vitale distrugge gli esseri viventi e trae nuova vita dai cadaveri: «Im Wandel der Formen / Dauert des Daseins / Heißes Verlangen. / Verstehe recht / Die tiefe Bedeutung / des ewigen Kreislaufs / Im Wechsel der Dinge, / Der aus Leichen gebärt / Und Geborenes zerstört, / Um den Tod zu beleben» (RR 135). Nel testo si fa inoltre riferimento ai segni del microcosmo, elemento non estraneo a Klages che, citando le forze della natura e le potenze cosmiche a lui care, afferma come queste ultime si rispecchino nell'anima dell'uomo da esse creato: «Mich schuf die Natur. / Der Wald, die Flur, / Der Nebeldampf / Über Steppe und Berg, / Der Sonne Glut, / Die brandende Flut / Des schäumenden Meeres – / Sie wollen sich spiegeln / In meiner Seele» (RR 161). Lo stesso concetto di vita che si rigenera dalla morte si trova teorizzato in vari

frammenti filosofici del quarto libro della raccolta, come ad esempio in *Heidentum und Christentum*, in cui ancora una volta Klages ribadisce: «weil es nur sterbend sich wiedergebärt, das Leben» (RR 260); e ancora, nel frammento *Epochen*, in cui l'autore afferma: «Wo aber ein Leben verendet, da schlagen auch noch einmal seine Flammen» (RR 276); e infine nel frammento *Unwissenheit des Heidentums*, in cui l'autore dichiara: «Das Leben kreist und glüht aus sich selbst» (RR 279). In un altro brevissimo frammento contenuto nello stesso libro, *Funktion der Zeit*, Klages tenta di chiarire definitivamente quella che per lui è la funzione del tempo, il quale, secondo la concezione del filosofo, corrisponderebbe all'eternità: «Im Lebensringe ist Zeit gleich Ewigkeit» (RR 277). In conclusione, la vita sarebbe per Klages – e qui, come in molti altri punti del suo sistema filosofico, si nota l'influenza di Nietzsche – un circolo inesauribile che si traduce nell'immagine di una ruota che gira in eterno: «Leben ist das „aus sich selbst rollende Rad“, das perpetuum mobile, der ewig sich drehende Kreis, an dem die Zeit wie über die Speichen des Mühlrades herabläuft» (RR 262).

1.1.3. Gli elementi del paesaggio cosmico

Hans Eggert Schröder, biografo di Klages, nella sua monumentale opera sulla vita del filosofo sottolinea come gli elementi naturali dominino i sentimenti di Klages già dalla prima infanzia. Gli elementi principali che Schröder individua sono la potenza della tempesta, la magia dell'acqua e il bagliore del sole al tramonto: «Das Sturmesrauschen erfüllte die frühesten Tage in der Wiege mit unvergeßlichen Melodien; die Magie des Wassers erregte das Kind schon, ehe es in die Schule kam; der Glanz der Abendsonne weckte bis in die Jünglingsjahre hinein immer stärkere Sehnsüchte».¹⁰ Gli elementi naturali citati nelle liriche di Klages, che compongono la totalità del paesaggio cosmico, sono infatti riconducibili a queste tre categorie e ricorrono quasi in ogni testo. Come ben riassume Preußner, l'autore dipinge «Wallen, Wolken, Wald und Blättermeer, führt in binsenflatternden Sumpf und Moor, durch Heide und Steppe, sieht Weiden, Pappeln, Tannen, Birken, Erlen in die Weite des Himmels greifen, lässt sich vom Wind zerzausen und ihre Wipfel

¹⁰ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 9.

vom Sturm fast bis auf die Erde niederdrücken».¹¹ Gli elementi naturali descritti e le intemperie colpiscono l'uomo e la terra con tutta la loro forza, così il vento non è mai una brezza leggera ma un terribile uragano e la terra trema scossa dalle furie della natura: «Wenn Regen fällt, dann peitscht er, wo Frost herrscht, klirrt er, und in der Hitze ballt sich die Glut. Wimmernd streicht der Wind ums Haus».¹²

Particolarmente importanti risultano poi i cambiamenti di luce, soprattutto il momento dell'imbrunire, che per Klages sembra possedere un gusto del tutto cosmico, come ricorda ancora una volta Preußer: «Dämmerstimmung liegt in der weiten Ebene, über dem Meer, auf dem Waldsee. Sonnen gehen auf und unter. Im Zwielight atmet der feuchte Boden Nebelschwaden aus. Schauer rangiert vor Beschauligkeit. In der Nacht flackern Irrlichter».¹³ Parole come *Dämmerung*, *Dämmerlicht*, *Dämmerfarben*, *Abendsonne*, *Abendrot*, *Untergangsschauer*, infatti, ricorrono praticamente in ogni componimento poetico e sembrano essenziali per conferire al testo un'atmosfera cosmica. L'interesse per questo particolare momento della giornata, tanto caro a Klages, è testimoniato anche da due componimenti del terzo libro della raccolta, *Kreisender Staub*, i quali presentano il momento dell'imbrunire già nei loro titoli, rispettivamente *Zwielight* e *Dämmerung*, e che si trovano a una sola pagina di distanza l'uno dall'altro. Esplicito riferimento al crepuscolo viene fatto non solo nei titoli di questi due componimenti ma anche nelle primissime parole con cui essi hanno inizio. Nel caso di *Dämmerung* il testo si apre in tono relativamente pacato con l'espressione «Wieder dämmerts» (RR 215), mentre nel caso di *Zwielight* il testo comincia più bruscamente con due esclamazioni che si richiamano specularmente, quasi a sottolineare l'irruenza con cui il crepuscolo, accompagnato dalle intemperie più ricorrenti nei testi di Klages, quali nebbia, vento e pioggia scrosciante, sorprende l'io lirico: «Rauschende Dämmerung! Es rauscht!» (RR 214). Infine le forze naturali, come normalmente accade in questi testi, hanno la meglio sull'io poetico facendolo sprofondare nel “mare degli accordi”, ma poi risollemandolo fino alle nubi, come descrive l'autore con pathos. Ciò sembra avere un effetto benefico sull'io lirico che raggiunge una

¹¹ Heinz-Peter Preußer, *Pathische Ästhetik*, cit., p. 86.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., pp. 86-87.

dimensione mistica grazie alle “immagini dell’anima” che lo circondano poiché, come si vedrà in seguito, esse possono manifestarsi solo nei momenti in cui il controllo della ragione è assente, come nello stato di sonno o, come in questo caso, di estasi: «Schlürfe die bebenden Schauer des Windes, / Bis du berauscht versinkst im wallenden Meer der Akkorde / Und entkettet des Stoffs ganz zu den Wolken dich hebst! / [...] Mystische Bilder der Seele umdämmern mich» (ibid.). Ancora una volta la scelta lessicale è mirata e tende a restare all’interno di quel gioco di luce su cui tutto il testo è costruito e che fa riferimento al crepuscolo.

Particolare attenzione viene prestata perciò, come si è detto, al gioco di luci, ma non meno importante è l’attenzione dedicata ai colori. Innumerevoli sono infatti i verbi che appartengono al campo semantico della luce o del fuoco e numerosissimi gli aggettivi che si riferiscono a passaggi cromatici, i quali spaziano dal giallo, al rosso e, per finire, al violetto o al porpora. Nel quarto libro della raccolta, che non a caso si intitola *Heidnische Feuerzeichen*, si trova un frammento, *Glut und Flamme*, in cui l’autore, come suggerisce il titolo stesso, si concentra ancora una volta sugli elementi della luce e del fuoco e in particolare definisce il cosmico sulla base di una scala cromatica:

Glut ist das speisende Zentrum der Flamme, Flamme ist die sich ergießende Essenz. Glut ist haftend, Flamme schweifend. – Das Essentielle, aus dem Kern als Flamme hervorbrechend, nennen wir das Kosmische. – Die Farbe der erglühenden Essenz ist dunkelrot bis purpur und violett; die Farbe der kosmischen Flamme düstergelbrot. (RR 244)

Questo frammento è una testimonianza significativa dell’interesse di Klages per gli elementi cromatici assimilabili o vicini al fuoco, i quali ricorrono costantemente in tutta la sua produzione poetica, ma solo qui trovano una vera e propria teorizzazione che li classifichi come più o meno cosmici. Il cosmico è qui rappresentato come ciò che prorompe dal centro di una fiamma e il colore della fiamma cosmica sarebbe un giallo-rosso scuro. Schröder testimonia infatti che la passione per i colori assimilabili al fuoco, soprattutto per il colore rosso, si manifestò nell’autore già nei primissimi anni di vita e lo accompagnò per tutta la sua esistenza: «Von früh auf zeigte das Kind ein stürmisches Verlangen nach allem Roten, allem Goldenen,

allem Blinkenden. Die Vorliebe für das Glänzende, Blinkende, Schimmernde teilt es mit den meisten Kindern, diejenige für die Rote Farbe [...] erhielt sich durch sein ganzes Leben».¹⁴ Anche Müller parla di «wilden, aufpeitschenden Charakter der Röte»¹⁵ analizzando un componimento poetico di Klages, *Revokation*, in cui gli elementi presenti nel testo come «Blutschein», «Herbstgeloder», «Flammende Gipfel» e «Purpurklippen» (RR 236) avrebbero in comune il colore rosso che pervade tutta la raccolta fin dal primo libro che, non a caso, si intitola *Im Frührot*.

1.1.4. Lontananza temporale e lontananza spaziale

Oltre all'interesse per i momenti crepuscolari e per la lontananza spaziale dovuta all'immensità del cosmo, Klages manifesta una predilezione anche per la lontananza temporale, in quanto l'Io lirico dei suoi componimenti si smarrisce spesso nell'inarrestabile vortice del tempo, come espresso nella poesia *Im Winter* (1890): «Da dachte ferner Tage ich voll selig-süßem Leid / Und wie nun alles fern verweht der Wirbelsturm der Zeit» (RR 35). La lontananza può essere perciò quella spaziale del paesaggio cosmico ma anche quella temporale del passato, a cui Klages si riferisce con l'altisonante espressione «Das göttliche Reich der Vergangenheit» (RR 39). Klages stesso, in un frammento intitolato *Erinnerungsferne*, definisce la lontananza come passato e ricordo, il quale altro non sarebbe che l'irruzione dell'infanzia originaria dell'umanità all'interno del presente: «Ferne ist Erinnerung, ist zurückdurchmessene Vergangenheit. [...] Erinnerung ist das Hineinragen der Urkindheit in das Heute. Ferne ist Urkindheitsgegenwart» (RR 269).¹⁶

I componimenti poetici di Klages, infatti, fanno spesso riferimento al mito classico o germanico, nonché alla tradizione medievale cavalleresca. Testimonianze di questo interesse storico-mitologico si trovano soprattutto nel libro *Dioskurenkämpfe*, come suggerisce il titolo stesso, in cui si possono incontrare

¹⁴ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Teil I, p. 6.

¹⁵ Baal Müller, *Kosmik*, cit., p. 258.

¹⁶ Il concetto di *Ur-*, in quanto origine del tutto non soggetta al tempo, sarebbe particolarmente caro ai Cosmici, come nota ironicamente la Reventlow: «Merken Sie sich überhaupt, daß alle mit der Vorsilbe Ur beginnende Worte hierzulande einen bedeutungsvollen Klang haben: Urzeit – Urnacht – Urkräfte – Urschauer – und so weiter». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 42.

componenti di carattere epico dal tema classico, come il poema *Karthagos Fall*, o altri che riprendono la tradizione nordica, tanto cara a Klages, come le poesie *Wieland und Allwis* e *Abendgang*, in cui si fa esplicito riferimento ai «Nordische[...] Götter» (RR 188). Di tanto in tanto nei testi di Klages compare inoltre, come ricorda Preußer, un cavaliere all'orizzonte (cfr. *Der Reiter*, RR 222) con cui l'Io lirico, perso nelle sue fantasticherie, si identifica: «Das ich träumt sich in diesen Ritter hinein, in die Ferne der Vergangenheit: ein pathischer Somnanbule. Müdigkeit hält sein Gesicht umfassen, in Dämmer und Dumpfheit drückt sich eine bleierne Schwermut aus: Liebesverlangen vielleicht, unerfüllte Sehnsucht».¹⁷

Questa osservazione di Preußer riassume buona parte degli elementi cosmici citati in precedenza: il cavaliere è smarrito nella lontananza del passato ma anche nel crepuscolo e nell'oscurità, i quali si esprimono in malinconia e nostalgia, altri elementi tipicamente cosmici che ricorrono nei testi di Klages. L'Io lirico, infatti, è spesso descritto con espressioni quali «voll Verlangen» (RR 129) e si sente dominato da sentimenti che lo travolgono totalmente come «ein Frösteln / Schauernder Wollust, / Sprengender Sehnsucht» (RR 165). Malinconia e nostalgia sarebbero infatti sentimenti comuni a tutta l'umanità che ha ormai perso il suo contatto con l'universo ed è stata ripudiata dalla totalità del cosmo: «Liebe ward Sehnsucht. Aus dem All verstoßen irrt zertrümmert die Menschheit» (RR 251). Riprendendo i concetti di *Fremde* e di *Ferne* a lui cari, Klages afferma che l'essere umano è destinato alla nostalgia, in quanto egli ama ciò che gli è estraneo e lontano ma che fa parte del suo passato:

Wir lieben die Fremde, aber jenes Fremde, das wir einmal waren: in den entrücktesten Augenblicken der Jugend, in einem mehr als menschlichen, nämlich göttlichen Vorleben. Alle Liebe ist Eros der Ferne und erglühende Sehnsucht zum Gewesenen der eigenen Vergangenheit und durch sie hindurch einer fernen und immer fernen Vorzeit. Liebe ist Heimweh der Seele, ihre Vollendung Untergang in abgründiger Ruhe oder flammendem Wirbel. (RR 289)

¹⁷ Heinz-Peter Preußer, *Pathische Ästhetik*, cit., p. 87.

Qualche pagina più avanti, nel frammento *Das Leben als Rückblick*, Klages specifica ancora più precisamente il concetto di *Ferne*, che per lui si traduce in passato, anche quando si tratta di distanza spaziale, poiché lo spazio sarebbe la forma in cui si manifesta il tempo:

Was im Einzelwesen lebt, ist auf die Ferne und das will sagen auf die Vergangenheit bezogen. Jeder Fernblick ist Rückblick, auch der in den Raum; denn was als Bild aus seiner Ferne taucht, ist schon verflossen: der Raum selbst ist die Erscheinungsform der Zeit. (RR 294)

A questo proposito, Preußner integra l'osservazione sulla distanza temporale, citata in precedenza, con un riferimento alla lontananza spaziale in cui si ritrova a vagare l'io lirico, lontananza che muta continuamente forma fino a diventare spettrale e minacciosa: «schaut er in die Raumferne, glaubt er zu fliegen. [...] Die Szenerie vor seinen Augen [...] wird gespenstisch. Was zuvor Zauber der Verzückerung hat sein können, wandelt sich augenblicklich [...] in eine obsessiv empfundene Bedrohung».¹⁸

La sensazione di annientamento provata dall'io lirico davanti alla minaccia naturale dello spazio sconfinato si traduce in «Trunkenheit, Rausch, Ekstase, [...] kristalline[...] Härte»,¹⁹ espressioni alle quali Klages stesso ricorre di frequente. Metafore riferite al gelo o al calore si alternano continuamente e l'interiorità dell'io lirico si identifica con l'esteriorità del cosmo fino a far sparire questo labile confine: «Kälte- und Hitzenmetaphern schaukeln sich einander hoch, lassen das Blut wahlweise zu Eis gefrieren oder schäumen, aufzischen, sieden vor innerer Glut. Innen und außen verwischen. Ein Beben rollt durch den Helden, Flammen lodern, purpurne Vesten glühen».²⁰

La potenza delle forze naturali e il senso di annientamento provato dal soggetto di fronte a queste ultime ricordano il concetto di sublime e mostrano un chiaro punto di contatto con il romanticismo, così come tutti gli elementi cosmici citati in precedenza, quali lontananza, nostalgia, malinconia e fascino per gli

¹⁸ Heinz-Peter Preußner, *Pathische Ästhetik*, cit., p. 87.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

elementi crepuscolari. Come afferma Faber in uno studio sul *Kosmiker-Kreis*, infatti, «[Klages] ist [...] ein später, jedoch typischer Romantiker».²¹ Klages stesso riassume molto bene gli elementi cosmici a lui cari in un frammento intitolato *Wir und die Jüngeren*, in cui l'autore mette in relazione la sua produzione e le sue idee filosofico-letterarie con quelle del romanticismo, da lui definito «Ein goldener Morgentraum» (RR 251). In questo frammento Klages elenca le principali caratteristiche comuni a Cosmici e romantici, tra cui l'attrazione per ciò che è estraneo e lontano, così come per le intemperie e per il brivido che esse provocano nell'essere umano: «Die Romantik war schweifend und entdeckend wie wir. Fremdheit, Ferne, Schauer des Lebens und drohendes Wetterleuchten, Überschwang, Entrückung, Sternendrang: es sind viele Namen für das Eine, welches die Seele ist» (RR 259).

Qui viene introdotto uno dei principi fondanti del pensiero di Klages, ovvero il concetto di *Seele*, a cui si oppone quello di *Geist*. Il primo rappresenta un principio vitale inconscio e sovra-individuale,²² fonte di ogni creazione, attraverso cui si

²¹ Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin*, cit., p. 58. Anche Preußner definisce Klages un neoromantico. Nella sua opera *Pathische Ästhetik*, qui più volte citata, infatti, il capitolo dedicato alla lirica di Klages si intitola proprio *Ein Neurromantiker als Ästhetizist. Über den Dichter Ludwig Klages*. In apertura di questo capitolo Preußner dichiara: «Nein: Ludwig Klages ist kein Moderner». Heinz-Peter Preußner, *Pathische Ästhetik*, cit., p. 81. Cfr. Anche Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 13: «Klages si presenta [...] come un neoromantico *tout court* oscillante tra due punti di riferimento fondamentali: Friedrich Nietzsche (soprattutto il Nietzsche della *Nascita della tragedia*) e Johann Jakob Bachofen. Del primo egli eredita e sviluppa sia il tema del “dionisiaco”, esaltandolo a tal punto da escludere qualsiasi possibilità di conciliazione con l'apollineo, sia la critica al Cristianesimo [...]. Il secondo punto di riferimento fondamentale per Klages, si è detto, è Bachofen, i cui studi sul matriarcato e sul mito hanno rappresentato una ricchissima fonte in realtà per l'intero circolo dei “Cosmici”». A tale proposito si veda anche il commento ironico da parte della Reventlow: «er [der skeptische Philosoph, der Herrn Dames alles über Wahnmoching erklärt] nennt diese Menschen Romantiker, die allen Erkenntnissen der klaren Vernunft die instinktive Weisheit früherer Völker entgegenstellen und sich an dem Pathos dieser Dinge und an ihrem eigenen Pathos berauschen». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 58

²² Cfr. *ibid.*, p. pp. 40-41: «Wahnmoching lehnt den Individualismus ab und lehrt, daß der einzelne wenig in Betracht kommt. Von großer Wichtigkeit sind dagegen die Ursubstanzen, aus denen die Einzelseele zusammengesetzt ist [...] eben Ihr Freund Hallwig lehrt, daß nicht *wir* handeln, dichten,

manifesta la vita primigenia ed eterna del cosmo: «Die Vorherrschaft der „Seele“ liegt in der Vergangenheit; [...] „Belanglose“ und „Enorme“ unterscheiden sich dadurch, daß sie die Fähigkeit besitzen bzw. nicht besitzen, die „Wirklichkeit“ so zu „erleben“ wie in der vergangenen „bewußtlosen“ Zeit»;²³ il secondo, ovvero il *Geist*, oppositore della *Seele* e identificabile con la volontà individuale del soggetto, sarebbe un principio razionale opprimente e avverso alla vita cosmica dell'universo: «Unter „Geist“ [...] ist primär nicht Verstand, Denken und Intellekt gemeint, sondern der Wille [...]. Verstand, Denken und Intellekt sind dann negativ zu werten, wenn sie vom „Geist“ = „Willen“ beherrscht sind».²⁴ Tutto il sistema filosofico di Klages è riconducibile a questi due principi opposti, non a caso l'opera più completa del suo pensiero si intitola proprio *Der Geist als Widersacher der Seele*.

Infine, esiste un ultimo ma non meno importante punto di contatto tra Klages e il romanticismo: l'interesse per il mondo notturno e per il sogno (cfr. ad esempio i suoi componimenti dal titolo *Der Träumer*, RR 226-227, 311), attraverso cui,

träumen und so weiter, sondern die Ursubstanzen in uns». Corsivo dell'autrice. Anche il personaggio di Adrian, sotto il cui nome si cela l'autore Oskar Schmitz, afferma: «Ich habe eingesehen, daß Wahnmoching doch nicht der rechte Boden für mich ist [...] und für niemanden, der noch irgendwelchen Wert auf seine Individualität legt». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 90. A questo proposito, lo studio di Preußner, *Pathische Ästhetik*, annovera Klages tra i precursori della postmodernità, «incentrando il discorso sulla fine della soggettività, o meglio sull'emersione dell'atteggiamento “patico” di un soggetto che ha ormai depresso le insegne della supremazia (utilitaristica) sulla *Lebenswelt*, alla quale si dà “passivamente”, vivendone e/o “subendone” i fenomeni». Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 9.

²³ Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., pp. 103-104. Anche Di Maio ben riassume il concetto di *Seele*, «che per Klages non è mai intesa come psiche, ma come spazio “estatico” di un Io che in essa sperimenta l'unione con il corpo in perfetta armonia con il cosmo e la sua manifestazione fenomenica, libera dal fardello dello spirito (*Geist*)». Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 14.

²⁴ Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., pp. 103. Cfr. anche Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 14, che riassume il concetto di *Geist* come «attività meramente intellettuale e selettiva».

secondo il filosofo, si manifesterebbe la *Seele* stessa, ovvero l'anima cosmica dell'universo.

1.2. La nascita della teoria onirica di Klages nella distinzione tra sonno e veglia

1.2.1. Lo sviluppo di una teoria onirica sistematica

Klages mostrò sempre uno spiccato interesse per il tema del sogno già dagli inizi della sua attività filosofica. I germi della sua teoria onirica, infatti, si trovano già nei testi giovanili composti tra gli anni 1889 e 1915 che, come anticipato, costituiscono il lascito letterario dell'autore e furono pubblicati dal filosofo stesso nel 1944 con il titolo di *Rhythmen und Runen*.

Solo successivamente, tuttavia, l'autore fu in grado di raccogliere queste idee germinali e frammentarie in un sistema filosofico coerente. Il primo passo in questa direzione è rappresentato da uno studio pubblicato in due frammenti sulla rivista «*Zeitschrift für Pathopsychologie*», rispettivamente nel 1914 e nel 1919, con il titolo *Vom Traumbewußtsein*. Questo studio, dedicato unicamente al tema del sogno, verrà discusso nello specifico nei capitoli 1.3 e 1.4.

Le teorie esposte in questo studio verranno riprese poi nell'opera monumentale di Klages *Der Geist als Widersacher der Seele*, i cui primi scritti risalgono già al 1916, ma che venne pubblicata in forma definitiva solo tra il 1929 e il 1932. In quest'opera l'autore inserisce le sue riflessioni sul sogno all'interno di un complesso sistema filosofico che si rifà per molti aspetti alle posizioni del romanticismo, soprattutto alla *Naturphilosophie* romantica,²⁵ dimostrando ancora una volta l'approccio anti-illuminista del pensiero klagesiano.

1.2.2. L'eredità romantica e i poli dell'anima

L'interesse per il sogno e per la vita durante il sonno, come anticipato, rappresenta un punto di contatto fondamentale tra la produzione filosofico-letteraria di Klages e quella dei romantici. Paul Bishop, in un saggio sulla *Traumtheorie* di Klages, afferma come quest'ultima altro non sia che una rielaborazione e un'integrazione delle teorie oniriche sviluppatesi durante il romanticismo: «[Klages] lässt sich [...]»

²⁵ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 31.

als ein Autor betrachten, dessen Traumtheorie derjenigen der Romantik eng verpflichtet ist und dessen Schriften diese auf der Schwelle des neuen Jahrhunderts reformulieren und weiterentwickeln».²⁶ Le teorie di Klages non solo si rifanno a quelle del romanticismo, ma addirittura le renderebbero più radicali: «Klages geht es letztendlich in seiner Theorie des Traumes um eine Neuorientierung in der Philosophie überhaupt und um eine Radikalisierung seiner Vorgänger in der deutschen Romantik».²⁷ Secondo Bishop, Klages avrebbe scoperto, parallelamente a Sigmund Freud e a Carl Gustav Jung, un nuovo e oscuro continente, nonché un concetto di soggettività che avrebbe messo radicalmente in discussione la concezione della realtà diffusa all'epoca. Tuttavia, «Anders als bei Freud, der den Traum als infantilen Wunsch nach einer verlorenen Totalität versteht, und anders als bei Jung, für den der Traum als Versprechen einer wieder zu erzeugenden Totalität funktioniert, stellt der Traum bei Klages eine Totalität dar, die immer schon vorhanden ist».²⁸ Nella filosofia di Klages avrebbe luogo, secondo la visione di Bishop, una sorta di fusione di concetti onirici letterari e scientifici: egli riprende e rivaluta infatti il pensiero di Eraclito attraverso un'ottica romantica per scoprire il "continente oscuro" da una prospettiva completamente diversa rispetto a quella della psicoanalisi. Grazie a queste due visioni, la prima ereditata dall'antica Grecia, la seconda dal tardo romanticismo tedesco, Klages riesce a tracciare un'immagine del mondo al cui centro regna il sogno e una teoria onirica che eleva quest'ultimo allo stato di mondo.²⁹

La teoria onirica di Klages ha inizio da una distinzione molto precisa che il filosofo opera tra lo stato di veglia e quello di sonno. Quest'ultimo rappresenterebbe per Klages lo stato più importante dell'esperienza umana, in cui l'anima è in grado di osservare la realtà delle immagini, di cui si discuterà nel capitolo 1.2.3. Ciò appare chiaro se considera il fatto che l'autore capovolge la gerarchia comunemente accettata tra lo stato di sogno e quello di veglia: secondo Klages, non sarebbe il sogno a rappresentare un'interruzione temporanea dello stato di veglia, bensì

²⁶ Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 374.

²⁷ Ibid., p. 393.

²⁸ Ibid., p. 375.

²⁹ Cfr. ibid., p. 378.

sarebbe la veglia a interrompere un sogno perenne.³⁰ Il sonno sarebbe infatti la forma più profonda dell'esistenza, poiché nella veglia, a causa del controllo da parte della coscienza individuale, verrebbe ridotto e separato ciò che nello stato di sonno è l'intero mare dell'anima cosmica, come l'autore scrive in un frammento risalente già al 1901: «Schlaf ist die tiefere Form des Lebens. Im Erwachen umschränkt und vereinzelt sich, was im Schlaf ein tiefes Meer ist. [...] Das Meer ist Symbol der Allseele [...]. Tiefstes Leben blüht nur im Schoß der Nacht. Das Meer leuchtet nur in der Nacht» (RR 262). Utilizzando il pathos linguistico tipico dei suoi scritti giovanili, Klages descrive il processo a cui l'individuo accede addormentandosi come un'esperienza di totalità mistico-cosmica:³¹ «Bild und Traum und All wird eines – die Zeit hört auf» (ibid.). Veglia e sonno costituirebbero un respiro vitale nella visione di Klages, il quale rappresenta il sonno come un sacro anello contenente tutto ciò che è destinato alla vita:

Die Gegenwart des Lebens erkennen wir an der Gegenwart des Schlafes. Schlafen und Wachen sind das eine Atmen des Lebens. Was zum Leben bestimmt ist, tritt in den heiligen Ring des Schlafes ein, und sein Leben selbst ist ein Ring des Schlafes aus Geburt und Tod. (RR 263)

Più chiara appare, tuttavia, la distinzione che l'autore opera tra questi due stati della vita dieci anni più tardi, in un frammento intitolato *Die Pole der Seele*, in cui egli definisce il sonno e la veglia con i termini romantici di *Tages- und Nachtpol der Seele*: «Die Romantik unterschied zwischen Tages- und Nachtpol der Seele und meinte damit den Unterschied des träumenden vom wachen Bewußtsein» (RR 288). Al polo notturno, secondo il pensiero dei romantici, sarebbero appartenuti gli aspetti più irrazionali e creativi dell'anima, come il sogno, la poesia, la magia, l'arte e la divinazione, mentre al polo diurno sarebbero corrisposti gli elementi più razionali,

³⁰ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 32 e Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts*. In: Hannah Alheim (a cura di), *Kontrollverlust, Kontrollgewinn. Beiträge zur Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Frankfurt a.M., Campus, 2014, pp. 68-69.

³¹ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., pp. 32-33.

come il pensiero e la volontà, in poche parole ciò che Klages chiama *Geist*: «Im Nachtpol nämlich wurzelte Instinkt, Ahnung, Clairvoyance, Telepathie, Wahrsagerei, Traum, Poesie, Kunst, Magie; im Tagespol Denken und Wollen» (ibid.). Ciò che secondo Klages non fu messo abbastanza in chiaro dai romantici sarebbe l'abilità centrale del *Nachtpol*, ovvero l'abilità di "vedere" (*Schauen*) da cui avrebbero origine, come dal mare del diluvio originario, le correnti dell'agire (*Wirken*) e del concepire (*Empfangen*):

Was aber die Romantiker nicht zur Klarheit brachten, ist die zentrale Fähigkeit des Nachtpols: die Gabe des Schauens, von der als einem Meer der Urflut jene Sonderströme des Wirkens und des Empfangens ausgehen, um nach vollzogenem Kreislauf wieder darein zu münden. (ibid.)

Fu così che, secondo il filosofo, si confuse il concetto di vedere (*Schauen*), tipico del *Nachtpol*, con quello di percepire (*Wahrnehmen*), tipico invece del *Tagespol*: «So konnte es geschehen, daß mit dem Schauen später verwechselt wurde das Wahrnehmen, als welches vielmehr die unterschiedliche Leistung des wachen Bewußtseins bildet» (ibid.). Klages attribuisce a Nietzsche il merito della scoperta del carattere dionisiaco dell'abilità di *Schauen* e della sua affinità con il sogno: «Erst Nietzsche begriff – und es war das seine größte Entdeckung – den dionysischen Charakter des Schauens und seine funktionelle Einerleiheit mit dem Träumen» (RR 288-289). Tuttavia, secondo Klages, anche Nietzsche cade in errore quando vede nel sogno una trasfigurazione nell'apollineo. Perciò egli attribuisce infine a se stesso il merito di aver definitivamente chiarito la funzione di questi due poli dell'esistenza:

Auf Grund unsrer eigenen Entdeckungen sind wir imstande, den Sinn beider Pole genau zu bestimmen. Im Tagesbewußtsein empfinden wir, im Nachtbewußtsein schauen wir. Nur in jenes, nicht in dieses brach der außerweltliche Geist und schuf es um in das Bewußtsein, das wahrnimmt und erfährt. (RR 289)

Allo stato di veglia corrisponderebbe dunque l'abilità di sentire, provare (*Empfinden*), mentre l'abilità principale dello stato di sonno sarebbe quella di

vedere (*Schauen*). Solo nel primo di questi due stati, secondo Klages, è possibile per la coscienza percepire (*wahrnehmen*) e sperimentare (*erfahren*).

1.2.3. La realtà delle immagini

Se l'azione di "vedere" rappresenta l'abilità principale dello stato di sonno, in esso e soprattutto nel sogno si avrebbe accesso, nell'ottica Klages, alle immagini, «das heißt zu Bildern, die unseren Körperempfindungen gegenüber ontologisch vorrangig sind».³² Come esprime Bishop, il concetto di immagine è senza dubbio uno degli aspetti più complicati ma al tempo stesso più significativi del pensiero di Klages. Infatti, come sottolineato anche da Kasdorff nella sua raccolta di saggi dedicata al filosofo, i concetti *Bild* e *Wirklichkeit der Bilder* sono tra i più utilizzati nella produzione di Klages e solo nei titoli dei capitoli delle sue opere ricorrono più di trenta volte.³³ Le immagini a cui Klages fa riferimento in questo contesto non sono da interpretare come qualcosa di puramente visivo ma come delle visioni (*Anschauungsbilder*), o meglio degli archetipi (*Urbilder*), che non vengono percepiti visivamente ma piuttosto vissuti (*erlebt*), come afferma Bishop: «Man läge falsch, wenn man diese Bilder als etwas rein Visuelles verstünde; stattdessen sind sie „Anschauungsbilder“ oder genauer gesagt „Urbilder“, die nicht optisch wahrgenommen, sondern *erlebt* werden».³⁴ Anche Kasdorff ritiene che le immagini del pensiero di Klages non si riferiscano a qualcosa di puramente visivo, ma che siano piuttosto forze misteriose in grado di agire: «Das Wort „Bild“ darf hier nicht eingeengt werden auf das optische Bild, etwa gar nur der Physik, aber auch nicht nur der Künste, die sich an das Auge wenden. Es meint vielmehr auch die unsichtbar bildenden Mächte».³⁵ Ne dà conferma anche Schröder che, come Kasdorff, afferma che le immagini di Klages non siano da interpretare come «ein optischer

³² Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 378.

³³ Cfr. Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zu seinem Werk*, cit., p. 173.

³⁴ Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 378, corsivo dell'autore.

³⁵ Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Werk und Wirkung*, cit., Bd. I, p. 46.

Sachverhalt»³⁶ ma piuttosto come «die bildende Macht, die in der augenlosen Zelle des Werden und Wachsen des Lebens bewirkt».³⁷

Klages cita queste *Urbilder* del mondo notturno già in un complesso frammento risalente al 1901, nel quale risulta immediatamente chiaro come esse non facciano riferimento a una mera realtà visiva. Secondo il filosofo, infatti, solo quando il corpo diventa cieco l'occhio si fa "vedente". Esso si chiuderebbe così nella profonda ebbrezza del corpo affinché possa sorgere la notte delle *Urbilder*:

Davon ist das Denkprinzip die anthropozentrische Krankheit. Das Auge ist der verführende und hinüberführende Sinn des Logos. Indes der Leib erblindet, wird das Auge sehender. Umgekehrt schließt sich das Auge im tiefsten Rausch des Leibes, damit die Urbildernacht heraufdämmere. Erinnerung und Traum sind das Element des Lebens, und der ihm ganz geweihte epische Dichter, Homeros, ist blind. (RR 260)

Klages cita in questo passaggio il ricordo e il sogno come elementi fondanti della vita e sottolinea come il poeta epico ad essi legato, Omero, fosse cieco.

La contemplazione della realtà delle immagini, infatti, che si manifesta come un flusso perpetuo,³⁸ è possibile soltanto in quegli stati di coscienza, quali estasi, ebbrezza o sogno, in cui il controllo da parte della ragione è assente, o per lo meno ridotto, e in cui il principio di individuazione è sospeso.³⁹ La perdita di controllo, come ricorda Schmidt-Hannisa, è infatti un concetto chiave nella poetologia di Klages e del suo pensiero filosofico.⁴⁰ Anche in questo caso sarebbe riconoscibile, ancora una volta, l'approccio anti-illuministico di Klages, nonché il suo debito nei

³⁶ Hans Eggert Schröder, *Vom Sinn der Persönlichkeit. Ein Beitrag zum Menschenbild von Ludwig Klages*. «Psychologische Rundschau», 8, 1957, pp. 207-217, qui p. 211, cit. in Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 378, nota 19.

³⁷ Ibid.

³⁸ Anche qui è riconoscibile l'influsso di Eraclito di cui parla Bishop. Cfr. ibid., p. 378.

³⁹ Cfr. Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 21: «L'esperire "vitale", cioè quel momento di intima unione (polare) tra anima/corpo e mondo cosmico avviene per Klages [...] in uno stato di estatica contemplazione che in quanto tale esclude ogni facoltà di giudizio "cosciente". In tal senso, semplificando, si può dire che si può essere coscienti della cosa (atto che include quello della comprensione), ma mai dell'immagine del fenomeno».

⁴⁰ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Halbschlafbilder*, cit., p. 67.

confronti della *Naturphilosophie* dei romantici, come Görres, Schubert e Carus, in particolare «mit der Erlösung vom Ich, der Heilung der „anthropozentrischen Krankheit“ des Denkens und dem Erwachen der „Allseele“». ⁴¹ Appare chiaro l'enorme significato filosofico che per Klages assume il sogno, durante il quale l'anima si risveglia perché è libera dall'oppressione della ragione, o meglio del *Geist*, e dall'illusione del principio di individuazione, che rappresenta la divisione dell'originaria totalità del cosmo: «Träume erlauben den Sprung aus der Fatalität der Geschichte und aus der Logo- und Anthropozentrik, die sich auf der Grundlage des waltenden *principium individuationis* entwickelt hat». ⁴² L'anima cosmica si manifesta dunque solo a condizione che la ragione dorma e non sia vigile: «Nur wenn der Geist schläft, wacht die Seele. Er schläft am tiefsten, wenn die Sinne schlafen» (RR 264). La dicotomia tra *Geist* e *Seele* coincide dunque con la contrapposizione tra veglia e sonno, che per Klages implica la massima valorizzazione di quest'ultimo, in cui l'anima si sveglia alla realtà delle immagini oniriche: «Seele ist volle Lebendigkeit [...]. Ihr Wachen hat die Wirklichkeit der Träume: leuchtende Bilder ziehen vorbei und tauchen wieder in Dunkelheit» (RR 262).

Se per Freud il sogno rappresenta la via regia per l'inconscio, nel lessico di Klages l'esperienza onirica sarebbe piuttosto la via regia per la realtà delle immagini, attraverso cui si manifesta l'anima vitale del cosmo, l'origine del tutto, che al tempo stesso è «All-Gegenwärtigkeit» (RR 336), poiché le categorie di luogo e tempo, soggetto e oggetto perdono il loro significato. ⁴³ Nella filosofia anti-illuministica di Klages, infatti, la visione delle immagini non sarebbe una funzione dell'individuo, bensì una manifestazione dell'«überindividuellen und „völlig bewußtseinsentrückten Lebensstrom[s]“». ⁴⁴ Il soggetto, come si vedrà anche successivamente, gioca un ruolo esclusivamente ricettivo in questo processo: esso si abbandona passivamente al flusso delle immagini, che può recepire solo se il

⁴¹ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Der Träumer vollendet sich im Dichter*, cit., p. 96 e Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 157.

⁴² Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Der Träumer vollendet sich im Dichter*, cit., p. 97.

⁴³ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Halbschlafbilder*, cit., p. 69 e Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 157.

⁴⁴ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Halbschlafbilder*, cit., p. 69.

controllo della ragione è assente. L'io sveglia e l'essere cosciente, a cui Klages si riferisce con le espressioni «Der Dämon des Ichs» (RR 191) e «De[r] täuschende[...] Schleier des Seins» (ibid.), costituirebbero così principi ostili alla vita, in quanto espressioni del *Geist* stesso. Il passaggio dalla veglia al sonno, invece, proprio perché conduce alla perdita di coscienza, rappresenterebbe il vero risveglio, quello dell'anima: «Da zergehst der entstellende Wahn des Bewußtseins. / *Erwachend* vermählt sich / Dem Strome der Nacht / Die unsterbliche Seele» (RR 190). Il passaggio tra sonno e veglia segna dunque il passaggio dalla visione apparente del mondo esterno, legata agli organi sensoriali, alla vera visione del mondo interiore, di cui solo l'anima è capace.

Questi pensieri germinali e ancora frammentari riguardanti la distinzione tra lo stato di veglia e quello di sonno, come anticipato, verranno ripresi e sistematizzati dal filosofo nel suo *opus magnum*, *Der Geist als Widersacher der Seele*. In particolare, Klages dedica un intero capitolo a questo tema, ovvero il cinquantacinquesimo, il cui titolo è proprio *Schlafen und Wachen*, e che, non a caso, fa parte del quinto volume dell'opera, intitolato *Die Wirklichkeit der Bilder*. Il capitolo, che verrà ripreso successivamente in questa sede, si apre infatti con delle precisazioni riguardanti proprio il verbo *schauen* che, come si è detto, è di fondamentale importanza nel contesto della teoria onirica klagesiana.

1.3. Il progetto *Vom Traumbewußtsein*: le caratteristiche del sogno e della dimensione onirica

1.3.1. Vom Traumbewußtsein: un progetto incompiuto

Nel 1913 Klages diede inizio a un ambizioso progetto incentrato sul sogno grazie a un trattato da lui scritto dedicato a questo tema, il quale venne pubblicato l'anno successivo sulla rivista «*Zeitschrift für Pathopsychologie*» con il titolo *Vom Traumbewußtsein*.

Il progetto originario prevedeva tre parti, di cui la prima, pubblicata come si è detto nel 1914, aveva come sottotitolo *Charaktere der Traumstimmung und des Traumes*, la seconda *Das Wachbewußtsein im Traume* e la terza *Das Traumbewußtsein im Wachen*. L'irruzione della Prima guerra mondiale, tuttavia,

non rese possibile la completa realizzazione di questo progetto che Klages dovette sospendere già dopo la pubblicazione della prima parte. Dopo la fine della guerra, il filosofo riprese il progetto pubblicando la seconda parte sulla stessa rivista nel 1919. Questo secondo frammento, però, non soddisfò l'autore quanto il primo, il cui "aroma" si era dissolto durante gli anni della guerra, come affermò egli stesso diversi anni più tardi.⁴⁵ Klages decise così di rinunciare definitivamente alla terza e ultima parte e non ultimò mai il suo progetto. Nonostante il testo non vide mai la luce nella sua totalità, l'autore decise di salvare dall'oblio la prima parte, pubblicandola singolarmente diversi anni dopo, nel 1952, in un numero di copie limitato e accompagnandola a una breve introduzione scritta da lui stesso. In questa introduzione Klages dichiara che se ora, a distanza di molti anni, dovesse riassumere il tema di questo lavoro lo chiamerebbe «„Vom Zustand des Traumes“» (VTb 157).

Secondo il filosofo il tema del sogno, nonostante sia un argomento dibattuto da duemila anni, non è mai stato affrontato in modo esaustivo, obiettivo che invece, secondo l'autore, il suo scritto raggiungerebbe in modo soddisfacente, motivo per il quale egli non lo ritiene un frammento, nonostante l'incompletezza del progetto:

Obwohl es, streng genommen, nur dem ersten Satz einer Symphonie zu vergleichen wäre, ist es an sich selbst kein Fragment, indem es sein Thema vollständig erschöpft: ein Thema nämlich, das vom zweitausendjährigen Schrifttums über den Traum zwar bisweilen gestreift, niemals jedoch durchgeführt wurde. (ibid.)

Con questa critica Klages alludeva sicuramente anche ai suoi contemporanei e soprattutto ai sostenitori della psicoanalisi. Egli aggiunge infatti che ci si è sempre preoccupati troppo di mettere in primo piano il significato degli avvenimenti onirici, il quale, secondo certe teorie, verrebbe dedotto da richiami confusi agli eventi della giornata trascorsa o sarebbe considerato come premonitore di avvenimenti futuri o, ancora, svelerebbe pulsioni che rimarrebbero celate alla coscienza diurna. Lo scritto di Klages, al contrario, vuole che lo spazio e il tempo

⁴⁵ Cfr. Ludwig Klages, *Vom Traumbewußtsein*. In: Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 3, p. 157. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla VTb e il numero di pagina.

del sogno si discostino completamente da quelli della veglia e non possano perciò essere messi sullo stesso piano di quest'ultima, né si possano interpretare con gli stessi strumenti:

Stets stand im Vordergrund die Frage nach der Bedeutung der geträumten Begebenheiten, die bald aus verworrenen Nachklängen von Tageserlebnissen abgeleitet wurden, bald Vorzeichen kommender Ereignisse sein, bald Triebregungen verraten sollten, die dem Wachbewußtsein verschlossen bleiben. Man setzte voraus, daß die Sphäre des Traums und des Träumens gleichgesetzt werden dürfe der Sphäre des Wachens. Eben das aber ist nicht der Fall. Meine Abhandlung zeigt, daß der Traumraum wesentlich abweicht vom Wachraum, die Traumzeit von der Wachzeit, und entwickelt und begründet die unterscheidenden Kennzeichen. Erst aber, wer sich dieser versichert hat, kann es mit Erfolg unternehmen, die Trauminhalte zu deuten. (ibid.)

Solo chi parte dal presupposto che veglia e sonno costituiscono due piani separati dell'esistenza può dunque permettersi, secondo Klages, di avventurarsi nell'interpretazione del contenuto onirico.

1.3.2. Il carattere dei sogni

All'inizio del trattato Klages mette subito in chiaro che il suo scopo non è quello di occuparsi del contenuto dei sogni ma piuttosto del loro carattere, diversamente da quella che è invece la tendenza dei suoi contemporanei e, sicuramente, di Freud. L'obiettivo di Klages è ben più ambizioso di quello di questi ultimi: esso non si limita alla comprensione del sogno ma mira a formulare una teoria della coscienza in senso più ampio, la cui attività durante lo stato di veglia non potrebbe essere compresa senza una profonda conoscenza del carattere del sogno:

Nicht von den Trauminhalten oder von ihnen doch nur nebenher, sondern von einigen Charakteren des Träumens, soll hier die Rede sein, die von der älteren Forschung gekannt, wenn auch nicht in ihrer ganzen Tragweite gewürdigt, von den neueren über einem ausschließlich diagnostischen Interesse an den Traumphantasmen vergessen wurden. Wir wünschen zu zeigen, daß die antike Auffassung, die ursprünglich den Träumen als solchen, später wenigstens gewissen Träumen noch eine andere als nur subjektive Bedeutung beimaß, der Wahrheit näher kam als die darin abweichende der

Gegenwart, und wir möchten damit einen Beitrag liefern nicht so sehr zum Verständnis der Träume als zur Theorie des Bewußtseins überhaupt, dessen Wachheit nicht begriffen wird ohne Einsicht in das Wesen seines Träumens. (VTb 158)

Klages apre la sua disquisizione partendo, come è solito fare, da un esempio molto pratico. Egli chiede al lettore di immaginare l'improbabile situazione di una persona che, arrivata al suo trentesimo anno di vita, non abbia mai sognato, e alla quale, improvvisamente, capiti di sognare, concetto ad essa completamente estraneo. Secondo Klages essa, non riconoscendo il sogno come tale, potrebbe formulare due ipotesi: la prima è che delle figure estranee l'abbiano effettivamente visitata durante la notte, la seconda è che essa abbia veramente soggiornato in un altro luogo, dal quale sarebbe poi involontariamente tornata al suo giaciglio. Klages paragona queste due ipotesi alle credenze dei popoli primitivi legate agli spiriti e ai demoni, le quali ammettevano anche la possibilità di mutamenti repentini di luogo. Si trovano infatti testimonianze di questa credenza nelle fiabe di tutto il mondo, specialmente in quelle indiane in cui, ad esempio, un tuffo nel mare può condurre un personaggio in una città incantata e il suo immergere la testa in una fontana è sufficiente per riportarlo nel mondo reale. Klages afferma così la supremazia dei popoli antichi e del linguaggio onirico dei loro miti, delle loro leggende e fiabe: «die frühen Völker [...] haben uns in der unterschiedlich traumähnlichen Sprache ihrer Sagen, Legenden, Fabeln, Märchen und Mythen das Bild der für sie wirklichen Welt gezeichnet» (VTb 158-159). Ancora una volta si ha la conferma di come Klages proponga una visione della realtà totalmente diversa rispetto a quella vigente nella sua epoca: egli si chiede infatti come mai l'uomo moderno si sia allontanato dal modo di concepire la realtà degli antichi e perché esso attribuisca al sogno un carattere fittizio (*Scheincharakter*).

Questa idea relativa al sogno come qualcosa di fittizio deriverebbe secondo Klages da due caratteristiche fondamentali dell'esperienza onirica, che distinguerebbero inequivocabilmente quest'ultima dallo stato di veglia. La prima è che le parti della nostra vita vissute da svegli hanno una correlazione, mentre i singoli sogni non hanno nessuna relazione logica l'uno con l'altro: «Die wachen Abschnitte unseres Lebens hängen zusammen, die einzelnen Träume pflegen es nicht zu tun» (VTb 159). Pertanto, mentre la realtà è soggetta a delle conseguenze,

l'esperienza onirica sembra non avere ripercussioni sui sogni successivi ma anzi, come esprime Klages in un linguaggio più poetico che scientifico, riparte sempre da un inizio e si infrange come schiuma sugli scogli dei fatti: «Während die „Wirklichkeit“ Konsequenzen zieht, scheint der Traum ohne faßliche Folge zu bleiben, beginnt auch wohl spielend wieder von neuem und mag daher schaumhaft zerrieben am Felsen der Tatsachen» (ibid.).

Tuttavia, non bisogna dimenticare, aggiunge Klages, che anche i fatti del mondo reale richiedono al soggetto che li subisce determinate condizioni, come ad esempio la memoria, che mancherebbe invece quasi del tutto nel mondo onirico. Klages introduce così la seconda caratteristica del sogno, ovvero l'incapacità quasi totale di ripensare a sogni precedenti durante l'esperienza onirica: «Wir berühren hier schon den zweiten Grund für den Scheincharakter der Träume, aus dem sich der erste ergibt: unser meist völliges Unvermögen, träumend zurückzudenken an frühere Träume» (ibid.). Mentre durante la veglia ci si ricorda del sogno e lo si ascrive alla sequenza delle esperienze, durante il sogno non si sa assolutamente nulla della veglia. Se in sogno si perde dunque la memoria della realtà, durante la veglia si hanno invece ancora tracce delle esperienze oniriche:

wir wissen in ihm [im Traum] von unserem Wachen nichts, während wir wachend uns auch des Traumes erinnern und ihn in der Kette unserer Erfahrungen eingliedern. Indem wir im Traum, wie es scheint, das aktuelle Gedächtnis verlieren, sind wir in betreff unseres Wissens von ihm ganz auf den Wachzustand angewiesen, vergleichbar dem Seemann, der am Ende doch wieder die Küste aufsucht, wie weit er sich auch in das Meer hinausgewagt hat. (ibid.)

Come il marinaio torna a visitare la costa, per quanto si sia avventurato nella vastità del mare, così colui che riemerge dal mare onirico può rievocare quest'ultimo nel suo stato di veglia.

1.3.3. La critica ai contemporanei

Come si è visto, secondo Klages la coscienza sognante non andrebbe indagata sulla base dell'esperienza della veglia. Così facendo si rischierebbe di allontanarsi dalla vera natura del sogno, non considerandolo nella sua totalità e originalità, ma come

qualcosa che viene “percepito”, così come viene percepita l’eco rispetto a quella che è la sua vera natura, ovvero il grido d’origine che l’ha generata:

Wir befinden uns unvermeidlich am Rande der Träume und nicht unter ihnen, wann wir uns ihrer besinnen, und erlangen jeden Aufschluß über das träumende Bewußtsein einzig auf dem Boden des wachenden. So versteht man es wohl, daß wir uns gewöhnten, den Traum nicht für voll zu nehmen und ihn zum Wahrnehmbaren etwa so sich verhalten zu lassen, wie sich das Echo verhält zum erzeugenden Ruf. (ibid.)

Qui forse Klages allude ancora una volta alla psicoanalisi,⁴⁶ che avrebbe la pretesa di interpretare il sogno sulla base delle esperienze della veglia, ma non solo. La pratica ermeneutica tipica della psicoanalisi, che consiste nel leggere il sogno come insieme di immagini o *Bilderschrift*, non considererebbe più quest’ultimo nella sua interezza, sembra accusare il filosofo. La critica di Klages si fa qui ancora più aspra e si traduce in una serie di domande retoriche che egli scaglia contro questo tipo di ermeneutica che pone sogno e veglia sulla stessa bilancia e che pretende di utilizzare gli stessi strumenti interpretativi della prima per leggere la realtà del secondo:

⁴⁶ Non solo Klages conosceva le teorie alla base della psicoanalisi, allora dilaganti, ma era entrato in contatto diretto anche con i suoi esponenti. Nel 1910, ad esempio, egli aveva operato, su richiesta di Alphonse Maeder, una perizia grafologica sulla scrittura di Freud, oggi conservata presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach. Cfr. Wolfgang Martynkewicz, *Ludwig Klages und Sigmund Freud. Ein Seitenstück zur ‚Jung-Krise‘*. In: *literaturkritik.de*, 1, 2016. Nonostante le profonde differenze tra i due approcci, quello empirico-freudiano e quello anti-illuminista-klagesiano, Martynkewicz mette in luce le analogie tra il primo capitolo della *Traumdeutung* di Freud e l’introduzione all’opera di Klages *Die Probleme der Graphologie* (1910), in cui il filosofo indica la scrittura come via privilegiata per raggiungere la comprensione della natura involontaria dei processi psichici dell’individuo, così come il padre della psicoanalisi aveva indicato il sogno come “via regia” per l’inconscio. Infine, il 25 ottobre 1911 Klages tenne una conferenza dal titolo *Zur Psychologie der Handschrift* durante un incontro della celebre *Mittwoch-Gesellschaft*, a cui presenziarono importanti esponenti della Società Psicoanalitica, tra cui Freud stesso, Otto Rank e Wilhelm Stekel. Le critiche all’intervento di Klages furono piuttosto aspre ma fu proprio Freud a stemperare la tensione, invitando gli esponenti della Società a un atteggiamento più aperto al confronto con altre teorie. Cfr. Herman Nunberg, Ernst Federn (a cura di), *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*. Frankfurt a.M., Fischer, 1979, Bd. III: 1910-1911, pp. 282-287.

Was gibt uns aber eigentlich das Recht, Traumbilder abzuwägen mit dem „Gewicht der Tatsachen“? Woher wissen wir, daß die Erfahrungen unseres Wachens hier Gültigkeit haben? Setzen wir dabei nicht schon voraus, was erst zu entscheiden wäre, daß nämlich nur das auf Wirklichkeit Anspruch habe, was uns im Wachen begegnet? (VTb 159-160)

Nella risposta a questi interrogativi la critica di Klages non è più velata ma si fa molto esplicita. Il sogno avrebbe infatti determinate caratteristiche ad esso peculiari e tutte le teorie oniriche fino ad ora sviluppate risulterebbero inadeguate perché partono dal presupposto, secondo Klages per nulla dimostrato, che i sogni siano comprensibili sulla base delle esperienze della veglia: «Der Traum hat gewisse ihm eigentümlichen Züge; aber alle durchgeführten Traumtheorien gehen bewußt oder uneigenständig von dem garnicht bewiesenen Glauben aus, die müßten verstehbar sein aus Prämissen des Wachbewußtseins!» (VTb 160).

Secondo Klages le teorie oniriche moderne metterebbero in atto una forzatura interpretativa, scomponendo le apparizioni del sogno in singoli elementi rintracciabili nella realtà della veglia. Secondo queste interpretazioni, inoltre, gli accadimenti del sogno riprodurrebbero, seppur deformandoli, gli avvenimenti del giorno trascorso, per cui le implicazioni apparentemente inspiegabili dei sogni sarebbero in realtà regolate dal sognatore, come se fosse un drammaturgo, con le sue paure, preoccupazioni e desideri quotidiani: «das träumende Bewußtsein, so lautet der Schluß, ist eine Spielart des wachenden» (ibid.). Se si leggesse il sogno soltanto attraverso associazioni, intrecci e fusioni, afferma Klages, sarebbe come valutare un'opera letteraria soltanto dalla trama e considerare tutto il resto come un vuoto contorno ornamentale. Come l'opera d'arte non consiste solo nel suo mero contenuto, così anche il sogno non può derivare semplicemente dal materiale fornitoci dall'esperienza ma, al contrario, potrebbe essere la testimonianza di una totalità originaria tra lo stato di veglia e quello di sonno:

Wie die Kunstform nicht aus dem bloßen Inhalt hervorgeht, so muß die Traumform nicht aus dem Stoff der Erfahrung stammen, an dem wir sie walten sehen, sondern

könnte es umgekehrt – und das war der Meinung älterer Forscher – eine ursprüngliche Totalität bezeugen, aus der das Wachbewußtsein kristallisierte (ibid.)

Bishop sottolinea questo concetto di totalità fondamentale per Klages: nel suo pensiero si incrociano infatti il discorso scientifico, quello artistico-letterario e quello estetico poiché, secondo il filosofo, il sogno sarebbe la testimonianza di una totalità cosmica da sempre esistente.⁴⁷ La fede che i popoli antichi nutrivano nei sogni, visti come segni premonitori o viaggi dell'anima, sarebbe infatti, secondo Klages, una testimonianza e un ricordo ancora vivo di una partecipazione a questa totalità. Da qui Klages trae la sua conclusione secondo la quale il filosofo antico avrebbe una visione più chiara sul significato del graduale risveglio dell'anima cosmica rispetto all'attuale fede nei fatti, nemica del sogno. Per far chiarezza su questa questione sarebbe necessario, secondo Klages, operare un'analisi più approfondita dello stato di sogno, liberi però dal pregiudizio che esso rappresenti una variante dello stato di veglia e pronti a trattarlo come qualcosa di assolutamente originale.

1.3.4. Il concetto di Traumstimmung e le sue caratteristiche

Secondo Klages ci sarebbe una differenza sostanziale tra i fatti che appaiono in sogno e quelli che vengono percepiti nella realtà e ciò risulta chiaro quando si cerca di descrivere un avvenimento reale utilizzando parole derivanti dal campo lessicale onirico:

Dennoch besteht in Hinsicht ihrer Wirklichkeit zwischen Traumgesichten und Wahrnehmungstatsachen ein wesentlicher Unterschied, denn wir unfraglich im Sinne haben, wenn wir ein wirkliches Erlebnis mit Wendungen schildern wie: es sei ganz „traumhaft“ zumute gewesen, eine „träumerische Stimmung“ habe uns überkommen, wir hätten uns „wie im Traume“ befunden, alles scheine „nur ein Traum“ gewesen zu sein, „traumwandlerisch“ hätten wir gehandelt. Bisweilen ist auch von „traumtiefen“ und „traumdunklen“ Gefühlen die Rede, von einem „traumumsponnenen“ Glücke; Maler nennen ihre Bilder wohl „Traumstücke“ oder „Traumlandschaften“, Dichter ihre Verse „Träume“ oder „Traumlieder“. (VTb 161-162)

⁴⁷ Cfr. Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 388.

Risulta dunque necessario, secondo Klages, chiedersi che cosa succede alla realtà dei fatti quando essa si manifesta come *traumhaft* o, come spesso viene designata, come *traumhaft unwirklich*. Qui Klages introduce uno dei concetti principali dell'opera, ovvero quello di *Traumstimmung*, di quell'atmosfera, cioè, che caratterizza il mondo onirico e che si manifesta nella realtà della veglia in casi del tutto particolari ma anche molto diversi tra loro. L'autore cita una serie piuttosto lunga di esempi di *Traumstimmung*:

so wenn wir z. B. in der Stille der Nacht einen Wagen vorüberrollen und den Klang allmählich verhallen hören; beim Anblick eines Feuerwerks in der Ferne oder eines lautlosen Wetterleuchtens; bei der Rückkehr in die Heimat nach vieljahrelanger Zwischenzeit eines vielleicht stürmischen Lebens; andererseits an Orten von ungewohnter Fremdartigkeit wie etwa beim ersten Blick der Tropenlandschaft; beim Anhören monotoner Musik, wo wieder die Flöte seit alters den Vorzug hat (daneben in der Zeit der Romantik Schalmei, Maultrommel, Glasharmonika und Äolsharfe); gelegentlich beim Inbegriffensein im rhythmischen Bewegungsschwung des Tanzes und garnicht so selten beim Fahren auf der Eisenbahn, vorausgesetzt daß man ein Abteil für sich hat; ausnahmsweise in Momenten gänzlicher Erschöpfung, verzweifelter Niedergeschlagenheit, größten Schmerzes sowie gemeinhin nach dem Genuß irgendwelcher Narkotika. (VTb 162)

Tutti questi momenti avrebbero, secondo Klages, tre caratteristiche comuni attraverso le quali l'autore tenta di definire fenomenologicamente il concetto di *Traumstimmung*.

La prima caratteristica della *Traumstimmung* sarebbe, secondo Klages, un certo tipo di passività, diversa da un comportamento inattivo o dalla sopportazione, una passività che l'autore chiama "patica":

eine Passivität besonderer Art, die wir unterscheiden so vom bloß inaktiven Verhalten oder Erdulden als von jeder Nachgiebigkeit des Willens, und nicht treffender bezeichnen könnten als unter Wiederaufnahme eines Gedankens der Antike mit dem Namen der pathischen Passivität. (ibid.)

Il sogno, a cui Klages attribuisce come abilità principale quella di *Schauen*, sarebbe infatti nell'ottica dell'autore qualcosa che "accade" al sognatore, il quale altro non sarebbe che uno spettatore dello scenario onirico. Tutto ciò avviene in una modalità che Klages definisce *pathisch*, aggettivo che Preußner chiarisce, in riferimento al pensiero klagsiano, con la seguente definizione: «ein rezeptives Selbst, das ohne eigene Aktivität schauend, erlebend, „leidend“ an ein Artefakt oder ein Bild der Lebenswelt hingegeben ist».⁴⁸ Klages stesso precisa meglio questo concetto di passività affermando che il soggetto è "condannato"⁴⁹ a subire un avvenimento che tempesta il suo campo visivo interiore. L'autore afferma inoltre che esiste una differenza tra la passività del sogno effettivo e quella del sogno a occhi aperti in quanto nel secondo caso il soggetto è consapevole di abbandonarsi alle impressioni che lo travolgono e che assopiscono il suo volere e la sua capacità di agire.

Come seconda caratteristica della *Traumstimmung* Klages identifica una sensazione di lontananza che egli definisce con l'espressione *Gefühl des Fernseins*. Questa sensazione sarebbe secondo il filosofo la *conditio sine qua non* per conferire a una situazione l'appellativo di *traumhaft*. Tutti gli esempi citati da Klages per introdurre il concetto di *Traumstimmung* perderebbero infatti il loro carattere onirico se non avessero come presupposto una certa lontananza, sia essa spaziale o temporale. Appare immediatamente chiaro lo stretto legame tra la teoria onirica di Klages e la categoria estetica del cosmico, trattata precedentemente in merito alla sua attività poetica: il carattere onirico, così come quello cosmico, necessitano di fenomeni atmosferici che aumentino la distanza tra il soggetto osservante e gli oggetti osservati, quali nebbia, crepuscolo e notte. Afferma infatti Klages:

Hierhin gehört noch der Umstand von fundamentaler Bedeutung, daß diejenigen Erscheinungen der Atmosphäre das Traumgefühl begünstigen, welche den Abstand

⁴⁸ Heinz-Peter Preußner, *Pathische Ästhetik*, cit., p. 147.

⁴⁹ L'atteggiamento "patico" rappresenta una caratteristica peculiare del nuovo paganesimo professato dai Cosmici, come ben illustra il romanzo della Reventlow, in cui i personaggi si dichiarano costantemente "condannati" a subire gli eventi della loro personale "biografia", per usare due termini del gergo cosmico.

zwischen uns und den Dingen zu vergrößern scheinen, im Verhältnis zur Tageshelle also Nebel, Dämmerung und Nacht. Jedes starke Licht engt das Beleuchtete ein und zwar doppeltemaßen: durch Grenzverfestigung der Einzelheiten und durch Ausschließung des kosmischen Hintergrundes, da wir denn aus dem Dunkel ins Helle hinein, nicht aber aus dem Hellen ins Dunkel hinausblicken können. Besser als am Tage gedeiht darum das Traumgefühl in der abendlichen Dämmerstunde, l'heure bleu, insonderheit bei beginnendem Sternenlicht, von dessen träumewebender Gewalt Goethe das Wesen kundmacht mit dem einzigen Vers:

Schon ist alle Nähe fern. (VTb 163-164)⁵⁰

A difesa della sua tesi Klages non cita soltanto l'incipit del componimento di Goethe *Dämmerung senkte sich von oben* (1830), ma anche il rapporto tra l'architettura e la luce. Secondo l'anti-illuminista Klages esisterebbero infatti, a livello architettonico, epoche che mostrano una maggiore vicinanza al carattere onirico rispetto ad altre. Ciò sarebbe dovuto alla gestione della luce all'interno degli edifici: i templi privi di finestre dell'antichità corrisponderebbero allo spirito pressoché mitico dell'epoca; gli interni austeri del medioevo, così come lo stile romanico e quello gotico, lasciavano scarso accesso alla luce, conferendo al luogo un'atmosfera onirica; solo il rinascimento eliminò quest'atmosfera crepuscolare e decretò la vittoria indiscussa della luce come simbolo di intelletto, oppositore della coscienza sognante. Infine, Klages conclude la sezione dedicata al *Ferngefühl* con una riflessione relativa ai sensi coinvolti in ambito onirico. Secondo il filosofo, soltanto la vista e l'udito sarebbero *Fernsinne*, il gusto e il tatto sarebbero invece *Nahsinne*, mentre l'odorato si collocherebbe a metà strada tra questi due poli opposti. Ne risulta, secondo le parole di Klages, che gusto e tatto sono pressoché inesistenti in sogno, l'odorato è ammesso anche se limitatamente, mentre i sensi dominanti sono senza dubbio udito e vista, con la supremazia indiscussa di quest'ultima:

Wenn der Fernheit bedürftig, so böte die Wirklichkeit des Traumes die uns Augenwesen ohnehin geläufige Vorherrschaft des Sehbildes als zur absoluten

⁵⁰ Anche nel componimento *Der Träumer*, pubblicato in *Rhythmen und Runen*, Klages definisce il sogno come «zweite[r] Bewußseinszustand, in dem keine Nähe mehr die Ferne stört» (RR 311).

Monarchie gesteigert dar – woher „Traumgesicht“, „Vision“, „Seher“ – dem Herrscher zunächst und mit den größten Vollmachten das Hörbare, als nur noch zugelassen das Riechbare und fast zur Unwirksamkeit herabgedrückt Geschmack und Getast. (VTb 164)

Come terza e ultima caratteristica della *Traumstimmung* Klages identifica una sensazione di fugacità, che l'autore designa con l'espressione *Gefühl der Flüchtigkeit*. A questo proposito Klages torna a nominare gli esempi di *Traumstimmung* citati relativamente alle due caratteristiche precedenti, riconducibili anche a questa categoria poiché si tratta di oggetti che svaniscono nel paesaggio onirico o che cambiano incessantemente forma. Klages collega poi la sensazione di fugacità a un'altra sensazione, che sarebbe una sua sottocategoria, e che egli definisce come *Gefühl der eigenen Vergänglichkeit*: il soggetto stesso diventa così foglia portata via dal vento, schiuma infranta sugli scogli, nube in movimento, stella cadente. Poiché strettamente legate alla percezione della distanza temporale, anche immagini di persistenza al tempo possono suscitare *Traumstimmung*:

Verwoben mit dem Bewußtsein der Zeitferne macht es zu Erregern des Traumsinnes grade Bilder wandellosen Fortbestehens wie den mehrhundertjährigen Baum, die Pyramiden, die Veste des Hochgebirges, und leiht allen Denkzeichen verschollener Jahre etwas von der Kraft, für den Augenblick vertiefter Betrachtung die ganze Welt zu verwandeln. (VTb 165)

Queste tre caratteristiche della *Traumstimmung* sarebbero per Klages come tre fili che, tessuti insieme, costituiscono il velo attraverso il quale la coscienza della veglia percepisce il mondo come in sogno:

Eine Hingegebenheit, die jeden Widerstand der Selbstbehauptung schmilzt, Fernblau über allen Gegenständen und ihr Gebettetsein in einen Strom des Vergehens, in den wir mitversinken: aus diesen drei Fäden ist der Schleier gewoben, durch den der tagwache Geist die Welt „wie im Traum“ erblickt. (ibid.)

Secondo Bishop, con questa metafora Klages vorrebbe dimostrare che la *Traumstimmung*, proprio per la modalità con cui si sviluppa, garantisce una visione più profonda della realtà. Con l'immagine della tessitura l'autore coniuga infatti tradizione occidentale e orientale: dal mito greco delle moire, alle parche romane, alle norne del mito norreno, per arrivare infine alla tessitrice, o Maya, della tradizione orientale.⁵¹

1.3.5. La differenza fra *Traumstimmung* e sogno effettivo

Dopo aver esposto tutte le caratteristiche proprie della *Traumstimmung*, Klages ritiene necessario chiedersi se esse siano attribuibili anche allo stato di sogno vero e proprio. Secondo Klages, nell'effettivo mondo onirico, a differenza della *Traumstimmung*, non ci si sente né fugaci (*vergänglich*) né patiti (*pathisch*), né tantomeno divisi da una distanza incolmabile rispetto agli eventi onirici. Ciò che infatti il filosofo descrive come *Traumstimmung* sarebbe, nonostante il nome, uno stato d'animo appartenente allo stato di veglia, al quale si mescolano elementi tipici del sogno. Il sogno effettivo, al contrario, appartiene allo stato di sonno, manifestando tuttavia alcuni elementi riconducibili allo stato di veglia.

A questo punto della trattazione Klages aggiunge alla terza e ultima caratteristica della *Traumstimmung*, ovvero alla sensazione di fugacità, un'ulteriore sottocategoria che sarebbe a suo avviso tipica del sogno effettivo, ovvero l'incessabile mutevolezza delle immagini oniriche, caratteristica sottolineata da tutti coloro che si occupano dell'argomento, ma da nessuno misurata fino in fondo secondo il filosofo, che tenta forse di mettere in luce, ancora una volta, le lacune delle teorie oniriche esistenti all'epoca:

Anknüpfend an den dritten Punkt, die ziehende Flüchtigkeit des Wirklichen für den traumhaft Gestimmten, treffen wir auf eine Eigenschaft des Traumes, die von allen Betrachtern unterstrichen, wie uns scheint jedoch von keinem bis zum Ende durchmessen wurde, auf die rastlose Veränderlichkeit aller Traumgebilde. (VTb 167)

⁵¹ Cfr. Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 390.

La strada su cui cammina l'Io onirico, ad esempio, si può trasformare improvvisamente in un canale, l'automobile in una barca, e tutto ciò accade senza che il soggetto si meravigli o percepisca la mancanza di un nesso logico nella successione degli eventi. Parlando di questa sensazione di fugacità e mutevolezza, Klages attinge di nuovo alla mitologia, la quale si avvale di creature ibride e mutevoli come dei, demoni, fate e spiriti di vario genere:

Wenn wir oben aus der Flüchtigkeit des traumhaft Wirklichen die Vorliebe des mystischen Denkens für die wolkenhaft plastischen Atmosphärien herleiten, so finden wir zu dieser Traumstimmung nunmehr den Grund in der Fähigkeit jeder Traumerscheinung, sich in beliebige andre zu verwandeln, und für den Mythos das Motiv seiner Auswahl in der Nötigung, Götter, Dämonen, Feen, Elben und sonstige Geisterwesen ausgerüstet zu wissen mit der nämlichen Gabe. (ibid.)

Questa predilezione per la mutevolezza è testimoniata sia dal mito greco che da Ovidio, il quale avrebbe colto a pieno l'essenza del mito stesso e della fiaba, intitolando la sua opera *Metamorfosi*. Analogamente, anche la realtà onirica presenterebbe, secondo Klages, un carattere proteiforme.

Risulta dunque necessario chiedersi, secondo il filosofo, perché quell'oggetto, la cui caratteristica nella realtà è la stabilità, possa mutare invece improvvisamente in sogno, sottraendosi ai nessi logici del pensiero causale. Se nella realtà della veglia i fatti non sono scindibili dal principio di causalità, infatti, ciò non si può dire per la realtà del sogno: «ohne „apperzeptive Einheitsbeziehungen“ bleiben räumlich und zeitlich geordnete Wesenheiten mit dem Charaktere einer Wirklichkeit außer uns!» (VTb 170). Davanti a queste apparizioni sarebbe lecito stupirsi come davanti a un miracolo, afferma Klages, ma anche lo stupore rimane escluso dal mondo del sogno: l'Io onirico si ritrova infatti tra esseri che mutano forma senza motivo né preavviso e non sente la necessità di una spiegazione, come accadrebbe invece nello stato di veglia. Tali esseri in continuo mutamento non sarebbero, secondo il filosofo, classificabili né come fatti né come oggetti e, laddove non ci sono oggetti, non ci sono neanche soggetti in grado di afferrare questi ultimi razionalmente. Viene dunque meno quella contrapposizione sulla

quale si basa tutta la realtà tipica della veglia, la contrapposizione tra soggetto e oggetto:

was im vollendeten Traum sich berührt, das dürfe überhaupt nicht mehr heißen Subjekt und Objekt! An die Stelle des Gegensatzes, auf dem alle Wachheit beruht, ist etwas völlig andres, nämlich eine Polarität getreten, von deren Erforschung es abhängen wird, welche Meinung wir uns von der Wirklichkeit des Traumes zu bilden haben. (ibid.)

Klages introduce qui la già citata polarità, a suo avviso più adatta al mondo del sogno, su cui si basa tutta la sua teoria onirica: la contrapposizione tra *Wahrnehmen* e *Schauen*. Dal momento che, secondo filosofo, più il sogno è profondo e più il soggetto perde il suo potere, nel mondo onirico non esiste né pensiero né volontà, né tantomeno percezione, esiste solo ciò che egli definisce *Schauen* e che, come anticipato, non ha per Klages un carattere meramente visivo. Il filosofo precisa infatti che con *Schauen* egli intende l'accettazione "pativa" delle immagini, o meglio delle apparizioni. La differenza tra oggetto e apparizione introduce una contrapposizione che sarà significativa per tutta l'opera di Klages:⁵² l'oggetto agisce incessantemente mentre l'apparizione non può agire ma si trasforma, senza motivo, in altre apparizioni.

1.3.6. Resoconti onirici

Il tono di Klages si fa di nuovo scettico quando il filosofo volge lo sguardo ai suoi contemporanei, i quali sarebbero d'accordo nell'affermare che sia possibile riprodurre i sogni affidandosi alla memoria e ricostruendo la sequenza degli eventi onirici, pratica che Klages ritiene applicabile solo nel caso di fatti reali e non di fatti sognati. Cercando di cogliere le caratteristiche generali del sogno nel suo scritto, tuttavia, anch'egli si vede costretto a utilizzare il linguaggio dei fatti per descrivere un fenomeno che si colloca al di fuori della realtà di questi ultimi, consapevole però di poter fare ricorso soltanto a delle similitudini. Il filosofo afferma che quando si ha a che fare con il sogno si capovolge il senso della metafora:

⁵² Cfr. Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Bd. II, 1. Halbbd., p. 600.

Der Sinn der Metapher dreht sich hier um. Wir nennen es sonst figürliche Redeweise, wenn wir für Gemeintes verständlich ein andres setzten; es ist für die Wiedergabe der Träume figürliche Redeweise, wenn wir sagen, was wir meinen, da es an ihnen überhaupt nichts gibt, das genügend beharrlich wäre, um gedacht und demgemäß bloß gesagt zu werden vielmehr alles Gemeinte und in Begriffe Gefaßte für ein schlechtweg Udenkbares nur die verstandesmäßige Chiffre ist. (VTb 171-172)

Secondo Bishop, con questa visione Klages prende le distanze dalle interpretazioni psicoanalitiche di matrice freudiana, junghiana o adleriana, non solo per il suo scetticismo nei confronti della rappresentabilità o riproducibilità del sogno, ma anche per il suo rifiuto a ridurre l'evento onirico a semplici categorie ermeneutiche quali sessualità, mito o potenza.⁵³ Il racconto del sogno si traduce dunque in similitudine e la realtà sognata assume la forma di un fatto reale solo nella mente del soggetto:

Die geträumte Wirklichkeit zumal, von der wir handeln, nimmt nur im Spiegel unseres Begreifens die Form einer Tatsache an, für sich selbst ist sie vielmehr das Widerspiel alles Tatsachenwesens und die nur erlebbare Lösung seines Substrats, des Seins. Auf ihr Ansieh wäre die Kopula „ist“ nicht mehr anwendbar. In einem tieferen Sinne gilt das nun zwar von der Wirklichkeit überhaupt, also auch derer des Wachens, jedoch von ihr als erschlossen für die denkende Betrachtung, nur in der träumbaren aber hat es teil am Charakter ihrer Erscheinung. (VTb 172)

Anche la realtà della veglia, come quella del sogno, assume dunque la forma di un fatto reale solo nella mente umana. La seconda, tuttavia, si distingue dalla prima in quanto essa partecipa al carattere dell'apparizione. Solo riconoscendo ciò sarebbe possibile delimitare la realtà del sogno da quella della veglia e forse comunicarne il significato.

Persino davanti al sogno più insignificante il soggetto si sente incapace di riprodurre quella particolare atmosfera che l'ha contraddistinto. Non è dunque possibile raccontare il sogno ma soltanto “cantarlo” e questa sarebbe prerogativa

⁵³ Cfr. Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 392.

del poeta e della forza creativa della sua parola che è in grado di trascinare temporaneamente il soggetto nella realtà comunicata:

„Sagen“ läßt sich das nicht, aber es läßt sich unter Umständen „singen“. Das Wort hat außer der mitteilenden noch eine darstellende und ausdrückende Funktion; es innewohnt ihm die Kraft, uns vorübergehend in die Wirklichkeit des Mitgeteilten hineinzureißen, und es ist der Vorzug des Dichters, es gebrauchen zu können, um diese Kraft zu entfesseln. (VTb 173)

Klages torna a parlare del carattere mutevole delle apparizioni oniriche e afferma che normalmente in sogno si vedono soltanto le tappe, ovvero i risultati di tali mutamenti, e non il processo stesso di trasformazione come viene regolarmente descritto da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*. La forza poetica di quest'ultimo, infatti, non sarebbe sufficiente, secondo Klages, a estrarre dalla profondità del sogno la legge segreta per la rappresentazione linguistica di un tale miracolo. Per evocare un vivo ricordo del sogno sarebbe dunque necessario cercare poeti a suo avviso più potenti, senza i quali tutto ciò che si può dire sul mondo onirico sarebbe paragonabile alla descrizione dei colori riportata a un cieco. Klages introduce a questo punto della trattazione, per dimostrare quanto affermato fino ad ora, una serie di resoconti onirici tra i quali, sorprendentemente, non appare nessun sogno reale, di se stesso o di altri, ma soltanto esempi tratti dal mondo letterario, di cui cita Gottfried Keller, i fratelli Grimm, E. T. A. Hoffmann,⁵⁴ Conrad Ferdinand Meyer e Goethe. Questa scelta non denota necessariamente un conflitto tra il discorso scientifico e quello letterario ma confermerebbe piuttosto, nella visione di Bishop, la tesi di Sonu Shamdasani relativa a Jung e applicabile facilmente anche

⁵⁴ Klages si rifà soprattutto al racconto *Der goldene Topf*, che dichiara essere la sua opera di Hoffmann preferita: «Hoffmanns ‚goldener Topf‘ – das ich Ihnen übrigens schon früher oft zu lesen empfahl – mir das liebste aller Hoffmannschen Werke – ist in Wahrheit ein ‚Traum von grosser Magie.‘ Wie seltsam die Stelle – wenn plötzlich aus der Ferne über die Elbe her der Geisterfürst (Archivarius Lindhorst) seine Schlangestochter mit hallender Stimme heimruft! – In Hoffmann lebte ich ganz – zur Zeit meines reichsten jugendlichen Lebens (mit 18 Jahren.)» (lettera di Klages a Huch, 18.4.1901).

a Klages, secondo la quale l'inconscio collettivo sarebbe paragonabile a una sorta di biblioteca interiore.⁵⁵

1.4. *Das Wachbewußtsein im Traume*

1.4.1. Il secondo frammento Vom Traumbewußtsein

La seconda parte del progetto tripartito di Klages avrebbe dovuto comparire sullo «Zeitschrift für Pathopsychologie» già nel numero successivo rispetto al primo frammento. Una serie di difficoltà ostacolò però l'autore nella stesura dello scritto, di cui la prima relativa alla sua stessa salute: nel maggio 1914 un enfisema polmonare lo costrinse infatti a recarsi nella località di cura Locarno-Monti e a interrompere il progetto.

Di ritorno dal suo soggiorno, nonostante il miglioramento del suo stato di salute, il lavoro non procedeva come avrebbe dovuto, come testimoniato dalle parole stesse di Klages: «Ich bin jetzt endlich bei der Fortsetzung meiner Traumarbeit angelangt, leide unter einer furchtbaren Arbeitshemmung und brüte oft einen ganz Tag lang über einem einzigen Satz. Es ist ein schauderhafter Zustand».⁵⁶ A distanza di un mese la situazione di stallo non sembra ancora sbloccarsi: «Von meiner Traumarbeit ist der erste Teil längst gedruckt, aber aus völlig unverständlichen Gründen bisher nicht erschienen. An dem größeren und wichtigeren Schlußteil dagegen bohre, wühle, forme, meißle und ziseliere ich noch immer».⁵⁷

Pochi giorni più tardi lo scoppio della guerra interruppe nuovamente il lavoro, la cui stesura dovette stavolta essere rimandata per anni. Finita la guerra il lavoro trovò finalmente compimento e venne pubblicato nel 1919 con il titolo *Das Wachbewußtsein im Traume* sulla stessa rivista in cui apparve la prima parte. Il trattato è diviso in cinque sezioni, i cui titoli sono rispettivamente: *Wahrnehmungsakt und Sinnesdatum, Visionäre und gewöhnliche Träume, Die*

⁵⁵ Cfr. Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., pp. 393-394.

⁵⁶ Ludwig Klages ad Ackerknecht, carta postale del 18.6.1914, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Bd. II, 1. Halbbd., p. 602.

⁵⁷ Ludwig Klages ad Ackerknecht, carta postale del 24.7.1914, cit. in *ibid.*

Reizentstehungstheorie des Traumes, Die Kontinuität der Lebensstimmung, Die Fasmen des Wachbewußtseins im Traum.

1.4.2. La coscienza nello stato di sonno: una realtà incorporea

Anche il secondo frammento del progetto *Vom Traumbewußtsein* si basa sull'opposizione tra la capacità di provare sensazioni (*Empfinden*), tipica della veglia, e quella di vedere (*Schauen*), che distinguerebbe invece lo stato di sonno. La realtà del sogno sarebbe perciò caratterizzata, secondo Klages, da un modo di vedere in totale assenza di sensazioni. Il passaggio di stato tra queste due fasi della vita, quella del sonno e quella della veglia, rappresenterebbe il passaggio da un modo di vedere a un altro: il primo privo di sensazioni (*Schauen*) e il secondo caratterizzato dalla percezione sensoriale (*Empfinden*). Questa opposizione, già teorizzata, come si è visto, nel frammento giovanile *Die Pole der Seele*, sarà ripresa e approfondita nel capitolo *Wachen und Schlafen*,⁵⁸ contenuto nell'opera principale del pensiero klagesiano, *Der Geist als Widersacher der Seele*.

In questo capitolo, come anche nel secondo frammento *Vom Traumbewußtsein*, Klages si chiede che cosa sia che distingue una realtà sognata da una percepita (*empfunden*). Il filosofo tenta di rispondere a questa domanda con un esempio: se si assistesse a un incendio in sogno o durante la veglia, esso apparirebbe in entrambi i casi come un incendio reale che può suscitare nel soggetto le più svariate emozioni. Le categorie sensoriali che si possono sperimentare durante la veglia, inoltre, sono le stesse che si possono vedere anche in sogno:

so sind es dieselben Farben, Gestalten, Bewegungen, dieselben Klänge und Geräusche, die wir im Wachen gewahren und im Traume schauen, wie denn selbst die ertasteten Inhalte des Rauhen und Glatten, Weichen und Harten, Nassen und Trockenem, Heißen und Kalten nicht völlig in diesem fehlen müssen. (GWS 808)

⁵⁸ Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*. In: Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bonn, Bouvier, 1981, Bd. 2, 2. Auflage, pp. 803-823. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla GWS e il numero di pagina.

Eppure esiste qualcosa che separa inequivocabilmente il mondo della veglia da quello del sogno, portando a considerare questi due stati della coscienza come dimensioni separate. Per introdurre l'elemento che nella sua visione dividerebbe nettamente i due mondi in questione Klages cita un filosofo dell'antica Cina, Liädsi, il quale attribuisce agli abitanti del regno onirico taoista le seguenti caratteristiche:

„Sie gehen ins Wasser und ertrinken nicht, sie gehen ins Feuer und verbrennen nicht. Schläge machen nicht Wunden noch Schmerz, Kratzen macht nicht Jucken noch Brennen. Sie steigen in die Luft, wie man auf festen Boden tritt, sie ruhen im leeren Raum, wie man auf einem Bette schläft“. (VTb 237-238, GWS 808-809)

Klages riassume questa caratteristica, a suo avviso centrale dello stato di sonno, come l'impossibilità di provare dolori fisici, ovvero *die Unträumbbarkeit körperlicher Schmerzen*. Secondo il filosofo, infatti, sogno e dolore fisico si escluderebbero a vicenda, motivo per cui, ferendosi, si ha la certezza di trovarsi nella realtà della veglia e non del sonno:

Wenden wir uns zunächst dem körperlichen Schmerze zu, so kann uns nicht ein Erlebnis entgehen, daß wir ein instinktives Wissen haben, es lasse sich nicht miteinander vereinen Schmerz und Traum. Wofern nämlich jemand in Zweifel gerät, ob er wache oder träume, so führt er darüber ohne Besinnen die Entscheidung herbei mittels Erprobung seiner Empfänglichkeit für körperlichen Schmerz. Gelingt es ihm, sich schmerzhaft zu verletzen, so hat er im selben Moment die Gewißheit erlangt, daß er nicht träume, sondern wache! (VTb 226)

A sostegno della sua tesi Klages porta un esempio letterario tratto da *Le mille e una notte*:⁵⁹ il personaggio della fiaba in questione, Hassan, svegliatosi in un salone imperiale tra affascinanti cortigiane che suonano flauti e oboi crede di sognare. Non appena però una di queste morde il suo dito, egli avverte dolore ed esclama: «„Nein,

⁵⁹ Anche Huch aveva letto appassionatamente *Le mille e una notte*, a cui attribuiva l'origine di alcuni suoi sogni: «Tausend und eine Nacht lese ich jetzt; allmählich werde ich mir alle Bände dieses seltsamen Traumwerkes kaufen; Jener Traum mit den weissen Flammen ist sicherlich von ihm beeinflusst» (lettera di Huch a Klages, 29.3.1901).

ich schlafe gewiss nicht!“» (VTb 226-227, GWS 810). Klages riprende così l’antico dualismo secondo il quale la realtà della veglia sarebbe caratterizzata da fisicità, a differenza del mondo onirico, costituito da immagini, che sarebbe invece incorporeo.

1.4.3. Polo sensoriale e polo visivo

Klages sembra essere consapevole del fatto che qualcuno potrebbe dissentire riguardo alle sue osservazioni sulla coscienza sognante, affermando di aver già provato dolore fisico in sogno. Il filosofo spiega questo fatto osservando, da un lato, che in sogno si prova più spesso paura che dolore propriamente fisico (cfr. VTb 233-235), dall’altro spiegando che colui che dorme sogna le immagini – da Klages dette anche “fasmi” o “fantasmi” – non solo delle cose e degli avvenimenti, ma anche delle loro caratteristiche sensoriali:

wir träumen die Bilder (genauer die Phasmen) nicht nur der Dinge und Vorgänge, sondern auch ihrer sämtlichen Eigenschaften, in erster Linie der optischen und motorischen, in zweiter der akustischen, endlich wie gesagt, einigermaßen sogar der taktilen und mit diesen nun bisweilen auch das Phasma ihrer Schmerzlichkeit oder das Gefühl des Schmerzes, den ihr geträumtes Wirken auf uns – z. B. Schnitt eines Messers, Stich einer Nadel, Stoß eines Steines – im Wachzustande hervorbrächte. (GWS 809)

Molti esempi di sogni possono testimoniare, secondo Klages, come la componente sensoriale rimanga sempre esclusa dal mondo onirico, spesso in contrapposizione alle aspettative del sognatore stesso:

Man greift etwa durstig nach einem Becher Weines, aber der Wein ist ohne Duft und kann den Durst nicht löschen. Man erhascht eine leckere Speise, aber sie ist ohne Geschmack und sättigt nicht. Man nähert sich einem glühenden Ofen, aber er wärmt nicht. Man greift in einem murmelnden Bach, aber er kühlt nicht. Auf dem Hexensabbat nehmen die Gäste an reichbesetzten Tafeln Platz, allein sämtliche Speisen sind nur Schaugerichte! (VTb 236)

Ciò non vale soltanto per il dolore e per altre sensazioni legate agli organi percettivi, ma anche per spazio, tempo e forma, anch'essi mere proiezioni dei loro corrispondenti nella realtà della veglia, che perdono così il loro potere sul soggetto sognante: «Die Distanz hat keine Macht zu trennen, die Form keine Macht zu bannen mehr» (VTb 237). Ne consegue che, sognando, si sperimenta la perdita dello spazio circostante e l'interruzione del tempo. Mentre l'Io della veglia è legato a un "qui" e "ora", infatti, il luogo del sogno è proprio la lontananza, che rende presenti "l'altrove" e "in un altro tempo", e in cui il soggetto può trovarsi contemporaneamente in due luoghi diversi, senza che ciò provochi stupore:

Nicht mehr vermag ihn zu fesseln die Stelle im Raum und in der Zeit, sondern im zeitlosen Nu ist sein Dort zum Hier und in diesem zum Jetzt geworden sein Ehemals oder Dereinst; ja im nämlichen Augenblick kann er verdoppelt an zwei Örtern sein, beide Selbste zugleich erlebend und nicht einmal unumgänglich darüber erstaunend, so sehr im Denkbewußtsein sogar die Vorstellung dessen ohne Selbstwiderspruch nicht zu erzeugen wäre. (ibid.)

Il sognatore viene dunque trasportato in svariati luoghi in cui non ha bisogno di occhi per vedere, orecchie per sentire o membra per muoversi, poiché il suo corpo giace in realtà circondato dalle quattro mura della sua stanza, vivo ma allo stesso tempo morto alla realtà dei sensi:

Den träumenden Schläfer versetzt sein Traum in menschenvolle Städte, auf Berge, in Wälder, in Sonnenschein und Regen, ohne daß er, um zu sehen, des Auges, um zu hören, des Ohres, um zu wandern, der Bewegung seiner Glieder bedürfte; denn sein Körper liegt ja, umschlossen von den Wänden seines Zimmers, atmend, blutdurchpulst, lebendig, aber sinnenlos und ohne Selbstbewegung auf dem Lager, wo weder Städte noch Berge noch Wälder sind. Was immer seine Seele erlebt, sie erlebt es leibentrückt; und dafür nun gibt uns dieses die unmittelbare Bestätigung, daß sie, wenn sonst auch alles, so doch niemals erleben kann: wirklichen Zahnschmerz, wirkliches Seitenstechen oder auch wirkliche Wollust (GWS 811)

Se perciò durante la veglia si vede qualcosa con l'ausilio dell'occhio fisico, in sogno appare invece il "fantasma" del medesimo oggetto senza che l'occhio intervenga

fisicamente. Lo stesso accade naturalmente anche per gli altri quattro sensi, poiché la realtà delle immagini oniriche sarebbe una realtà incorporea:

wir sehen ein blaues Ding mit Hilfe des körperlichen Auges im Wachen, und wir haben ein Phantasma desselbigen blauen Dinges ohne körperliches Auge im Traum; wir hören ein lautes Geräusch mit Hilfe des körperlichen Ohres im Wachen, und wir haben ein Phantasma desselbigen lauten Geräusches ohne körperliches Ohr im Traum; wir ertasten Glätte, Rauigkeit, Nässe mit Hilfe der körperlichen Hand im Wachen, und wir haben ein Phantasma von Glätte, Rauigkeit, Nässe ohne körperliche Hand im Traum. Die geträumte Wirklichkeit der Bilder ist körperlos (ibid.)

Anche le qualità sensoriali sarebbero dunque, secondo la visione di Klages, elementi delle immagini, le quali vengono viste senza organi di senso in sogno e con l'aiuto di questi ultimi durante la veglia: «Qualitäten sind Bildelemente, und Bilder werden geschaut, im Traum ohne Sinnesorgane, im Wachen mit deren Hilfe; aber, so oder so, sie werden niemals empfunden» (GWS 812). La funzione sensoriale sarebbe infatti, secondo il filosofo, la periferia della sfera vitale, di cui la funzione visiva costituisce il centro. Né i singoli sensi né l'insieme di questi ultimi potrebbero condurre alla scoperta di qualche qualità se ognuno di essi, con il proprio percepire corporeo localizzato, non destasse al tempo stesso un "vedere" dell'anima delocalizzato. Queste caratteristiche del sogno rappresenterebbero per Klages il mezzo più convincente per sostenere la sua tesi, ovvero dell'esistenza di un modo di vedere privo di percezione e di ciò che ne deriva, un mondo incorporeo fatto di fantasmi.

Klages riprende poi l'immagine romantica dei poli dell'anima, ribattezzando il *Tagespol* e il *Nachtpol* dei romantici rispettivamente *empfindender Pol* e *schauender Pol*. Se il polo sensoriale sembra necessitare dell'attività di quello visivo, il polo visivo, al contrario, pare non aver bisogno di quello sensoriale. A sostegno della sua tesi Klages attinge ancora una volta al romanticismo tedesco e precisamente agli scritti di Johann Joseph von Görres:

Wenn der empfindende Pol zwar der Tätigkeit des schauenden, der schauende aber nicht auch der Tätigkeit des empfindenden zu bedürfen scheint, so liegt das daran, daß

mit seiner seelischen Seite das lebendige Eigenwesen an die Welt des vopolaren Kosmos rührt, wo die Herrschaft jener Nacht beginnt, die nach dem tiefsinnigen Mythos der Alten des Tages ewigere Mutter ist. „Im tiefsten Schläfe sind wir an die Natur verloren, die unendliche Substanz hat sich uns angeeignet“ (Görres). (ibid.)

Ecco che allora Klages rivendica in toni cosmici la superiorità della notte sulla luce del giorno e del logos, la quale altro non sarebbe che una stella nell'immensità del cielo notturno. Il raggio dell'intelletto, in netto contrasto con l'anima, sarebbe un dardo mortale e l'illuminismo che ne consegue un freddo chiarore che soffoca la melodia vitale dei colori:

Die Nacht hat ihr Sterngefunkel, und jede Sonne ist nur ein Stern in der Nacht; der geradlinig durchbohrende „Strahl“ des Geistes hingegen ist tödender Pfeil und die „Aufklärung“, die seinem Wirken folgt, eine kalte und erkältende Helle, die mit unerfreulichem Alltagsgrau die Lebensmelodie der Farben erstickt [...]! Wenn der kosmische „Äther“ die chthonische Tiefe zu wecken vermag, so hat der sogenannte Strahl des Geistes vielmehr die Eigenschaft, ihre Elementarwesen zu versteinen! (GWS 814)

È a questo punto che, come indicato da Bishop, Klages crea un collegamento tra il pensiero di Eraclito e quello dei romantici. Citando un frammento del filosofo greco, Klages afferma l'inequivocabile supremazia del sonno sulla veglia, poiché in essa e soltanto in essa risiederebbe la morte: «„Tod ist“, sagt Heraklit, „was wir im Wachen sehen“» (ibid.). Klages legge Eraclito da una prospettiva romantica, accostando l'affermazione del filosofo greco a una frase presa in prestito dal filosofo tedesco Karl Fortlage,⁶⁰ con cui ribadisce lo stesso concetto di assoluta supremazia dello stato di sonno, nel quale, grazie alla visione della realtà delle immagini, può emergere l'anima cosmica dell'universo: «„Nun insofern wir schlafen, leben wir; sobald wir erwachen, fangen wir an zu sterben“!» (ibid.).

⁶⁰ Cfr. Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie*, cit., p. 378.

2. I sogni di Friedrich Huch e la nascita del protocollo onirico

2.1. Il mondo onirico di Friedrich Huch

2.1.1. Friedrich Huch: un autore dimenticato

Friedrich Huch, cugino della più nota Ricarda, nacque a Braunschweig il 19 giugno del 1873. Sua madre, Marie Huch, figlia dello scrittore Friedrich Gerstäcker, sposò il vedovo William Huch all'età di soli sedici anni. William, che aveva già cinquantatré anni e ben cinque figli,¹ fu per lei più un padre che un marito. Tuttavia, Marie diede a William altri sei figli. Dopo la morte della prima infante nacque Friedrich,² con cui la madre sviluppò un intenso legame che durò per tutta la vita dell'autore,³ come dimostra la fitta corrispondenza tra i due. L'infanzia di Huch scorre tranquilla nel palazzo di famiglia sulla piazza Hagenmarkt di Braunschweig, che ricorrerà costantemente nelle sue opere e nei suoi sogni. Questo idillio fu sconvolto, tuttavia, nel 1888 dal suicidio del padre, quando Friedrich aveva solo

¹ Cfr. Karlwalther Rohmann, «Zur Einführung». In: Marie Huch, *Im Treibsand der Erinnerungen*. A cura di Karlwalther Rohmann, Braunschweig, Verlag A. Graff, 1978, p. 7: «Marie Huch spricht von ihrem Manne nur von „Papa“, sie fühlt sich nur als Verwalterin des überkommenen Haushalts, sie ist wie die Schwester der drei ältesten Stiefkinder, sie nennt ihre Schwäger nur „Onkel“»; cfr. anche Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 17: «Marie, die den um 37 Jahre älteren William nach Meinung Ricarda Huchs vor allem deswegen geheiratet hatte, weil er ihrer Mutter den Hof machte, scheint in ihm einen der Mutter weggenommenen Ersatzvater geliebt zu haben; jedenfalls spielte sie ihm gegenüber die Tochterrolle».

² Cfr. Ruth Greuner, «Nachwort». In: Friedrich Huch, *Träume – Neue Träume*. A cura di Ruth Greuner e con 14 illustrazioni di Ernst Lewinger, Berlin, Der Morgen, 1983, p. 148.

³ Per questo e altri motivi, Wucherpennig legge il rapporto tra Huch e il padre in chiave edipica. Il rapporto, tuttavia, si configura come una relazione molto più controversa, poiché la rivalità verso il padre è affiancata dall'affetto, dalla compassione, ma al tempo stesso dal disprezzo per una figura paterna debole rispetto alla figura dominante della madre e dal senso di colpa per la morte del padre stesso: «Der ödipale Haß auf den Rivalen, verbunden mit Kastrations- und Todeswunsch und den entsprechenden Ängsten, ist bei Huch also überlagert von einer Reihe widersprüchlicher Gefühle. Dem Haß stehen Liebe, voyeristische und homoerotische Wünsche gegenüber. Dazu kommen Verspottung und Verachtung des schwachen Vaters, auf denen sich Überlegenheitsgefühl und Selbstbewußtsein aufbauen können; ihnen stehen reuevolles Mitleid, Fürsorgebereitschaft und Trauer um den Verlust gegenüber». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 91.

quindici anni.⁴ Dopo questo tragico evento, il rapporto tra Huch e la madre, già molto stretto, si intensificò ulteriormente.⁵ Nel 1892 la famiglia si stabilì a Dresda, dove Friedrich concluse il liceo.

Dopo la maturità, Huch si trasferì a Monaco nel 1893 per intraprendere gli studi universitari, inizialmente indeciso tra giurisprudenza e filologia. Scelse infine filologia moderna, in particolare filologia inglese, ma continuò a coltivare altri interessi, frequentando anche lezioni di storia e storia dell'arte. Egli trascorse periodi di studio anche al di fuori di Monaco: inizialmente si recò a Berlino nel 1894 e, successivamente, a Parigi nel 1895. Dopo il soggiorno francese tornò nuovamente a Monaco, dove nel 1900 concluse gli studi con una tesi di dottorato dal titolo *Über das Drama The Valiant Scot. By J. W. Gent. London 1637* e conseguì l'abilitazione all'insegnamento liceale. Nonostante il successo negli studi, Huch

⁴ «Nach einer Fehlspekulation droht der Ruin der Familie; er fürchtet, geisteskrank zu werden und anderen zur Last zu fallen. Da Träume hier keinen Ausweg bieten, fällt eine andere Entscheidung». Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 42.

⁵ Già prima di rimanere vedova, Marie aveva dimostrato un attaccamento speciale nei confronti di Friedrich: «In der Liebe zu Friedrich, ihrem ältesten Sohn, suchte sie allem Anschein nach einer Kompensation für die fehlende Selbstbestätigung in der Ehe». Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 17. Cfr. Anche Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 42: «Die Mutter scheint sehr früh in ihrem Sohn eine Art „Ersatzpartner“ gesucht zu haben. Da sie aber, wie in den späteren Tagebüchern und Briefen Huchs bezeugt wird, von einer extremen Prüderie ist, die das „bürgerliche Normalmaß“ noch weit übertrifft, müssen alle diese Vorgänge aus dem Bewußtsein verdrängt werden». Cfr. inoltre i ricordi di Huch stesso, raccolti nelle sue memorie, ad esempio quando commenta: «Die Kleinen [Huchs Geschwister] wuchsen heran und machten Mama und mir recht viel Spaß». Friedrich Huch, *Aus der Kindheit. Erinnerungen von Friedrich Huch*. In: Marie Huch, *Im Treibsand der Erinnerungen*, cit., p. 105. Lo scritto autobiografico *Aus der Kindheit* – da non confondere con il racconto *Aus einer Kindheit* – fu steso dall'autore all'età di vent'anni e descrive l'infanzia di Huch dall'anno 1876 circa – ovvero dall'età di tre anni dell'autore – fino alla morte del padre, avvenuta il 9 giugno 1888. Il manoscritto, che consta circa di 20 pagine, fu donato da Huch alla madre nel 1894, la quale appose personalmente questa data sul fascicolo. Esso rimase in possesso della famiglia fino a quando la nipote, Maria Huch, non decise di lasciare tutti i manoscritti, le bozze e le lettere all'archivio cittadino di Braunschweig, dove ancor oggi sono conservati. Lo scritto venne pubblicato soltanto nel 1978 insieme alle memorie della madre Marie. Cfr. Karlwalther Rohmann, «Zur Einführung». In: Marie Huch, *Im Treibsand der Erinnerungen*, cit., p. 15.

non provava attrazione per il mondo accademico-scientifico e il primo atto liberatorio dopo il conseguimento del dottorato fu quello di distruggere i quaderni risalenti a quel periodo. Inizialmente, l'autore rifiutò l'idea dell'insegnamento, per potersi distaccare da quel mondo borghese che tanto disprezzava, e accettò un incarico come attore presso un teatro. Le sue aspettative artistico-estetiche furono però deluse a tal punto che dopo poche settimane egli lasciò l'impiego e nel 1900 si trasferì ad Amburgo, dove assunse un incarico come precettore presso la famiglia Laeisz. Dopo quest'esperienza, nell'aprile del 1901 Huch si stabilì per qualche mese nella tenuta dell'amica artista Rose Plehn a Lubochin, nella Prussia Occidentale. Successivamente, egli accettò un nuovo incarico ad Amburgo, presso la famiglia Blumenfeld. Infine, nel 1903, l'autore assunse il suo ultimo incarico come precettore, trasferendosi a Lodz, dove lavorò presso la famiglia Richter. Nel 1904, dopo un viaggio in Italia durato due mesi, Huch tornò definitivamente a Monaco, dove si dedicò interamente alla sua attività letteraria e dove rimase fino alla morte nel 1913.

Gli anni giovanili vissuti a Monaco furono particolarmente significativi per la vita e per l'opera di Huch perché qui, come anticipato, egli entrò in contatto con Ludwig Klages. Il rapporto tra Huch e Klages è principalmente documentato dalla corrispondenza tra i due autori, conservata presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach, che consta di circa 130 lettere e carte postali e che risale agli anni compresi tra il 1898 e il 1904,⁶ anno di rottura del rapporto. È probabile che Huch

⁶ La corrispondenza tra i due autori, per lo più inedita, è conservata nel fondo di Klages presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA): 61.5399 (lettere di Klages a Huch), 61.10001 e 61.10002 (lettere di Huch a Klages). Alcuni estratti di queste lettere, tuttavia, sono stati pubblicati da Schröder nella sua biografia di Klages: Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, pp. 335-339. Le bozze dei sogni che Huch allegava alle lettere (G IX 24:22,1), invece, non sono mai state pubblicate e sono conservate nel fondo di Huch presso lo Stadtarchiv Braunschweig, in cui si trovano anche altri tre fascicoli di sogni (G IX 24:22,2, G IX 24:22,3 e G IX 24:23). Nell'archivio di Braunschweig sono conservati inoltre i diari (G IX 24:40-44) e altre lettere dell'autore, in particolare la corrispondenza con la madre (G IX 24:50-63), ma anche la corrispondenza con la sorella prediletta Lisbeth (G IX 24:74) e con l'amico Hans H. Busse (G IX 24:73). Le trascrizioni delle lettere riportate in questo capitolo, così come tutti i riferimenti agli scritti inediti, saranno accompagnate, tra parentesi, dall'indicazione del tipo di documento (diario, lettera, ecc.) e dalla data. Esse rispettano l'ortografia originale utilizzata da Huch e Klages e riportano alcune sottolineature da attribuire agli

abbia conosciuto Klages già nel 1895 quando tornò a Monaco dopo il soggiorno parigino, anche se l'anno effettivo del loro primo incontro rimane sconosciuto, dal momento che le prime lettere della corrispondenza tra i due non riportano alcuna data. La prima testimonianza sarebbe una busta datata, priva tuttavia di contenuto, inviata da Huch a Klages e risalente alla fine del 1896.⁷

Attraverso Klages, Huch entrò a far parte del cosiddetto *Münchener Kreis*, come l'autore stesso lo definiva. Si trattava di un circolo diverso sia dal *Kosmische Runde* che dal *George-Kreis*, anche se alcune personalità gravitavano intorno a tutti questi gruppi contemporaneamente,⁸ come Klages stesso e Stefan George. Come ricorda Huller, essi rappresentavano infatti i due *Mittelpunkte* dei gruppi intellettuali della Monaco dell'epoca, come dimostra una scena parodistica scritta da Huch, in cui entrambi vengono definiti come *Meister*.⁹ Altra personalità afferente al gruppo era quella di Hans Hinrich Busse, cofondatore, insieme a Klages e Georg Meyer, dell'Associazione di Grafologia. Molto presto la coppia di amici composta da Klages e Busse divenne un trio, con l'aggiunta di Huch, intorno a cui gravitavano altre personalità, come ricorda Klages stesso molti anni più tardi: «Um diese Trias kristallisierte mit der Zeit eine Gruppe (ich will sie die Busse Gruppe nennen), gänzlich verschieden von der Schuler Gruppe und mit ihr fast ohne Fühlung, ausgenommen durch K.»¹⁰ (lettera di Klages a Ninck, 9.6.1943). Inutile

autori stessi. Si ringraziano entrambi gli archivi e i rispettivi direttori per la collaborazione dimostrata e per avermi concesso l'autorizzazione di citare qui gli scritti inediti sopracitati. Si ringraziano inoltre la casa editrice Bouvier, detentrica dei diritti di Klages, e la Klages-Gesellschaft per avermi accordato il diritto di citare gli scritti di Klages inediti qui riportati.

⁷ Cfr. Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 70.

⁸ Anche nel romanzo della Reventlow, il signor Dame, da poco arrivato a Wahnmoching, si stupisce per il numero di circoli presenti in città. Il suo interlocutore spiega come i circoli si intersechino tra loro e come il *Münchener Kreis* si differenzi dagli altri: «„Schon wieder ein Kreis?“ – frage ich. „Ja, aber die Kreise berühren sich, – dieser besteht nur aus wenigen und dreht sich etwas anders [...]“». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 22.

⁹ Cfr. Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 71. Anche nel romanzo *Herrn Dames Aufzeichnungen* i personaggi si riferiscono a George come *der Meister*.

¹⁰ Non è insolito che Klages, personalità narcisistica ed egocentrica, in numerosi suoi scritti parli di se stesso in terza persona. Ancora una volta è rintracciabile una contraddizione tra il suo pensiero e

dire che, a causa del suo temperamento carismatico al limite della prevaricazione, Klages fu battezzato, in tono canzonatorio, direttore del gruppo: «ein ihr [der Busse-Gruppe] zugehöriger Witzbold [...] hatte aus einem hochkomischen Anlass dem K. den Namen „Kreisdirektor“ angehängt, und der blieb ihm auch dann noch, als der Witz der Sache längst vergessen war» (ibid.).

Il principale momento di incontro del gruppo era il sabato pomeriggio in cui, se il tempo lo permetteva, gli amici intraprendevano delle passeggiate nella valle dell'Isar. Durante quelle passeggiate si manifestarono quelle che secondo Klages erano le principali doti di Huch, l'arte dell'imitazione e della caricatura e il dono di ricordare e saper narrare sogni straordinari.¹¹ Entrambe queste doti, su esortazione dello stesso Klages, sfociarono nelle imprese letterarie di Huch, come ricorda il filosofo:

Auf jenen Wanderungen [...] offenbarten sich mehr und mehr zwei hervorstechende Gaben H.s: die vergleichsweise geistige Fähigkeit humoristisch karikierender Nachahmung von persönlichen Bekannten, eine „Gespässigkeit“, [...] die nicht nur wieder und wieder zum muntersten Lachen reizte, sondern auch blitzartig aufzuhellen vermochte wesentliche Züge der Nachgeahmten; die aufs äusserste gesteigerte Naturgabe fast allnächtlichen Träumens. Aus diesen beiden als ihren Quellen sind später alle schriftstellerischen Leistungen H.s geflossen. (ibid.)

Per quanto riguarda la prima di queste doti, anche Roderich Huch, cugino di Friedrich, riporta di questa tendenza imitativa dell'autore, che faceva di lui un «gefürchtete Beobachter in Schwabing»:¹² «Diese Neigung fand bei meinem Vetter

la pratica: da un lato il disprezzo dell'individualità, espresso nelle sue teorie, dall'altro, in modo spesso indiretto ma evidente, l'autocelebrazione.

¹¹ Oltre a queste due doti Klages apprezzava la sensibilità di Huch relativa ai più svariati ambiti dell'espressione artistica: «Huch verfügte über universelles Kunstverständnis, [...] das sich gleichermaßen auf Architektur, Malerei und Musik erstreckte. Wäre er zeichnerisch begabt gewesen, so hätte er sich dank seiner erstgenannten Gabe vermutlich den bedeutenden Karikaturisten des „Simplizissimus“ anreihen können». Ludwig Klages, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 177.

¹² Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 91. Questa tendenza imitativa e caricaturesca di Huch era ben nota a tutti i suoi conoscenti, come mostra la seguente annotazione di

Friedrich Huch einen gewaltigen Antrieb durch sein ausgesprochenes Talent, andere Menschen nachzuahmen [...]. Damals hörte ich zum ersten Male Klages bewundernd sagen: „Huch, Sie sind enorm!“¹³. Questo talento si manifestò inizialmente tramite il racconto di vari aneddoti di esperienze scolastiche che Huch era solito parodiare e, in particolare, attraverso l'imitazione del suo insegnante di matematica ai tempi della scuola di Braunschweig, Fritz Krökel. Rapiti e divertiti dai racconti dell'amico, sia Klages che Busse lo esortarono a trascrivere le avventure di questo personaggio ma Huch, convinto di non possedere alcun talento letterario, inizialmente rifiutò. Gli amici, tuttavia, non gli lasciarono scampo e così, un sabato pomeriggio, Huch si presentò al loro consueto incontro con la bozza del primo capitolo di quello che sarebbe diventato poi il suo primo romanzo, *Peter Michel*. Klages non solo si occupò della revisione dei singoli capitoli, ma battezzò

diario: «Morgens ½ 11 bei Dülberg; er öffnete mit wirrem Haar, runden Augen, nackten Beinen, Schlafrock, Nachthemd; sagte: Sie werden daraus eine Romanscene machen, aber ich bin für Derartiges nur dankbar!» (IV diario, 23.4.1908). Già cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 163.

¹³ Roderich Huch, *Alfred Schuler, Ludwig Klages, Stefan George. Erinnerungen an Kreise und Krisen der Jahrhundertwende in München-Schwabing*. Amsterdam, Castrum Peregrini, 1973, p. 7. Franziska zu Reventlow ha inserito nel suo romanzo una parodia di questa scena, in cui Huch compare con il nome di Heinz: «Heinz machte manchmal ganz treffende Bemerkungen – das kann er überhaupt sehr gut –, und dann hieß es: „Heinz, Sie sind enorm“». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 20. Nel lessico dei Cosmici, del resto, *das Enorme* era uno dei termini più frequenti, poiché si contrapponeva a *das Banale*. Cfr. Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 98. Anche nel romanzo della Reventlow, gli esponenti del circolo abusano di questo termine che, paradossalmente, viene riferito anche ai fatti più triviali. Il protagonista del romanzo, da poco arrivato a Wahnmoching, chiede infatti spiegazioni sul suo significato: «„Junger Mann,“ sagt Sendt, „enorm ist einfach ein Superlativ, der Superlativ aller Superlative. Sie werden überhaupt mit der Zeit bemerken, daß man unter echten Wahnmochingern einen ganz besonderen Jargon redet, und Sie müssen lernen, diesen Jargon zu beherrschen, sonst kommen Sie nicht mit. Man sagt beispielweise nicht ein Ding, eine Sache, eine Frau sei schön, reizend, anmutig – sondern sie ist fabelhaft, unglaublich – enorm. Das heißt – enorm wird mehr in übertragener Bedeutung angewandt und bedeutet den höchsten Grad der Vorstellung. Speziell in dem Kreise, dem Ihr Freund Heinz angehört“». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 22. Nel romanzo della Reventlow, infatti, gli esponenti del cosiddetto *Münchner Kreis*, di cui Huch faceva parte, vengono ironicamente chiamati *die Enormen*.

anche il personaggio con il suo nome definitivo e trovò un editore per il romanzo: «K. strich es etwa auf die Hälfte zusammen, retuchierte da und dort, taufte den Helden um, der, wie er sagte, ein Peter und auch ein Michel sei, [...] und alsbald einen Hamburger Verleger dafür zu gewinnen wusste» (ibid.). Infine, egli scrisse anche la prima recensione del romanzo, in cui inquadrava quest'ultimo nella tendenza anti-naturalistica dell'epoca e metteva in risalto la forma anti-convenzionale dell'opera, caratterizzata dalla mancanza di un narratore. Huch incarnerebbe infatti, nell'ottica cosmica di Klages, il poeta che, rinunciando alla propria individualità e abbandonandosi alle forze creatrici che gli si manifestano, riesce a far vivere in sé l'anima dell'universo con tutti i suoi elementi: «Ihre [der Wesen] ganze Geschichte vom Dunkel der Empfängnis bis zum Dunkel der Verwesung rollt in ihm [im Dichter] ab und selbst Planeten und Sonnen rollen in ihm und aufgethane Tiefen des Alls».¹⁴ Klages lodava inoltre l'eroe del romanzo che, grazie alla sua incapacità di volere e di agire, principi razionali opposti all'anima, rappresenterebbe un'aspra critica alla borghesia e al suo mondo di doveri: «das ist in zeitlicher und örtlicher Umhüllung das dunkel in sich versunkende, träumende, ewige Kind – das nie wollen, nie handeln kann, weil Willkür und That des brütend-schöpferischen Lebens tödlicher Feind ist».¹⁵ Infine, Klages concluse la recensione giudicando il romanzo un'opera mistica, di cui però l'autore stesso sarebbe inconsapevole: «Es ist ein mystisches Buch. Und der es schrieb, weiss nichts davon. Ihm führte den Finger die Zeit und das Leben».¹⁶ Anche Rilke recensì entusiasticamente in ben tre sedi diverse il romanzo,¹⁷ di cui

¹⁴ Ludwig Klages, *Friedrich Huchs „Peter Michel“*. «Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift», II (7), 1901. Qui si cita la versione dattiloscritta conservata presso il Deutsches Litearturarchiv Marbach con il numero di collocazione 40105a, 1, p. 7. Klages vede i “veri poeti” come «“organi ricettivi di onde dell’anima”». Cfr. Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 14.

¹⁵ Ludwig Klages, *Friedrich Huchs „Peter Michel“*, cit., pp. 19-20. In parte citata in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 222.

¹⁶ Ibid., p. 23.

¹⁷ Cfr. lettera di Huch alla madre, 1901: «Ich habe wirklich grosses Glück: Ein Schriftsteller Rainer Maria Rilke – sehr bekannt – mir natürlich nur dem Namen nach, hat sich sehr für mein Buch

lodava principalmente lo stile narrativo: «Als ob es das allereinfachste wäre, spricht dieses Buch von ganz leisen Vorgängen, Zusammenhängen und Anklängen in seinen kurzen Sätzen, die lauter Tatsachen zu enthalten scheinen».¹⁸

Per quanto riguarda invece la seconda dote di Huch indicata da Klages, ovvero l'abilità di ricordare i sogni, da essa, sempre su esortazione dell'amico filosofo, scaturì la raccolta *Träume*. Klages vide infatti nei sogni di Huch la conferma alle sue teorie oniriche, sviluppate solo in forma germinale nei suoi scritti giovanili, e convinse l'amico, come si vedrà successivamente, ad annotarli e pubblicarli. Solo in seguito alla pubblicazione di questi sogni, egli fu in grado di riordinare le proprie teorie oniriche in un sistema filosofico coerente, che pubblicherà nel già trattato scritto *Vom Traumbewußtsein*. Klages stesso, parlando di sé in terza persona come di consueto, ammise che i sogni di Huch furono alla base del suo lavoro sulla coscienza sognante:

Da in den Träumen bestimmte Motive periodisch wiederkehrten, wurde H. von K. veranlasst, auf das Tischchen neben seinem Bett Papier und Griffel zu legen, um den Hauptinhalt jeweils sofort nach dem Erwachen notieren zu können. Daraus erwuchs ein schmales gedrucktes Bändchen ungeschminkter Traumberichte, dem später noch ein zweites folgte. [...] sie bildeten für K. eine Grundlage seiner umfassenden Arbeit „Ueber das Traumbewusstsein“, von der indes nur zwei Bruchstücke erschienen sind. (ibid.)

Pochi mesi dopo la pubblicazione della raccolta *Träume*, nel settembre del 1904, un episodio di natura triviale provocò la rottura definitiva tra l'autore dei sogni e il filosofo dei Cosmici. Sull'ultimo numero della rivista «Der Schwabinger Beobachter» di quell'anno Roderich Huch, che intratteneva con Klages un rapporto

ausgesprochen u. wird in der Zukunft in der berl. deutschen Rundschau u. in einem dritten Blatt Besprechungen liefern, ein anderer in der köln. Zeitung u. andern Blättern».

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Friedrich Huch, Peter Michel*. «Die Zukunft», X, 1902, cit. ibid., p. 229. Cfr. anche Rainer Maria Rilke, *Friedrich Huch, Peter Michel*. «Berliner Börsen-Courier», 34, 1901 e Rainer Maria Rilke, *Friedrich Huch, Peter Michel*. «Bremer Tageblatt und Generalanzeiger», VI, 1902.

più confidenziale del cugino,¹⁹ pubblicò una satira che prendeva di mira principalmente il filosofo e sua sorella, Helene Klages. Dopo questo affronto da parte di Roderich, Klages e Busse pretesero, in forma quasi giuridica e plateale, che Huch prendesse le distanze dal cugino, interrompendo definitivamente i rapporti con quest'ultimo. Huch, in un primo momento titubante, decise infine di rifiutare, poiché prese finalmente coscienza di quanto i due amici lo avessero sempre manipolato: «Ich drohe in ein immer grösseres Abhängigkeitsverhältnis zu Ihnen u. Busse zu geraten; Ihre Forderung ist eine Vergewaltigung. Wie sehr ich recht habe, geht aus der ganzen Art und Weise Ihrer beider Handlungsweise gegen mich hervor» (lettera di Huch a Klages, 5.9.1904).²⁰ Due giorni più tardi Huch scrisse una lettera di congedo a Klages, rendendo ancor più esplicita l'ambivalenza che da sempre aveva caratterizzato il loro rapporto, basato su una serie di costrizioni: «Die Form des Zwanges würde fortbestehn zwischen uns, u. ich muss frei sein. Wie schwer es mir ist, dieser Entschluss, das wissen Sie» (lettera di Huch a Klages, 7.9.1904).²¹ Klages, dal canto suo, non lasciò trapelare alcun tipo di emozione e rispose con una lettera a dir poco distaccata e formale, volta a troncaredefinitivamente il rapporto: «Die persönl. Beziehungen zwischen Ihnen u. mir wurden durch die bekannten Ereignisse völlig und definitiv gelöst: noch deutlicher weiss ich mich, ohne unhöflich zu werden, in dieser Angelegenheit nicht auszudrücken» (lettera di Klages a Huch, 22.9.1904).²² Nonostante la rottura del rapporto, Huch incarnava così perfettamente le aspirazioni ideologiche di Klages che Rose Plehn, comune amica dei due autori, scrisse in una lettera al filosofo: «Diese Trennung gehört für mich nicht zu denen, die organisch herangereift sind,

¹⁹ Nonostante il loro rapporto di amicizia, la corrispondenza tra Huch e Klages si mantenne sempre su toni formali, i due utilizzavano infatti la forma di cortesia. La corrispondenza tra Klages e Roderich, invece, presenta un linguaggio più intimo e l'utilizzo della forma *Du*.

²⁰ Già cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 80. Le lettere di Huch a Klages relative alla loro rottura esistono in due serie di esemplari scritte da Huch, di cui una conservata presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach e l'altra presso lo Stadtarchiv Braunschweig.

²¹ Già cit. in *ibid.*, p. 81.

²² Già cit. in *ibid.*

im Gegenteil finde ich sie unnatürlich, denn Friedrich ist mir oft wie eine Menschenwerdung Ihrer Worte erschienen».²³

Dopo circa un anno, nel giugno del 1905, Huch scrisse a Klages un'ultima volta in un tentativo di riavvicinamento, ma la sua lettera rimase senza risposta. Il filosofo dei Cosmici, del resto, affrontò tra il 1899 e il 1904 una serie di rotture, facendo quasi terra bruciata intorno a sé. Egli, infatti, non solo ruppe i rapporti con i cugini Huch, ma anche con George, Wolfskehl e Franziska zu Rewentlow,²⁴ tanto che egli sentì la necessità di giustificare la sua tendenza al distacco già nel 1902: «Wer mit mir will – dem solle meine Hände helfen. Wer widersteht – dem werde ich nicht zürnen. Ich würde ihm mit Trauer Abschied winken und – weitergehen».²⁵ Le costrizioni che Klages imponeva a coloro che lo circondavano, tuttavia, non si esaurirono con la fine delle relazioni personali, dal momento che egli tentò persino di alterarne o addirittura cancellarne la memoria. Come nota Huller, infatti, il carteggio tra Huch e Klages fu sottoposto a una severa censura da parte del filosofo stesso. Non solo molti nomi e passaggi sono stati resi illeggibili con l'inchiostro,

²³ Lettera di Rose Plehn a Klages, 20.9.1904, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 391.

²⁴ Il romanzo di Franziska zu Reventlow, infatti, dipinge il personaggio di Hallwig, dietro cui si cela Klages, come «ein zürnender Gott» che da lontano regna su Wahnmoching, giudicandone gli adepti: «Er sucht möglichst viele kosmische Substanzen um sich zu sammeln – kreiert Sonnenknaben, Hetären und Priesterinnen, – dann wirft er wieder alles um, wie bei einem Schachbrett die Figuren, und sagt, es sei doch nichts gewesen. Schließlich wird nur noch er selbst übrigbleiben». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., pp. 82-83. Tra i punti di disaccordo che portarono Klages e Schuler alla rottura con le altre personalità dei Cosmici ci sono sicuramente le origini ebraiche di Wolfskehl e le sue idee sioniste. L'ebraismo, infatti, associato alla ricchezza e alla borghesia e in contrapposizione con il paganesimo, era visto dai due filosofi come *molochitisch*. Inoltre, per Klages era sicuramente difficile accettare l'eccessiva riverenza che il gruppo riservava a George: «Ich hörte denn auch sagen, abgesehen von allem anderen wäre die Art, wie dort der Meister geehrt wird, schon lange ein Punkt gewesen, über den man sich nicht einigen konnte. Hallwig und Delius wollten nur Götter und Mysterien so geehrt wissen, nicht aber einen sterblichen Dichter, selbst wenn er noch so würdig sei, bei Festen oder kultlichen Handlungen voranzuschreiten, – es dürfte sich dennoch keiner vermessen, in Wahnmoching der Erste sein zu wollen». Ibid., pp. 96-97.

²⁵ Lettera di Klages a Paula Richter, 25.8.1902, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 393-394.

ma mancano addirittura intere pagine o lettere, di cui però sono ancora conservate le buste. Alla fine e all'inizio delle lettere rimaste frammenti sono riconoscibili, nella grafia di Klages, annotazioni quali *hier* o *bis hier* e, laddove manca l'intestazione di una lettera, egli ha invece inserito nuovamente la data: «Es war also ein „gezielter“ Eingriff, kein Verlust einzelner Blätter».²⁶ In questa tendenza alla censura si riconosce il tentativo, da parte del filosofo, di cancellare ogni traccia del suo rapporto con quelli che erano stati i membri del *Kosmische Runde*, confluiti poi nel *George-Kreis*. I nomi cancellati sono infatti spesso identificabili con quelli di George e di Wolfskehl.²⁷

Persino nel 1913, quando Huch si ammalò gravemente e chiese di poter vedere Klages per un'ultima volta, quest'ultimo si rifiutò di fargli visita. Del resto, come ricorda Huller a proposito di questo aspetto della personalità di Klages, «Die Tendenz zur „Unmenschlichkeit“ wird auch ein Kennzeichen seiner „Kosmik“ sein».²⁸ Come già anticipato, Huch morì in quello stesso anno a seguito di un'operazione all'orecchio medio. Il suo elogio funebre fu tenuto da Thomas Mann che aveva conosciuto l'autore personalmente.²⁹ Nonostante Huch sia oggi pressoché dimenticato, Mann definisce la sua morte come una delle perdite più gravi per la letteratura tedesca contemporanea:

der Autor des „Peter Michel“, der „Geschwister“ und des „Enzio“ gehörte zu den Wenigen, welche den deutschen Roman zur Dichtung zu erhöhen, emporzuläutern, ihm als Kunstgattung die Ebenbürtigkeit mit dem Drama, der Lyrik zu erwirken bestrebt waren und sind.³⁰

²⁶ Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 84.

²⁷ Un esempio di questa censura si trova, come nota Huller, in una lettera del febbraio 1901: nella frase «O Ludwig, o Busse, o Wolfskehl – werde ich nicht dick und verkommen sein, wenn ich euch alle wiedersehe?!» (lettera di Huch a Klages, febbraio 1901) il nome di Wolfskehl è cancellato. Cfr. Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., pp. 84-85.

²⁸ Ibid., p. 83.

²⁹ Cfr. ibid., p. 169: «Thomas Mann gehört zu dem „weiteren“ Kreis von Personen, die Huch kennt, gelegentlich besucht oder trifft, ohne daß aus inneren oder äußeren Gründen ein engerer Kontakt zustande kommt».

³⁰ Thomas Mann, *Friedrich Huch. Gedächtnisrede, gesprochen bei der Trauerfeier am 15. Mai*. In: Friedrich Huch, *Gesammelte Werke*, cit., p. VII-VIII.

Secondo l'autore dell'elogio, infatti, Huch sarebbe stato dotato di tutte le qualità poetiche più pregevoli:

so war er in Künstler, der, ausgestattet mit allem, was nur irgend für dichterisch gilt: mit lyrischen und symbolischen Kräften, mit einem geheimnisvollen Humor, mit tiefinnerlicher Musikalität, mit heiterschmerzlicher Kenntnis der Menschenseele, mit inbrünstigem Naturempfinden, die Form oder Unform der breiten Prosaerzählung, des Romans nicht verschmähte, um solchen dichterischen Vollgehalt darein zu ergießen³¹

Il successo di pubblico delle opere di Huch sarebbe, a detta di Thomas Mann, uno dei maggiori traguardi raggiunti dalla storia della letteratura contemporanea e una consolazione per la prematura scomparsa dell'autore stesso:

Daß so zarten und gehobenen Werken sofort Erfolg beschieden sein konnte, daß wenigstens ein und das andere von Friedrich Huchs Büchern schon heute massenweise im Publikum verbreitet ist, das ist eine der erfreulichsten Tatsachen der neuesten Literaturgeschichte; und uns Zurückbleibenden mag es ein tröstender Gedanke sein, daß der zu früh Geschiedene Zeit gehabt hat, die Sympathie, das Vertrauen, den erwärmenden Beifall seines Volkes zu erfahren.³²

L'autore dell'elogio mette inoltre l'accento sul carattere nazionale della produzione letteraria di Huch, nonché dell'autore stesso come persona e come artista:

Friedrich Huch, dieser Mann mit dem holzschnittartigen Kopf und den blauen Seemannsaugen war ein kerndeutscher Künstler. Seine Kunst war allem verwandt, was uns deutsch heißt: der Dürers etwa, der Wilhelm Raabes, und der deutsche Leser fand darin den skurrilen Humor, den er versteht, die fromme Liebe zur Musik, die er teilt, und jene männliche Reinheit der Phantasie und Empfindung, die er dort fordert, wo er verehren und kränzen soll.³³

³¹ Thomas Mann, *Friedrich Huch*, cit., p. VIII.

³² Ibid.

³³ Ibid., p. IX. Anche l'autore Reck-Malleczewen parla del carattere germanico di Huch, ricordando il loro primo incontro: «Dem Deutscher von edler Haltung begegnete ich zum ersten Male. Auch deswegen war mir dieses erste Zusammentreffen mit Friedrich Huch unvergeßlich geblieben».

Thomas Mann sottolinea infine il doppio carattere della personalità di Huch, il cui valore culturale non sarebbe meramente di natura letteraria, ma incarnerebbe un'equilibrata fusione tra sottile intellettualità e maestosa fisicità:

Ich sehe ihn draußen im Würmbade, wie er, vom Sonnenbad kupferfarben, sich mit irgend einem gymnastischen Sprunge und Schwunge ins Wasser stürzte. Ich sehe ihn auf dem Lande, in den Bergen, wie er mich vorigen Sommer von fernherzu Rade besuchte, – bestaubt, gebräunt, im offenen Leinehemd, – ein großer, muskelfreudiger Junge.³⁴

Proprio grazie a questo doppio orientamento di Huch Thomas Mann aveva visto in lui il pioniere di un nuovo umanesimo della cultura tedesca: «mit dieser

Reck-Malleczewen, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 176. Questo carattere viene sottolineato ironicamente anche nel romanzo *Herr Dames Aufzeichnungen*, dove Huch, sotto il nome di Heinz Kellermann, si mostra particolarmente orgoglioso del proprio aspetto germanico: «Da war der Abend mit Heinz Kellermann und seinen Freunden. Der eine mit dem scharfen Gesicht sah fast wie ein Indianer aus. Als ich das sagte, wurde Heinz ganz ärgerlich und behauptete, er sei doch blond, dunkelblond wenigstens und ein absolut germanischer Typus. Es gab eine förmliche Diskussion darüber, aus der ich entnahm, daß sie die blonden Menschen mehr ästimieren als die dunklen, und daß das irgendeine besondere Bedeutung hat. [...] ich muß gestehen, ich freute mich zum erstenmal darüber, daß ich blond bin». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 20.

³⁴ Thomas Mann, *Friedrich Huch*, cit., p. VIII. Thomas Mann ammirava l'estetica di Huch che, a differenza della propria, includeva tutto ciò che è corporeo. Huch, viceversa, non comprende la distanza di Thomas Mann dalle attività puramente fisiche. Dopo alcuni incontri con quest'ultimo, l'autore riporta infatti nei propri diari: «Er ist mir fremd aber angenehm, Lisbeth findet ihn zu „ästhetisch“. Er ist ja auch dumm, wenn er sagt: Segeln thäte er nicht, das hätte für ihn etwas zu „Gewaltsames“». V diario, 24.8.1912, cfr. Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 170. Anche Hans Eggert Schröder sottolinea questo aspetto di Huch attraverso osservazioni dello stesso Klages e di Reck-Malleczewen, di cui il primo, ad esempio, commenta: «Huch war von untersetztem Wuchs, kräftig und niemals krank. Er hat einmal der Quere nach den Tegernsee durchschwommen. Man ließ ein Boot nebenherfahren. Allein er lachte darüber und hat während der ganzen Schwimmtour die schönsten Melodien gepfiffen!»; Reck-Malleczewen, invece, riporta: «der feste Blick und das sehr betonte Kinn hinderten nicht, daß um diesen Mann etwas war von einer Jugend, die wohl der Tod, aber eben nicht das Alter brechen kann». Ludwig Klages e Reck-Malleczewen, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 176.

wiedergewonnen Vollmenschlichkeit schien er mir ein führender Verkünder jenes neuen Humanismus, dessen Heraufkunft wir fühlen und dem unsere Besten heute die Wege bereiten».³⁵ L'autore dell'elogio prende così congedo dall'amico, profetizzandone erroneamente l'imperitura fama: «Wir nehmen Abschied von dir, Friedrich Huch, lieber, edler Freund, lieber und edler Dichter. Wir grüßen dich, wir danken dir, wir werden dich niemals vergessen».³⁶

2.1.2. *L'importanza del sogno nella vita e nell'opera di Huch*

Nonostante Klages abbia svolto un ruolo fondamentale nella pubblicazione dei sogni di Huch, l'interesse di quest'ultimo per la dimensione onirica nasce ben prima dell'incontro con il filosofo dei Cosmici e si protrae anche dopo la rottura tra i due autori. Il sogno riveste infatti un significato straordinario nella vita di Huch e le 171 annotazioni pubblicate nei due volumi *Träume* e *Neue Träume* non sono che la punta dell'iceberg della produzione onirica dell'autore. Nel fondo di Huch, conservato presso l'archivio cittadino di Braunschweig, si trovano infatti ben quattro fascicoli di sogni: il primo (G IX 24:22,1) contiene i resoconti onirici scambiati con Klages che costituiranno la raccolta *Träume*, il secondo (G IX 24:22,2) racchiude per lo più sogni inediti, il terzo (G IX 24:22,3) è costituito dalle trascrizioni, modificate e corrette, delle annotazioni contenute nel primo fascicolo e già predisposte per la pubblicazione della raccolta *Träume*, mentre l'ultimo (G IX 24:23) contiene sogni trascritti e raccolti dall'autore in preparazione alla pubblicazione del volume *Neue Träume*. Oltre a ciò, nell'archivio sono conservati anche i diari e le lettere di Huch, in cui il tema del sogno è una costante. Nella corrispondenza con la madre e con la sorella Lisbeth, ad esempio, compaiono circa cinquanta resoconti onirici, mentre nei diari si contano quasi quattrocento sogni, di cui alcuni vengono solo nominati, altri raccontati nel dettaglio. Nonostante si tratti di una cifra approssimativa, questo numero è sicuramente indicativo dell'interesse

³⁵ Thomas Mann, *Friedrich Huch*, cit., p. X. Anche Reck-Malleczewen aveva visto in Huch un rappresentante dell'umanesimo tedesco: «Das aber, was ich da inmitten dieses bukolischen Abends, prangend in unbrechbarem Jünglingstum sah, war eigentlich so etwas wie eine Apotheose des schon Abschied nehmenden deutschen Humanismus». Reck-Malleczewen, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I. Teil, p. 176.

³⁶ Thomas Mann, *Friedrich Huch*, cit., p. XII.

che Huch nutriva nei confronti del proprio mondo onirico. Di alcuni sogni esistono poi diverse versioni, in quanto l'autore era solito raccontarli in momenti diversi a persone diverse. Così, ad esempio, esistono sogni che vengono mandati sia alla madre che a Klages, altri che vengono annotati nei diari e, in un secondo momento, trascritti per la madre, talvolta anche a distanza di anni, o per essere raccolti in vista della pubblicazione del secondo volume di sogni.³⁷

La corrispondenza con la madre (G IX 24:45-63), molto fitta da quando Huch lascia la famiglia per intraprendere gli studi – si tratta di quasi millecinquecento lettere – inizia nel 1879, come si è detto ben prima della conoscenza di Klages, e si protrae fino alla morte dell'autore, avvenuta nel maggio del 1913. Lo scambio epistolare con la donna è ricco di resoconti onirici, poiché lei stessa era solita inviare sogni al figlio, il quale li commentava e rispondeva, spesso in chiusura della lettera, con altri sogni. Per questo motivo la corrispondenza tra i due, oltre che ricca di resoconti onirici, contiene anche interessanti riflessioni sul sogno stesso. Qualche sogno viene scambiato anche con Lisbeth, la sorella prediletta di Huch, con cui l'autore intrattiene un'altra fitta corrispondenza (G IX 24:74). Tuttavia, è nei diari

³⁷ L'analisi proposta nel presente capitolo, dedicato al mondo onirico di Huch, prende in considerazione sia la raccolta *Träume* che il volume *Neue Träume*, con riferimento anche ai romanzi, ai diari e alle lettere. Per entrambe le raccolte di sogni si farà riferimento all'edizione critica delle opere di Huch: Friedrich Huch, *Träume, Neue Träume*, in: Id. *Gesammelte Werke*, cit., 4. Bd., pp. 185-269. I riferimenti alle raccolte verranno riportati tra parentesi con la sigla T per la raccolta *Träume* e NT per la raccolta *Neue Träume* e il numero di pagina. I riferimenti ai fascicoli inediti dei sogni, invece, verranno riportati tra parentesi con il numero di collocazione, seguito dal numero del foglio. La presentazione e l'analisi del materiale onirico proposte in questo capitolo eviteranno un approccio psicanalitico. Un'indagine di questo tipo, a cui di tanto in tanto si farà riferimento in nota, è già stata condotta nel già citato studio di Wolf Wucherpfennig *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*. Nonostante Wucherpfennig offra spunti interessanti, il limite della sua ricerca, condotta su modello freudiano, è ricondurre ogni elemento onirico a impulsi di tipo sessuale, in particolar modo a impulsi incestuosi nei confronti della madre, con cui Huch, come si è visto, intratteneva un rapporto particolarmente intimo ma anche conflittuale. Marie Huch era infatti particolarmente affezionata a Friedrich, come dimostra la fitta corrispondenza tra i due, ma era anche una donna rigida e severa, da cui il figlio non sempre si sentiva compreso. Huch, nonostante il suo interesse per il mondo onirico, conobbe le teorie freudiane ben più tardi della pubblicazione del suo primo protocollo onirico e resistette sempre alla tentazione di interpretare i propri sogni. Cfr. *ibid.*, p. 24 e Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 92.

che l'autore-trascrittore di sogni trova sfogo. Huch comincia a tenere questi diari nel 1905, dopo la rottura con Klages e forse proprio in reazione ad essa,³⁸ e continua fino alla sua morte, collezionando così cinque volumi (G IX 24:40-44). La registrazione delle singole giornate di Huch all'interno dei diari si apre spesso proprio con l'annotazione di uno o più sogni, come se si trattasse della prima attività dell'autore dopo il risveglio.³⁹ Solo una parte di questi resoconti onirici sarà poi selezionata da Huch stesso per la pubblicazione del secondo volume di sogni.

Il sogno si presenta come un fedele compagno nella vita dell'autore, quasi una consolazione nei momenti di sconforto. Ad esempio, quando Huch si trova costretto a lasciare Monaco per Amburgo, in cui conduce una vita priva di stimoli, l'autore riconosce nei sogni l'unica via d'uscita dal tedio di quelle giornate: «So bleibein mir vorerst meine Träume, die glutvoller denn je sind. [...] Der Horizont ist blauer denn je!!» (lettera di Huch a Klages, febbraio 1901). Qualche mese più tardi egli afferma ancora: «ich fange wieder an zu träumen; dies ist mir ein günstiges Zeichen» (lettera di Huch a Klages, metà ottobre 1901).

Come attestano le riflessioni all'interno dei diari, la linea di demarcazione tra sogno e realtà rappresenta un confine piuttosto labile nella personale percezione di Huch. In essa esiste infatti una continuità tra sogno e veglia, per cui il primo deriverebbe direttamente dalle attività della seconda, mentre quest'ultima, a sua volta, risentirebbe spesso degli effetti del sogno in uno scambio perenne e reciproco. Tuttavia, come per Klages, anche per Huch il sogno rappresenta lo stato di coscienza più autentico e significativo: più che essere la veglia a influire sul

³⁸ Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 23. Uno studio specifico ed esaustivo sui diari di Huch è stato condotto da Thora Moulton nella già tesi dottorale: *Friedrich Huch. Persönlichkeit und künstlerischer Schaffensprozess* (1958). Una panoramica sulla questione dei diari si trova anche in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., pp. 128-135.

³⁹ Helene Huller individua sei tematiche principali all'interno dei diari di Huch: vita privata, routine quotidiana, arte, letteratura, lavoro "borghese" – con il quale l'autore non si identifica – ed eventi storico-politici dell'epoca. Nell'ambito della prima tematica, oltre a resoconti di vicende relative ad amici e familiari e a riflessioni personali, Huller segnala come prioritaria proprio l'annotazione di sogni: «Die Fixierung der zahlreichen Träume, meist ohne Kommentar, scheint mit eine wichtige Ausgabe des Tagebuchs gewesen zu sein». Ibid., p. 131.

mondo onirico, sarebbe proprio quest'ultimo a gettare una nuova e diversa luce sulla veglia. Così, ad esempio, Huch scrive a Busse di ritrovare in sogno tutto ciò che gli manca nella realtà: «Ab und zu entschädigt mich ein schöner Traum für das was mir fehlt – das ist alles» (lettera di Huch a Busse, 7.12.1900). Allo stesso modo, la forza del sogno è tale che l'autore lamenta di come gli effetti della sua attività onirica dominino le sue giornate. Dopo aver riportato un sogno a Klages, ad esempio, l'autore scrive: «Das war heute gegen Morgen, u. die Wirkung für den ganzen Tag eine dumpfe, stumpfe» (lettera di Huch a Klages, 30.5.1901); oppure: «Von George hatte ich letzte Nacht einen so namenlos aufregenden Traum dass ich den ganzen Tag unter seinem Baume stehe» (lettera di Huch a Klages, metà aprile 1901); e ancora, l'autore annota nei diari l'effetto di un sogno che, inspiegabilmente, gli è sembrato così reale come se l'avesse effettivamente vissuto nella veglia: «Dieser Traum lag heut den ganzen Tag auf mir, aber nicht wie etwas Trauriges, sondern Festliches, Gott weiss wie das kommt. Es ist so, als sei das alles nicht geträumt, sondern als habe es sich wirklich begeben» (I diario, 19.7.1905);⁴⁰ anche i sogni del padre producono un effetto che si ripercuote sulla realtà: «Diese Träume wirken erregend und geheimnisvoll» (lettera di Huch alla madre, 19.12.1911). L'autore stesso ammette di vedere una continuità tra sogno e veglia:

Ich bin überzeugt von einem Zusammenhange unseres Lebens mit dem Traumleben [...]. – Gefühlsvorgänge die sich Tages über – d. h. im Leben, im Unterbewusstsein abspielen, treten im Traum an die Oberfläche, in das volle Bewusstsein (lettera di Huch alla madre, 25.2.1899)

Se è vero che Huch vede il sogno come continuazione della veglia, è altrettanto vero che egli guarda alla veglia come a una continuazione del sogno, in una compenetrazione reciproca tra i due stati di coscienza. Secondo l'autore, infatti, l'attività onirica non verrebbe influenzata soltanto dai fatti reali, ma anche dal luogo e dal modo in cui si dorme: «Solange ich im Hause Laeisz war, habe ich kaum geträumt. Jetzt setzt die Kraft mit erneuter Intensität wieder ein. Ich glaube, es ist

⁴⁰ Parzialmente cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 161.

von grösster Bedeutung, in welchem Zimmer man schläft, wie es gelegen ist, wie das Haus ist, etc. etc.» (lettera di Huch alla madre, 8.12.1901).

Nelle lettere e nei diari vengono poi riportati vari episodi in cui Huch collega l'attività onirica ancor più intimamente ai fatti reali, come se questi ultimi fossero già stati previsti in sogno. In una lettera alla sorella Lisbeth, ad esempio, l'autore scrive: «Liebe Lisbeth: Ich habe diese Nacht von dir u. Willi geträumt, u. morgens lag dein Brief im Kasten» (lettera di Huch a Lisbeth, 20.5.1912). E ancora, in una lettera alla madre l'autore deve rispondere alla notizia della morte di uno zio. Huch racconta alla donna di aver sognato lo zio defunto proprio la notte prima di apprendere della sua morte e parla addirittura di un effetto telepatico del sogno: «Ich halte das nicht mehr für einen Zufall, sondern für eine telepathische Wirkung. Ich habe nie von Onkel Abeken geträumt, vorher» (lettera di Huch alla madre, aprile 1901). Infine, dopo aver annotato nei diari un sogno in cui compaiono due gatti, l'autore riporta di aver avuto l'impressione di incontrarli effettivamente il giorno seguente: «Ich ging [...] zu Traube und sah dort seine reizenden Katzen, die mir nach meinem Traumerlebnis doppelt vertraut und reizend waren. [...] Es kam mir vor, als wenn es wirklich meine Traumkatzen wären» (I diario, 2.9.1905).⁴¹

A proposito di questa continuità tra sonno e veglia, Thora Moulton, nel suo studio sui diari di Huch, teorizza l'esistenza di una sorta di “zona cuscinetto” nella mente dell'autore, in cui la realtà verrebbe percepita come *traumhaft*, mentre il sogno risulterebbe come qualcosa di appena distinguibile dalla veglia.⁴² Un'esperienza di questo tipo, in cui l'autore si trova a vivere nella realtà come in uno stato di coscienza onirico, viene riportata nei diari:

Ich geriet plötzlich in einen vollkommenen traumhaften Zustand. Dinge, die keinen Zusammenhang haben, traten vor mich in einer unerhörten Bedeutung [...]. Andere sinnlose Zusammenhänge stellten sich ein, es war, als ob ich in immer nebelhaftere Tiefen sänke. Dazwischen war es mir, als säße ich eigentlich am Klavier, und dann wieder schien es mir, als sei ich gestorben. Ich grübelte u. grübelte, und mir ward

⁴¹ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 161.

⁴² Cfr. *ibid.*, pp. 159-160.

immer fremder zu Mute; schließlich war es so, als ob im nächsten Augenblicke irgend etwas Gräßliches hereinbrechen müßte. (II diario, 11.3.1906)

Un altro esempio di percezione onirica vissuta nella realtà della veglia è la descrizione della cattedrale di Strasburgo che l'autore riporta in una lettera alla madre:

Gleich am ersten Morgen [...] sah ich es wie eine Vision. Die Sonne schien, leichter Frühnebel lag in der Luft, und in diesem feinen Dunste, hoch über die alle umgebenden Häuser stieg es als dunkelbläuliche Silhouette in ungewisser Ferne wie eine Fata Morgana in den Himmel empor, so traumhaft unwirklich wie ein Schatten, wie eine Projection auf Nebelwand, aus ungeheuren Fernen, als wenn der liebe Gott Laterna magika spielte (Huch alla madre, 11.12.1911)

In questa descrizione la realtà viene percepita come *traumhaft unwirklich*. Non mancano infatti tutti gli elementi cosmici che Klages caratterizza come tipici della *Traumstimmung*: la pallida luce dell'alba, la nebbia mattutina e soprattutto la lontananza incommensurabile. Non solo Huch percepisce la scena come onirica ma, mentre la descrive alla madre, gli torna alla mente un sogno di ben undici anni prima. L'autore paragona l'esperienza onirica a questa visione della cattedrale e commenta gli effetti che entrambe le scene, quella del sogno e quella reale, hanno suscitato in lui:

Dieser Eindruck, voraussagbar grossartig, man kann ihn kaum ganz nachempfinden, wenn man ihn nicht miterlebt hat. Er erinnerte mich an einen Traum, den ich vor 11 Jahre einmal hatte, und in dem das alles, nur natürlich nicht so verdeutlicht, vorempfunden war. Damals stürzten mir die Thränen aus den Augen, und diesmal sah ich es in Wirklichkeit schweigend, denn das Gefühl ist in den Träumen immer losgebundener. (ibid.)⁴³

⁴³ Il sogno a cui si riferisce Huch potrebbe forse essere il seguente, riportato alla madre: «Links [...] ragte eine ungeheure weisse Catedral in gotischem Stil, der untere Teil im Nebel, die Höhe im Morgensonnenlichte. – Enorm, nicht wahr?» (lettera di Huch alla madre, 30.1.1899).

Una riflessione annotata nei diari, risalente al 7 ottobre 1905, esplicita ancor meglio la continuità tra sonno e veglia:

Es ist mir manchmal, als führe ich im Traum das wache Leben, und als fühle ich im Leben nur traumhaft wie durch Schleier. So geht es mir mit dem alten Haus, so geht es mir mit vielen Menschen, und so geht es mir auch mit der Musik. [...] Im Wachen kann ich nie so elementar empfinden. (I diario, 7.10.1905)⁴⁴

Come si può notare da questa riflessione dell'autore, per Huch il sogno non rappresenta una mera prosecuzione della realtà della veglia: quest'ultima si presenterebbe infatti trasfigurata nel mondo onirico, assumendo un carattere simbolico e un significato più profondo. L'autore stesso sembra esserne consapevole quando, commentando un proprio sogno, afferma: «Der Traum ist bezeichnend, und schliesslich auch symbolisch» (V diario, 5.7.1912).⁴⁵ Per Huch le esperienze più significative si manifesterebbero dunque nel sogno, in cui si risvegliano le emozioni più profonde⁴⁶ – che Klages definirebbe con il termine di *Seele* – e il mondo interiore dell'essere umano trova espressione, come egli stesso dichiara in una lettera alla madre: «in solchen Traumgesichten [...] kommt das Innerste rein zum Ausdruck» (lettera di Huch alla madre, novembre 1906). Così, ad esempio, l'autore sembra quasi deluso quando riporta a Klages di aver visto per la prima volta il mare che, nonostante gli appaia grandioso, non suscita in lui le stesse sensazioni del mare che vede nei propri sogni: «Lieber Ludwig: nun bin ich wirklich auf Borkum, finde das Meer grossartig, hatte aber nichts von den Schauern die ich in meinen Träumen beim Anblick des Meeres empfand» (lettera di Huch a Klages, 29.5.1901). Lo stesso, come si vedrà in seguito, vale per la vecchia casa, che l'autore tornerà a vedere più volte nel corso della sua vita, trovandola deludente rispetto all'immagine interiore che si è creato e che incontra così spesso nel proprio mondo onirico. Il potere simbolico del sogno, infatti, abbatte anche le barriere temporali ed è in grado di far rivedere il passato, come spiega l'autore nella

⁴⁴ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 160.

⁴⁵ Già cit. in *ibid.*, p. 163.

⁴⁶ Cfr. *ibid.*: «erst im Traum oder in der traumartigen Pufferzone wurden die Gefühle wach».

seguinte lettera alla madre: «Es ist doch sonderbar, wie im Traume alle zeitlichen Gesetze nun gelassen werden und etwas, das so lang zurückliegt, mit einem Male so lebendig wird, dass man es von der Gegenwart nicht unterscheiden kann!» (lettera di Huch alla madre, 18.9.1911).

La reciprocità del rapporto tra sogno e veglia, tipica della percezione di Huch, caratterizza anche il rapporto tra sogno effettivo e opera letteraria: nella maggior parte dei casi, infatti, è difficile stabilire se siano gli eventi onirici a influenzare le creazioni dell'autore o viceversa. Così, ad esempio, durante la stesura di *Mao*, romanzo in parte autobiografico incentrato sulla casa di famiglia del protagonista Thomas, i sogni della vecchia casa di Huch annotati nei diari aumentano e riemergono in tutta la loro potenza proprio nel periodo in cui l'autore si appresta a correggere il manoscritto.⁴⁷ Anche durante la stesura di *Enzio* il lavoro febbrile influisce sull'attività onirica dell'autore che, presumibilmente, si sentiva sotto pressione per le aspettative che sia i lettori che gli editori nutrivano nei confronti del nuovo libro, dopo il grande successo riscosso dal romanzo precedente, *Pitt und Fox*. Una lettera alla madre ne dà testimonianza:

Wenn nur wenigstens meine Nächte ruhig gewesen wären. Aber in der ersten Zeit hatte ich immer Angstträume – ehe das Buch, wie du sagst: unter Dach und Fach war: Da träumte ich z. b. dass ich jemand ein neugeschriebenes Kapitel vorläse, dass er dann ein befangenes Gesicht machte, u. auf mein Drängen schliesslich sagte: das alles stand ja schon ähnlich im Pitt und Fox! In der Folgezeit hörten dann diese Art Träume auf; aber Nacht für Nacht (bis in die Gegenwart) wache ich an irgend einem Buch-Traum auf. Einmal liegt es gedruckt vor mir, ich sehe: Preis 38 Mark, denke: O Gott, das kauft höchstens nur Herr Loeb! u. wache vor Schreck auf. Oder: ich verpflichte mich, 10000 Kohlköpfe, die ich als Bezahlung erhalte, in so und so viel Jahren aufzuessen u. rechne und denke: werde ich denn das können?! Oder die Figuren werden lebendig, agieren mit einander und ich höre was sie reden; oft Irrsinn, manchmal Dinge die sie wirklich sagen könnten. (lettera di Huch alla madre, 23.8.1910)

Tracce dell'ansia creativa che caratterizza quel periodo e che si riflette poi sui sogni si trovano anche nei diari: «Hauptinhalt der letzten Monate war starkes Arbeiten

⁴⁷ Cfr. Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 164.

am ‚Enzio‘ [...]; das Buch ward einigermaßen fertig gestellt. Es beherrschte mich all die Zeit wie eine fixe Idee. Nacht für Nacht ausserdem Träume über das Buch» (IV diario, presumibilmente 20.9.1910).⁴⁸

Se è vero che le opere di Huch giocano un ruolo importante nel suo mondo onirico, è altrettanto vero che i sogni entrano nelle sue opere letterarie e sembrano spesso esserne alla base del processo creativo. Così come avvenimenti reali e fatti biografici vengono spesso rielaborati e inseriti nelle opere dall'autore, allo stesso modo Huch inserisce nei romanzi i propri sogni, spesso quasi invariati rispetto alla prima versione annotata nei diari o nelle lettere. Oltre alle due raccolte di sogni, infatti, esiste una serie di resoconti onirici che costellano i romanzi dell'autore.

Questa tradizione viene inaugurata quando Huch, con il consenso di Klages, decide di inserire nel suo primo romanzo uno dei propri sogni. Il resoconto onirico, già annotato e allegato in una lettera a Klages, viene inserito, con qualche leggera variazione rispetto alla prima stesura, sia nella raccolta *Träume* che nel romanzo *Peter Michel*. Huch stesso, in una lettera alla madre, definì questo sogno come «die Quintessenz des Buches» (lettera di Huch alla madre, 1901). Esso è inserito nel capitolo 11 del romanzo, in una scena in cui il protagonista Peter si addormenta in un campo di grano. Non è difficile scorgere l'influenza di Klages in questa immagine dai toni cosmici. Peter, stendendosi nel grano e alzando gli occhi al cielo, si sente infinitamente solo e al tempo stesso parte dell'universo e, creando una sorta di parallelismo tra microcosmo e macrocosmo, fa riferimento alle stelle come a celesti spighe dorate appartenenti a mondi lontani:

Fast unbewußt wandte er seine Schritte endlich einem der hohen Kornfelder zu, seine Arme teilten die schwankenden Ähren, und dann lag er mit dem Rücken auf dem Boden und sah über sich den blauen Himmel und um sich herum den goldenen Schleier der Halme, die sich mit leisem, festlichen Geräusche gegeneinander neigten. Ein Gefühl öder Vereinsamung, trostlosesten Alleinseins kroch über seine Seele. – Und doch: war nicht im Grunde alles gut? Fühlte er sich nicht zu Hause hier auf dieser

⁴⁸ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 164.

blauenden, duftigen Erde? Liebte er nicht die Sterne, die als goldene Spitzen weltferner Himmelsähren auf die Erde niedergrüßen!?⁴⁹

L'influenza di Klages, tuttavia, raggiunge il culmine quando Huch descrive il passaggio dalla veglia al sonno poiché, nonostante le rivelazioni cosmiche appena manifestatesi al protagonista, è solo in sogno che egli ritrova la propria anima:

Er schloß die Augen, dachte an nichts mehr, blinzelte ins Licht und versank in Schlaf. – Und im Traume fand sich seine Seele wieder; sein ganzes unbewußtes Sein löste sich rein und fleckenlos in einem Bilde: Er lag am Meeresstrand und starrte träumend in die dunstige, dunkel-dämmernde, niedrige Wölbung über Kopf und Brust. Sonnenwarme, glimmernde Wellen bespülten ihn und trugen leicht und leise seltsame Dinge zu den Wölbungen hinan: kleine, steinerne Figuren, Menschen, Bäume, Tiere. – (PM 253, cfr. T 203-204)

Questo passaggio doveva realmente rappresentare un punto significativo per Huch, il quale, dopo aver ultimato il romanzo, descrive il proprio stato d'animo in una lettera alla madre, paragonandolo a ciò che vive Peter Michel nella scena citata:

Aber im Grunde mischt sich auch meine Seele mit den blauen Hügeln am Himmelsrande, u. lässt das Leben fremd auf sich einspülen, fremd wie dem Peter in seinem Traume, wo die Personen aufhören, sich in einem grossen, weiten Bilde lösen. (lettera di Huch alla madre, 1901)

Un'altra dimostrazione dell'importanza di questo resoconto onirico è il fatto che Huch, inizialmente, pensò di far realizzare un'illustrazione di questo sogno da apporre come copertina dell'intero romanzo. Teme tuttavia che possa non essere compresa dal pubblico e chiede consiglio a Busse: «Es müsste etwas Allegemeines sein, das sich auf das ganze Buch anwenden lässt. Vielleicht Krökel irgendwo im Kornfeld liegend, oder jener Traum im Kornfeld mit den kleinen Steinfiguren, die

⁴⁹ Friedrich Huch, *Peter Michel*. In: Id., *Gesammelte Werke*, cit., 1. Bd., p. 253. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla PM e il numero di pagina.

das Meer heranträgt, Menschen, Bäume, Tiere - -?» (lettera di Huch a Busse, 30.4.1901).

Tuttavia, è nel romanzo *Geschwister* che i sogni entrano a pieno titolo nell'opera letteraria, integrandosi nella narrazione. Nel testo sono presenti infatti, in forma leggermente rielaborata, quasi una trentina dei sogni che, soltanto un anno più tardi, verranno pubblicati nella raccolta *Träume*. Il tema del sogno è onnipresente in questo romanzo che mette in scena la storia della famiglia del conte Wolf e di sua moglie Alice, i quali si prendono cura di tre bambini: Cornelia, Felicitas e Jasmin. Se quest'ultimo è figlio di entrambi i conti, Cornelia e Felicitas sono sorelle soltanto per adozione: la prima è figlia di Wolf e orfana di madre, mentre la seconda, figlia di Alice, deriva da una relazione che la donna ha avuto prima del matrimonio. I personaggi di questo romanzo si trovano spesso a vivere momenti di confusione onirica o sperimentano sogni ai quali attribuiscono un significato profondo. Talvolta sono essi stessi a raccontare le proprie esperienze oniriche nel dialogo con gli altri personaggi, altre volte i sogni vengono invece riportati dal narratore onnisciente. Così, ad esempio, già nel secondo capitolo del romanzo il conte, nel dormiveglia, sogna di una ninfa, che altri non si rivela se non la figlia adottiva Felicitas. Interessante è notare come all'inizio del sogno domini ancora l'idea di lontananza – l'aggettivo *fern* viene infatti ripetuto – e non manchino altri elementi ad essa collegati nell'ottica di Huch e di Klages, quali la musica – in questo caso si tratta di un canto – e il mare:

Es war ein heißer Tag, er hatte die Mittagsstunde draußen unter der hohen Platane in der Hängematte verträumt, und in seinen Traum traf ihn ein fernes, leises Singen, das er schon lange fühlte, ehe er es wirklich vernahm. Halb wachend, halb schlafend lag er da und horchte wie in ferne Länder. Da glitzerten die Sonnenstrahlen durch seine Wimpern, und für einen Augenblick sah er eine weite, still bewegte See, auf welcher kleine, smaragdgrüne Kähne still auf- und niederschaukelten. Und in der flachen Flut stand eine bekränzte nackte Nymphe mit gelöstem Haar. Im nächsten Augenblick starrte er das Bild mit offenen Augen an: Die See ward zur grünen Wiese, die Kähne zu Platanenblättern, die Nymphe zu Felicitas. Aber dieses war kein Traum: Unbekleidet stand sie da, im weiten Grün, das Haar gelöst, geschmückt mit einem

Kranz graublauer großer Blüten. Noch immer sang sie ihre Melodie, einförmig, leise, als sei sie die Stimme ihres Lebens.⁵⁰

Anche Felicitas, dal canto suo, vive sogni significativi, quasi profetici. In due di questi la fanciulla prefigura persino la propria morte. Felicitas racconta al fratello Jasmin una di queste esperienze oniriche, in cui ancora una volta predominano elementi di lontananza, poiché la sognatrice viene sollevata e circondata da una sorta di nebbia, che in realtà si rivela la luce di una stella lontana:

Ich habe neulich geträumt, ich sei gestorben. Ich ging des Nachts allein durch einen Wald. Er war ganz schwarz und dunkel. Da kam ich an einen kleinen Weiher, der schimmerte grün und weiß, wie wenn der Grund mit Glühwürmchen bedeckt war. Da sah ich, daß ich nackt war. Und ich wußte: Wer in den Weiher taucht, der stirbt. Mir aber war gar nicht angst. Da fühlte ich, daß ich in dem Weiher stand. Ein leises Brausen lief durch meinen Körper; und ich schwebte aufwärts. Meine Lippen waren wie erfroren. Höher und höher schwebte ich, und ich sah um mich herum den Himmel, übergossen von einem nebeligen, hellen, blauen Scheine. Ich wußte aber, es war kein Nebel, es war das Licht eines fernen, fernen Sternes. Und ich schwebte immer höher. Da sah ich ihn durch den bläulichen Lichtschleier, wie einen flimmernden, kleinen Tropfen. (G 163-164)

Tuttavia, è Cornelia la vera sognatrice del romanzo, *alter ego*, almeno in parte, dell'autore stesso: come Huch, infatti, Cornelia si trova sempre in una zona mediana tra il sogno e la veglia e conduce nel mondo onirico un'intensa vita parallela.⁵¹ Anche di lei si trovano alcuni sogni integrati nella narrazione, che l'autore riprende dalle proprie annotazioni oniriche. Huch opera infatti una selezione di sogni e li ricontestualizza all'interno dell'opera letteraria, attribuendoli a una figura fittizia. Tuttavia, la maggior parte dei sogni della fanciulla – si tratta di ventitré resoconti onirici – viene presentata come un unico blocco narrativo, slegato dal resto del romanzo e privo di commento, a cui viene anteposto il titolo *Träume der Cornelia*

⁵⁰ Friedrich Huch, *Geschwister*. In: Id., *Gesammelte Werke*, cit., 2. Bd., pp. 26-27. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla G e il numero di pagina.

⁵¹ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 39.

(cfr. G 96-102). Questa serie di sogni svolge un ruolo significativo nella comunicazione tra padre e figlia.⁵² Quest'ultima, infatti, era solita raccontare i propri sogni al conte, il quale le consiglia di tenere un diario. Il padre, dopo averlo letto, rimane meravigliato dalla vivacità delle immagini che ne emergono e decide di annotarsene alcune. Il blocco narrativo all'interno del romanzo non è dunque l'effettivo diario di Cornelia, ma la selezione che ne viene fatta dal padre. Esso svolge essenzialmente due funzioni: per Cornelia è parte del processo di recupero della memoria legato alla madre, mentre per Wolf rappresenta il tentativo disperato di ricreare una connessione con la defunta amata.⁵³ Le figure che ricorrono più spesso in questa selezione di sogni, infatti, sono proprio la madre di Cornelia e la vecchia casa della sua infanzia. Anche da quest'ultimo dato appare chiaro che dietro la figura di Cornelia si cela Huch stesso. È interessante, tuttavia, notare un capovolgimento di generi: se nel romanzo è una fanciulla a raccontare i propri sogni al padre per ricordare la madre defunta, nella vita dell'autore è Huch stesso, come si è visto in precedenza, a scrivere i propri sogni alla madre, soprattutto quelli relativi al padre, morto prematuramente.⁵⁴

Cornelia rimane personaggio sognante per eccellenza e *alter ego* dell'autore anche nel romanzo *Wandlungen*, che fa da seguito a *Geschwister*, e in cui, come in quest'ultimo, il sogno svolge un ruolo significativo. È passato ormai qualche anno dalla morte di Felicitas e la famiglia ha lasciato il castello di campagna in cui dimorava per trasferirsi in città. Cornelia è ormai una giovane donna ma per lei, come per Huch, le visioni notturne si manifestano ancora come un mistero. Il narratore dichiara infatti nel quinto capitolo del romanzo: «alles, was an Leidenschaft in ihr war [...] wogte es unmerklich fort, um endlich emporzuzittern in ihrem Nachtbewußtsein, daß sie in ihrem Tagesleben vor sich selbst wie vor

⁵² Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., pp. 39-40.

⁵³ Come la madre di Huch cerca nel primogenito Friedrich un sostituto del coniuge, così anche il conte Wolf vede in Cornelia un surrogato della defunta amante e instaura con lei un rapporto al limite dell'incesto.

⁵⁴ Cfr. lettera di Huch alla madre, 3.9.1910: «Ganz kürzlich träumte ich auch von Papa. [...] Du schriebst mir vor ein paar Monaten einen Traum von deinem eigenen Vater. Ich habe dir nicht darauf geantwortet, – aber es ist doch schön, dass wir so von unseren Vätern träumen können und dürfen».

einem Rätsel stand».⁵⁵ Tuttavia, la ragazza non sogna più la vecchia casa dell'infanzia, dove viveva con la madre defunta, bensì il castello di campagna della sua giovinezza e la sorella Felicitas, che appare come una visione radiosa proveniente da un mondo lontano:

Ihre Träume wurden stark und glutvoll, es war nicht mehr das düstere alte Haus, das sie schauernd betrat: es war das alte heitere Landschloß, um das die hohen Buchen und Platanen rauschten, dessen steinerne, verwitterte Gestalten sich belebten, sich die Stirnen mit den schweren Frucht- und Laubgewinden kränzten, die sie die langen Jahre stumm und regungslos in Händen hielten. Glimmernde Rosendickichte warfen ihre Gluten auf das graue Schloß, das loh und flammend wie eine heiße Abendröte zitterte. – Es war, als strahle Felicitas ihren Schein in sie aus einer fernen Welt. (W 247)

Subito dopo il narratore riporta alcuni sogni di Cornelia come esempio, in cui compaiono non soltanto Felicitas, ma anche Hagen, il giovane precettore delle ragazze che aveva scatenato la gelosia tra le due sorelle. Si tratta di sogni in cui passato e presente della protagonista si mescolano, confondendosi: «Zuweilen auch mischte sich Vergangenheit mit Gegenwart, sie war wieder Kind und doch wie jetzt, [...] ihr väterliches Schloß lag mitten in der Stadt, quälend neumodisch verbaut» (W 248). Uno di questi resoconti onirici appare particolarmente significativo, poiché crea un collegamento intertestuale con la scena del sogno in *Peter Michel*, portando all'estremo le fantasie della protagonista. Cornelia sogna infatti un campo di grano, le cui spighe si innalzano fino a librarsi nel cielo come comete:

Zuweilen schritt sie durch wogende goldene Kornfelder, die leise im Winde wehten, die Halme wuchsen riesig empor zu einem Dickicht, und das Geräusch in ihren Spitzen schwebte aufwärts und ward zu tiefem Glockenläuten. Hoch oben wiegten sie sich in dem Himmel und schossen als strahlende Kometen goldene Lichter in das Blau. (W 247)

⁵⁵ Friedrich Huch, *Wandlungen*. In: Id., *Gesammelte Werke*, cit., 2. Bd., p. 246. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla W e il numero di pagina.

Tre capitoli più avanti si trova un altro sogno che funge da richiamo intertestuale, stavolta creando un parallelo con *Geschwister*. Cornelia sogna Felicitas, così come nel romanzo precedente l'aveva sognata il padre Wolf, simile a una ninfa, nuda e con i capelli cosparsi di fiori. Ancora una volta, il paesaggio onirico è dominato dalla luce della luna e da un canto che proviene da lontano:

Am nächsten Morgen hatte sie einen Traum: Sie schritt des Nachts in einen Wald hinein, ging eine ganze Weile fort, den Weg entlang, an dessen Seiten sich Bäume und dichtes Strauchwerk dehnten; sie verirrte sich und stand ratlos im verworrenen Mondgeflimmer. Da hörte sie das Lied; erst aus der Ferne, dann kam es näher. Und da sah sie Felicitas, nackt, aus dem Haare einen Kranz graublauer, großer Blüten, ganz so wie einst im Parke sie ihr Vater sah. Noch immer singend, schritt sie an Cornelia vorbei, und – träumend oder wachend – sandte sie einen rätselvollen Blick auf sie. Da ging ein Klopfen durch den Wald, und sie erwachte. (W 278-279)

Il narratore stesso, con l'inciso *träumend oder wachend*, mette in dubbio la natura della scena e pone l'accento sulla labilità del confine che separa sogno e veglia. Ciò viene confermato da un commento di poco successivo, in cui il narratore, parlando di Cornelia, ribadisce: «ihr war, als sei zwischen seiner und des Traumes Wirklichkeit beinah kein Unterschied» (W 279). Lo stesso, come si è visto, può dirsi per Huch, che attribuisce le proprie qualità di sognatore alla sua eroina.

Anche nel romanzo *Mao* numerose scene sono ispirate a sogni dell'autore relativi alla vecchia casa di famiglia che, come si vedrà in seguito, è al centro della narrazione. Scene ispirate a sogni non mancano neanche nei romanzi *Pitt und Fox* ed *Enzio*, anche se i collegamenti, in questo caso, sono meno riconoscibili e nessun esempio rappresenta di per sé una prova inconfutabile dello stretto legame tra sogno e creazione letteraria. Solo quando si ha una visione d'insieme dell'opera di Huch, come afferma Moulton,⁵⁶ si riconoscono i nessi che legano indissolubilmente sogno e opera: infatti, anche quando il resoconto onirico non viene riportato in maniera precisa, come negli esempi sopracitati, spesso è riconoscibile come l'idea di fondo della scena e la particolare atmosfera della situazione derivino da un sogno. In un

⁵⁶ Cfr. Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 166.

certo senso, come dichiara ancora Moulton,⁵⁷ il sogno funziona come un filtro che separa i dettagli superflui da quelli significativi, poiché in esso gli oggetti del mondo reale appaiono in forma semplificata e più concentrata. Si tratterebbe, di fatto, del processo di condensazione reso noto dalla psicoanalisi. Tutto ciò che è superfluo è dunque assente nel sogno e l'autore può così evitare quel processo di astrazione che sarebbe necessario, in fase creativa, per ricavare il significato più profondo dell'oggetto al centro della scena. Ciò verrà meglio esemplificato nel capitolo relativo alla vecchia casa di famiglia in riferimento ai sogni e alla loro rielaborazione nel romanzo *Mao*.

Se da un lato è vero che il sogno opera sull'oggetto reale un processo di disgiunzione e astrazione, dall'altro, però, è vero anche il contrario, ovvero che esso è in grado di creare un'immagine concreta di ciò che invece è astratto.⁵⁸ Il sogno, infatti, funge in un certo senso da ponte di collegamento tra lo spazio e il tempo, per cui un oggetto lontano o dimenticato riemerge come immagine. Allo stesso modo, anche le emozioni si traducono in immagini concrete che, a loro volta, suscitano sentimenti e assumono significati simbolici che l'autore inserisce poi nelle sue opere letterarie. Anche in questo caso si trovano numerosi esempi nel romanzo *Mao*, che verrà discusso in seguito.

Huch, per le sue opere, non si ispira solo al contenuto dei propri sogni, ma anche al metodo "narrativo" in cui essi si svolgono. In certi casi, infatti, sembra addirittura che l'autore tenti, quasi consciamente, di imitare quella fusione di diversi media e linguaggi che si compie nel sogno.⁵⁹ In esso, ad esempio, la musica e i colori possono fluire l'uno nell'altra, fino a diventare identici e a creare una sovrapposizione tra suono e immagine in movimento:

Ich lag im Halbschlummer u. hörte immer die Verse aus dem 2ten Faust zu Anfang, über den Sonnenaufgang. Zugleich hörte ich auch eine Musik, die diesen Sonnenaufgang begleitet und sah gleichzeitig ein leise bewegtes, mattfarbenes Bild: Eine grauseidene Nebelschicht, worauf rosa und blauviolette Lichter auf und

⁵⁷ Cfr. Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 167.

⁵⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 167-168.

⁵⁹ Cfr. *ibid.*, p. 168.

niedergingen. Ich glaube man hätte nach diesem rhythmisch bewegten, harmonisch genau begrenzten Farbenbilde ein Musikstück machen können, das dasselbe war nur in anderer Sprache – oder vielmehr: das, was ich hörte, war dasselbe. (I diario, 29.7.1905, cfr. NT 241)

Anche in *Mao*, *Enzio* e *Pitt und Fox*, come nota Moulton,⁶⁰ Huch tenta spesso di riprodurre questa fusione tra ciò che viene visto, udito o, più in generale, percepito, attraverso l'utilizzo di simboli che emergono in alcuni sogni in relazione a determinate sensazioni. In *Mao*, ad esempio, si confondono vista e udito – il narratore nomina infatti un «goldene[n] Klang»⁶¹ – così come udito e odorato. Il primo giorno di scuola del protagonista, infatti, l'odore della brillantina dei suoi compagni rimane impregnato nella sua uniforme. Al pomeriggio, annusando i propri indumenti, egli rivive il canto intonato a scuola dagli alunni e crea un parallelismo tra le parole di quella canzone e l'odore della brillantina:

[er] ging [...] am Nachmittag mehrmals zu seinem gelüfteten Anzug und hielt die Nase an den Stoff, mit Widerwillen und doch mit Neugier, und dann hörte er wieder die einstimmige Geigenmelodie, zu der sie gesungen hatten, ein geistliches Lied, in dem etwas von „Huld“ vorkam, ein Wort, das ihm ebenso klang, wie die Pomade roch. (M 351-352)

Infine, l'importanza della dimensione onirica nella vita e nell'opera di Huch è dimostrata da alcuni resoconti onirici annotati dall'autore che tematizzano il sogno stesso. Il più significativo di essi è pubblicato nella raccolta *Träume* e fa riferimento a un certo “animale del sogno”:

Ich glaubte, vor dem Erwachen zu sein; da merkte ich, dass etwas dicht an meinem Ohre raschelte, und da wußte ich, dass es das Traumtier war, welches mit dem

⁶⁰ Cfr. Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 170.

⁶¹ Friedrich Huch, *Mao*. In: Id., *Gesammelte Werke*, cit., p. 428. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla M e il numero di pagina. Questo utilizzo di un aggettivo normalmente attribuito alla vista per descrivere un suono verrebbe spiegato da Klages come l'impossibilità di “percepire” nel sogno, in cui, secondo il filosofo, tutto verrebbe soltanto visto attraverso quella che egli chiama “realtà delle immagini”, anche suoni, sensazioni tattili, odori e sapori.

Verschwinden des Traumes entweichen wollte; ich griff schnell zu und hielt es in der Hand. Aber es wurde dünner und dünner, ich fürchtete, es würde ganz zerrinnen. Doch ich hielt es fest gepackt, es konnte nicht entfliehen. Ich füllte ein kugelförmiges Glasgefäß mit Wasser und tat es da hinein. In zarten, schlanken Bewegungen glitt es seidenartig hellbraun durchsichtig dahin. (T 195)

Come osserva Schmidt-Hannisa,⁶² questa annotazione presenta una struttura fortemente allegorica, in quanto il sogno stesso viene presentato come un'entità che agisce in modo indipendente e a cui viene attribuito l'inequivocabile appellativo di *Traumtier*. Significativo è anche il fatto che il sogno non si presenti come apparizione umana, bensì in forma animale, anche se non viene specificato di che tipo di animale si tratti, facendo così allusione al legame tra il mondo onirico e la sfera primordiale degli istinti. Il contenuto del sogno si presenta come la descrizione allegorica di ciò che Huch compie nella vita reale come *Traumkünstler*: l'animale del sogno, sfuggente e a rischio di "scioglimento", rappresenta infatti il ricordo onirico che l'autore tenta disperatamente di fissare prima che vada perduto. Il contenitore in cui l'io onirico cerca di trattenere l'animale, come nota ancora Schmidt-Hannisa,⁶³ ricorda da un lato un acquario per i pesci, dall'altro una sorta di teca di vetro, come quelle che si usano spesso nelle scienze naturali. Imprigionando l'animale in questo contenitore, l'io onirico altera in qualche modo il suo stato: da una parte, grazie alla distanza imposta dal vetro, che permette di osservarlo e analizzarlo, l'animale diventa oggetto di studio, dall'altra esso si tramuta anche in oggetto estetico, che può manifestare pienamente la propria grazia e bellezza solo attraverso la boccia trasparente. Questa visione del sogno come qualcosa che sfugge al controllo del soggetto si ricollega anche al pensiero di Klages e alla sua idea di fugacità delle immagini oniriche e ricorda da vicino un commento che Huch, in una lettera al filosofo, scrisse relativamente a un altro resoconto onirico. Si tratta di un sogno, che verrà ripreso in seguito, in cui compare un religioso in contemplazione di Dio, accompagnato da un accordo su tre toni musicali. Nella lettera a Klages, Huch spiega all'amico come l'origine di questo accordo rappresenti per lui un mistero. L'autore non riesce infatti a definire lo

⁶² Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 37.

⁶³ *Ibid.*, p. 38.

strumento in questione e descrive questo suono come qualcosa di inafferrabile che si dissolve come nebbia. Huch lo paragona al ronzio di un insetto, proprio come l'animale del sogno citato in precedenza, chiaramente percepibile eppure quasi inafferrabile:

Prompt mit dem Eingang in die neue Wohnung träumte ich den Münchner Traum, u. letzte Nacht kam der sonderbare Dreiklangtraum, dessen Ursache mir ein Rätsel ist. Glockengeläute war es nicht; es war ein höchster Accord, wie von Violin oder Äolsharfe; u. alles so nebelhaft zerrinnend und doch so deutlich wahrnehmbar; wie ein Insektenschwarm den man auf einer Stelle sieht aber nicht festhalten kann. (lettera di Huch a Klages, 10.11.1901)

Il desiderio di afferrare questo suono è tale che l'autore si sveglia e prova a ricreare la melodia sul pianoforte, come riporta tre anni più tardi alla madre: «Ich träumte ihn in Hamburg; wachte auf, u. der Akkord dauerte weiter, in grosser Ferne. Offenbar das Glockenspiel einer Kirche. Es war nachts um ½ 3. Ich versuchte ihn sogleich auf dem Klavier» (lettera di Huch alla madre, 2.5.1904). La volontà di trattenere e conservare i propri ricordi onirici è testimoniata anche da un altro breve sogno, annotato nei diari, in cui l'autore, ancora una volta, tematizza il sogno stesso: «Ich träumte, dass ich meine Träume in eine Kiste legte, ganz dünne, wie Kleider, u. gummiartig dicke» (III diario, 1906). Anche in questo caso, come per l'animale del sogno, l'Io onirico cerca di trattenere indistintamente i propri sogni, siano essi *dünn* o *dick*, chiudendoli in un contenitore, questa volta in un baule, come se fossero dei vestiti. Da questo sforzo «al limite del possibile»⁶⁴ per trattenere e fissare i propri ricordi onirici emerge quella che per Huch è l'essenza vera del sogno: non si tratta di qualcosa prodotto dall'Io o da un'entità superiore ma di «un animale, canzonatorio e forse maligno, ma anche grazioso e innocente, e pur sempre inafferrabile, che si dissolve non appena si cerca di racchiuderlo in un boccale di vetro o nel circolo vizioso di una definizione».⁶⁵

⁶⁴ Claude Béguin, *L'animale del sogno*. Introduzione a: Friedrich Huch, *Sogni*. Parma, Ugo Guanda, 1989, p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

2.1.3. Poetologia e percezione onirica

Nell'introduzione alla raccolta *Träume* l'autore dichiara che i sogni che compongono il volume sarebbero stati annotati rispettando l'autenticità degli eventi onirici, evitando ogni espressione ornamentale o esplicativa. Se è vero che Huch ha resistito alla tentazione esplicativa, evitando ogni tipo di commento o spiegazione, lo stesso non si può certo dire per la tendenza ornamentale, alla quale spesso l'autore si abbandona. Nonostante egli affermi che i testi della raccolta non sono da giudicare come "creazioni letterarie", infatti, essi sono caratterizzati da una determinata volontà stilistica ed estetica che relativizza l'autenticità dichiarata nell'introduzione.

Dal punto di vista linguistico e formale, ciò che colpisce è l'omogeneità che caratterizza i resoconti onirici di Huch. Oltre alla musicalità delle numerose allitterazioni e all'accuratezza nella scelta degli aggettivi, ciò che accomuna questi testi è la ricchezza, talvolta eccessiva, di dettagli nelle descrizioni, che tradisce una tendenza chiaramente estetizzante e crea un'atmosfera in cui domina l'opulenza.⁶⁶ Come nota Ruth Greuner,⁶⁷ infatti, il linguaggio dei sogni di Huch riflette le immagini della sua epoca e si traduce in un mondo di forme e scene che ricordano da vicino lo storicismo e lo *Jugendstil* tipici di quegli anni. Alcune annotazioni oniriche, ad esempio, presentano delle affinità con i quadri di Arnold Böcklin, Max Klinger e Ludwig von Hofmann,⁶⁸ ma ciò che sorprende è la stretta vicinanza alle

⁶⁶ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 37.

⁶⁷ Cfr. Ruth Greuner, «Nachwort». In: Friedrich Huch, *Träume – Neue Träume*. A cura di Ruth Greuner e con 14 illustrazioni di Ernst Lewinger, Berlin, Der Morgen, 1983, p. 167.

⁶⁸ La vicinanza a Ludwig von Hoffmann era uno dei punti di contatto tra Huch e George: «der Maler gehörte zu den wenigen, die bei Stefan George Anerkennung fanden. George widmete ihm einige Gedichte der „Lieder von Traum und Tod“. Der Streit, in welchem Maße Georges Werk „jugendstilhafte“ Züge trage, ist noch nicht entschieden. Für Huch dagegen läßt sich mit einiger Sicherheit die These vertreten, daß sein „Jugendstil“ stark von Stefan George beeinflusst ist». Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 245. In una delle recensioni di *Geschwister*, infatti, l'atmosfera del romanzo sarebbe stata paragonata a quella che domina i quadri di Ludwig von Hofmann, poiché in entrambi si verrebbe trascinati in «ein Wunderland ewiger Jugend und Schönheit». «Neue Hamburger Zeitung», 28.3.1903, cit. in *ibid.*, p. 143. Huller nota inoltre come l'estetica *Jugendstil* non caratterizzi solo determinate scene, ma l'intera struttura del romanzo: «nicht nur [...] Einzelszenen, sondern die aufgezeigte Gesamtstruktur läßt die weitere These zu, daß

illustrazioni di Gustav Klimt. Ciò è probabilmente dovuto alla ricchezza di dettagli e ornamenti nelle descrizioni e soprattutto all'utilizzo dei colori, con una sovrabbondanza di oro e madreperla, spesso accompagnati dal blu o dal porpora. Forse non è un caso che per la prima edizione della raccolta *Träume* sia stata scelta una copertina color rosso scuro con scritte oro.⁶⁹

Oltre a queste affinità nella raffigurazione, Greuner⁷⁰ nota anche una vicinanza di tematiche tra i sogni di Huch e le illustrazioni di Klimt, specialmente se si prende in considerazione una delle sue opere più celebri, il *Beethovenfries*, che adorna le pareti dell'edificio della Secessione di Vienna. L'opera, realizzata nel 1903 in onore di Beethoven, sarebbe una trasposizione figurativa della sua nona sinfonia ed è suddivisa in tre parti: *Sehnsucht nach dem Glück*, *Die dunklen Gewalten* e *Mein Reich ist nicht von dieser Welt*. Al di là della passione per Beethoven, che accomuna i due artisti, nella produzione letteraria di Huch, così come nei suoi sogni, si ritrovano motivi ricorrenti analoghi a quelli rappresentati dalle tre parti dell'opera di Klimt: la connessione tra nascita e morte, giorno e notte, gioventù e maturità e soprattutto la speranza che l'aspirazione alla felicità possa trovare la sua realizzazione nella poesia.

Tornando alla problematica della rappresentazione, le forme e i colori tipici dello *Jugendstil* si possono rintracciare in quasi tutte le annotazioni oniriche di Huch, sia che essi si riferiscano ad ambienti interni sia che si parli, più sorprendentemente, di paesaggi: «Die Jugendstil-Topographie erscheint in Huschs Traumlandschaften mit lieblichen Quellen, Strömen, Weihern und Meeren, mit

sich der ursprünglich „klassische Stil“ durch die Rezeption „jugendstilhafter“ Elemente zur „Stilisierung“ veränderte». Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 245. Anche in *Mao*, tuttavia, non mancano elementi *Jugendstil*: «hier wird – ohne Bezeichnung – „Jugendstilkunst“ beschrieben bei der Anlage eines Hauses und seiner Ausstattung. [...] Das alles sind Hinweise, daß Huch die Elemente dieses Stils kannte, – wie man ihn nennen will –, und für seine Romane verwenden konnte». Ibid., p. 244.

⁶⁹ Huch ha sempre dedicato una grande attenzione alle copertine dei propri libri. Anche quella della prima edizione di *Geschwister*, illustrata da Rose Plehn, rispecchierebbe questo gusto decisamente *Jugendstil*: «Ein Mann und ein Jüngling, völlig nackt, vom Rücken gesehen, blicken auf einem hängenden Teppich». «Neue Hamburger Zeitung», 28.3.1903, cit. in *ibid.*

⁷⁰ Cfr. Ruth Greuner, «Nachwort», cit., 167.

Lilien und Rosen».⁷¹ Ciò crea talvolta un effetto dissonante, quasi innaturale, che ricorda più un quadro o una rappresentazione figurativa che veri e propri elementi naturali, come nel sogno 97 della raccolta *Träume*, in cui l'autore riporta: «Es ist Spätnachmittagshimmel. Er ist ganz still, tief, blaugolden» (T 229); o ancora, come nel sogno 93, in cui Huch descrive un albero i cui colori, movimenti e forma appaiono innaturali, quasi stilizzati: «Da sehe ich einen ungeheuren, fast runden Baum vor mir. Blaue Riesentrauben hängen an ihm. – Und während ich einen Zweig zu mir niederneige, fährt ein Sturm vom Stamm empor, die Äste entlang, die Blätter sprühen, zischen und knattern» (T 228); innaturali sono senza dubbio anche i movimenti e la luminosità dei papeveri in un'annotazione di *Neue Träume*: «Ich schreite näher auf das Kornfeld zu, und nun umgeben mich die Mohnblumen in meterhohen Sträußen, volle Bündel, strauchartig, üppig, erotisch glühend» (NT 256).

Se la descrizione dei paesaggi ricorda talvolta i tratti tipici dello *Jugendstil*, ciò è ancor più vero per la rappresentazione degli interni, in cui si fa spesso riferimento a quadri e sculture, nonché a ornamenti che riempiono gli ambienti descritti. Ciò che maggiormente colpisce sono proprio i colori e i movimenti degli stessi: «Huch träumte dekorativ, biologistisch, in schwelgenden Farben. Seine Träume bewegen sich in der weichen, fließenden, steigenden und fallenden Motorik, die auch der Bildwelt des Jugendstils eigen ist».⁷² Ciò è particolarmente evidente in un'annotazione onirica, che apre significativamente la raccolta *Träume*, in cui viene descritto un quadro in pieno gusto *Jugendstil*. In esso vengono rappresentate conchiglie e perle variopinte, flussi multicolori, di un oro fiammeggiante, formati da migliaia di piume di pavoni. Anche in questo sogno ritroviamo il tema della *Flüchtigkeit*, stavolta in riferimento ai colori, che vengono definiti come tremolanti, cangianti e inafferrabili:

Ich sitze in einem Zimmer und sehe im Nachbarraum ein Bild; eine dunkelblaue Meeresflut mit nackten Gestalten; vorn am Strande blendend buntfarbige Muscheln und Perlen gehäuft. Die Luft ist erfüllt von vielfarbigen, feurgoldenen Strömen, die

⁷¹ Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 168.

⁷² Ibid., pp. 167-168.

ineinander überfließen. Wie ich näher hinblicke, sehe ich, daß es viele Tausende von Pfauenfedern sind, welche die Ströme bilden. Ganz links auf dem Wasser liegt ein perlmutterartiger, großer, ruhiger Glanz. Über dem ganzen Bilde schimmert ein unbestimmbarer Farbenwechsel. Da bemerke ich zwischen mir und dem Bilde einen weißlichen Schleier; wie ich ihn aufhebe, sehe ich, daß die Farben alle nicht mehr so märchenhaft schön sind; so lasse ich ihn wieder sinken. (T 189)

In un'altra annotazione viene fatto esplicito riferimento a un quadro di Böcklin che il sognatore inizialmente scorge in un libro di grafologia ma che poi, quasi con un effetto zoom, si allarga fino a diventar parte del paesaggio:

Ich lese in einem Handbuche der Graphologie. Da sehe ich, daß nicht nur die Schriftzüge in dem Werke besprochen sind, sondern auch die besonderen persönlichen Arten der Pinselührung bei den Malern. Und während ich auf ein Wasser blicke, welches leicht und rhythmisch gemalt ist, mit silbernen Akzenten, sehe ich auf einmal, daß dieses Wasser nur der kleinste Teil eines riesengroßen Bildes ist, welches der Mond auf die Erde strahlt, ein Bild von Böcklin, das auf dem Boden webt wie ein durchsichtiger Gobelin über einem wirklichen fließenden Wasser. (T 224)

Questa strategia onirica e narrativa non è rara nelle annotazioni di Huch. Infatti, spesso le illustrazioni presenti nei libri prendono vita e si espandono fino a comprendere il paesaggio circostante o, viceversa, il sognatore si ritrova a vivere la storia o l'illustrazione presente nel libro. Ciò è evidente, ad esempio, nell'annotazione che chiude la raccolta *Träume*. In questo sogno, l'Io onirico osserva un libro sull'Italia e vi viene letteralmente trascinato all'interno. Il colore dominante è, anche in questo caso, l'oro:

Ich blättere in einem riesigen Prachtwerk über Italien: leuchtende Landschaften in leuchtenden Farben mit blendender Sonne. Es schaudert mich, daß ich dieses alles bald in Wirklichkeit sehen soll; ich fasse viele Blätter auf einmal mit der Hand, immer schneller ziehen die Bilder an mir vorüber, schließlich sausen sie als goldene Schollenströme an mir vorbei, als breite, streifige, goldene Fluten, die doch Erde sind. Da weiß ich es mit einem Male: Es geht in jagender Fahrt mitten in das Land hinein. (T 230)

Se è vero che quadri e raffigurazioni sono al centro di numerosi sogni, è altrettanto vero che non mancano sculture e manufatti di altro genere. Così, nell'annotazione 48 della raccolta *Träume* appare, ad esempio, un frammento di avorio scolpito e levigato (cfr. T 208-209), mentre nell'annotazione 67 del volume *Neue Träume* si parla di una silografia giapponese (cfr. NT 267). Interessante in questo contesto appare il sogno 79 della raccolta *Träume*, in cui il sognatore, come di consueto accompagnato da Klages, scorge la figura di una fanciulla in abito rococò, che si rivela poi di fatto essere una statua e, più precisamente, la copia di un celebre originale italiano:

Ich gehe mit K. auf einem Promenadenwege. Rechts und links erheben sich palastartigen Villen, umgeben von parkartigen Gärten. Vor einem von ihnen bleiben wir stehen, und ich flüstere ihm zu, hineinzusehen: Da geht auf einem der hellen Kieswege ein junges Fräulein, halb Kind noch, aber groß und stattlich, im Rokokokostüm; alles ist grau an ihr, auch das Gesicht. Ich flüstere ihm zu, daß sie eigentlich eine Steinfigur und die Kopie eines berühmten Originals aus Italien sei. (T 222)

Esiste poi tutta una serie di sogni analoghi, in cui Klages scorta l'Io onirico attraverso paesaggi costellati da costruzioni marmoree, come il sogno 41 della raccolta *Träume*, in cui ai piedi dei due personaggi onirici si stendono terrazze di marmo bianco scintillante, nonché vasche di marmo, colme di rose purpuree: «Ich stehe mit K. in einem weiten Park; zu unseren Füßen liegen amphitheatralisch gebaute, ungeheure, blau schimmernde Terrassen aus weißem Marmor und in Marmorbecken Tausende purpurner Rosen» (T 206); o ancora, come nel sogno 81, in cui l'Io onirico, accompagnato ancora una volta da Klages attraverso le strade notturne, ammira palazzi sontuosi, sovraccarichi di ornamenti marmorei, vasche e fontane di marmo e, infine, la statua di un fanciullo:

Ich fahre mit K. durch die Nacht. Kleine, schimmernde Marmorpaläste ziehen an uns vorüber, beleuchtet vom Monde; manche in strenger Architektur; ihre polierten Linien schimmern im Mondlicht; andere in überladendem Marmorschmuck. Ich sehe Becken und Wasserwerke; eine überragende Figur aus weißem Marmor: ein nackter Knabe,

hoch aufgerichtet, mit parallel emporgereckten Armen. Jede seiner Hände hält einen Fisch. (T 223)

Lo stupore che gli edifici marmorei suscitano nel sognatore sembra quasi tradursi in un benessere fisico, come nella seguente annotazione:

Ich stehe vor einem länglichen, kleinen griechischen Gebäude. Ich trete in den hofartigen Raum ein. Er bildet ein längliches, regelmäßiges Achteck. Die Wände, der Boden, alles ist aus graugelbem, altem Marmor, mit Ornamenten und Kanten. Ein körperliches Wohlbehagen durchdringt mich, ich beginne langsam in dem Raum umherzuschreiten, und ich fühle, wie mein Körper in einem leisen, wundervollen Rhythmus schwingt. (T 230)

Pietre preziose e ornamenti marmorei creano poi un tutt'uno tra ambienti interni ed esterni, confondendosi con il paesaggio circostante:

Ich stehe in einem Zimmer. In der Mitte sitzt Schm. an einem runden Tische. Von diesem aus laufen strahlenförmig zum Fußboden hin aus Silber und Ebenholz geflochtene, seilartige Schnüre. Auch liegen am Boden große Edelsteine, geschnitten wie die Rücken der Skarabäen. [...] Da hebe ich ein großes Stück abgebrochenen Marmorgetäfels auf, in verschieden eingelegten Farben. G. steht am Fenster; ich zeige ihm das Stück. Er legt den Arm um meine Schulter, und wir blicken lange auf den Marmor nieder. Und während ich glaube, daß wir den Stein ansehen, blicken wir in Wirklichkeit in die Abendröte und die Wolkenmassen am Himmelsrande. (T 205)

Questi oggetti preziosi al centro delle annotazioni oniriche di Huch sono inoltre soggetti a metamorfosi, altro tema ricorrente nei sogni dell'autore, come nel seguente resoconto della raccolta *Träume*, in cui il colore oro domina ancora la scena onirica, alternandosi al verde:

Ich halte meine Taschenuhr in der Hand und sehe den großen Zeiger sich seltsam bewegen, insektenartig sich dehnen und recken; meine Freunde sagen, es sei ein ganz gewöhnlicher Uhrzeiger, aber ich glaube es nicht, öffne das Glas und nehme ihn heraus. Da wird er in meiner Hand zu einem kleinen, goldgrünen Salamander, von der herrlichsten Form, mit den wundervollsten kleinen Armen und Beinen; der Körper

schimmernd im Wechselspiel von Grün und Gold, schwer, wie aus massivem Metall. Und wie er sich jetzt bewegt, die kleinen Arme dehnt und reckt, müssen auch meine Freunde zugeben, daß ich recht gehabt. (T 212)

Questo tema riemerge nella raccolta *Neue Träume*, in cui si trova un'annotazione che presenta molte analogie con l'ultimo sogno citato. L'annotazione si apre infatti con le seguenti parole: «Ich habe eine kleine Spieluhr, darauf befindet sich eine winzige Eidechse aus Edelstein. Sie fällt herab, ich hebe sie auf, und unter der Berührung verwandelt sie sich in ein schönes Kind» (NT 258).

Questo stile dal gusto talvolta storicistico, talvolta *Jugendstil*, con una sovrabbondanza di ornamenti, così eccessivo da risultare *kitsch*, include anche e soprattutto le annotazioni relative alla vecchia casa di famiglia: «In Huchs Träumen glänzt es von seltenen Gegenständen, Schmuck, Antiquitäten aller Art. Sie stammen nicht selten aus dem Besitz der Familie oder gehören irgendwie zum alten Haus». ⁷³ Elementi *Jugendstil*, ad esempio, vengono citati esplicitamente nella seguente annotazione onirica, tratta dai diari:

Traum vom alten Haus. Ich sah einen grossen gestreckten Raum mit vielen Fenstern auf allen Seiten [...]. Das altertümliche der Decoration war verschwunden, man hatte ‚Jugendstilranken‘ gemalt und überall Glasflussblumen eingesetzt; ich war sehr traurig. (IV diario, 8.11. 1910)⁷⁴

La vecchia casa, infatti, è spesso descritta come luogo di opulenza, sovraccarica di dettagli come tappeti e divani scarlatti, come nella seguente annotazione: «Ich bin im Wohnzimmer des alten Hauses; alles ist unverändert; die Abendlampe brennt; die dunkelrote Tapete leuchtet sanft und warm. Das dunkelrote, riesige Sofa steht am alten Platze. Die Wände verlieren sich nach oben in Dämmerung» (T 194). Le pareti, che si disperdono verso l'alto, ricordano il concetto di lontananza, tanto caro a Klages, il cui effetto viene amplificato dalla luce del crepuscolo. Anche l'annotazione immediatamente successiva nella raccolta sottolinea la sontuosità della vecchia casa di famiglia, in cui ritornano i tappeti scarlatti, stavolta

⁷³ Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 168.

⁷⁴ In parte cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 244.

accompagnati da pavimenti di marmo, porte di madreperla e mosaici: «Ich bin in dem alten Hause! Scharlachtapeten. Marmorböden und Perlemuttertüren, überall ungeahnte, neue Räume, zu denen man durch schwere, niedrige Mosaiktüren gelangt» (ibid.). Porpora e oro sono infatti i colori che predominano in ogni annotazione relativa alla vecchia casa di famiglia, come nel sogno seguente: «In der Höhe der früheren Decke [...] umzieht den Raum ein meterbreiter, purpurner Streifen, mit Gold umsäumt, der früher die Wände des Wohnzimmers nach oben hin abschloß» (T 198). Il massimo dello sfarzo, tuttavia, viene espresso nelle descrizioni relative alla sala degli specchi, che ricordano vagamente i grandi palazzi rococò settecenteschi. L'annotazione 71 della raccolta *Träume* è interamente incentrata su questa sala, in cui, grazie agli specchi e agli ornamenti dorati, si crea un gioco di luci tale da accrescere la distanza tra le pareti, che avanzano e si ritirano, suscitando quella sensazione di fugacità delle immagini oniriche di cui parla Klages e provocando nel sognatore un senso di vertigine:

Ich bin im Spiegelsaal des alten Hauses. Früher war es schmal und lang, jetzt ist es kreisrund. Ich stehe in der Mitte und suche die Entfernungen mit den Augen abzumessen. Aber es ist, als sei die Luft ein einziger geschliffener Kristall. Die Wände treten vor, weichen zurück, die goldenen und weißen Leisten glitzern und flimmern, die Spiegel blenden mich, und in leisem Schwindel schließe ich die Augen. (T 219)

Esistono infine altre due annotazioni della vecchia casa di famiglia, le cui espressioni introduttive testimoniano l'ossessione di Huch per questi giochi di luce e per i colori vicini o assimilabili al fuoco, quali oro e porpora – passione che, del resto, condivideva con Klages:⁷⁵ «Ich fahre in einem Eisenbahnzuge durch die Nacht. Ich sehe die hohen, gerundeten Fenster des langen Hallensaales des alten Hauses, der nach dem Garten zu lag, matt erleuchtet und in schrägem Bogen blutrot verhangen» (T 210); e ancora:

Es ist Abend. Die Fenster des Saales des alten Hauses sind matt erleuchtet; ich stehe auf der Straße und blicke hinauf und sehe innen Gold und Schimmer. Mit einem Male

⁷⁵ Cfr. capitolo 1.1.3 del presente lavoro di tesi, in particolare pp. 32-33.

erkenne ich, daß ich gar nicht auf der Straße bin, sondern in der Säulenhalle, welche unter dem Saale liegt. Ihre Decke hat eine große, ovale Öffnung, die von einem schweren, goldenen Fruchtkranz umschlossen ist. Durch diese Öffnung hindurch erblicke ich in ferner Höhe die Decke des Saales; sie ist mit Malereien ganz bedeckt; die einzelnen Bilder sind unter sich getrennt durch goldenes Rankwerk. (T 199)

Le ultime due annotazioni citate non hanno in comune soltanto il motivo ricorrente dei colori vicini al fuoco, ma introducono anche la modalità di percezione del sognatore all'interno della scena onirica e gli strumenti narrativi utilizzati da Huch per riprodurla. Come nota Wucherpennig,⁷⁶ infatti, entrambe le scene qui riportate rappresentano la situazione del sognatore che, dall'esterno, guarda all'interno di una stanza, in questo caso attraverso una finestra. Se si presta attenzione all'intero corpus onirico di Huch, si nota che questa strategia e questo modo di percepire del sognatore, dall'esterno verso l'interno, rappresenta quasi una costante, come nelle seguenti annotazioni: «Ich gehe nachts durch ein Schneegestöber und sehe in ein turmartig rundes Gemach hinein, aus glattem, rötlichem Gesteine» (NT 258);⁷⁷ «Ich stehe in dem Eßzimmer des alten Hauses. Es ist Nacht. Alle Türen sind weit geöffnet. Durch den Vorplatz sehe ich in den Vorsaal, durch dessen offene Flügeltore weiter in den Spiegelsaal» (T 225); «Ich rede mit meiner Mutter. Mitten im Gespräch breche ich ab, da ich durch eine geöffnete Tür in das leere Wohnzimmer des alten Hauses sehe» (NT 253). In questi casi, il sognatore ricorderebbe dunque una sorta di spettatore che si ritrova davanti a un palco e osserva la scena, come a teatro. Non a caso, in ben tre sogni di Huch l'io onirico si trova effettivamente seduto davanti a un palcoscenico come osservatore (cfr. T 194, 226-227). Anche nel primo sogno della raccolta *Träume*, citato in precedenza, l'autore osserva un quadro, ma lo fa dalla stanza adiacente: «Ich sitze im Zimmer

⁷⁶ Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 64.

⁷⁷ L'opulenza degli ambienti interni che caratterizza le annotazioni di Huch è ben rappresentata anche da questo sogno, in cui gli elementi naturali si fondono, invadendo lo spazio interiore della casa fino a diventare simili a oggetti preziosi: «In gleichen Abständen voneinander angeordnet, sprudeln feine Wasserstrahlen aus den Wänden, radspeichenartig waagrecht, nach einem Mittelpunkte zu, jeder einzelne gleich locker aufgereihten Perlen an einem unsichtbaren Faden. Jede einzelne Perle glänzt wie Gold» (NT 258).

und sehe im Nachbarraum ein Bild» (T 189). Inoltre, il quadro è ricoperto da un velo biancastro per cui l'io onirico sarebbe rimosso per ben tre volte rispetto alla scena rappresentata: attraverso la cornice, *in primis*, e poi attraverso il velo e la porta che divide le due stanze. Quando il sognatore tenta di sollevare il velo, accorciando la distanza tra soggetto osservante e oggetto osservato, ecco che il quadro sbiadisce e sembra misteriosamente perdere parte del suo fascino, così come accadrebbe al sogno stesso se si tentasse di osservarlo troppo da vicino. Anche l'animale del sogno, infatti, come si è visto, viene osservato dall'io onirico attraverso un vetro che determina una certa distanza estetica. Infine, come osserva ancora Wucherpennig,⁷⁸ esistono sogni in cui l'interno di una stanza viene rappresentato e circoscritto in un quadro (cfr. T 199-200): in questi casi sarebbe il quadro stesso a fungere da porta o finestra e a mantenere la distanza tra il sognatore e la scena rappresentata. L'osservazione, da parte dell'io onirico, di quadri, fotografie o libri è infatti un motivo ricorrente all'interno dei sogni di Huch. Esso porrebbe una certa distanza tra il sognatore e l'oggetto osservato, aumentando quella lontananza che, secondo Klages, sarebbe fondante della percezione onirica. Non a caso, molte delle scene citate, in cui l'io onirico osserva dall'esterno verso l'interno, si svolgono di notte, altro elemento che nell'ottica Klages favorirebbe la sensazione di lontananza. Anche in questi casi, dunque, il soggetto sarebbe più volte rimosso rispetto all'oggetto osservato e l'effetto di lontananza risulterebbe amplificato.⁷⁹

In molti casi, il sognatore vive addirittura il sogno come se si trattasse di una lettura, come nelle seguenti annotazioni: «Halb lese, halb erlebe ich das folgende» (T 221); «Es wird das Nähere beschrieben, welches ich zugleich als Zuschauer erlebe» (T 218); e ancora, «Ich lese die Fabel des Ovid von der Verwandlung der Bauern in Frösche. Zugleich stehe ich selbst an dem Weiher, in dem die Bauern verschwanden» (T 229). In questi casi il doppio punto di vista del sognatore viene esplicitato nella trascrizione del sogno, ma esistono casi in cui Huch tenta di lasciare

⁷⁸ Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 64.

⁷⁹ Questo modo di percepire la lontananza ricorda vagamente il concetto leopardiano di "infinito": esso è percepito come tale solo laddove esiste un ostacolo (quale la siepe) che limita la vista. Del resto, come si è detto, Klages eredita e radicalizza il pensiero romantico.

inalterate «le inconseguenze del mondo onirico»,⁸⁰ che si traducono in una forma talvolta caotica e frammentaria, come nella seguente annotazione, in cui il narratore riporta un evento onirico che viene vissuto ma che, a un certo punto, viene anche letto dal sognatore, senza che ciò fosse stato preannunciato come nei casi sopracitati:

Ich gehe mit einem ganz alten Manne durch die Straßen. Vor mir sehe ich lachende junge Mädchen. Ich lasse ihn los und geselle mich zu ihnen. Als ich ihn wieder führen will, ist er fort. Ich befürchte, daß ihm ein Unglück zugestoßen ist, ich sehe die Straße hinab, aber kann ihn nirgends finden. Wie ich in meiner Angst herumirre, fällt mir ein, ich könne ja einfach das Ende der Geschichte aufblättern, um zu sehen, ob der alte Mann noch am Leben ist. Und da lese ich, daß er mit einem Knaben zusammengezogen ist und daß er ihn tröstet, da ihm Vater und Mutter starben. (T 221-222)

Un'altra annotazione ancora appare interessante in questa prospettiva. Essa si apre con le seguenti parole: «Ich lese und erlebe zugleich das folgende: Ich lese eine unbeendete Geschichte meines Großvaters von mütterlicher Seite. Sie ist in der Handschrift meines Großvaters gedruckt, und während des Lesens ist mir, als erlebte ich sie als Kind» (T 189-190). In questa annotazione, il sognatore legge una storia incompiuta scritta dal nonno materno e ha l'impressione di viverla egli stesso da bambino. Il doppio punto di vista del sognatore, protagonista e lettore della storia al tempo stesso, viene reso da Huch attraverso l'alternanza dei pronomi personali di prima e terza persona singolare, *ich* ed *er*, di cui il secondo sostituisce l'espressione *ein/der Knabe*, in riferimento al protagonista della storia. Il doppio punto di vista del sognatore è inoltre evocato «sfruttando lo stratagemma della doppia serie temporale e alternando la narrazione al passato [...] a un finto presente storico per i momenti in cui vive la storia nel ruolo del bambino»:⁸¹

Es war ein Knabe der wohnte in einem Raume, der zu ebener Erde lag und mit einem Steinfußboden versehebar war. Die Wände sind dunkel und tragen Geräte und Waffen. Ein altes Ölbild hängt an der einen Wand und schwindet blitzartig unter meinen Augen

⁸⁰ Claude Béguin, *L'animale del sogno*, cit., p. 11.

⁸¹ Ibid.

fort; ich weiß, so ist es immer. Es ist überhaupt kein Bild im ganzen Raume; es ist dunkel geworden in der Stube, da sah der Knabe, daß jetzt seltsame Dinge sich begaben: Die Möbel beginnen zu knacken, die Säbel zu rasseln, und jetzt, jetzt fühle ich, daß etwas ganz Erstaunliches sich begeben wird, da erhielt der Knabe von seiner Mutter eine Ohrfeige, und fühlte, wie er in Schlaf versank. (T 190)⁸²

Interessante è notare inoltre che questo sogno, in parte rielaborato, è stato inserito da Huch anche nel romanzo *Geschwister* (cfr. G 156-157). Nell'opera, esso è presentato come una storia che viene letta da Jasmin, uno dei tre fratelli protagonisti del romanzo, ma che risulta interrotta poiché al libro manca una pagina.

Questo doppio punto di vista del sognatore riflette in parte una sensazione di sdoppiamento spesso provata da Huch stesso, tanto nei sogni quanto nella vita reale. Si tratta di una sorta di scissione, quasi schizofrenica, e di straniamento da se stesso, che porta l'autore a osservarsi da un'altra prospettiva, esterna rispetto al proprio corpo. Non sono rare, infatti, le annotazioni oniriche in cui il sognatore osserva se stesso o parte del proprio corpo, come nel sogno seguente di *Neue Träume*, in cui l'Io onirico vede se stesso voltato di spalle e si auto-osserva:

Ich trete in mein Zimmer und sehe mich selbst dort im Nachtkleid am Tische sitzen, mit dem Rücken gegen den Herd hin; ich gehe leise vorwärts und sehe mir über die Schulter auf das Papier, worauf ich mit Bleistift sehr schnell etwas schreibe, und freue mich über die bewegten schnell hingleitenden Schriftzüge. (NT 246)

In questo sogno sembra quasi realizzarsi una scissione tra l'autore e il sognatore: quest'ultimo osserva infatti lo scrittore all'opera, forse proprio durante l'atto stesso di annotazione del sogno e si rallegra di quanto vede. Quest'annotazione potrebbe dunque incarnare, ancora una volta, l'utopia, da parte di Huch, di poter afferrare il

⁸² Wucherpennig ha interpretato la sberla di questo sogno come una punizione che la madre impartisce al ragazzo, poiché voleva vedere qualcosa di proibito. In particolare, secondo Wucherpennig si tratterebbe di un desiderio voyeuristico da parte del ragazzo nei confronti della madre stessa: «die Ohrfeige der Mutter [ist] die Strafe für einen voyeuristischen, auf sie gerichteten Wunsch». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 65.

sogno nel momento del suo svolgersi – la vestaglia da notte, del resto, rimanda all’idea di sonnambulismo. Un altro resoconto, riportato in una lettera a Klages, testimonia la sensazione di sdoppiamento che caratterizza la percezione onirica dell’autore. In questo episodio onirico, lo spirito del sognatore è separato dal suo corpo, che giace nella stanza adiacente come morto. L’annotazione si conclude con l’Io onirico che entra nella stanza e danza con il proprio corpo inerme:

Ich war in einem Zimmer, und mir war merkwürdig zu Mute, so als sei ich überhaupt nicht da. Ich konnte mich selbst auch nicht sehn, und ich hatte das Gefühl des Geisterhaften, was man bekommt, wenn man lange lange Stunden gewacht hat, anstatt zu schlafen. Plötzlich fiel mir ein, dass ich am Abend vorher zu einer Operation chloroformiert werden sollte; u. ich erschrak, indem ich dachte, dies könnte nun mein Geist sein, mein Körper aber getrennt von ihm. Ich ging in den Nachbarraum, weil ich wusste, dass ich mich am letzten Abend niedergelegt hatte, nun sah mich da liegen, mit Wasser bedeckt, die Augen geschlossen. Ich beugte mich über meinen Kopf, u. sah, wie die Lippen sich im Traum zu einem Lachen bewegten (etwas schief hinauf) und wie sie Worte murmelten. Die Lippen schienen kleiner als in Wirklichkeit u. das Fleisch sehr fest. Da nahm ich meinen Körper in die Höhe und tanzte mit ihm im Zimmer, u. ich fühlte deutlich, wie die Glieder schlaff und schwer waren, und die Beine schlenkerten wie Gummi. Zugleich hörte ich, wie jemand sagte, ich würde nun operiert. Der ganze Körper würde aufgeschnitten, Herz, Leber, Eingeweide, alles herausgenommen und gereinigt. Da überkam mich ein entsetzliches Gefühl: ich wünschte heiss, dass meine Seele zurückkehren möge in den Körper, dass sie, wenn er stürbe, mit ihm stürbe. – Da erwachte ich. (lettera di Huch a Klages, 9.7.1903)

Interessante è notare come nel sogno, in perfetto stile klagesiano, sia l’anima del sognatore a essere vigile e a danzare, mentre il corpo giace inerme e senza vita. Huch sottolinea la potenza dell’effetto di questo sogno, tale da fargli credere di aver vissuto realmente l’esperienza dell’incorporeo:

Heute habe ich den ganzen Tag fast eine Furcht von mir selber, u. mir ist, als sei das alles wirklich geschehn; als habe meine Seele von meinem Bett gestanden und mit ihrem Körper getanzt! – Ich erinnere mich auch mit so erschreckender Deutlichkeit jenes Gefühles des Körperlosen! (ibid.)

Ancor più frequenti, tuttavia, sono i sogni in cui l'Io onirico osserva una parte del proprio corpo, in genere la testa.⁸³ Così, nell'annotazione 69 della raccolta *Träume* il sognatore progetta di sostituire la propria testa con un surrogato, per evitare i dolori preannunciatigli dal dentista:

Ich sitze bei einem Zahnarzt auf dem Patientenstuhle. Er sagt zu mir: „Sie haben heute noch schöne Schmerzen auszustehen!“ Ich bin hierüber sehr erschreckt, doch kommt mir plötzlich ein Ausweg. Ich sage zu dem Arzte: „Der Kopf, den ich aufhabe, ist ja gar nicht mein eigener. Sie wissen doch, daß der nebenan auf dem Tisch steht und daß dieser hier nur ein künstlicher, vorläufig aufgesetzter ist! Gehen Sie nebenan hin und operieren Sie dort, so fühle ich nichts davon!“ Ich drehe leise meinen Kopf mit beiden Händen nach links und fühle, wie er sich auf einer Schreibe dreht. Und die eisigste, schauderhafteste Angst überfällt mich bei dem Gedanken, daß bei allen Vorgängen, die nötig sind, mir meinen wirklichen Kopf wieder aufzusetzen, ein Moment kommen wird, wo ich überhaupt keinen Kopf haben werde. (T 218)

Molto simile è l'annotazione 30, in cui il sognatore, insieme alla madre, osserva una testa scultorea su un piedistallo, quando improvvisamente si accorge con orrore che si tratta della propria:

⁸³ L'interesse per questo tema rappresenta un punto di contatto con il *Kosmiker-Kreis* e ricorda uno dei sogni di George, dal titolo *Der redende Kopf*, pubblicato per la prima volta nel 1903 nella raccolta di testi *Tage und Taten*. Cfr. Stefan George, *Tagen und Taten. Aufzeichnungen und Skizze*. In: Id., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Düsseldorf-München, Helmut Küpper vormals Georg Bondi, 1967, Bd. XVII, p. 32. Giulio Schiavoni commenta relativamente a questo testo: «Sembra questo l'unico passo dell'opera di Stefan George che testimoni la vicinanza alla magia nera in voga nell'ambito dei "Cosmici" monacensi (soprattutto Klages e Schuler) quale ricerca di "forze" utilizzabili nel progetto di rinnovamento del mondo, insieme al rito e alla festa paganeggiante». Giulio Schiavoni, commento in nota. In: Stefan George, *Tagen und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen – Giorni e gesta. Annotazioni e abbozzi*. A cura e traduzione di Giulio Schiavoni, Dorsoduro, Arsenale, 1986, p. 37, nota 8. Anche Huch, del resto, aveva assistito a questi riti e feste paganeggianti e ne era forse rimasto impressionato.

Ich stehe vor einem Sockel und betrachte einen Kopf, welcher auf ihm steht. Es ist mein eigener Kopf, rotbraun gefärbt, alle Züge sehr gespannt und lebend. Ich sage zu meiner Mutter: „Er ist doch wirklich sehr plastisch, jetzt sehe ich es selbst. Ich bin aber neugierig, wie lange er sich bei dieser Hitze frisch halten wird!“ Sie ist ärgerlich über die letzten Worte und sagt, ich möchte doch nicht immer an diese Sache denken; ich wisse doch, wie schädlich das für mich sei. – Im selben Momente kommt es mir mit einem Schlage ins Bewußtsein, daß dies mein eigener, wirklicher Kopf ist, den ich da vor mir sehe, und daß ich selbst einen künstlichen trage. Zugleich fühle ich etwas Ungewohntes, Schweres, Ausgestopftes auf meinen Schultern das sich bei einer Bewegung, die ich mache, verschiebt. Meine Mutter ruft: „Siehst du wohl, wie gefährlich es ist, daran zu denken!“ Mich aber erwürgt die Angst, ich könne nach einem unruhigen Nachtschlaf am anderen Morgen aufwachen und nur noch einen Stumpf dort finden, wo früher mein Kopf gewesen war. (T 200-201)

Il motivo del corpo senza testa è molto ricorrente nelle annotazioni di Huch⁸⁴ e induce quasi a pensare che il sogno, nell’ottica dell’autore, così come in quella di Klages, sia intimamente collegato alla condizione dell’Io senza testa, ovvero alla dissoluzione della coscienza della veglia legata alla ragione. Anche tra i sogni inediti raccolti in preparazione al volume *Neue Träume* si trovano due annotazioni in cui ricorre il corpo senza testa. In questi resoconti, come in quello precedente, il sognatore è accompagnato dalla madre che svolge la funzione di assicurare l’Io onirico. Entrambe le annotazioni hanno in comune la situazione del sognatore che osserva il proprio corpo senza testa e la preoccupazione, da parte dell’Io onirico, di essere costretto a essere sepolto in quella condizione. Nel primo caso, il sognatore

⁸⁴ Wucherpennig interpreta i sogni in cui ricorre il corpo senza testa come l’espressione di una paura di castrazione da parte del sognatore: «Die häufig wiederkehrende Angst, keinen Kopf mehr zu haben, ist die vor der Kastration». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 70. Ciò sarebbe a suo avviso confermato, nel sogno 30 citato, dall’espressione contrariata della madre, la quale afferma che è dannoso per il sognatore pensare sempre a certe cose. Wucherpennig interpreta inoltre la sostituzione della testa reale con quella artificiale come misura preventiva contro il timore della castrazione, mentre la figura del dentista, al contrario, ne rappresenterebbe la minaccia. Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp.70-71.

osserva il disfacimento fisico del proprio corpo in conseguenza alla perdita della testa, tagliata al fine di curare una malattia:

Ich [...] will mich auf den Kopf stellen, als mir einmal einfällt, daß ich ja gar keinen mehr habe. Er ward mir Tags zuvor abgeschnitten, zur Heilung irgend einer Krankheit. Ich denke: da sagen die Menschen immer, daß man stirbt wenn man ohne Kopf ist; – das ist doch gar nicht wahr! [...]. – Da sehe ich auf einmal meinen Körper: Er steht auf einer Art niedrigen Kommode, ohne Kopf, und nun haben wir das ganz klare, grauenhafte Gefühl: Es ist eine Zweiteilung eingetreten. Ich stelle mir vor, wie fürchterlich es sei, wenn mein Körper nun begraben wird, und was mein Kopf dabei empfinden mag. Zugleich sehe ich, daß mein Körper nicht mehr so groß ist wie sonst: Er ist fast unmerklich zusammengesunken, breiter, schwammig geworden in der Form; die Haut ist nicht mehr straff, außerdem ist sie weiß und hat viele dunkle kleine Flecke, so wie die grünen Schalen der Walnüsse, wenn sie vom Baum gefallen sind. Ich habe eine große Angst, daß mein Kopf und Körper noch lange getrennt sind, ein gänzlicher Verfall des Körpers mit Sicherheit eintreten wird. Da höre ich meine Mutter, die mich ruft; mir ist, als käme ihre Stimme von irgendwo ganz aus der Ferne, aber von unten, wie aus einem Keller. Ich fühle auch: die Stimme hat schon lange gerufen, mit größter Anstrengung, ohne daß ich sie hörte, und auch jetzt kann ich sie nicht verstehen. (G IX 24:23, Bl. 77-78)⁸⁵

Nel secondo sogno, non meno inquietante del primo, la madre porta sotto braccio un pacco, contenente il corpo acefalo del sognatore che deve essere seppellito:

Ich gehe neben meiner Mutter. Sie spricht mit mir über einen Begräbnisplatz und trägt ein langes Paket am Arm. Da weiß ich: was sie trägt, ist mein eigener Körper ohne Kopf. Ich frage sie: Wo soll der Körper beerdigt werden? Erst antwortet sie nicht, dann sagt sie mit tonloser Stimme: Es sei egal. – Und der Kopf? Frage ich mit großer Angst. Darauf antwortet sie lange Zeit überhaupt nicht, und als ich nochmals frage, sagt sie mit zögernder Stimme, der werde nicht mitbeerdigt. Ich frage nicht weiter, denn nun

⁸⁵ Già cit. in Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 70, nota 37.

habe ich die entsetzliche Gewißheit, daß er schon irgendwo verwahrt in Spiritus steht.
(G IX 24:23, Bl. 79)⁸⁶

Molto simile a questa annotazione è un sogno riportato in una lettera alla madre. Si tratta di un resoconto onirico, come afferma l'autore stesso, che tematizza la «Seelenteilung, wie sie in meinen Träumen öfter stattfindet» (lettera di Huch alla madre, Pfingstsonntag 1910). In questo sogno l'Io onirico, accompagnato ancora una volta dalla donna, è terrorizzato perché deve affrontare la propria morte, ma ricorda improvvisamente di aver avuto due corpi in passato, con uno dei quali ha già affrontato questa esperienza. Di seguito si riporta un estratto di questo resoconto onirico, che nella lettera risulta molto lungo e dettagliato:

Ich träumte, ich müsse mir das Leben nehmen, aus irgend einer furchtbaren Abhängigkeit von irgend einer menschlichen Macht. Ich war mit dir zusammen in diesem Hause. Mich packten die Schauer des vorgefühlten Todes; ich war so sicher, u. auf einmal kam es über mich. Du sprachest ernste und schöne Worte über die Nichtigkeit des Lebens, mit völliger Erhabenheit über das mir Menschliche der Trennung. Schliesslich, als du meine grosse Schwäche sahst, sagtest du: Einmal hast du es bereits überstanden! Da fiel mir ein, dass ich ja in Wirklichkeit 2 Menschen war, die von einander äusserlich nicht unterscheidbar waren. Ich wusste, das Sterben war doppelt, u. das Eine fand bereits gestern statt. Ich wusste, dass dieser eine Körper von mir tot unten in einem Keller aufbewahrt lag u. auf die Bestattung wartete. Da ich bei dieser Vorstellung nichts anderes empfand, als wenn es sich um einen anderen Menschen handelte, da ich wusste: ich habe die Schrecken des Todes bereits einmal überstanden und empfinde mich noch immer so gewohnt – menschlich wie stets, so kann das Sterben nicht so furchtbar sein. Ich sagte zu dir: ja ich will es. Aber bleibe du, bis ich nicht mehr da bin, hier. – Da wurde dein Gesicht übermenschlich ernst. Du bewegtest es verneinend und sagtest: Hier bleiben, um dich noch deinen Tode schön zu machen, das vermag ich nicht. (ibid.)

Il sogno prosegue poi con l'Io onirico che cerca di uccidersi, ma improvvisamente sperimenta una grande desiderio di vivere, soprattutto perché non ha ancora

⁸⁶ Già cit. in Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp. 70-71, nota 37.

concluso il libro che sta scrivendo. Il sognatore fa inoltre una serie di riflessioni su quel gemello che ha perso e sulla straordinarietà della loro natura, pensando di poter conservare nella propria memoria anche i pensieri del suo doppio scomparso. Una volta conclusa l'annotazione, Huch esprime il suo stupore per questo sogno singolare:

Wie ist das sonderbar! Und was für dunkle, geheimnisvolle Dinge liegen im Untergrund der Seele. Denn man kann kaum sagen, dass dies alles bloss ein purer, oberflächlicher Unsinn sei. – Sonst könnte es unmöglich eine so nachhaltige Wirkung haben, wie es auf mich und wahrscheinlich auch auf dich hat. – Dies Leben ist wirklich ein Rätsel! (ibid.)

L'esclamazione finale della vita come mistero riporta ancora una volta alla stretta connessione tra sonno e veglia nella percezione di Huch: l'autore, infatti, non si preoccupa di specificare di quale vita gli appaia come un mistero, se quella sognante o quella cosciente, poiché egli si trova sempre al confine tra queste due realtà e, nonostante viva qualcosa di straordinario in sogno, grazie all'effetto di quest'ultimo inneggia al mistero della vita, come se un fatto simile potesse effettivamente verificarsi anche nella realtà della veglia. In una lettera di poco successiva, Huch torna sull'argomento e confessa alla madre di aver già sognato in passato di aver un doppio di nome Michel, forse un riferimento all'eroe del suo primo romanzo (cfr. lettera di Huch alla madre, 31.5.1910). Successivamente, l'autore confida alla donna di aver provato spesso, anche nella vita reale, questa sensazione di straniamento dal proprio corpo. Huch ricorda poi la prima volta che visse quest'esperienza, all'età di soli cinque anni:

Dies Gefühl, als ob ich nicht ich wäre, ist in mir fast so alt wie ich selber; am frühesten empfand ich es am meinen 5ten Geburtstag. Das hat nichts zu thun mit irgend einer „Zwiespältigkeit meines Wesens“, sondern ist viel viel tiefer in dem Rätsel von Seele und Bewusstsein selbst begründet. Noch jetzt kann ich, wenn ich will – u. wenn ich alleine bin, geschieht es zugleich ganz von selbst – das Bewusstsein der eigenen Existenz als realen Faktor so empfinden, dass ich mich für Momente vollkommen

loslöse von mir selbst und dass ich dann vor dem realen körperlichen Ich etwas empfinde, für das ich nur das eine Wort: Grauen habe. (ibid.)

È interessante notare come, anche in questo caso, Huch provi a spiegare questo fenomeno utilizzando dei termini klagesiani, *Seele* e *Bewusstsein*. Quel sonno della ragione, che secondo Klages si manifesterebbe con il risveglio dell'anima, sembra qualcosa che Huch sarebbe in grado di vivere anche durante la veglia. Si tratta di una sorta di epifania che l'autore sperimenta, durante la quale "l'anima" si sveglia e si estrania dal proprio corpo. Anche la ragione, intesa come logica comune, in questi particolari momenti sembra tacere, per lasciare al soggetto la possibilità di osservare la propria esistenza da un'altra prospettiva. Questa prima esperienza di straniamento viene riportata da Huch anche nelle proprie memorie, pubblicate con il titolo *Aus der Kindheit*:

an meinem 8ten oder 6ten Geburtstag muß das gewesen sein [...]. Meine Halbschwester Anna war mit ihren sämtlichen Kindern aus Halberstadt gekommen und brachte mir sehr schöne Geschenke mit. Aus irgend einem Grunde verschwand ich plötzlich, stieg die Treppe zu unserm Hause hinauf und sah von oben in den blühenden Garten, wo sie alle versammelt waren. Plötzlich durchschauerte mich der Gedanke: bin ich eigentlich Fritz Huch? bin ich dieser Körper, den ich mit mir selbst fühle? – Es war mir plötzlich, als wenn ich neben mir selbst stände, mir plötzlich, und dann wieder als ob ich in einem Traum befangen sein müßte und nun beim Erwachen gewahr werden müsse, daß ich garnicht existiere. Dieses absonderliche Gefühl beschleicht mich noch heute manchmal, und ich fühle denselben Schauer wie damals als ich Kind war. Ich glaubte nicht an meine Existenz und glaubte doch an sie. Ich fühlte mich und sagte mir dabei, daß ich mich ja mit mir selbst befühle, daß ich also ein sehr subjektiver Beurteiler meiner Existenz sei.⁸⁷

Questa esperienza segna così significativamente Huch che l'autore la trasferisce nel suo romanzo *Mao*, facendola rivivere al suo *alter ego* letterario Thomas:

⁸⁷ Friedrich Huch, *Aus der Kindheit*, cit., pp. 97-98.

eine ähnliche Verwechslung ging in seiner Seele vor: Er wußte, daß er, Thomas, hier am Gitter stand und hinabsah, aber wenn er gerade dieses mit Angestrengtheit dachte, so war er sich selbst ganz fremd, ein anderer, es löste sich dieselbe Gestalt in zwei gesonderte, und im nächsten Augenblick, beim wachen Hinschaun, wieder nur eine einzige zu sein. (M 379)

Anche Jan, protagonista del racconto *Aus einer Kindheit*, sperimenta, similmente a Thomas, una sensazione di straniamento, tale per cui a fatica distingue tra sogno e veglia:

Ihm war, als wäre sein ganzes Leben ein Traum, aus dem er nicht wachen konnte. Ein leiser Schwindel erfaßte ihn. Lautlos, unbeweglich stand er in der Mitte des Zimmers und lauschte auf die Stille. Dann dachte er: Wenn ich jetzt ein Wort sage, wie das wohl klingt? Und er sprach halblaut ein Wort, und seine Stimme war ihm fremd, als höre er sie zum ersten Male. Still lag der Raum, nur die Kränze dufteten. Wie unheimlich es plötzlich hier war!⁸⁸

Questa impossibilità di distinguere tra sogno e veglia, sperimentata da Huch stesso, viene descritta già nella sopracitata lettera alla madre, in riferimento all'esperienza di straniamento provata da bambino. Nonostante l'autore utilizzi concetti vicini al pensiero di Klages, egli non nomina direttamente quest'ultimo, bensì si rifà alla filosofia di Schopenhauer:

Schopenhauer stellt irgendwo halb spielerisch eine Theorie auf, nach der das Leben von dem Lebenden geträumt wird, und dass ein unbewusstes waches ‚Ich‘ dahinter steht, das vielleicht erst mit dem Tod in's Bewusstsein tritt. Und diese geheimnisvolle ‚absolute‘ Bewusstsein ist es glaube ich, das manchmal wie durch einen Nebel hindurch anklopft an das ‚träumende Bewusstsein‘. (lettera di Huch alla madre, 31.5.1910)

⁸⁸ Friedrich Huch, *Erzählungen*. In: Id., *Gesammelte Werke*, cit., Bd. 3, p. 410. D'ora in poi indicata tra parentesi con la sigla E e il numero di pagina.

Huch sembra far qui riferimento alla teoria schopenhaueriana, espressa nell'opera *Die Welt als Wille und Vorstellung*, secondo cui la vita reale, in quanto rappresentazione da parte del soggetto, sarebbe difficilmente distinguibile dal sogno. Questa teoria ben si applica alla percezione onirica dell'autore, in cui, come si è visto, esiste una continuità tra sogno e veglia, in uno scambio dialogico e costante tra i due stati di coscienza.

2.1.4. I luoghi del sogno e la vecchia casa di famiglia

Le vicende oniriche di Huch, come è emerso dai sogni finora citati, prendono vita nei luoghi più disparati: sotto il cielo stellato, davanti al mare in tempesta, per strade e campi notturni o in raffinati ambienti rococò. Naturalmente compaiono Monaco, città di adozione dell'autore, e in particolare Schwabing, come nelle seguenti annotazioni: «Ich bin in München, zum erstenmal seit langer Zeit, auf der Ludwigstraße. [...] Die Straße beginnt weither von Höhen; Paläste in langen Reihen ziehen sich hinab, unterbrochen durch kerzengerade Bäume, in deren Spitzen die Sonne scheint» (T 216); e ancora: «Ich gehe mit einem Kinde auf der Strasse. Da sehe ich, dass ich in Schwabing bin. Aus einer Thür tritt ein junger Mann in oberbayerischer Tracht, und er singt ein Lied, ein Liebeslied, und eine unendliche Sehnsucht überkommt mich» (G IX 24:22,1, Bl. 22).

Tuttavia, nessun luogo ricorre con la stessa frequenza della vecchia casa di famiglia,⁸⁹ la quale fa da sfondo, o addirittura da protagonista, a circa un quarto delle annotazioni oniriche pubblicate. Se si guarda poi al materiale inedito il numero appare ancor più sorprendente. Come si vedrà anche in seguito, infatti, molti dei sogni esclusi da Klages per la pubblicazione riguardano proprio la vecchia casa di famiglia che evidentemente, secondo il filosofo, dominava già abbastanza la raccolta programmata. Inoltre, le annotazioni relative alla vecchia casa di famiglia costituiscono quasi la totalità dei numerosi sogni riportati da Huch nella corrispondenza con la madre, nonché dei resoconti inclusi dall'autore nel romanzo *Geschwister*.

⁸⁹ Anche Klages sembra aver dedicato una delle sue liriche alla propria vecchia casa, in cui compare anche la figura della madre. Il testo si intitola infatti *Das alte Haus* (cfr. RR 192).

Con la vecchia casa di famiglia, che domina tanto i sogni quanto i romanzi di Huch, l'autore si riferisce al palazzo ereditato dal padre William, in cui trascorse la propria infanzia, ubicato a Braunschweig sulla piazza Hagenmarkt n. 13 e distrutto durante la seconda guerra mondiale.⁹⁰ L'avvocato William Huch dovette cedere il palazzo alla città di Braunschweig quando, dopo un'ascesa economica grandiosa, subì negli affari perdite tali da prosciugare le sostanze di famiglia, nonché da esaurire tragicamente le proprie forze fisiche e psichiche. Negli anni in cui la famiglia fu in possesso del palazzo, tuttavia, esso fu scenario di feste e luogo di sfarzo.⁹¹

All'epoca in cui nacque Huch, il palazzo era già considerato un edificio storico, risalente al tempo di Karl Wilhelm Ferdinand di Braunschweig (1735-1806). Per un periodo, anche la sua celebre amante, la duchessa Maria Branconi, nota persino a Goethe per la sua bellezza, vi aveva vissuto.⁹² Non mancavano poi leggende legate a spiriti e fantasmi che si sarebbero aggirati per la casa. Karlwalther Rohmann, curatore delle memorie di Marie e Friedrich Huch, pone l'accento sul valore storico-culturale della posizione in cui si trovava il palazzo, ovvero sulla piazza del principale mercato della città anseatica di Braunschweig.⁹³ Ai piedi della torre che si affacciava sul giardino della famiglia Huch, che spesso ricorre nei sogni dell'autore, si trovava la cosiddetta Andreana, una delle migliori biblioteche del tardo medioevo tedesco. Nelle sue immediate vicinanze si trovavano anche il Collegio Carolino, nonché la chiesa di Santa Caterina, in cui il primo luglio 1796 August Wilhelm Schlegel sposò Caroline Schlegel-Schelling. Centro culturale della

⁹⁰ Cfr. Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 146. Una foto di questo palazzo all'epoca di Huch apre le memorie della madre Marie: Marie Huch, *Die Lebenserinnerungen von Marie Huch, geboren Gerstäcker*. In: Id., *Im Treibsand der Erinnerungen*, cit., p. 18.

⁹¹ La fortuna della famiglia Huch oscillava spesso. Greuner riporta le parole di Rudolf Huch, cugino di Friedrich: «Rudolf Huch schrieb: '[...] Die Braunschweiger sagten ..., bei den Huchs könnte man nie wissen, ob sie Geld hätten oder nicht, manchmal dächte man, sie hätten gar nichts, und dann hätten sie auf einmal wieder viel. Geld war der Maßstab des Glücks.'». Ruth Greuner, «Nachwort», cit., pp. 151-152. Per questa e altre analogie, Greuner fa notare una certa vicinanza tra la famiglia Huch e la celebre famiglia fittizia dei Buddenbrook: «Lübeck und Braunschweig – das verwandte Familienmilieu mit Reichtum und Wonne, Exotic und Mittelalter, Aufsteigen und Bankrotten, Krankheit und Tod – zweifellos eine ähnliche geistige Lebensform». Ibid., pp. 153-154.

⁹² Cfr. *ibid.*, p. 149.

⁹³ Cfr. Karlwalther Rohmann, «Zur Einführung», cit., pp. 13-14.

piazza, tuttavia, era il teatro ducale, in cui venivano rappresentate *pièce* sia classiche che romantiche. Nelle immediate vicinanze del teatro si trovava infine la casa originaria della famiglia Huch, la cosiddetta Hagenschänke, appartenente al nonno paterno dell'autore, Heinrich Carl Huch (1788-1858). Di essa si dice che fu luogo di incontro di numerosi intellettuali e artisti del tempo. Naturalmente, la storia e le leggende relative alla casa stimolarono da sempre la fantasia del giovane Friedrich: l'edificio diventa infatti «zum Labyrinth seiner Träume, zur *Bühne*, auf der sich später die Romane einer Kindheit, Huchs ‚Geschwister‘-Trilogie, und kurz vor seinem Tode auch der Plan zum Roman der Branconi abspielen sollen».⁹⁴

Nelle annotazioni oniriche di Huch la vecchia casa di famiglia appare, come si è visto nelle annotazioni relative al gusto *Jugendstil* e rococò dell'autore, in tutta la sua magnificenza. Ciò vale anche per il giardino, tanto caro all'autore, che in sogno si manifesta come *ortus conclusus* idilliaco. Si vedano, ad esempio, la seguente annotazione: «Ich bin im Garten des alten Hauses. Alle Bäume stehen in Blüte. Eine sanfte Wärme durchströmt mich, ein leiser Wind hebt an, und da tanzen die Sonnenringe, und alle Blätter beginnen zu klingen» (T 193); e ancora, l'annotazione immediatamente successiva: «Ich bin im Garten des alten Hauses, Büsche und Sträucher sind urwaldartig gewachsen. Ein rotes Rhododendron dickicht schlägt über mir zusammen» (ibid.).

Tuttavia, la vecchia casa di famiglia, con il suo giardino, rappresenta anche e soprattutto un luogo che è andato irrimediabilmente perduto ed è reperibile soltanto in sogno. L'io onirico ne è in un certo senso consapevole e alla vista della vecchia casa di famiglia, oggetto del proprio desiderio, prova una profonda nostalgia e, al tempo stesso, una grande gioia, ai limiti dello struggimento.⁹⁵ Nel rivedere i vari

⁹⁴ Ruth Greuner, «Nachwort», cit., pp. 149-150. Corsivo dell'autrice.

⁹⁵ Wucherpennig interpreta la casa di famiglia come simbolo materno. In particolare, le stanze che proteggono il bambino, come quelle che ricorrono nel romanzo *Mao*, sarebbero secondo la psicoanalisi un simbolo del grembo materno: «Das Urbild des innersten runden Raumes, der das Kind vollkommen einschließt und von der Welt abschließt, ist, wie die Psychoanalyse gezeigt hat, der Mutterleib. Das Haus ist ein Muttersymbol. Das alte Haus des Traumes verweist auf das reale Elternhaus, ist aber emotional besetzt mit der Vorstellung kindlicher Geborgenheit im Mutterschoß». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 53. Date queste premesse, per cui la casa rappresenta il grembo materno, il sognatore che

elementi che formavano un tempo la vecchia casa, lo stupore e la nostalgia del sognatore sono infatti tali, come se rivedesse dei vecchi amici che credeva defunti. Si veda, ad esempio, la seguente annotazione: «Fremde Gesimse sind hier; Gestelle und Figuren, kleine Büsten, Reliefs und Tafeln; höchste antike Kunst, die mich mit Sehnsucht erfüllt. [...] Das sind vergessene Dinge, die wir beim Auszug aus dem alten Hause, ohne es zu wissen, zurückliessen» (T 210); e ancora: «Da bin ich wieder im alten Hause, auf einem einsamen, verstaubten Platze oben auf dem Boden, wo mir Dämmerung herrscht. Dort liegen aber verstaubte Sachen – sie wurden vergessen als wir das Haus verliessen; seitdem liegen sie dort unbenutzt» (G IX 24:22,1, Bl. 7). Lo stesso stupore coglie l'io onirico che si ritrova nel giardino della vecchia casa. Il sognatore si inginocchia nell'erba, quasi in segno di adorazione, baciandone e abbracciandone gli steli: «Ich kann es nicht fassen, daß ich nun noch in das alte Haus zurückgekehrt bin; ich knie im hohen Grase und umarme und küsse die Halme» (T 193). Molto simile a questa annotazione è un sogno riportato in una lettera alla madre, in cui l'io onirico, commosso per essere ritornato nella vecchia casa, si getta a terra e bacia il suolo della sua amata patria: «Denke dir, kürzlich hatte ich wieder einen ganz leidenschaftlichen Traum vom alten Hause. Ich warf mich im Garten auf das Gras nieder und küsste den Boden und glaubte, nun bleibe ich immer, immer in der Heimat» (lettera di Huch alla madre, maggio 1900). In modo analogo, nell'annotazione 35 di *Neue Träume* il sognatore si prostra ai piedi non più del giardino o della casa, bensì di una figura che rappresenta la propria infanzia. In questo sogno, infatti, Huch incontra il proprio sé bambino all'interno della vecchia casa che, simile a una chiesa, è diventata quasi un luogo di culto in cui venerare la propria innocenza perduta: «Ich gehe allein in das alte Haus: Inwendig ist ein einziger, riesiger Raum wie in einer Kirche. In seiner Mitte sind Altarstufen, oben sitzt ein Kind. Ich gehe zu ihm hin, werfe mich vor ihm nieder, umklammere es und breche in Schluchzen aus» (NT 249). Ciò vale anche per gli affetti, poiché l'autore rivede in sogno gli altri membri della famiglia, soprattutto il padre defunto e l'amata madre lontana, ma anche fratelli e sorelle. Il

penetra nella vecchia casa sarebbe invece, secondo Wucherpfennig, espressione di un desiderio incestuoso. Cfr. Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 67.

sognatore, ad esempio, dopo essere tornato nella vecchia casa, trova un busto di marmo che rappresenta la madre, lo bacia e lo abbraccia: «Endlich gelangte ich in das Schlafzimmer, das fast in Dunkelheit lag [...]. In der Mitte aber stand ein Tisch, darauf eine grosse, ernste Büste aus schwarzem Marmor. – meine Mutter – ich beugte mich herab, umarmte und küsste sie» (lettera di Huch alla madre, 10.2.1899). Anche nei sogni del padre, molto frequenti nella corrispondenza con la madre, l'Io onirico si getta ai piedi dell'uomo e ne bacia le mani: «Ganz kürzlich träumte ich auch vom Papa. Solche Träume sind selten, aber jedesmal sehr stark. Und immer sinke ich an ihn nieder und küsse ihm die Hände» (lettera di Huch alla madre, 3.9.1910).

Come si può notare dalle annotazioni citate, la rappresentazione della casa che appare nei sogni di Huch non è realistica, ma piuttosto simbolica. La casa reale viene infatti trasfigurata in sogno, per acquistare un altro, più profondo significato. L'autore stesso si dichiara meravigliato della quantità e della varietà di versioni in cui gli appare questo luogo, segno del grande impatto che esso ha avuto su di lui:

Vom alten Haus träumte ich letzte Nacht auch wieder, sah hohen Hallen mit getäfelten Decken und geschnitzten Wänden; es ist wunderbar wie sehr ich dasselbe Thema auf die verschiedensten und phantastischsten Weisen immer und immer wieder wiederhole. Man sieht, welch ungeheuren Eindruck dieses alte Haus auf mich gemacht hat. (lettera di Huch alla madre, 20.4.1900)

Una delle annotazioni con la maggior carica simbolica, per stessa ammissione di Huch,⁹⁶ è un sogno in cui l'Io onirico mette in atto un tentativo di riconquista della vecchia casa. In questo sogno, che Klages definisce «rätselhaft ergreifend» (lettera di Klages a Huch, 18.4.1901),⁹⁷ il sognatore cerca di piantare una bandiera sul tetto dell'edificio. Quest'impresa, tuttavia, è destinata a fallire:

⁹⁶ Cfr. lettera di Huch a Klages, metà aprile 1901: «Dafür bekommen Sie hier drei neue alte Haus-Träume, die ich letzte und vorletzte Nacht hatte. Der mit der Fahne traurig, finde ich. Sie werden ihn wohl symbolisch auffassen».

⁹⁷ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 337.

Ich werde die Fahne auf dem Dache des alten Hauses wieder aufrichten. Durch kleine Treppen gelange ich hinauf auf den Boden, ich trete hinaus und schwebe fast über einem Abgrund. Vor Schwindel und Hinabstürzen aber schütze ich mich durch die Vorstellung, ich sei auf der höchsten Spitze eines Mastes. Ich pflanze die Fahne aufrecht – aber da sehe ich, daß es nur die Stange ist, welche in die Luft ragt, und das, was ich für eine Fahne hielt, ist nur ein schwarzer Wollfaden. Das Fahnentuch liegt neben mir am Boden. Ich greife es auf; ich sehe auch die kleinen Hülsen und Verbindungsstücke, mit denen man sie an die Stange befestigt. Einst kannte ich ihren Gebrauch – aber nun ist mir ihr Sinn verschlossen. Ich mühe mich vergebens. Ich kann die Fahne auf dem Dach des alten Hauses nicht aufrichten. (T 211)⁹⁸

Questo sogno, insieme a molte altre annotazioni della casa di famiglia, viene inserito nel romanzo *Geschwister* tra i sogni di Cornelia, *alter ego* femminile dell'autore. Interessante è notare come in questa sede sia proprio il padre a fallire nel tentativo di erigere la bandiera sul tetto della vecchia casa di famiglia: «Hoch oben auf dem Dach des alten Hauses stehe ich mit meinem Vater. Er will die Fahne aufrecht pflanzen. [...] Er müht sich vergebens. [...] Wir können die Fahne auf dem alten Haus nicht aufrichten» (G 100).

In un'altra delle annotazioni della raccolta *Träume* si vedono uniti i due oggetti del desiderio di Huch, la vecchia casa e l'amico Klages, di cui si discuterà nel capitolo successivo. Nonostante quest'ultimo non abbia mai visitato effettivamente la vecchia casa dell'autore – quando i due si conobbero, infatti, la famiglia di Huch non ne era già più in possesso – questa accoppiata non è rara nei sogni riportati alla madre. In questa annotazione ricorre un motivo già osservato in precedenza: l'autore, tornato nella vecchia casa, ritrova i vecchi scrittoi del padre, li abbraccia e ne tasta le curve, in un atto di piacere quasi erotico. Klages, dal canto suo, non riesce a capire questo entusiasmo e, con la sua caratteristica vena polemica e con una certa mancanza di sensibilità, critica lo stile dei mobili. Quando degli sconosciuti tentano di aprirne le ante, l'io onirico, in un impeto d'ira, difende con

⁹⁸ Wucherpennig interpreta la paura di precipitare e l'incapacità di piantare la bandiera presenti in questo sogno come «Koitusangst» e «Impotenzphantasie». Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 92.

veemenza questi mobili in quanto, essendo appartenuti a suo padre, solo il sognatore avrebbe il diritto di toccarli:

Ich bin im zweiten Stock des alten Hauses; K. ist vorangegangen; ich eile den Gang hinunter, ihm nach; in dem Zimmer, das diesen Flügel des Hauses abschließt, hole ich ihn ein; ich erkenne das Zimmer wieder, sehe zwei riesige, dunkle Schränke, drücke Arme und Gesicht an sie und rufe: „Das sind also die alten braunen Türen, über die ich so viel gesonnen habe!“

Es sind aber zwei in die Wände eingelassene, dicht nebeneinanderstehende Sekretäre; ich finde den geheimen Weg zum Öffnen der geschlossenen Flächen, die Flügel springen auf, ich sehe einen Haufen von Büchern. Ich schlage sie auf; es sind alte juristische Bücher meines Vaters. Dann umschlinge ich wieder den Schrank selbst und betaste seine sanft gerundeten Kanten. K. sagt: „Ich verstehe nicht, daß Sie diese alten Möbel so lieben können; sie sind doch gar nicht geschmackvoll!“ – worauf ich ihm antwortete: „Aber es hängen so viele Erinnerungen an ihnen!“

[...] Mich umdrängen fremde Knaben, andere wollen den Nachbarschrank öffnen. Ich verhindere sie daran, worauf ein Herr mich darauf aufmerksam macht, ich tue ja selbst Unerlaubtes. Da entgegnete ich heftig: „Dies war das Haus meines Vaters; diese alten Schränke gehörten ihm, und ich allein habe das Recht sie zu öffnen“. (T 196-197)⁹⁹

Questa annotazione ricorda da vicino i sogni riportati alla madre, in cui la casa, così come la figura del padre, sono una costante. Così, ad esempio, nel 1899, dopo essere tornato a Monaco dopo un lungo soggiorno a Parigi, Huch è sorpreso perché non è

⁹⁹ Wucherpennig legge anche questo sogno in chiave psicoanalitica, per cui i mobili sarebbero da interpretare come simbolo femminile, in questo caso riconducibile alla madre: «Die „zwei riesigen dunklen Schränke“ [...] mit den „sanft gerundeten Kanten“ und den „Haufen“ von Büchern im Innern lassen an das weibliche Gesäß denken, wenn man die starke analerotische Besetzung des Hauses mit berücksichtigt. Die Deutung wird gestärkt durch den Hinweis auf den vaginal-symbolischen „geheimen Weg zum Öffnen der geschlossenen Flächen“ [...]. Deuten wir die Möbel als Hinweis auf die Mutter – es wird mehrfach betont, daß sie „alt“ sind –, so verstehen wir, daß sie zwar nicht mehr der neuesten Mode entsprechen, daß aber „so viele Erinnerungen“ (an frühkindliche Zeiten) an ihnen haften, daß Huch so viel über sie „gesonnen“ hat, daß der Sohn zwar „Unerlaubtes“ tut, dazu aber nach dem Tod des Vaters (das Haus *gehörte* ihm) mehr Recht hat als völlig fremde Menschen». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp. 89-90, nota 11, corsivo dell'autore.

la metropoli francese a dominare i suoi sogni, bensì ancora la vecchia casa: «Als ich die erste Nacht wieder in München war, träumte ich nicht von Paris, sondern – merkwürdiger Weise: intensiv von dem alten Hause» (lettera di Huch alla madre, 30.1.1899). La vecchia casa sarebbe infatti, come scrive l'autore alla madre, un porto sicuro in cui egli approda per riposare, nonché un luogo di incontro con il padre: «das Haus ist wie ein Hafen, in dem ich einkehre und ausruhe; u. dass ich – namentlich in letzter Zeit, – soviel von Papa träume hat gewiss auch einen tiefen Grund» (lettera di Huch alla madre, 25.2.1899). Nella stessa lettera viene riportato un sogno in cui si svolge una classica scena domestica nella vecchia casa di famiglia – compaiono infatti il padre, il fratello Richard e la sorella Carina – con l'aggiunta di Klages. Il sogno, come molti altri, si svolge a Natale, momento in cui la famiglia si riunisce:

Heut Morgen träumte ich ich ginge mit Klages durch unser altes Haus. Wir standen im Schreibezimmer u. ich hörte Papas und Richard's Stimmen aus Richards Arbeitszimmer herum; sie beredeten geschäftliche Dinge. Im Saale sass Carina auf dem Sofa u. weinte. Ich rief erstaunt: Carina! Sind wir denn wieder in unser Haus eingezogen? Sie sah mich verständnislos an, deutete in's Zimmer u. sagte die Zuckersachen am Weihnachtsbaume hingen zu hoch, sie konnte sie nicht bekommen. Klages (der sehr gross ist) holte ihr was herunter. Sie nahm die Sachen, behielt Kl.'s Hand in ihrem und küsste sie. (echt Karina!) Er sah aber schon in das Nebenzimmer hinein, in das Wohnzimmer. Das war mit gelber, gepresster Ledertapete und Goldblumen bekleidet. (ibid).

Il sogno si conclude con un commento su Klages, significativo in relazione al rapporto tra i due autori: «Mir zeigt der Traum vor allem meine engen Gefühlsbeziehungen zu Klages» (ibid.).

Il ritorno a Braunschweig per festeggiare il Natale è un tema frequente nelle annotazioni relative alla vecchia casa di famiglia. Questa festività, infatti, non richiama soltanto il tema del calore e della famiglia riunita ma anche dell'infanzia. In questi sogni l'io onirico sperimenta lo stesso incanto vissuto dal bambino durante le festività natalizie, ritornando alla vecchia casa e alla perduta infanzia, pur essendo consapevole che ciò rappresenta soltanto una condizione temporanea:

Ich träumte [...] wir wären wieder dort [im alten Haus]: du hattest mir zur Freude beschlossen Weihnachten wieder einmal im Saal zu feiern. Und ich fühlte auch wieder ganz wie früher, war wieder Kind [...] Ich wusste dass wir nicht für immer da bleiben konnten, u. so ging ich in dem Raume auf u. ab wie jemand der ein warmes Zimmer noch recht geniessen will ehe er in die Winterskälte muss. (lettera di Huch alla madre, 3.10.1899)

Questa “mistica” del sogno sarebbe in qualche modo collegata a quella che Huch stesso chiama “mistica dei ricordi”. L’autore confessa alla madre di avere ricordi più felici della vecchia casa rispetto ai suoi fratelli poiché, in quanto figlio maggiore, ha vissuto un periodo di serenità con la famiglia, in cui il padre non era ancora oppresso dai problemi economici. Tuttavia, Huch è consapevole che si tratti di ben più di questo. I suoi ricordi, infatti, sono ancora più luminosi di quanto effettivamente non lo siano stati i fatti reali. Sia nel sogno che nel ricordo l’infanzia dell’autore appare dunque idealizzata e la vecchia casa di famiglia trasfigurata, più gioiosa e più ricca di significato di quanto non lo sia stata realmente in passato:

Die Junitage sind doch die schönsten im Jahre. Da sind die Erinnerungen an das alte Haus am stärksten. Neulich hatte ich einen ächten Sommertraum! Wie unendlich gut hatte ich es doch im Gegensatz zu Felix u. den andern! Diese schwere, reife Mystik der Erinnerungen ist ihnen verschlossen. Und ich kannte Papa ja noch in seiner guten Zeit, wo Geselligkeit und Frohsinn im Hause herrschte. – Natürlich war alles nicht so wie es in meiner Erinnerung lebt. Aber was thut das? Für mich ist es so. Ein Glanz liegt auf dem alten Hause, das zum Schlosse wird. (lettera di Huch alla madre, 20.6.1899)

La casa non è dunque soltanto simbolo di protezione ma anche di isolamento, poiché solo l’autore, con la sua sensibilità, vi dimora ancora e continua a tornarvi ogni notte. Anche sei anni più tardi, nel 1905, Huch muove una sorta di rimprovero alla madre e ai fratelli che sembrano aver dimenticato la vecchia casa, mentre egli vi abita ancora, alimentando la forza di quel luogo magico. L’autore tenta in qualche modo di incanalare questa potenza nel romanzo *Mao*, attraverso il protagonista Thomas, ma ciò non riduce il potere che la vecchia casa esercita su di lui. Huch è

consapevole che nel suo mondo interiore la casa si è trasformata in qualcosa di magico e ha acquisito nuove stanze e nuovi spazi, mai penetrati nella vita reale:

Die Zeit wo wir in der alten Heimat waren, am Hagenmarkt, verblasst mehr und mehr; du denkst wohl kaum mehr daran u. meine Geschwister erinnern sich so gut wie nicht; der einzige, der noch immer in dem alten Hause wohnt bin ich; fast allnächtlich bin ich in den Räumen, in den Garten. Es sind nun bald 20 Jahre her, dass wir es verliessen, u. seine Kraft ist gewachsen. Auch mein ‚Thomas‘ hat mich nicht von ihm befreit. Und ich ahne, ich werde es mein ganzes Leben nicht verlassen. Was ist es das so mächtig ist? Ich weiss es nicht; die Heimat ist es nicht, denn ich denke nicht an sie; das Leben meiner Kindheit ist es auch nicht, denn nichts davon spielt hinein; alles ist magisch verwandelt. – Neulich fand ich einen leeren, verfallenen Raum; ich hatte ihn nie gesehen [...]. Und da wusste ich auf einmal, : hier verlebte jenes erste Kind, das vor Mariechen geboren war u. ganz früh starb, seine kurze Kindheit. Der Traum war so stark, dass ich auch wachend lange nicht von dem Gedanken loskam, ich hätte noch ein Geschwister gehabt von dem ich bis jetzt nichts wusste: – Berthold hiess das Kind. (lettera di Huch alla madre, 7.9.1905)

Pochi giorni più tardi, forse in reazione ai rimproveri avanzati dal figlio, la madre invia a Huch un sogno avuto da lei relativamente alla vecchia casa. L'autore si dichiara sollevato, poiché ciò lo fa sentire meno solo, ma puntualizza comunque che i suoi sogni della vecchia casa sono più profondi e imperscrutabili. Inoltre, nonostante il senso di solitudine che ciò gli provoca, egli si sente privilegiato rispetto ai fratelli per aver ancora questo legame con la vecchia casa, punto fisso di tutta la sua esistenza:

Etwas von dem Geheimnisvollen des alten Hauses muss doch auch in dir gewirkt haben; sonst könntest du nicht „immer wieder“ jenen Traum gehabt haben, in dem die „alte Möbel angefüllt mit alten Sachen“ so bedeutungsvoll sind! Ich glaube nicht, dass mein Traum durch den deinen kam, aber ich glaube, dass beide auf dieselbe Quelle zurückgehn; nur, dass sie in mir noch tiefer u. unergründlicher rauscht. Es ist mir eine wirkliche Wohlthat, dass du schreibst, dass du auch doch irgend ein enges Gefühl zu dem Hause empfindest, ich kam mir immer so allein, so furchtbar allein vor – wenn ich an das Haus dachte, und an den Garten. – Aber vor all meinen Geschwistern bin

ich bevorzugt; ihnen fehlt dieser tiefe, grosse [...]punkt, der das ganze weitere Leben begleitet. (lettera di Huch alla madre, 14.9.1905)

Che i ricordi di Huch siano distorti e idealizzati rispetto ai momenti vissuti nella vecchia casa è dimostrato dal fatto che, quando l'autore torna a Braunschweig e decide di visitare quel luogo, l'edificio gli appare come qualcosa di totalmente estraneo. Le immagini interiori che Huch si è creato della casa nei propri ricordi e sogni gli appaiono dunque ancor più luminosi in confronto a quell'edificio così anonimo: «Im Hagenmarkt-Haus war ich auch wieder – sah es als etwas fast Fremdes. Um so fester u. schöner werden die Bilder u. Träume» (lettera di Huch alla madre, 1900). Le annotazioni relative alla vecchia casa si intensificano poi intorno al 1905, periodo in cui Huch lavora al romanzo *Mao*. La vera protagonista del romanzo, infatti, è proprio la vecchia casa di famiglia. Anche in quel periodo l'autore torna a Braunschweig e rivede l'edificio nel suo vecchio splendore. Per farlo rivivere, tuttavia, deve chiudere gli occhi e cercarlo dentro di sé:

Nur unser altes Haus – wenn ich diese öde, grosse Grab betrete, oder sehe, dann stockt alles in mir. – Als ich in der Markthalle war, schloss ich die Augen, u. da stand der Garten vor mir, ich sah die Linde, die Sonnenuhr, das Rosenbeet, den Holunderbaum, und als ich sie wieder öffnete, schien mir das was wirklich war als Traum. Aber es ist merkwürdig, wie die Wirklichkeit die man vor sich sieht, alles Vergangene nicht nur vernichtet, sondern geradezu vergewaltigt. Man steht da, wie betäubt, mit genug stumpfen Sinnen, u. das verzweifelte Anspannen aller Kräfte zerschellt an der brutalen Wirklichkeit. Ich glaube ich fange an im Maostil zu schreiben. Dies Buch wird mir etwas Heiliges. (lettera di Huch alla madre, 4.1.1905)

La casa si trasforma in sogno da luogo reale a luogo simbolico, migrando così nell'opera letteraria. Già nel 1901, Huch si rende conto del potenziale creativo di questo luogo e ne rende partecipe la madre. Tuttavia, afferma l'autore, non è per questo motivo che egli annota i sogni della vecchia casa: «Meine Träume vom alten Haus dauern in unverminderter Schönheit weiter. Ich schreibe sie alle auf. Vielleicht lassen sie sich litterarisch einmal verwerten. Doch schreibe ich sie nicht etwa deshalb auf!» (lettera di Huch alla madre, 12.2.1901).

Il tema della vecchia casa, infatti, viene introdotto già nel romanzo *Geschwister*, in cui, come si è visto, l'autore inserisce numerosi sogni, quasi tutti relativi alla casa di famiglia. Essi vengono attribuiti a Cornelia, che tenta disperatamente di mantenere vivo il ricordo di quella casa, in cui ha vissuto i primi anni di vita con la defunta madre:

Es begann eine Zeit, in der sie ein zweites Leben führte. Sie sah dieses Haus wieder in ihren Träumen, mit erneuter, dringlicher Kraft, daß seine Bilder im Wachen vor ihr standen als ein unfaßbar Wirkliches. Sie sah die Räume wieder, selten festlich geschmückt, öfter tot und leer. [...] Sie sah den Garten wieder, blühend und voll Wärme, oder blaß und fahl. Menschen sah sie beinahe nie, und die sie sah, waren fremd oder gespenstisch. [...]

Zuweilen erzählte sie einen dieser Träume ihrem Vater und drang in ihm, nachzusinnen, was noch in seiner Erinnerung sei von jenem einzigen Male, wo er selbst das Haus betrat. – „Du solltest“, sagte er einmal zu ihr, „diese Träume niederschreiben. Sie werden ein Vermächtnis deiner Jugend sein.“ (G 95)

Tuttavia, è nel romanzo *Mao* che la casa diventa la vera protagonista dell'opera. Nonostante essa faccia chiaramente riferimento alla casa di Huch a Braunschweig, la sua rappresentazione non è realistica, bensì interiorizzata e trasfigurata come in sogno, come nota Moulton: «Was ist aber diesem Bild passiert, ehe es im Werk erscheint! Der feste Umriss ist verloren gegangen, einzelne Gegenstände wachsen, alles andere verschwindet. Das Haus ist „geträumt“ worden».¹⁰⁰ Gli elementi ricorrenti nelle descrizioni di *Mao*, infatti, sono gli stessi che ricorrono anche nei sogni, quali camini, pareti purpuree, sala degli specchi e molti altri ancora. Come si è visto in precedenza, i sogni della vecchia casa, sia nei diari che nella corrispondenza con la madre, si moltiplicano e si intensificano durante la stesura di questo romanzo, in cui la casa diventa un collage di immagini oniriche che ha poco a che vedere con la reale casa di Braunschweig, come nota ancora Moulton: «Das Haus in ‚Mao‘, wie es Thomas sah, ist also eine Zusammensetzung aus Traumbildern und ist kaum mehr mit dem Hause zu vergleichen, das Huch gern

¹⁰⁰ Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 167.

hätte modernisieren lassen, damit es wieder bewohnbar wäre».¹⁰¹ L'autore, attraverso il sogno e il ricordo, si ricrea la propria casa.

Anche la rappresentazione di Thomas stesso, sempre in bilico tra veglia e sogno – sia esso effettivo o a occhi aperti – è molto vicina alla figura di Huch. Tanto per cominciare, uno dei suoi insegnanti lo chiama *der Träumer* (cfr. M 353), poiché egli vive in una realtà diversa da quella degli altri (cfr. M 400). Inoltre, altre caratteristiche che accomunano il protagonista all'autore sono la nostalgia e la tendenza all'isolamento: «So lebte er in Träumerei und Sehnsucht, immer allein und niemals einsam» (M 356). Tuttavia, ciò che più ricorda Huch nel romanzo è l'attaccamento di Thomas alla casa e al suo giardino, che si manifesta nella forma consueta in cui appare nelle annotazioni oniriche: «Er kehrte sein Gesicht zu Boden, preßte die Wange gegen die Erde und breitete die Arme über sie» (M 380).

Oltre alle analogie tra Huch-sognatore e Thomas, l'autore riproduce nel romanzo l'atmosfera tipica dei sogni, per cui alcune scene possono forse essere ricondotte a delle annotazioni oniriche specifiche. In occasione del compleanno della sorella Ursula, ad esempio, in cui le candele brillano in una stanza buia, Thomas si perde in una delle sue fantasticherie e vede una sfera color oro scintillante¹⁰² all'interno della stanza, le cui pareti e soffitto sono scomparsi: «Einsam, tiefgolden, ölig glomm eine Kugel im grenzenlosen, finsternen Raum; die Wände, die Decken waren verschwunden; über dem Bodenlosen schwebte das Licht, schwarz umwölbt vom Haus. - - Hatte ihm das einmal geträumt?» (M 374). Non è dato sapere se Thomas avesse già sognato quest'immagine, ma senza dubbio Huch aveva già annotato qualcosa di simile tra i propri sogni: «Ich durchschreite [...] die Räume des alten Hauses. Alle Decken und Wände sind verschwunden [...]. Hoch oben von den dunklen Decken hängen dunkle, braunbrennede Leuchtkronen» (T 201).

L'esempio citato introduce uno degli elementi ricorrenti nella simbologia dei sogni che viene trasposta nel romanzo, ovvero il fuoco. Infatti, oltre a riprodurre l'atmosfera e le sensazioni tipiche del sogno, Huch riporta nel romanzo tutta la simbologia che caratterizza le annotazioni della vecchia casa di famiglia, con

¹⁰¹ Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., 167.

¹⁰² Anche la sfera dorata ricorda, ancora una volta, Klimt e in particolare l'edificio della Secessione.

singoli elementi ricorrenti quali l'albero, la torre, lo stemma di famiglia, il quadro, l'acqua e il fuoco. Questi ultimi due elementi risultano particolarmente significativi, soprattutto il fuoco.¹⁰³ Come si è visto, infatti, elementi assimilabili al fuoco, anche se in forma attenuata, ricorrono nei sogni della vecchia casa e vengono ripresi anche nei romanzi. Così, ad esempio, nelle annotazioni oniriche si scorge spesso dietro le finestre un colore rosso sangue o dorato (cfr. T 199, 210); si parla poi di «purpurnen Wänden» che fiammeggiano (T 210), di «Scharlachtapeten» (T 194) o, ancora, viene riportato: «die dunkelrote Tapete leuchtet sanft und warm» (ibid.). Questi motivi sono naturalmente ispirati alla reale casa di famiglia di Braunschweig e ritornano in *Geschwister*, in cui viene citato, relativamente alla casa di infanzia di Cornelia, «das Wohnzimmer mit seinen glühend dunklen, roten Wänden» (G 92). Questo elemento è ancor più dominante in *Mao*, il cui manoscritto, come nota Wucherpennig,¹⁰⁴ è conservato in un involucro di seta rosso scuro e porta come motto iniziale la frase con cui nel libro viene descritta «das Zimmer mit den seidenen Wänden» (M 387) che, non a caso, come nei sogni, può essere osservata soltanto dall'esterno, attraverso la serratura: «es war ganz aus roter Seide, und wenn die Sonne darauf schien, so war es, als brannte es» (M 357). Anche nelle fantasticherie di Thomas non mancano gli elementi vicini al fuoco: «durch seine [Maos] Finger rannen funkelnde Rubine, die er vors Auge hielt und achtlos wieder fallen ließ. Sie wurden zu Purpurströmen, auf denen die Sonne glitzerte, ein Rauschen ging durch den Garten, golden war das ganze riesige Haus» (M 401).

La casa di famiglia, infatti, sia nei sogni che romanzi, si presenta spesso come bruciata o in fiamme. Si veda la seguente annotazione, in cui nella vecchia casa di famiglia divampa un incendio:

Ich sehe, daß das alte Haus verbrennen wird. Eine Fenstersäule steht in Flammen. Zur selben Zeit höre ich Orgelmusik und dann ein volles Orchester. Ich suche die Musik

¹⁰³ Wucherpennig interpreta queste *Feuerphantasien* in chiave psicoanalitica come «urethrale[...] Wünsche [...] mit kindlicher Enuresis (Bettnässe) verbunden». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 58.

¹⁰⁴ Cfr. ibid., p. 48, nota 23.

mit den Augen, und endlich erblicke ich zwischen den Steinhaufen in der Nähe hohläugige, zerlumpfte, gespenstische Kerle, die die Musik machen. (T 190)

Allo stesso modo, in *Geschwister* la vecchia casa di infanzia di Cornelia è bruciata, mentre in *Mao*, a seguito di una previsione fatta da uno zio, Thomas teme che la propria casa possa essere divorata da un incendio. Già nel primo capitolo, nel delirio di terrore del protagonista, ogni elemento purpureo o dorato della casa, ogni luce e specchio brillante si tramuta improvvisamente in fuoco, minacciando persino gli spiriti che infestano l'edificio:

Man kann es gar nicht anzünden, dachte er endlich; es ist viel zu alt. – Und halb getröstet blickte er auf die Scheiben, in denen die Lichter der Abendsonne funkelten. Sie wurden größer, siedender und rosenrot, und jetzt erkannte er auch die hohen, goldgeschnitzten Spiegel an den Wänden, die zu glühen schienen wie von innerem Feuer. Er sah, wie das Feuer höher und höher fraß, wie es den ganzen Saal ergriff und in die hinteren dunklen Zimmer drang, worin die Geister hausten. Sie liefen durch die Tür davon, aber das Feuer drang hinter ihnen her; sie fanden die versteckte Pforte, sie eilten die enge Wendeltreppe hinauf bis hoch zum Boden, und das Feuer schlug zu ihren Füßen auf. Aber Geister konnten doch nicht brennen? – Und doch fühlte er es unerbittlich: Alles verbrannte, alles. (M 335)

Il terrore si impossessa nuovamente di Thomas quando un compagno di classe indesiderato varca la soglia sacra della casa, minandone la sicurezza. In un delirio febbrile si susseguono visioni della casa che viene minacciata e che culminano ancora una volta in un turbine di fuoco:

Das Haus erdröhnte, wiehernd schüttelten sich die Wände, alles wankte und schwankte, und der Onkel Matthäus brüllte vom Ofen her: „Die alte Bude muß eingerissen werden“.

So lag er tagelang im Fieber; Visionen des Hauses glitten häufiger in seine Träume. Fetzenweise loderten sie auf in großen Bildern, zumeist verknüpft mit der letzten Vergangenheit: Der Sturm jagte über den Garten hin und spaltete die alten Bäume, das Wappenschild zerbarst. [...] Feuer zischte aus allen Spalten und Fugen des Hauses, er wollte retten, löschen, Brandglocken dröhnten, und die lohe Fackel oben auf dem

Turme schwang in riesenhaftem Kreise. Die Balken sprühten, knisterten und qualmten, und wie sie berstend niederkrachten, stand dort oben eine einsame Gestalt. Was er für Feuer sah, ward Glut der Abendröte. Leuchtend im Rosenlichte lag das Haus, regungslos stand die Gestalt. Zitternd streckte er die Arme nach ihr aus, er flüsterte seinen Namen. Sie wich zurück, schwand ferner, verblaßte, zerging in schimmerndem Nebel - - noch Traumverloren, halbwach, ruhte sein Blick auf dem trüben, blinden Bilde, das hoch am Fußende seines Bettes hing. (M 368)

Altrettanto presente, sia nelle annotazioni oniriche che nei romanzi, è l'elemento dell'acqua. Come nota Wucherpennig, nelle annotazioni della vecchia casa, infatti, «Helles Wasser läuft von Wänden und Ausgängen»:¹⁰⁵ così, ad esempio, lo studio del padre viene inondato da un ruscello turbinoso (cfr. T 202), l'atrio della casa si trasforma in una rimessa per barche (cfr. NT 238) e getti d'acqua sgorgano dalle pareti delle stanze (cfr. NT 258). Allo stesso modo, i due elementi fuoco e acqua si incontrano nel romanzo *Geschwister*, in cui la precettrice inglese dei tre fratelli danneggia alcune stanze della casa facendo straripare dell'acqua; per rimediare al suo errore la ragazza organizza poi uno spettacolo pirotecnico (cfr. G 48). Anche nel romanzo *Mao* non manca l'elemento idrico. L'acqua che sgorga dalla grondaia o dalla fontana rappresenta infatti per Thomas uno degli elementi più affascinanti della casa, come qualcosa di permanente ed eterno che stimola la fantasia del protagonista:

Nun war er allein in dem weiten Garten. Unten gurgelte das Wasser, sonst vernahm er keinen Laut. Er horchte schließlich aufmerksam auf die kleinen Töne, die kein Ende nahmen. Und er dachte: Ob wohl das Wasser schon lange so rauscht, schon das ganze Jahr, schon damals, als ich immer zur Dachrinne und dem Schornstein aufsah, schon seit ich geboren bin - - oder noch viel länger? – Er schloß die Augen und dachte, wie sonderbar das doch alles sei. Dann hörte er wieder die kleinen Töne in der Tiefe. Er nahm sich vor, beständig auf sie zu lauschen, er vermochte es auch eine Weile, aber dann rauschten sie ferner, verloren sich ganz, und wenn er sie endlich wieder hörte, zerrann ein ungesehenes Bild vor seiner Seele. –

Er sah hinab zur Tiefe, so lange, daß es ihm endlich vorkam, als fließe nicht das Wasser, sondern als zöge er selbst auf einem unbekanntem Schiffe still den Strom

¹⁰⁵ Wolf Wucherpennig, *Kinheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp. 53, 58.

hinauf. Dann stand er plötzlich wieder still, und er sah, daß in Wirklichkeit das Wasser floß. (M 378-379)

E ancora:

Er saß in seinem Gärtchen neben dem kleinen Springbrunnen, den er einst selber angelegt; er horchte auf das leise Plätschern, und es war in Wirklichkeit das Geräusch einer fernen, ungeheuren Fontäne mitten in dem Garten. Die leuchtenden Perlen wurden zu Kristallbällen, die sich in den Himmel schleuderten und nicht mehr zurückkamen. (M 400)

Molti altri, tuttavia, sono i simboli onirici e le situazioni tipiche dei sogni della vecchia casa che ricorrono in *Mao*. Il Natale, ad esempio, che, come si è visto, è elemento tipico delle annotazioni, assume importanza anche nel romanzo. Affascinante è la descrizione di questo periodo dell'anno, che viene paragonato a un castello arroccato sulla montagna:

Weihnachten lag in dieser Zeit, eine warme Insel, ein geheimnisvolles Schloß auf hohem Berge, ein Ziel, das man lange, lange vor sich sieht, zu dem man, absteigend, lange zurückblickt. Oft sah Thomas sinnend empor zur Spitze des dickichtdunklen, hohen Tannenbaumes, der fast die Decke des Saales erreichte, auf jene Schimmernde Gestalt, die ihn mit Sehnsucht füllte. (M 347)

La descrizione dell'abete, che si erge a dismisura nel salone, ricorda il sogno, quasi ironico, citato in precedenza in cui l'io onirico vede la sorella Carina impossibilitata a raggiungere i bastoncini di zucchero appesi all'albero di Natale e prega Klages di procurargliene qualcuno. La rappresentazione di questo periodo continua poi con un altro paragone: la fine di un vecchio anno e l'inizio di uno nuovo fa riflettere il giovane Thomas, che immagina l'arco dell'anno come un lungo corridoio su cui si affacciano dodici stanze, rappresentanti i mesi, simile al lungo corridoio della propria casa. Essa non rappresenta più, dunque, soltanto uno spazio, ma diventa anche metafora per il tempo: «Das „Jahr“ erschien ihm wie ein Gang mit vielen Zimmern, die die Monate waren, und er dachte dabei an den ihm bekannten langen Gang im eigenen Hause» (ibid.).

Oltre all'abete, nel romanzo ricorre anche l'albero di sambuco, presente nell'effettivo giardino di Braunschweig, così come nelle annotazioni oniriche di Huch. Thomas vi si arrampica in presenza del compagno di giochi Alexander e ne trae dei tesori che aveva conservato lì, decorazioni sfavillanti color oro e argento, residui che ancora una volta rimandano al Natale trascorso:

„Was ist das für ein sonderbarer Baum?“ fragte Alexander endlich. – Thomas folgte seinem Blick und sagte beinahe geringschätzig: „Oh, das ist nur ein Holunderbaum.“ Dann kletterte er aber an ihm empor und langte von oben mit der Hand in den Stamm hinein. – „Ist er hohl?“ – Statt aller Antwort zog er die Hand heraus, die voll von flimmerndem, verblaßtem Gold und Silber war, Schätze vom letzten Weihnachtsfeste, die er hier geheimnisvoll verwahrte [...]. Unbeweglich sah er auf ihn nieder; es war, als müsse jetzt etwas Ungeahntes, Wundervolles geschehen. (M 383)

Anche queste decorazioni argento e oro sono soggette al fuoco, in quanto, dopo la rottura con Alexander, verranno bruciate per eliminare ogni ricordo relativo all'amico: «Das Gold und Silber, das ihn an Alexander erinnerte, ward aus dem hohlen Holunderbaum herausgeworfen, heimlich in den Küchenherd gestopft und da verbrannt» (M 402).

Esistono poi altri simboli che caratterizzano la casa dei sogni e di *Mao* e che, personificati, conferiscono all'edificio il carattere di un essere animato. Uno di questi simboli ricorrenti è quello della torre che, come altri elementi della casa, a Thomas sembra quasi in grado di prendere vita:

Thomas wußte eine Stelle des Hauses, von dort konnte man den Turm hindurchsehen. In seiner unteren Höhe war ein ungeheures, kunstvoll durchbrochenes Rund, hinter dem das Innere ganz schwarz erschien. Dieser Turm war sehr geheimnisvoll; einmal wegen des Durchblickes, den man nur von einer einzigen Stelle des Hauses aus gewahrte und von der nur Thomas wußte; dann aber auch wegen der Horntöne, die von seiner Höhe kamen, so kurz, daß sie oft nur wie ein Punkt klangen. An diese Töne war er von allerfrühester Kindheit an gewöhnt. Sie waren so selbstverständlich, daß er gar nicht darüber nachdachte, wie sie entstanden. Einmal aber blickte er, in Nachdenken versunken, zum Turm hinauf, und da sah er, wie gerade jene Stelle, die er betrachtete, lebendig wurde: Ein ganz kleines Fensterchen schien sich zu öffnen,

etwas Winziges Bewegtes erschien darin, der bekannte Ruf ertönte, und dann war alles schnell wieder genau wie vorher. (M 348-349)

La torre, come tipico di Huch, viene percepita come qualcosa di onirico e al tempo stesso reale:

wenn nun in schweren Frühlingsnächten der Himmel krachte, dann schlich er erwacht, zum Fenster, hob den Vorhang und sah hinauf zum trüben Lichtchen in der Finsternis, bis sie sich blendend hellte und der Turm für einen Augenblick traumhaft und wirklich als ein riesiger Schatten ragte. (M 349-350)

Queste esperienze che Thomas vive di notte, al confine tra sonno e veglia, al mattino seguente vengono percepite dal protagonista come un sogno: «am nächsten Morgen, wenn der Himmel wieder blau und leuchtend über dem glühenden Garten lag, und der alte Turm so zuversichtlich fest und sicher stand wie immer, dann erschien ihm sein ganzes Nachterlebnis wie ein Traum» (M 350). Anche la campana della torre è un elemento significativo. Thomas è abituato da sempre a sentirne il suono e ritiene perciò che questo oggetto sia senza tempo, così come l'acqua citata in precedenza: «Das ist nun, dachte er, dieselbe Glocke, die ich mein ganzes Leben lang gehört habe, die schon schlug, ehe meine Eltern auf der Welt waren; [...] er dachte: So klang die Glocke, als es noch keine Zeit gab» (M 426).

Altro elemento determinante e con un profondo significato simbolico è lo stemma di famiglia, che lega indissolubilmente la storia di Thomas a quella della casa. Nonostante esso risulti sbiadito, il protagonista si dichiara indignato quando Alexander insinua che lo stemma avrebbe bisogno di essere riverniciato. Nulla della casa, infatti, deve essere alterato:

Unwillkürlich suchten Thomas' Augen das Wappenschild unter dem Dache. Alexander folgte seinem Blick und schien plötzlich lebendiger. Er sagte, man müsse die alten Farben wieder auffrischen. Eine leise und selbstverständliche Empörung stieg in Thomas bei diesen Worten auf [...]. – „Das meinst du doch nicht im Ernst“, fragte Thomas dringlich, „daß unser Haus geändert werden müsse? Es muß doch so bleiben wie es ist!“ – Er sprach laut und leidenschaftlich. (M 384)

L'insinuazione di Alexander e la conseguente reazione di Thomas possono ricordare il sogno, precedentemente citato, in cui Klages fa un commento sui mobili della vecchia casa, che non trova di buon gusto, e in cui il sognatore, in quanto figlio del proprietario, si sente in diritto di difenderli, poiché tanti ricordi vi sono legati.

Tutti questi simboli trovano unione in Thomas, che prova un desiderio di totale fusione con la casa e che, trasognato, immagina di trasferire la propria anima in ogni elemento dell'edificio, per diventare un tutt'uno con esso e con i secoli di storia che ha vissuto:

Mehr und mehr versank er in Träumerei, es zerlöste sich sein Denken, das Bewußtsein seiner selbst ging auf in dem Raume um ihn, in den Mauern, die er fühlte und nicht sah, in den ganzen ungeheuren Bauwerk, das träumend die Jahrhunderte vorüberziehen ließ. (M 390)

Durante questo processo di identificazione con la casa Thomas prova una sensazione di pace infinita: «Das Haus, das Bild, er selbst – alles verklang zu einem Einzigen. Eine große, wundervolle Stille breitete sich über ihn; wie ein unbeweglich stiller, nächtlicher See, in dem der Himmel mit dem Mond sich spiegelt, ruhte seine Seele» (M 399).

Il quadro a cui qui si fa riferimento è l'ultimo, ma anche il più significativo simbolo della vecchia casa. Numerosi quadri compaiono, come già osservato in precedenza, anche nei sogni di Huch e notevole importanza assume il quadro che in *Geschwister* è appeso sul letto di Cornelia. Nonostante esso rappresenti la Madonna, la ragazza ritiene infatti che si tratti della defunta madre e mostra un attaccamento riverenziale a quell'immagine. Nel caso di *Mao*, invece, si tratta di un misterioso ritratto dimenticato da tempo e che non viene mai descritto chiaramente, a cui Thomas associa una sorta di potere legato alla casa stessa. Esso ne rappresenterebbe infatti l'essenza e dà nome allo stesso romanzo, *Mao*, «der Herr des Hauses» (M 410). Il nome della figura rappresentata nel quadro sarebbe stato rivelato in sogno a Thomas, che l'avrebbe annotato e bruciato più volte in una sorta di rito:

Nur einer kannte das Geheimnis, und Thomas wußte davon aus einem Traum. Er wußte jetzt auch den Namen jenes Einen: Zwischen Traum und Halbwachen sprach oder hörte er ihn. Mao - - schrieb er nieder und starrte den Namen an wie eine Zauberformel. Dann entzündete er ihn schnell und ließ ihn verbrennen, um ihn wieder aufzuschreiben und wieder zu verbrennen. (ibid.)

Dopo questo rituale, che ancora una volta include il fuoco,¹⁰⁶ Thomas prova a sovrapporre le tre lettere che formano il nome di Mao e vi riconosce il simbolo misterioso, disegnato nello stemma di famiglia, che non era mai riuscito a decifrare: «Nun endlich enträtselte sich ihm auch das Wappenschild: Es war das Innerste von Maos Namen, das, was nach beiden Seiten hin geschützt, nur Eingeweihten sein Geheimnis offenbarte» (M 402). Un altro fatto straordinario si rivela poi al protagonista: il suo stesso nome, Thomas, contiene quello di Mao, rivelando ancora una volta l'intima connessione tra il protagonista e la storia della casa. Ciò dovrebbe conferire a Thomas poteri straordinari sul mondo e sull'edificio stesso, che desidera riportare al suo antico splendore: «Nur war er ihm ganz zugehörig; noch mehr: Einer war in dem anderen; – eine geheimnisvolle Kraft durchdrang ihn. Nun fühlte er sich den Meister des Hauses; es lag in seiner Macht, es zu verändern, so wie es früher gewesen war: Er zauberte» (ibid.). Thomas sperimenta subito i suoi nuovi poteri attraverso parole magiche,¹⁰⁷ di cui la più potente, che al lettore non è dato conoscere, dovrebbe far sparire il resto del mondo, lasciando intatta soltanto la casa:

¹⁰⁶ Huch e le personalità che frequentava a Monaco non erano certo estranei a questi rituali, soprattutto se legati al fuoco, come riporta ironicamente Franziska zu Reventlow: «Nach dem Tee setzte man sich auf den Boden, das heißt auf Teppiche und Kissen. Heinz [=Huch] machte die Lampe aus und zündete in einer Kupferschale Spiritus an – warum auch nicht –, es gab eine schöne blau-grünliche Flamme. Aber dann stand die Malerin auf und hielt die Hände darüber, man sah nur die schwarze Gestalt und die Hände über der Spiritusflamme, die in dieser Beleuchtung ganz grünlich aussahen. Und nun waren alle ganz begeistert und sagten wieder, das sei „enorm“». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 20.

¹⁰⁷ Credenze legate alla magia non erano certo estranee al mondo dei Cosmici che Huch aveva frequentato. Nel romanzo di Franziska zu Reventlow, ad esempio, i “Wahnmoehinger” si aspettano grandi segni dalle personalità più influenti del gruppo che, una volta raccolte in sé le forze cosmiche dell'universo, avrebbero dovuto raggiungere la magia, se non addirittura l'onnipotenza: «Die geistigen Führer Wahnmoehings [...], es verlaudet, daß sie Geheimnisse von unabsehbare Tragweite

„Sibu“, das hieß: Der Wind soll kommen und durch die Fenster blasen, daß Musik entstehe. „Wuho!“ das hieß: Das schwarze Wasser hinter dem Gartenzaun soll aufsteigen und das Haus umzingeln, daß es uneindringbar werde. Das mächtigste Wort aber bedeutete: Die Welt soll verschwinden, nur das Haus soll sein. Und während er diese Worte sprach, glaubte er fest, daß alles geschehe, so wie er es wolle, nur daß er selbst nicht sehen und nicht hören konnte. Mao aber sah und hörte alles. (ibid.)

Come in *Geschwister* Cornelia viene privata del quadro della Madonna, verso il quale ha sviluppato un attaccamento morboso, così in *Mao* il padre di Thomas, allarmato dal comportamento del figlio, decide di allontanare il quadro misterioso. Qui torna ancora una volta l'elemento del fuoco, poiché Ursula insinua che il quadro sia stato bruciato (cfr. M 408). Thomas, tuttavia, non è preoccupato poiché, nonostante la perdita del quadro, Mao, in quanto essenza stessa della casa, sarebbe onnipresente: «Als ob sie dadurch, daß sie Maos Bild ihm nahmen, ihm Mao selbst genommen hätten! Das Bild war fort, aber Mao selbst war nun allgegenwärtig. Und das Haus stand um ihn, fest und ruhig und wie immer. Mao hatte es nicht verlassen» (ibid.). La presenza del quadro, proprio come il suo nome, viene rivelata ancora una volta in sogno a Thomas, che riesce a vedere il luogo esatto in cui Mao sarebbe stato nascosto: «Dieselbe Nacht erwachte er an einem Traum: Er hatte ihn gesehen, groß, seinen ganzen Körper, mit einer Deutlichkeit, die über den gemalten Schein

entdeckt haben und dadurch in der Beherrschung gewisse innere Kräfte so weit vordringen, daß sie über kurz oder lang in der Lage sein werden, zu zaubern, – wirklich und wahrhaftig zu zaubern. [...] Gelingt es einem, sich durch ein mystisches Verfahren – ich glaube durch absolute Selbstversenkung in das kosmische Urprinzip – [...] gelingt es ihm, die kosmische Ursubstanz in sich allmächtig zu machen, so daß sie sein Wesen vollkommen durchdringt, – nun so wird eben er selbst allmächtig, – und wer allmächtig ist, kann zaubern». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 77. Nel romanzo si fa inoltre riferimento all'utilizzo di parole misteriose, dal presunto potenziale magico, come la parola *Mirobuk*, di cui nessuno conosce il vero significato. Cfr., ad esempio, ibid., pp. 34-35: «Ja, ich frage ganz im Ernst, ob es nicht ein bedenkliches Symptom für meinen inneren Zustand ist, daß das bloße Wort – Mirobuk – so beruhigend auf mich wirkt – wie eine Zauberformel, die den Bann zu lösen vermag [...]. Ich weiß nicht, was Mirobuk bedeutet, wo er es her hat, und was es eigentlich heißen soll, ich will es auch gar nicht wissen, es ist nur die Art, wie er es anwendet – man ahnt gleichsam, daß hinter den verworrensten Widersprüchen doch noch irgendwo Klarheit zu finden sein könnte».

hinausging. [...] – Wo hatte Thomas ihn gesehen? [...]; und plötzlich stand der Raum vor ihm» (M 414). Una volta ritrovato Mao in un vecchio armadio, Thomas compie il gesto, tanto ricorrente nelle annotazioni oniriche, di abbracciare quell'oggetto perduto: «Da schritt er auf einen hohen, dunklen, flachen Schrank zu und öffnete: Mao blickte ihm entgegen. Das Licht entfiel seine Hand und verlosch, er riß das Bild zu sich und preßte es mit beiden Armen im Dunkel an seine Brust» (M 416). È proprio allora che per Thomas si compie la magia più potente di Mao: il mondo scompare e la casa stessa si eleva allo stato di mondo, dominata dalla supremazia di Mao stesso. La casa acquista dunque una forma umana proprio nell'animo di Thomas:

Maos Bild begann im Wappenschilde unter dem höchsten Giebel zu ergrimmen, Traumklänge strahlten von ihm aus, unerreichbar schwebte es in höchster Fernen, in weißer Glut, stille Lichter blinkten aus Tausenden Fernen; ohne daß er das Bannwort sprach, war die Zauberformel Wirklichkeit geworden: Die Welt verschwand, indem das Haus zur Welt ward, beherrscht von Maos nächtlichem Gestirn.

So kauerte er einsam in der Nacht, in tiefster Dunkelheit, allein mit einem stummen, geheimnisvollen Wesen, das ihm das teuerste auf der Welt war, im Herzen des alten Hauses, dessen langsam sterbende Seele noch einmal aufflackerte und in ihm menschliche Gestalt gewann, in ihm, der es nicht wußte, der seinen unverständenen Schmerz und seine Todesahnung in das Sinnbild eines verschollenen Knaben trug, das ihm zum Höchsten wurde, und der doch fühlte in halbaufgetanen Bildern, daß über alles das hinaus riesenhaft ein anderer, tiefer Schmerz wehte über dem Abgrund einer verklungenen Welt, deren Schein noch ahnungsvoll aus der Tiefe zuckte. (M 416-417)

Dopo il ritrovamento del quadro, la venerazione di Thomas raggiunge il culmine quando il protagonista decide di erigere un altare per Mao:

Es fiel ihm ein, daß er sich schon seit langem vornahm, ihm einen kleinen Altar zu bauen, aber schnell setzte er in Gedanken hinzu, daß er das bis jetzt ja gar nicht konnte, da es zu gefährlich war. Aber nun wollte er es nachholen und dadurch Mao zeigen, daß er ihm noch immer das teuerste auf der Welt sei.

[...] er lief mitten in den Garten, stellte das Bild auf die steinerne Sonnenuhr, deren Metalplatte er notdürftig reinigte, dann pflückte er in aller Eile kleine Zweige vom

nahen Lebensbaume, legte sie darunter und zündete sie an, und jetzt erst sah er, und eigentlich nur zufällig, auf Maos Bild. Aber er kehrte den Blick sogleich gezwungen wieder fort. Er sammelte noch Riesig, da die Zweige des Lebensbaumes nicht recht brennen wollten und nur leise qualmten. Mit innerer Ungeduld verbrannte er ein Zündholz nach dem anderen, und dachte endlich: Es ist zu feucht oder zu windig hier. (M 437)

L'elemento del fuoco, ricorrente nel romanzo, domina anche questa scena e il dettaglio dei fiammiferi ricorda vagamente una delle annotazioni oniriche di Huch: «Ich gehe nachts in mein Zimmer, oder ich glaube liegend in der Dunkelheit zu erwachen. Ich habe das Gefühl, jemand Fremdes ist in mein Zimmer; ich ergreife die Streichholzsachtel und zünde an, aber jedesmal erlischt das Zündholz» (T 208). La venerazione per il quadro, qui descritta, sarebbe un altro elemento in comune con *Geschwister*, in cui anche Cornelia erige una sorta di luogo di culto per il quadro della madre-Madonna a cui porta costantemente dei fiori.

Nonostante la sua devozione per la casa, Thomas si rende conto, osservandola da una certa distanza, che nella realtà essa è uguale a tutti gli altri edifici. Se Huch rivede la casa a distanza di anni, rimanendo deluso, analogamente Thomas ha modo di osservarla dalla torre, da cui a malapena riesce a distinguerla in quel mare di case tutte uguali. Si accorge dunque che essa non ha nulla dell'incanto che egli trova nei propri sogni: «Die Tränen traten ihm in die Augen. – „Es ist alles ganz anders in Wirklichkeit!“ sagte er halblaut, stockend [...]. Und dann sah er wieder hinab, in Hoffnung, er könne sich getäuscht haben und alles läge doch so wie in seinem Traume» (M 427). Thomas raggiunge allora una completa identificazione con la casa stessa, poiché essa è tale solo grazie allo splendore che il protagonista le attribuisce. Senza di lui, tuttavia, la casa perderebbe ogni significato: «Wenn ich sterbe, dachte er endlich, ist das Haus auch nicht mehr da» (M 429). Sarà proprio questa inconciliabilità tra il mondo interiore di Thomas e la realtà oggettiva¹⁰⁸ a portare il protagonista all'autodistruzione alla fine del romanzo.

¹⁰⁸ Thomas dovrà arrendersi davanti all'evidenza dei fatti e adeguarsi a vedere la realtà così come la percepiscono gli altri: «Es begann die Welt auf ihn zu wirken, so wie sie für die anderen war» (M 433-434).

La situazione si complica ulteriormente quando i genitori di Thomas decidono di mettere in vendita la vecchia casa per trasferirsi in un appartamento più pratico e moderno. Il dramma del protagonista comincia ben prima del trasferimento della famiglia, quando un antiquario si reca nella casa per acquistarne i mobili. Thomas, come Huch nelle annotazioni oniriche, difende quei mobili e tenta di opporsi alla loro vendita. Piuttosto di vederli in mano ad estranei preferirebbe che bruciassero, come profetizzato dallo zio: «„Doch lieber verbrennen als verkaufen! Sie gehören doch uns und können nicht in fremde Häuser hinein oder in einen Laden zwischen altes Gerümpel. Das ist doch gräßlich, empörend!“» (M 471). La sensazione di identificazione con la casa si intensifica e raggiunge il culmine proprio quando il protagonista deve lasciare quel luogo. Ne consegue il suo totale straniamento dal resto del mondo e persino da se stesso:

wenn er auf die alten Mauern sah, wenn er den Blick richtete auf all das, was er verlassen sollte, schwand ihm immer wieder langsam und vollkommen die Wirklichkeit, er fühlte sich eins mit allem, er vergaß, daß er selbst ein Mensch war, ein Körper wie jeder andere. Jenes Gefühl, das ihn als Kind zuweilen faßte, das er seither fast ganz vergaß, es schaukelte ihn wie zuvor. Er fühlte sich selbst, und während er sich fühlte, war er sich wieder längst entflohen, sich selber grauenhaft und fremd; und fern und fremd erschienen ihm die Menschen, die, die er nicht kannte, und die, die ihm vertraut und lieb waren. (M 473-474)

Con l'ingresso nel nuovo appartamento, Thomas si chiude così sempre più in se stesso, assumendo un comportamento inspiegabile agli occhi del resto della famiglia. A peggiorare il suo stato d'animo contribuisce il fatto che, durante il trasloco, il quadro di Mao sia andato perduto (cfr. M 488).

Se è vero che era proprio il protagonista ad attribuire alla casa il suo significato simbolico, senza la presenza di Thomas l'edificio è destinato a morire, come profetizzato dal protagonista stesso. Ciò viene confermato quando Thomas rivede la vecchia casa per la prima volta:

Seine Mauern ragten nackt zum Himmel, zur Hälfte wie in den Erdboden versunken, ohne Dach. Tor und Fenster waren verschwunden, alles kahl, tot. Und in diesem

kahlen, toten Bau wimmelte es von Menschen, wie Insekten in einem riesigen Kadaver. (M 492)

Non potendo sopportare questa visione, il protagonista, sentendosi chiamato di notte dalla casa stessa (cfr. M 495), decide di raggiungerla per unirsi al suo ineluttabile destino. La casa, in un tentativo di riappropriarsi del suo abitante, sembra prendere vita e voler fagocitare Thomas:

Und leise wuchs das alte Haus um ihn empor, seine Flügel schoben sich näher, unhörbar rückte es um ihn zusammen, das Dach wölbte sich über ihn, leise Töne eines uralten Gesanges umschwebten ihn. Sie verhallten nicht, sie schwangen um ihn in unsichtbarem Reigen, verbanden sich mit ihren Schwestern, schaukelten und neigten sich wie Rosen an windgewiegtem Stengel (M 497)

Thomas viene così trascinato all'interno della casa, al cui centro, come se fosse il cuore dell'edificio, incontra, immobile, una «verschleierte Gestalt» (ibid.), probabilmente Mao stesso. Forse proprio dalla magia di quest'ultimo scaturisce la tempesta finale, in cui dominano, ancora una volta, elementi che ricordano il fuoco:

Über ihm glühten und tosten die Blätter eines ungeheuren Baumes, schwangen in Feuerkreisen, schwarze Früchte platzten und barsten auseinander und schossen den goldenen, leuchtenden Staub zahlloser Funken nieder auf die alte Heimat.

Da klang, sprang und zerriß eine ungeheure Harfe.

Arbeiter fanden ihn am anderen Morgen im Abgrund, tot, im fahlen Frühlicht. (M 497-498)

Morire con o per la vecchia casa, del resto, rappresenta per Huch la morte più bella, come nella seguente annotazione onirica, in cui, come in *Mao*, la casa sembra godere di vita propria e minacciare il sognatore:

Vor mir liegt das alte Haus; es ist aus einem herrlichen, hellen Stein gebaut. Wie ich es lange anschau, habe ich die Empfindung, als wenn die Wand der Fassade nicht senkrecht in die Höhe steige, als wenn sie sich neigte. Zu gleicher Zeit erhebt sich ein leise rauschender Wind, und nun sehe ich mit Deutlichkeit, wie es in seiner ganzen

Breite hin und her schwankt, leise und gewaltig. Angst faßt mich, ich will zurück, dann aber denke ich: Wäre es nicht eigentlich der schönste Tod für mich? (NT 257, cfr. V diario, 26.7.1912)

Se è vero che la stesura del romanzo è stata influenzata da immagini oniriche, è altrettanto vero che le immagini del romanzo entrano nei sogni di Huch, come testimonia l'annotazione sopracitata, posteriore rispetto alla pubblicazione di *Mao*.

Esistono molte altre testimonianze dell'influenza reciproca tra sogno e opera letteraria. Durante la stesura di *Mao*, ad esempio, l'Io onirico vede la vecchia casa così come le vede Thomas in specifiche scene del romanzo. Si veda, ad esempio, la seguente pagina di diario:

Was Donnerstag war, habe ich absolut vergessen; abgesehen von einem Haus-Traum; der lebhaft im Gefühl aber unklar im Bilde vor mir steht; ich sah Räume des alten Hauses u. ganz aus Holz gezimmert, geschnitzten und geglättet, von der unglaublichsten Harmonie, wie riesige Dachböden, die in einander übergehen. Auch sah ich die Front, die Thomas auf seinem Gange nach dem Turm sieht. (II diario, 25.2.1906)

Questa esperienza onirica è stata riportata da Huch anche nel fascicolo di bozze di sogni inediti. Sotto il sogno, a matita, è riportata la scritta «in „Mao”» (G IX 24:22,2, Bl. 36), segno che l'annotazione servì realmente da ispirazione per le descrizioni della casa.

Anche a diversi anni di distanza dalla pubblicazione di *Mao*, tuttavia, i sogni della vecchia casa continuano e rimangono fortemente influenzati dal romanzo. In uno di essi, il sognatore mette in atto una personificazione dell'edificio. Secondo una vecchia cronaca, infatti, in passato la casa avrebbe avuto un cuore e all'Io onirico sembra finalmente confermato il significato più profondo di quel luogo, che l'autore aveva voluto esprimere proprio in *Mao*:

Geträumt habe ich dort [...] bis zum Wahnsinn. Aufgeschrieben nichts. Fast jede Nacht unter dem Dutzend Träume einer vom alten Haus, darunter einer: dass ich in einer Chronik las, dies Haus habe früher ein Herz gehabt, und dass ich bitterlich weinte und das tiefste Geheimnis aus dem Mao bestätigt fand. (V diario, 1912)

Si può dunque affermare che *Mao* abbia portato all'estremo la carica simbolica degli elementi legati alla vecchia casa che già compaiono nelle annotazioni oniriche dell'autore.

La madre, che era la principale confidente di Huch, nonché la prima lettrice dei suoi sogni, capisce a pieno il significato di quell'edificio per il figlio soltanto dopo aver letto il romanzo e si rimprovera di non aver fatto di più per mantenere il possesso della casa, nonostante le difficoltà economiche: «daß wenn wir damals hätten ahnen können, wie unlöslich seine Seele mit dem alten Haus verwachsen, wir es *doch* vielleicht ermöglicht haben würden, es uns zu erhalten».¹⁰⁹ Huch, dal canto suo, in quanto autore caratterizzato dalla nostalgia, risponde alla madre che senza l'esperienza dolorosa di quel distacco non avrebbe concepito *Mao*:

Wären wir immer in dem Hause wohnen geblieben, so wäre auch dieses Buch nicht geschrieben worden, und ich hätte niemals all das Schmerzliche und Süße in so starkem Grad empfinden können. Und es kommt nicht darauf an in der Welt, daß Einem Schmerzliches entfernt bleibt; im Gegenteil, ohne den Schmerz wäre das Leben nicht so reich und wundervoll. Ich glaube, er geht mehr in die Tiefe als das Glück und holt Dinge ans Licht, die erst durch ihn geweckt werden.¹¹⁰

Dopo la morte, Huch è stato sepolto nella sua patria natia di Braunschweig, là dove visse le sensazioni più determinanti per la propria esistenza, come sottolinea l'amica Rose Plehn: «Gewiss, es ist auch mir nun der schönste und natürlichste Gedanke, dass er in seiner Heimat ruht, dort wo er die tiefsten, für ihn bestimmende Eindrücke empfing».¹¹¹

Per concludere, il significato più profondo dell'immagine della casa che Huch si crea nell'intimo del suo spazio interiore, e che trova espressione sia nei sogni che nel romanzo, è quella di un essere animato, dotato di un cuore e di un'anima. Una parte di quest'anima continua a vivere così nell'autore stesso, come egli dichiara in

¹⁰⁹ Marie Huch, cit. in Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 154.

¹¹⁰ Lettera di Huch alla madre, cit. in *ibid.*

¹¹¹ Lettera di Rose Plehn a Marie Huch, 15.5.1913, cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 42.

una lettera a Klages, risalente già al 1903: «Das alte Haus lässt mich auch keine Ruhe. Fast allnächtlich bin ich dort zu Besuche. – Mir ist manchmal, als ob Häuser wohl Seelen hätten, u. in mir ein versprengter Teil dieser Seele sei» (lettera di Huch a Klages, 9.7.1903).

2.1.5. *I personaggi del sogno e l'ossessione per Klages*

Oltre ai familiari, nei sogni compaiono naturalmente gli amici e i conoscenti di Huch, di cui alcuni noti esponenti del *Kosmiker-Kreis*, come Stefan George, Alfred Schuler, l'amico Hans H. Busse e il cugino Roderich Huch. Ciò è testimoniato soprattutto dai sogni non pubblicati e dalle lettere dell'autore. Nella corrispondenza con Klages, ad esempio, si parla di un sogno spaventoso relativo a George:

Von George hatte ich letzte Nacht einen so namenlos aufregenden Traum dass ich den ganzen Tag unter seinem Baume stehe. George ist mir seitdem erschreckend nah gekommen; ich glaube ihn nun zu kennen ohne ihn wiedergesehn zu haben. Aber schrecklich in der Äusserung seines Gefühles. Beängstigend und abstossend peinlich. (lettera di Huch a Klages, metà aprile 1901)

Estremamente interessante è anche un sogno relativo a Schuler, riportato sempre in una lettera a Klages (cfr. G IX 24:65, Bl. 1-2), in cui il filosofo è trascinato in una danza che dovrebbe rappresentare la vittoria degli istinti sulla ragione. Si tratta naturalmente di un sogno ironico ma calzante, se confrontato con le teorie talvolta estreme del circolo e con i loro riti pseudo-pagani. Schuler, infatti, era colui che più di tutti si era interessato alla riscoperta dei riti classici e in questo sogno fa riferimento proprio alle danze romane a cui si sarebbe ispirato per la propria filosofia.¹¹²

¹¹² Nel romanzo di Franziska zu Reventlow, Schuler, sotto il nome di Delius, detto anche *Der Mann mit der Toga*, è definito ironicamente «eine der bedeutendsten Erscheinungen des heutigen Deutschlands – [oder] sogar [...] ‚Germaniens‘». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 35. Egli sarebbe infatti il padre del nuovo paganesimo di Wahnmoching, nonché sostenitore del diritto matriarcale: «„Sie haben wirklich Glück, Herr Dame; dieser Herr [Delius], der mich eben grüßte, ist – nun, man könnte ihn wohl den geistigen Vater des Wahnmochinger Heidentums nennen – nein, nein – das ist in diesem Falle nicht richtig – er würde

Von ihm [Schuler] hatte ich letzte Nacht einen Traum. Er tanzte um den Tisch, sich bald auf das rechte, bald auf das linke Bein schlagend; den Tanz hatte er selbst erfunden. Als meine Mutter befremdet fragte was das bedeuten solle sagte er: ich weiss es selbst nicht! Ich glaube, den Sieg der Instinkte ueber die Vernunft! – Dann fuhr er erlauternd fort: von den Roemern wird berichtet dass sie eine besondere Art symbolischer Taenze hatten, bei denen es im hoechsten Maasse unanstaendig zuing! Meine Mutter hatte sich in den tiefsten Grund des Saales zurueckgezogen der in dichter Finsternis lag; ich hoerte nur einen leisen Laut des Unbehagens und schwelgte gleichzeitig in dem Anblick der riesigen daemmernden Fenster die sich nach oben fast verloren. (lettera di Huch a Klages, 2.1.1900)

Nel repertorio onirico di Huch non mancano poi sogni del caro amico Busse, il più vicino a lui dopo Klages, spesso riportati al diretto interessato, come nella lettera seguente (cfr. G IX 24:73, Bl. 55), in cui dominano, come di consueto, colori sgargianti, tra cui spicca l'oro:

Lieber Hans H! Heute Morgen träumte ich dass ich einen Brief von Ihnen bekam, in goldener Schrift auf grünem Grunde, auf einen unendlich gefalteten Papier; u. als ich ihn auffaltete, war es ein weiches, wundervolles Tuch, das ich an die Wand hing, moosgrün und golden schimmernd. (lettera di Huch a Busse, 3.2.1903).

Del cugino Roderich, infine, si trovano diversi sogni, sia tra quelli inediti che tra quelli pubblicati (cfr. T 192, 196, 199). Se nelle bozze inedite dei sogni Huch fa riferimento al cugino utilizzando il suo nome per intero, nelle annotazioni oniriche

es sehr übelnehmen, wenn man ihn als Vater von irgend etwas bezeichnen wollte – denn gerade er ist der Hauptverfechter des matriarchalen Prinzips“». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 23. Una scena ancor più comica, ai limiti del grottesco, ha luogo nel romanzo durante una delle feste pagane del gruppo. Delius, vestito da matrona romana, o meglio da *Urmutter*, incontra la propria vera madre e finge di non riconoscerla: «„Die Matrone gilt nur für Outsider. Ich habe munkeln hören, daß er den Eingeweihten die große Urmutter darstellt – obwohl diese von Rechts wegen unsichtbar ist. Deshalb trägt er wohl auch den schwarzen Schleier auf dem Haupt. Sie begreifen, daß es wirklich stillos wäre, sich mit seiner Mama zu unterhalten, wenn man sich selbst als Urmutter empfindet“». Ibid., p. 68.

pubblicate l'autore utilizza solo l'iniziale del nome per riferirsi a lui, così come per ogni altro personaggio.

Tuttavia, tra le amicizie di Huch, come già anticipato, quella che influì maggiormente, sia sulla sua vita privata che sul suo mondo onirico, è senza dubbio quella di Klages. Tracce evidenti dell'ammirazione di Huch per quest'ultimo si trovano soprattutto nella corrispondenza con la madre. Già dal suo arrivo a Monaco, Huch racconta alla donna delle sue passeggiate con Busse e Klages. Durante una di queste, dopo essere rimasto da solo con il filosofo, l'autore commenta: «Kl. u. ich blieben allein, u. für mich fing der Genuss des Spazierganges erst dann an» (lettera di Huch alla madre, 18.5.1898). In queste lettere, che riportano i primi incontri tra i due autori, si notano già il fascino esercitato da Klages su Huch e la dominanza del primo sul secondo nel loro nascente rapporto di amicizia:

[ich] ging [...] dann zum Essen, traf aber bloss Klages, Busse war nicht da. Nach dem Essen tranken wir Café [...] dann ging ich mit zu ihm. Wir haben uns immer viel zu sagen, d. h. er eigentlich, er ist ein ganz enorm anregender Mensch, ich freue mich dass wir so befreundet sind! Übrigens nennen wir uns stets „Herr Huch, Herr Klages“ oder auch mal Huch. (lettera di Huch alla madre, 22.5.1898)

E ancora: «Klages [...] ist ein enorm scharfer Kopf, geistig völlig ausgereift. Er und Busse sind mein einziger Verkehr hier [...] und beide bieten mir das Beste, was mir überhaupt geboten werden kann; so fühle ich mich geborgen» (lettera di Huch alla madre, 17.6.1898). Affinché la madre si faccia un'idea più precisa di Klages, Huch le invia anche due fotografie che però, a suo avviso, non renderebbero giustizia all'amico: «von dem letzteren [Klages] das Doppelbild; es ist nicht sehr gut u. giebt ihn nur theilweise wieder. Es ist gut für die welche ihn kennen» (lettera di Huch alla madre, 4.6.1899).

Come si nota dalle lettere citate, Huch nutriva una grande stima per Klages, nonché una cieca fiducia nei confronti di quest'ultimo, come ben dimostrano le vicende editoriali relative al romanzo *Peter Michel* e alla raccolta *Träume*, che verranno esposte in seguito. Già dall'inizio del loro scambio di materiale onirico Huch dichiara di voler annotare certi sogni soltanto su esortazione dell'amico: «Neuerdings habe ich auch Träume [...], aber die schreibe ich erst dann auf wenn

Sie mir sagen ich müsste das!» (lettera di Huch a Klages, fine novembre/inizio dicembre 1900). La fiducia riposta in Klages è evidente anche da certe richieste fatte da Huch al filosofo, presso il quale l'autore cerca costantemente ispirazione: «Geben Sie mir dann einen Stoff, über den ich einen Roman oder ein Stück schreiben kann; ich muss mich irgendwie bethätigen, aber ich weiss nicht wie» (lettera di Huch a Klages, 11.4.1901).

Per Huch, tuttavia, il rapporto con Klages va ben oltre la semplice ammirazione, si tratta piuttosto di un affetto profondo e incondizionato, ai limiti dell'adorazione.¹¹³ Questi sentimenti trovano espressione soprattutto quando Huch lascia Monaco per trasferirsi ad Amburgo, come nella lettera seguente: «Heute stand ich am Abend an der Weser und sah den Strom in kupferner Glut. Wie ich Sie da vermißte und Sie fast neben mir fühlte, können Sie kaum glauben» (lettera di Huch a Klages, metà aprile 1901).¹¹⁴ La lettera si conclude con l'invito, da parte di Huch, di raggiungerlo ad Amburgo che, come nota Schröder, ricalcherebbe versi di George: «Lieber Freund [...] : Kommen Sie nach Hamburg; ich will Ihnen Kerzen zünden und Demanten reichen, und Sie werden nicht zögernd unentschlossen stehen und keine Thränen werden schimmern, sondern reinste Freude!» (ibid.).¹¹⁵ E ancora, durante un soggiorno in Svizzera, Huch scrive: «Mein Gott, wenn Sie mit hier wären!!! – Ich bin jetzt südlicher als München; der Gedanke, so fern

¹¹³ La tendenza all'omosessualità, che l'autore – cresciuto da una madre estremamente pudica – cercò di celare per tutta la vita, è un fatto risaputo. Cfr. Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., pp. 43-46 e Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp. 107-113. L'omosessualità, del resto, non era estranea ai circoli frequentati da Huch, soprattutto al circolo dei Cosmici, di cui l'autore, tuttavia, criticò spesso la libertà sessuale. Dopo la rottura con Klages, Huch sviluppò un attaccamento simile nei confronti di un altro amico, Ernst Ruhwandl, come documentano i diari (cfr. I diario, 24.7.1905 e 11.8.1905). Fantasie omosessuali nei confronti di Ernst si manifestano anche in sogno (cfr. I diario, 12.8.1905). Tuttavia, il sogno dalle tinte più esplicitamente omoerotiche è annotato tra i resoconti inediti: «Darauf liege ich mit ihm [dem Freund Viktor] allein auf dem Boden. Wir sind beide nackt und halten uns umschlungen. Ich küsse ihn wieder u. wieder u. denke: Dieses ist nun das höchste Glück das ich überhaupt fühlen kann – und doch bin ich traurig» (G IX 24:22,1, Bl. 31). Già cit. in Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 110, nota 47.

¹¹⁴ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 378.

¹¹⁵ Già cit. in ibid. e in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 78.

vorbeigefahren zu sein [...] – Ganz München konzentriert sich in meiner Liebe zu Ihnen. Sollten Sie es noch nicht wissen, so sage ich es Ihnen» (lettera di Huch a Klages, 15.7.1901).¹¹⁶ Klages, dal canto suo, non corrispondeva tali sentimenti. Se è vero che da un lato egli provava stima e ammirazione per il lavoro dell'amico, dall'altro è altrettanto vero che non era nella sua natura lasciarsi andare a patetiche manifestazioni d'affetto. Come dimostrano gli eventi relativi alla pubblicazione dei sogni, infatti, egli era un abile manipolatore e non era certo in grado di esprimere adorazione per altri al di fuori di se stesso. Come afferma Moulton, infatti, «Für Huch war die Freundschaft mit Klages eine Art übersinnliche Verwandtschaft [...], für Klages vermutlich ein glückliches Zusammentreffen mit einem ihm sympathischen Menschen, der die „Wirkung der kosmischen Kräfte“ [...] in lebendiger Form darstellte».¹¹⁷

Anche nel mondo onirico di Huch, Klages, come la vecchia casa, è onnipresente e compare sia nei sogni pubblicati che in quelli inediti. Nei primi, come si è visto, l'autore fa riferimento a lui con l'iniziale K., riconducibile a Klages in maniera inequivocabile, poiché le bozze inedite dei sogni riportano chiaramente il suo nome per intero. Inoltre, Huch stesso confida alla madre come dietro alla lettera K. dei sogni si celi in realtà la figura dell'amico Klages: «die Träume erscheinen in diesem Monat; ich schicke dir dann ein Exemplar zu. Der Freund, der in vielen vorkommt ist beinah stets Klages» (lettera di Huch alla madre, inizio 1904).

Alcuni sogni in cui compare Klages sono stati già citati in questa sede. Il ritratto che ne emerge è quello di un uomo sicuro e affascinante e riflette tutta l'ammirazione di Huch nei confronti dell'amico. Emblematico è il sogno, che verrà presentato in seguito, in cui Klages compare alla stregua di un eroe romantico che si getta coraggiosamente tra i flutti del mare in tempesta (cfr. T 216). In questi sogni non manca tuttavia quella punta di arroganza, tipica del suo carattere, come quando l'Io onirico riabbraccia i vecchi armadi del padre e Klages ne critica il gusto, dimostrando una certa mancanza di tatto (cfr. T 197).

¹¹⁶ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 379.

¹¹⁷ Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 112.

Un'altra caratteristica di questi sogni è che spesso l'Io onirico cerca di impressionare positivamente l'amico, oggetto della propria ammirazione, attraverso prestazioni straordinarie, come nella seguente annotazione, tra le pagine più belle della raccolta *Träume*, dominata ancora una volta da un gusto *Jugendstil*:

K. liest mir ein Gedicht vor; ich finde es schön aber ich sage: „All das sind keine Gedichte; ich will Ihnen ein Gedicht zeigen.“ Dabei greife ich in die Westentasche und hole daraus ein paar braungoldene, breite, flach zugespitzte Sonnenstrahlen, die ich in der Morgenfrühe vom Fußboden vor meinem Kammerfenster sammelte. (T 193)

Simile a quest'ultima è la seguente annotazione, rimasta inedita, in cui Huch, che in vita era stato effettivamente un abile nuotatore, fa un tuffo per impressionare Klages. L'entusiasmo di quest'ultimo è tale che il sognatore ripete il tuffo in un crescendo di meraviglia da parte del suo spettatore. Il sogno si conclude ironicamente quando l'Io onirico cessa di tuffarsi per paura che questo entusiasmo incontenibile possa nuocere all'amico:

Klages u. ich sind beim Baden. Ich mache den Kopfsprung; er findet ihn enorm. Ich mache ihn noch einmal er findet ihn noch viel enormer. So mache ich ihn fortwährend, während seine Begeisterung bis in's fabelhafte wächst. Schliesslich höre ich auf da ich denke: sonst passiert ihm noch was. (G IX 24:22,1, Bl. 1)

Come già accennato, però, l'amicizia tra i due, durata circa sette anni, arriva a una rottura totale e definitiva nel 1904 e rappresenta per Huch uno dei momenti più traumatici della sua esistenza. L'autore, infatti, non supererà mai totalmente quel dolore e proverà sempre una profonda nostalgia per quell'amicizia perduta. I diari di Huch, che l'autore inizia a tenere probabilmente anche in reazione a quell'avvenimento, ne danno testimonianza. Se la prima sensazione di Huch dopo la rottura era stato un temporaneo senso di sollievo per non dover più sottostare ai dettami di Klages, già dopo sei mesi l'autore rimpiange amaramente quanto accaduto. Egli incontra Klages e Schuler presso la Schwabinger Bräu di Monaco e descrive le proprie sensazioni come segue: «Worte konnte ich nicht verstehen, aber alle Consonanten zischten genau so schön wie immer [...]. Wie ich ihn [...] stehn

sah, vergass ich für einen Augenblick alles u. dachte: Weshalb gehe ich nicht zu ihm oder er zu mir?» (I diario, 30.6.1905).¹¹⁸ A distanza di un anno il dolore per quella perdita si fa ancora più intenso e Huch passa con nostalgia davanti alla casa di Klages, forse nella speranza di incontrarlo:

Ich ging an Klages' Haus vorbei und fasste einen Augenblick den Thürgriff, - - nicht um hineinzugehen; dann ging ich die Strasse seitwärts, dass ich die hinteren Zimmer sehn konnte; aber es war alles dunkel. Und vor diesen Fenstern ruhte der grosse Welthimmel; ich vermisse ihn sehr; wie oft sass ich in Kl. Zimmer und sah in den Abendhimmel hinein. - - Ich ging nun eine ganze Stunde die Landstr. auf und ab, ganz langsam; ich weiss nicht ob ich hoffte Klages zu sehn. [...] dann ging ich in's Bräu; [...] als ich nach Hause ging, schlug ich, halb auf dem Wege, wieder den Weg zur Landstrasse ein, bis an Klages Haus, obgleich ich mir sagte, wie lächerlich und sentimental das sei. (I diario, 4.9.1905)¹¹⁹

I sogni relativi a Klages non cessano dopo la rottura ma, anzi, si intensificano o addirittura si esasperano. In alcuni di essi trova espressione il senso di inferiorità provato dall'autore, mentre altri mettono in scena eventi relativi alla rottura stessa. Tuttavia, come nota Moulton,¹²⁰ nella maggior parte dei sogni è come se quest'ultima non fosse mai avvenuta:

Ich träumte von Klages, den ich genau vor mir sah, aber ganz ganz anders als in Wirklichkeit: ich habe einmal einen 20 jährigen Perser gesehn, mit Augen wie dunkler, glatter Onyx; genau diese Augen, die ich sonst nie gesehn habe, hatte Klages. Und in seinem Blick lag Klugheit und eine grosse warme Anmut. (I diario, 15.9.1905)¹²¹

E ancora, la prima volta che Huch rivede Klages dopo la rottura cerca di schivarlo, ma la sua immagine ritorna inevitabilmente in sogno, come se si trattasse di un desiderio rimosso. In questa annotazione emerge l'attrazione irresistibile di Huch

¹¹⁸ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 113.

¹¹⁹ Già cit. in *ibid.*, pp. 113-114.

¹²⁰ Cfr. *ibid.*, p. 114.

¹²¹ Già cit. in *ibid.*

per Klages che, come incantato, non riesce a distogliere lo sguardo dall'amico, nonostante noti il suo disagio:

Gestern sah ich zum ersten Male Klages wieder. Ich wich ihm aus, und diese Nacht hatte ich auch einen Traum dass wir wieder zusammen wären. Kein Wort wurde von dem Vergangenen gesprochen; ich sass ihm gegenüber [...]; er sprach unbefangen, u. jedesmal wenn er den Blick auf mich wandte, sah ich noch immer unbeweglich auf sein Gesicht; ich wusste es war ihm peinlich, aber ich konnte nicht anders, ich war wie gebannt. (I diario, 1.10.1905)

In altri casi, la rottura si manifesta nei sogni come una mera questione di dominio pubblico, senza ripercussioni sulla sfera privata:

Von Klages träumte ich letzte Nacht so schön. Er redete mit mir; und es geschah auf eine so wundervolle Art, die mir jetzt noch in der Erinnerung wohlthut. Es war so als rede traumhaft schön, warm u. milde u. liebend der echte Klages zu mir, zögernd, nicht laut, mit soviel stiller Zuneigung. Und doch lag ein Unterton in seiner Stimme, der zu bedeuten schien: Eigentlich darf ich dies ja nicht; u. ich wusste auch, vor der Welt war es nicht so - - -. (II diario, 9.3.1906)¹²²

In un altro sogno ancora, Klages concede a Huch di avvicinarlo, ma specifica che il rapporto deve attenersi alla pura formalità. L'atteggiamento dell'Io onirico, che si china a baciare la veste del suo interlocutore, è di totale devozione: «Traum von Klages: Ich war in seiner nächsten Nahe u. küsste seinen Rock. Er sagte, wenn ich wolle, könnte ich schliesslich mit ihm verkehren, aber dieser Verkehr würde sich auf den äussersten Grenzen der Förmlichkeit halten» (II diario, 9.6.1906). In altri sogni ancora, invece, i due non solo si riappacificano ma raggiungono addirittura un grado di confidenza superiore a quello che avevano effettivamente nella vita reale, in cui, dopo ben sette anni, si rivolgevano ancora l'uno all'altro utilizzando la forma di cortesia. Huch sogna infatti, e non di rado, che Klages si rivolga a lui dandogli del "tu": «Traum von Klages: [...] er sagte ‚du‘ zu mir» (II diario, 26.3.1906).

¹²² Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 114.

Ciò che colpisce maggiormente di questi sogni è la netta discrepanza tra l'immagine reale di Klages, duro, arrogante e inflessibile, e l'immagine onirica, dolce, mite e pacifica. Dal momento che Huch nutriva una sorta di fede nei propri sogni, era convinto che una riappacificazione sarebbe stata ancora possibile, se solo avesse trovato il coraggio di parlare con Klages. Inizialmente, egli cerca di mettere in atto il suo proposito di riavvicinamento per intercessione dell'amica comune Rose Plehn, ma invano: «Nachmittags fuhr ich in die Redaktion, dann zu Rose. Sie hat nun mit Klages gesprochen, u. was er sagte, hätte ich mir selbst denken können. Und doch war ich irgendwie bitter enttäuscht, u. ging nervös u. traurig von Rose fort» (II diario, 8.1.1906). Fallito il primo tentativo di riavvicinamento tramite Rose, Huch decide di parlare a Klages personalmente. L'episodio relativo, qui presentato nel lungo estratto dai diari, mostra quanto l'autore fosse irresistibilmente attratto, ai limiti della venerazione, dal fascino di Klages e dalla sua voce magnetica. Egli si mostra infatti disperatamente disposto a esporsi anche alle peggiori umiliazioni pur di perseguire il proprio scopo e recuperare quel rapporto, per lui fondamentale. Dall'altro lato emerge un inquietante ritratto di Klages, intransigente e crudele:

Abends schrieb ich wieder u. ging dann in's Leopold [...]. Als ich gehen wollte, sah ich Klages an einem andern Tische allein sitzen. Ich bekam ein sehr starkes Herzklopfen u. dachte: Ich muss zu ihm. Ich ging auch langsam an seinen Tisch; er sah mich erstaunt an, aber mit einem Erstaunen, wie man ein Tier ansieht, das plötzlich etwas Unerwartetes thut, es lag halber Spott darin. Ich fragte ihn zunächst, ob ich ihm meinen Thomas schicken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, ihn zurückgeschickt zu bekommen. Er sagte ja, das könne ich ruhig thun, nur dürfe ich keine ‚Rückäusserung‘ von ihm erwarten. Ich kam dann auf jenen Brief zu sprechen, den ich damals schrieb, ob er u. Busse jenes Buch nicht hören wollten, ehe es gedruckt wäre. Es wäre mir traurig, dieses Buch in die Welt zu schicken, ohne es denen beiden zu geben, die es hätten wachsen sehn. Dann sprach ich von unserm Bruch; er redete das kälteste Zeug, das ich mir je hätte über ihn ausdenken können; aber während er so sprach, sah ich zur Seite u. hörte nur auf seine Stimme u. wollte nicht den Sinn seiner Worte hören, sondern nur das Gefühl haben dass er zu mir sprach. Ich hatte ihn vorher gebeten, ob wir uns wenigstens nicht wieder grüssen wollten. Er sagte, wenn ich das wünschte, gewiss. Er grüsse viele ihm fremde Menschen. Ich sagte ihm noch, es wäre mir

unfasslich, wie er sich so zu mir stellen könnte, der er doch immer gesagt habe: Die wenigen Menschen, die etwas Gemeinsames haben, sollen zusammenhalten. Er sagte darauf: Es gäbe nichts Gemeinsames mehr zwischen uns. Ich erwiderte, wenn er mein Buche läse, könne er das nicht mehr sagen. Darauf antwortete er mit der ungeheuerlichen Behauptung: Auch in meinen Büchern gäbe es nichts gemeinsames mehr (III diario, 14.9.1906)¹²³

Dopo essersi convinto dell'inutilità dell'impresa, Huch si congeda da Klages, confidandogli di vedere un'immagine completamente diversa di lui nei propri sogni:

ich sagte noch, dass ich nun wisse, dass der wirkliche Klages mit dem Klages wie er noch immer in meinen Träumen sei - - hier lächelte er wieder spöttisch – nichts gemeinsam habe. Ich sagte ihm dann adieu u. reichte ihm die Hand. Er nahm sie nicht u. sah mich mit einem fratzenhaft-erstaunten, markiert dumm-belustigten Gesichte an. Ich sagte: Geben Sie mir die Hand, Klages. Da sah er zum Wirtstisch hin, als wolle er sagen: es ist um Sie nicht eventuel öffentlich zu blamieren, u. steckte mir seine 5 Finger steif, wie eine tote Hand entgegen. Ich nahm sie aber doch; ging hinaus u. war von einer totenhaften Ruhe. Ich empfand u. empfinde auch jetzt keine Empörung, oder Schmach oder Erniedrigung; nur war u. ist mir so, als fröre ich innerlich wie nach einem Eisbade. (ibid.)¹²⁴

Il giorno seguente, Huch lamenta di aver avuto una serie di incubi su Klages, che interpreta come una sorta di vendetta notturna da parte di quest'ultimo: «Er hat sich schon gerächt! Ich habe die gräulichsten, feindlichsten Träume von Klages gehabt [...]. O Gott, wenn ich doch nun nie wieder von Klages träumen möchte!» (III diario, 15.9.1906). La pagina di diario prosegue poi con il resoconto della giornata trascorsa, ma si conclude infine con un'altra riflessione su Klages. L'autore, per quanto amareggiato, si dichiara soddisfatto di avergli parlato, poiché ora si è finalmente convinto dell'irrecuperabilità della situazione: «Klages sitzt mir noch

¹²³ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 115-116 e in parte cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., pp. 81-82.

¹²⁴ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 116 e in parte cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 82.

wie ein Eisklumpen auf der Wirbelsäule. Es freut mich aber doch dass ich ihn sprach. Denn nun weiss ich ein für alle Mal: es ist aus» (ibid.).¹²⁵

Huch, tuttavia, sapeva bene che per lui non era finita. I sogni di Klages, infatti, non cessano neanche dopo quest'ultimo incontro e presentano sempre le stesse caratteristiche. Klages appare infatti affabile e i due si rivolgono l'uno all'altro dandosi del "tu": «Traum von Klages, der wundervoll still u. warm war. Ich nannte ihn Du; er lächelte» (IV diario, 2.5.1908). Se Klages lo aveva freddamente accusato di non trovar più alcun elemento di interesse in lui o nei suoi libri, in una delle annotazioni di Huch l'io onirico vuole verificare se ciò sia valido anche per i suoi sogni, da Klages sempre tenuti in grande considerazione. Il suo repentino cambiamento di espressione quando Huch cita i propri sogni fa supporre che, almeno nell'immaginario onirico dell'autore, Klages li apprezzi ancora: «Viele Träume; [...] vom alten Hause [...]. Und von Klages, der kalt über Traumleben sprach. Ich sagte zu ihm: Und meine Träume? Da wurde sein Blick ganz anders» (IV diario, 8.6.1910). L'effetto di questi sogni è sconvolgente e provoca turbamento sia nel sognatore che nell'autore, al momento del risveglio:

Nachts Traum von Klages. Ich war mit ihm zusammen in einem Zimmer; ein 3ter war dabei. Ich weiss nur, dass Klages es deutete, dass ich mit ihm zusammen in einem Zimmer sein dürfe – ohne dass wir mit einander sprächen. Dann waren wir allein; es löste sich etwas in ihm, er kam auf mich zu, und ich schlang meine Arme um ihn; ich wachte auf an meinem Schluchzen. (IV diario, 11.5.1911)

Nel 1911, dopo ben sette anni dalla rottura, Huch desidera compiere un nuovo, disperato tentativo di riavvicinamento, sempre tramite l'amica Rose Pleh. Le parole di Rose riaccendono la speranza dell'autore, che afferma di sentirsi più vicino a Klages. Dice infatti di provare la stessa sensazione di chi torna a casa, ristabilendo ancora una volta il parallelismo tra la nostalgia per la vecchia casa e quella per Klages, entrambi oggetti del suo desiderio e immagini costanti nella sua vita interiore:

¹²⁵ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., pp. 116-117.

Nach dem Mittagessen ging ich heute etwas mit Rose spazieren. Ich sprach von Klages, und davon, ob es nicht möglich ist, dass sie doch wieder einmal mit ihm redet. Das Gefühl für ihn ist jetzt in mir frei von jedem Unschönen oder Unguten. Wenn etwas 7 Jahre hindurch sich so stark halten oder wieder werden kann, - - ich glaube doch dass das Garantie dafür ist, dass ihm etwas Unzerstörbares zu Grunde liegen muss. Rose sagte mir etwas sehr Schönes. Sie erzählte ihm, ich hätte (wie alle andern) in seinem Vortrag neulich seine Ausführungen über den Willen nicht verstanden, worauf er sagte, das glaube er nicht; ich hätte immer alles verstanden, was er zu mir gesagt habe.¹²⁶ – Das zeigt mir, dass er mich ihm doch nah empfindet, u. nicht „entfremdet“ durch Jahre und andre Einflüsse. Ich habe jetzt das deutliche Gefühl, als stände ich vor der Schwelle einer neuen Zeit mit ihm, mir ist der Gedanke so, als zöge ich wieder in unser altes Haus ein. Es ist auch wirklich ähnlich: In all den Träumen liegt dieselbe Heimatstimmung und dasselbe Zerren u. Bluten des Gefühles. (IV diario, 6.2.1911)¹²⁷

Purtroppo la sensazione di Huch era sbagliata e l'autore non incontrò mai più Klages. Nonostante gli sforzi di Rose, quest'ultimo si rifiutò di incontrare Huch persino nel periodo della sua malattia, che lo condusse alla morte nel 1913. Klages rimane comunque, insieme alla vecchia casa, l'espressione onirica di quel senso di nostalgia che accompagnò l'autore per tutta la sua vita. Particolarmente affascinante

¹²⁶ In realtà Huch, come molti altri, faticava a comprendere il linguaggio oscuro di Klages, da Huch stesso definito «zu voll, zu blütenüberladen» (lettera di Huch a Klages, 17.12.1901). Già cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 78. All'amico Busse, Huch esprime la seguente preoccupazione relativa a Klages: «Ich wage kaum es niederzuschreiben, aber – mir scheint es zuweilen als ob er leise und unmerklich in immer tiefe Bahnen treibt und plötzlich ein fürchterliches Ende nimmt» (lettera di Huch a Busse, 3.2.1902) Già cit. in *ibid.*, p. 79. A proposito di questa affermazione nota Huller: «Die Befürchtung war sicher übertrieben, aber sie zeigt doch, daß Huch offenbar wenig Verständnis hatte für „kosmische“ Dimensionen, die sich in unverständlicher Sprache niederschlagen, womit er mit vielen späteren Lesern und Kritikern Klages' übereinstimmt. Die Bemerkung zeigt eine Distanz, die nicht mehr fraglos bewundert. In dem Maße aber, in dem Huch einen eigenen Standpunkt findet und selbstständig urteilt, Klages auch ganz offen widerspricht, selbst auf dessen eigenstem Gebiet, der Charakteristik von Menschen, wird das Übergewicht von Klages spürbar, der zumindest effektiv die zweifellos stärkere Persönlichkeit ist». *Ibid.*

¹²⁷ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 117.

è l'ultimo sogno dei diari in cui compare Klages. In questa annotazione onirica, egli pesa il sole:

Dann träumte ich, ich war mit Klages zusammen. Er hatte die Sonne gewogen; ich fragte, wieviel sie wöge, er wollte es erst nicht sagen, u. ich quälte ihn wie ein kleines Kind: sagen Sie es doch Klages! sagen sie es doch. Bis er endlich sagte 130 Centner. Ich glaubte es ihm aber nicht, es kam mir zu wenig vor. (V diario, 9.9.1912)¹²⁸

La rottura con Klages non rappresentò dunque per Huch, come forse aveva inizialmente creduto, una liberazione dalla presenza talvolta ingombrante di Klages, ma scatenò piuttosto un desiderio irresistibile di riconciliazione che produsse in lui una profonda nostalgia. Huch dovette prendere atto che, come per la vecchia casa, l'immagine interiore che si era creato di Klages si scostava totalmente e inconciliabilmente da quella reale. Come ben esprime Moulton,¹²⁹ nonostante Huch credesse alla realtà delle esperienze interiori, egli dovette riconoscere anche la realtà delle esperienze esteriori, esattamente come il suo eroe Thomas nel romanzo *Mao*, concepito non a caso nel periodo della rottura con Klages.

A questo proposito, nel romanzo *Mao* è presente una figura nella quale si può facilmente identificare Klages e che fa presumibilmente riferimento alle esperienze e ai sentimenti vissuti da Huch in quel periodo. Si tratta del compagno di scuola Alexander, di cui Thomas cerca disperatamente di conquistare la simpatia. Nei propri sogni, il protagonista vede una figura di Alexander idealizzata che associa a quanto ha di più caro, la vecchia casa di famiglia:

Bruchstücke aus seinen lichten Traumvisionen blieben in seiner Seele und verbanden sich mit anderen, flossen zusammen zu einem nebeligen, ahnungsvollen Grunde, und aus diesen Tiefen winkte ein Gesicht herauf, quälend, rätselvoll, beglückend; er wähnte, es sei Alexander.

Er ward ihm allmählich zu einem höheren Wesen, das sich erniedrigte, hier auf der Erde zu wandern, während er in Wirklichkeit vergangenen alten Zeiten angehörte. Seine Heimat war aber das alte Haus; er selbst sein Schutzgeist. (M 370-371)

¹²⁸ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., pp. 117-118.

¹²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 118.

Alexander viene qui elevato a spirito protettore della casa, ruolo della massima importanza agli occhi di Thomas. Come si è visto in precedenza, anche Huch associa Klages alla vecchia casa quando, nella pagina di diario precedentemente citata, afferma: «Ich habe jetzt das deutliche Gefühl, als stände ich vor der Schwelle einer neuen Zeit mit ihm, mir ist der Gedanke so, als zöge ich wieder in unser altes Haus ein» (V diario, 9.9.1912). Con questa espressione, Huch intendeva metaforicamente recuperare il rapporto che i due autori avevano in precedenza ma anche, letteralmente, reintegrare Klages nella vecchia casa. Egli era sempre stato infatti, insieme alla madre, il principale lettore delle annotazioni oniriche di Huch relative alla casa di Braunschweig. Inoltre, in queste ultime egli è l'unico personaggio a fare comparsa nella casa oltre ai membri della famiglia, nonostante non vi fosse stato mai di persona. "Tornare insieme nella vecchia casa" significa dunque, per Huch, realizzare quell'utopia in cui egli può riunirsi ai due oggetti del proprio desiderio. Tuttavia, come accade all'autore nella vita reale, Thomas si rende conto che Alexander non condivide il suo interesse per la vecchia casa e non è coinvolto nell'amicizia quanto lo è il protagonista. Dopo questa delusione e la conseguente rottura con Alexander, Thomas continua a ritrovarlo nella sua realtà interiore. Egli, però, non desidera vederlo per com'è effettivamente nella realtà ma per come è sempre apparso nei suoi sogni, sottolineando la discrepanza tra immagine reale e immagine onirica:

Nun war Alexander fort [...]. Von allen irdischen Schlacken gereinigt, schimmerte sein Bild wie ehedem. Thomas fühlte ihn, wenn er im Garten war, er fühlte ihn, wenn er die hohen, düsteren Räume durchschritt, er fühlte ihn, wenn er abends mit offenen Augen in seinem Bett lag. Dies Gefühl stand um ihn als etwas Wirkliches, es verschmolz mit seinem Wesen, es durchdrang ihn ganz. Den wahren Alexander suchte er zu vergessen, sein Bild, das sich oft störend zwischen seine Gedanken schob, fortzudrängen. So wollte er ihn sehen, und so sah er ihn, wie er ihm einst im Traum erschienen war, in jenem rätselhaften Traum am Morgen seiner Genesung, als er mit schon wachen Augen ihn noch immer sah, wie er ferner und ferner schwand, durch jenes Bild hindurch, das hoch über seinem Bette hing. [...] Diese Sehnsucht ward immer stärker in ihm. (M 395-396)

Questa nostalgia, che non si colmerà mai del tutto, trova la sua espressione più profonda in una lettera che Huch, lontano da Monaco, scrive a Klages da Amburgo ben prima della rottura, elevando quest'ultimo allo stato di unico uomo sulla terra: «Ach Ludwig, wie oft habe ich Sehnsucht von Ihnen, auf Momente so intensiv dass ich denke ich kenne keinen Menschen ausser Ihnen! – Was Sie mir gewesen sind das können Sie kaum selber wissen» (lettera di Huch a Klages, metà aprile 1901).¹³⁰

2.1.6. Il bestiario onirico di Huch

Tra gli elementi che ricorrono nei resoconti onirici di Huch gli animali sono sicuramente tra i più frequenti. Oltre all'indeterminato animale del sogno, già citato in precedenza, nelle annotazioni dell'autore fanno comparsa le creature più disparate. Come nota Greuner, infatti, «Bunte Vögel und Fische bevölkern die Träume. Da gibt es Delphine, Schlangen, Salamander, den Lindwurm, Pfauen, Möwen, Reiher, einen herrlichen Eisvogel aus dem Nordland, junge Tiger, Katzen, Panther, eine Millionenherde Affen».¹³¹

Di tutte le specie, i più frequenti sono senza dubbio gli uccelli, che compaiono soprattutto nella raccolta *Neue Träume*. Spesso si tratta di maestosi pavoni dal portamento dignitoso, che conferiscono al sogno quell'atmosfera *Jungenstil* di cui si è già parlato, tipica del gusto dell'epoca: «Ich bin in München [...]. Mir gegenüber liegt eine haushohe, langgestreckte Mauer, in deren oberster Höhe ich einen Garten sehe. Durch Säulen hindurch gewahre ich einen riesigen Pfau, der langsam und gemessen in der Sonne schreitet» (T 216). A dominare questi sogni sono principalmente i movimenti armoniosi degli animali, nonché i colori sgargianti che essi esibiscono, con prevalenza di argento e oro. Tornano dunque, anche in queste annotazioni, gli elementi naturali cari a Huch. Infatti, se i colori degli uccelli sono, ancora una volta, assimilabili al fuoco, i loro movimenti sono invece flessuosi come l'acqua e hanno lo stesso bagliore:

¹³⁰ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 378 e in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 78.

¹³¹ Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 168.

Ich blicke durch ein Zimmerfenster, am Ende einer Stadt, in die Landschaft hinaus. In gerader Linie fließt in mäßiger Entfernung ein Strom vorbei. Jenseits am Ufer erhebt sich gegen den blauen Himmel eine riesige deutsche Pappel. Da sehe ich von fern her durch die Luft zwei Vögel schweben mit silbernen Schwingen, groß wie die des Albatros. Sie nehmen ihre Richtung auf die Pappel zu und umkreisen ihre Höhe in stillen Bogen, lange, lange. Endlich lassen sie sich auf die Spitze der vorspringendsten Äste nieder. Da sehe ich: Es sind vier Vögel, ein blauer, ein silbriger, ein feuriger – die Farbe des letzten habe ich vergessen. Ein sanfter aber rauschender Wind geht durch die Landschaft: Sie breiten ihre Schwingen voll aus, lange Federschleppen entfalten sich, und nun beginnt der Baum mit den unbeweglichen Vögeln sich zu drehen, langsam und feierlich. – Ich steige aus einem anderen Fenster, das seitlich liegt, hinaus, aber da stehe ich in einer Straße – ich finde den Baum mit den Vögeln nicht. [...] Da bin ich im Feld; ich sehe nun auch die Pappel wieder, aber sie ist leer. Ich blicke in die Höhe: Hoch über meinem Kopfe sehe ich die Vögel in den Himmel fliegen. Ihre Schwingen flimmern silberweiß, höher und höher heben sie sich, ich erkenne ihre Form nicht mehr, aber jetzt sehe ich: Es sind Tausende und Tausende von solchen Vögeln, die dort oben schweben. – Endlich ist alles nur noch ein weißes Blitzen und Blinken, wie auf einem leise bewegten Wasser. (NT 235, cfr. I diario, 2.9.1905)

Agli stormi di uccelli, inoltre, si uniscono spesso delle creature ibride, come nella seguente annotazione in cui, oltre ad anatre e pernici, compare una schiera di fanciulli alati, dagli occhi di fuoco e dal sangue ribollente:

Ein großes Volk von Rebhühnern geht aus den Äckern hoch, zu gleicher Zeit sehe ich vieles andere durch den Himmel fliegen, flatternd läßt sich alles vor mir nieder: Enten, Rebhühner und eine Schar geflügelte Kinder, alles durcheinander. Ich bin auf das Höchste erstaunt. Die Kinder sind nicht schön, aber sie haben bräunliche Körper, geschwungene korallenrote Lippen und wilde, feurige Augen. Ich trete auf eines zu und hebe sein Gesicht zu mir empor. Es fühlt sich überraschend heiß an. Ich knie nieder und lege mein Gesicht an seine Backe, ich spüre ihre weiche Rundung, und die Hitze strömt so wachsend-stark auf mich über, als wenn da drinnen alles koche. Beglückt und immer noch verwundert frage ich mich: Ist dieses Blut so heiß vom Fluge, von Freude oder Angst – oder wallt es immer so glühend in diesen wunderbaren, herrlichen Geschöpfen? (NT 237-238)

Il regno animale sembra inoltre aprire una dimensione mitica, come nella seguente annotazione in cui un martin pescatore conduce l'Io onirico verso il cadavere di un guerriero nordico. Ancora una volta l'accento è posto sul colore straordinario dell'animale:

Ich bin im Freien auf einem engen mit Büschen rund umstandenen Platze. Da sehe ich etwas wunderbar Blaues, Leuchtendes durch die Luft funkeln, heranschießen und wieder verschwinden, noch ehe ich recht wahrgenommen habe. Dieser Anblick versetzt mich in einen Taumel, und ich rufe meinen Bruder – der jetzt bei mir steht – zu, daß ich etwas gesehen habe, von einer Farbe, von einem Blau, wie es überhaupt nichts in der Welt gibt. Mir ist, wie wenn etwas Unwiederbringliches verloren wäre, aber ich breche mitten in meinen Worten ab, denn da sehe ich es wieder: Auf's neue schießt es blendend-herrlich heran, und dann steht es flatternd in der Luft. Da sehe ich: Es ist ein Eisvogel. Ich weiß, wie scheu diese Tiere sind, daß der Anblick eines Menschen sie sofort vertreibt, und blicke wie auf ein Wunder auf diesen dicht vor mir in der Luft auf einem Punkte flatternden Vogel. Unter ihm, am Erdboden, sehe ich jetzt regungslos eine Gestalt liegen: Es ist ein toter nordischer Krieger. Der Vogel läßt sich herab auf dieses Kriegers Brust und bleibt dort, die Schwingen ausgebreitet, ruhen. (NT 254-255, cfr. V diario, 1.1.1912)

Ancora più interessante, in relazione alla dimensione mitica, appare il sogno in cui compaiono due uccelli, simili a fagiani, di cui uno si trasforma poi in una creatura antropomorfa che l'Io onirico identifica con una sirena. Oltre ai colori, ai movimenti e alla dimensione mitica già sottolineati in precedenza, viene qui introdotto un altro tema centrale delle annotazioni oniriche di Huch, ovvero la metamorfosi, su cui si ritornerà in seguito. Ciò che è più significativo in questa annotazione, tuttavia, è la riflessione finale da parte del sognatore che si interroga sui segreti del mondo animale, i quali rimangono impenetrabili all'essere umano e al tempo stesso lo attraggono irresistibilmente:

Ich sehe zwei fasanartige Vögel durch die Bäume eines Parkes fliegen [...]; ich sehe ihre feuerfarbenen, pfaunenartigen Schleppen glänzen und im Wirbel der verschiedenen Bewegungen wogen. Das Spiel treibt sie bis hoch hinauf zum Gebälk des Hausgiebels, wo sie sich ausruhend anklammern. Dann stürzen sie sich wieder rauschend hinab,

Körper an Körper, wie eine einzige, flügel-schlagende Masse, lösen sich darauf in der Luft voneinander ab, und der zweite senkt sich in einem schönen, großen, sanften Gleitbogen zum Boden, bis er auf dem Rase steht. Er ist jetzt so groß wie ein Mensch, mit menschlichen Beinen, einem menschlichen, weiblichen Kopf und Mädchenbrüsten. – Ich sehe ihn erstaunt an und denke: So also sehen die Sirenen aus, die ich mir immer so abstoßend vorgestellt habe! – Ich weiß ganz genau: Trotz des menschlichen Scheines ist dieses wunderbare Geschöpf kein Mensch, es kennt keine menschlich-seelischen Empfindungen, es lebt in der ewig von uns getrennten Tierwelt, die uns immer ein Geheimnis bleibt, zu der es keine Wege des Verstehens gibt, und gerade dieses: das reine Tierische, das geheimnisvoll Anders-Weltliche zieht mich gewaltig, mit Schmerz zu ihr hin. – Langsam trete ich auf sie zu und berühre ihre Haut; ein leiser, wunderbarer Schauer überläuft mich. Sie bleibt regungslos, ihre Augen sehen mich rätselhaft an. (NT 236-237)

Il sogno più interessante in cui compaiono uccelli, però, è annotato nei diari il 30 luglio 1906 e pubblicato, come quelli precedentemente citati, nella raccolta *Neue Träume*:

Ich bin in einer Art von steinernem Labyrinth. In den Mauern sind käfigartige Höhlungen, darin sitzen große Vögel, unbeweglich. Die Käfige tragen Zettel, ich lese die Worte: Luxuria, Morbus; Libido. Abseits von ihnen, frei im Gestein, sitzt ein einzelner, geierartiger, grausiger Vogel. Jemand spricht zu mir: „Seine Macht ist hin, und er verkriecht sich, wenn ein reiner guter Mensch naht.“ – Im selben Augenblick zuckt das Tier ängstlich zusammen, und ich sehe einen Jungen, der vom Fahrrad steigt, seinen schmalrandigen Pfeffer-und-Salz-Stroh-hut vom Kopfe zieht und höflich, in sächsischem Dialekt, fragt: „Fohr‘ ich hier richt’ch?“ (NT 244-245, cfr. II diario, 30.7.1906)

Sorprendenti sono le etichette poste sulle gabbie degli uccelli, che ricordano concetti psicoanalitici. Non esistono prove concrete che Huch fosse a conoscenza delle teorie freudiane, tuttavia è molto probabile che egli abbia perlomeno sentito nominare tali concetti, all’epoca dilaganti. L’aura di mistero in cui è avvolto il sogno si dissolve però improvvisamente quando fa irruzione l’elemento comico,

rappresentato dal giovane in bicicletta che chiede conferma sulla direzione in dialetto sassone.

Infine, Huch annota nei diari, per poi pubblicare nella raccolta *Neue Träume*, un sogno che egli definisce «symbolisch» (I diario, 27.9.1905). Al centro di questa annotazione c'è la figura di un uccello con lunghe zampe e un lungo collo, simile a un fenicottero, che vive insieme al sognatore. L'animale, nonostante si dimostri affettuoso, irrita l'Io onirico, poiché lo ostacola nella sua attività di scrittura:

In einer Ecke meines Zimmers erblicke ich einen etwa anderthalb Fuß hohen Vogel auf dem Boden, mit sehr hohen und ganz dünnen Beinen und einem ebenfalls sehr dünnen Halse. Er ist rosa und fast nur wie ein Schein. Ich weiß, daß ich schon vor Monaten Freundschaft mit ihm schloß und daß er mir damals viel schöner erschien. Jetzt kommt er sogleich zutraulich auf mich zu und hüpfte mir gewichtlos auf den Arm, auf die Schultern, daß ich die leichten Federn an der Backe spüre. Ich will arbeiten, aber das Tier läßt mich nicht zum Schreiben kommen, überall ist es mir im Wege, und dabei ist es so scheinhaft zart, daß ich ihm weh tue, ohne es zu wollen. Einmal entwischt es gerade noch zwischen Wand und Ellenbogen durch, und auf dem Tisch hinterläßt es eine dünne Zehe, die noch lange zuckt. Im nächsten Augenblick sitzt es mir schon wieder auf der Schulter. Ich bin unglücklich und wütend über diese Zudringlichkeit, und ich weiß doch ganz genau, daß ich sie selbst verschuldet habe durch zu große frühere Liebe und Güte. Jetzt sehe ich auch noch, daß an einzelnen Stellen seines Körpers die Haut unangenehm durchsieht. Ich frage ihn, ob er krank sei, aber er antwortet sehr bestimmt, er habe zwar den ‚Flott‘ gehabt, aber die Krankheit sei vorüber, und er halte sich sehr reinlich. [...] Ich denke bei mir: Großer Gott, was habe ich mir da auf den Hals geladen, und überlege, auf welche Weise ich das Geschöpf wieder loswerden könnte. [...] Ich werde es nie im Leben wieder los! (NT 266-267, cfr. I diario, 27.9.1905)

Si tratta di uno dei pochi casi in cui Huch prova a dare un'interpretazione al proprio sogno. In quel periodo, infatti, l'autore aveva iniziato a occuparsi di lavori di intaglio e crede che l'uccello del sogno possa in qualche modo personificare questa sua nuova occupazione, che sarebbe di impedimento alla sua produzione letteraria. Nonostante non fosse abitudine di Huch interpretare i propri sogni, l'autore, come

si è visto, prendeva molto seriamente i presunti messaggi ricevuti nel mondo onirico:

Sollte der Vogel das Schreinerhandwerk personifizieren, die Schreinerei in Beziehung auf mich? Die mich, wenn sie mich auf Schritt und Tritt begleitete, an allen andern Arbeiten hindern würde? Eine Idee, die gleich etwas blutlos geboren würde? Jener Schluss des Traumes giebt zu solcher Deutung Anlass. (ibid.)

Anche la situazione presentata in questa annotazione, del sognatore che dialoga con gli animali, non è poco frequente nei sogni di Huch. Nei diari, l'autore stesso ammette infatti di vivere così spesso questa situazione in sogno che non sarebbe affatto sorpreso se ciò dovesse capitargli nella realtà, confermando ancora una volta lo stretto legame tra sogno e veglia nella personale percezione di Huch. Anche se ciò accadesse, tuttavia, queste creature non gli apparirebbero meno misteriose e intriganti:

im Traum [...] hielt ich lange Gespräche mit Katzen. Ich träume so oft, dass ich mit Tieren rede, dass es mich wirklich nicht allzu sehr erstaunen würde, wenn die Tiere plötzlich im Leben Sprache bekämen. Sie werden mir immer geheimnisvoller in ihrer schroff abgeschlossenen Existenz, die so durchaus selbstständig ist! (IV diario, 20.1.1909)

Il sogno più interessante in cui compaiono animali parlanti è senza dubbio quello dei gatti “elettrici”, pubblicato nella raccolta *Neue Träume*:

Zwei Katzen schauen mich erbärmlich an und gestehen auf mein Fragen, sie hätten seit langem nichts gegessen. Voll Mitleid will ich ihnen etwas geben. Sie aber sind sehr stolz und antworten, nur dann würden sie etwas von mir annehmen, wenn sie dafür auch Gegendienste leisten dürften. Und sie bieten mir an: Sie wollten ihre Pfoten in meine elektrische Klingelleitung pressen lassen, das würde den Strom wesentlich erhöhen, denn sie seien doch elektrisch. Mir leuchtet dies vollkommen ein. (NT 242, cfr. I diario, 2.9.1905)

Altri felini parlanti, del resto, erano già comparsi nel primo volume di sogni:

Ich habe drei kleine Tiger gefangen und sie in einem großen Beutel eingesperrt. Während ich in Besorgnis bin, sie möchten ihn durchnagen, sehe ich schon einen von ihnen oben auf einem hohen Simse schleichen; er stutzt, als ich auf ihn zukomme, und sieht mich mit einem Blicke an, der ein Gemisch von freundschaftlichen Wiedererkennen und grauenvoller Falschheit ist. Ich ziehe meine Hand zurück, die ich schon nach ihm ausstreckte, und, um die Unbefangenheit wieder herzustellen, frage ich ihn nach seinem Vornamen. Dann frage ich nach dem seiner Schwester. Er sagt, sie heiße Lea. Dann frage ich nach dem seines Bruders, des dritten Tieres. Er stutzt, dann sagt er: ‚Das ist ja die Mama!‘ – da sehe ich, daß es eigentlich ein junger Neger ist, mit dem ich spreche. (T 212)

Come si nota da quest'ultimo sogno, ma anche da altri precedentemente citati, gli oggetti, e soprattutto le creature dei sogni di Huch, sono sottoposti a repentini mutamenti di forma. Il principio della metamorfosi è infatti permeante e coincide con il concetto della costante mutevolezza delle immagini oniriche postulato da Klages. In una delle annotazioni, ad esempio, si fa addirittura riferimento al poeta di metamorfosi per eccellenza, Ovidio (cfr. T 229). Le descrizioni di quest'ultimo, tuttavia, non sono ritenute da Klages abbastanza potenti da veicolare il miracolo della metamorfosi, poiché descriverebbero questo processo in maniera troppo esplicita. A differenza di Ovidio, Klages celebra Gottfried Keller e la sua descrizione del sogno contenuta in *Der grüne Heinrich*, in cui il soggetto non assiste direttamente alle numerose metamorfosi, ma ne vede soltanto il prodotto e non se ne meraviglia:¹³² «Das zwingende dieser Traumdichtung und der Herznerv der Darstellung ist in dem Zustand zu suchen, daß wir niemals einem Vorgange beiwohnen, sondern ihn in jedem Augenblick als schon vollendet erleben» (VTb 177). Similmente, anche nei sogni di Huch di rado si assiste al processo della metamorfosi nel suo avvenire poiché, più spesso, se ne vede il risultato già compiuto. Si osservi, ad esempio, la seguente annotazione, dominata come di consueto da colori sgargianti, in cui un gruppo di libellule rosse e blu si trasforma in papaveri e fiordalisi:

¹³² Questo principio, come è noto, è anche alla base della scrittura di Kafka che, dominata da una logica onirica, non presenta mai la metamorfosi nel suo attuarsi effettivo ma come qualcosa di già compiuto. Davanti a questo fatto straordinario, tuttavia, nessun personaggio si meraviglia.

Vor mir liegt ein gelbes, hohes Kornfeld, darin flattern funkelnde blaue und rote Libellen, die roten mit langfiedrig schmalen Flügeln. Ein Wind erhebt sich, und nun bemerke ich, daß dies keine Libellen sind, sondern Kornblumen und Mohnblumen, die auf ihren Stielen hin und her schaukeln. (NT 256, cfr. II diario, 12.11.1905)

Non tutti i sogni di metamorfosi, tuttavia, sono caratterizzati da un'atmosfera così leggera e colorata. Molti presentano infatti un carattere inquietante, come il seguente sogno delle tre serpi:

Ich fühle, ich habe etwas Fremdes im Mund, nehme es heraus und sehe, daß es ein Stück langer, aufgerollter, weißer Haut ist; ich trete zum Balkon und werfe es hinunter; sowie es den Erdboden berührt, verwandelt es sich in drei blutrote Schlangen, die auseinanderschließen. (T 226)

Klages, a cui Huch aveva riportato questo sogno, l'aveva definito come meravigliosamente vivido (cfr. lettera di Klages a Huch, 6.3.1901) e riteneva che queste serpi arrivassero dal primordiale mondo simbolico, espressione dell'anima cosmica: «Der Schlangentraum reicht in vorzeitliche Symbolwelt» (lettera di Klages a Huch, 19.3.1901).¹³³

Anche i sogni più luminosi e colorati possono improvvisamente assumere un carattere cupo e inquietante, provocando disgusto nell'Io onirico:

Ich befinde mich mit mehreren anderen auf einem freien Platze, auf welchem hohe Bäume stehen. Plötzlich sehe ich in der Luft zwei Riesenschmetterlinge, leuchtend blau mit schneeweißen Ringen. Ich will sie fangen, aber sie entweichen, kommen jedoch auf der anderen Seite zu Boden und stehen dort mit hochgerichteten Schwingen, die sich allmählich auseinanderbreiten. Ich schlage abermals nach ihnen und treffe einen. Wie ich aber meinen glücklichen Fund besehe, verblaßt die leuchtende Farbe, die Flügel legen sich an den Körper, der plötzlich riesengroß erscheint, ihre Farbe erlischt gänzlich, sie hängen als Lappen, und der Körper zeigt die Ausdehnung, die feist-glänzende, graue Farbe eines glatten, großen Hundes, dem er auch im Kopfe ähnelt. Ich starre nun mit Ekel auf das Tier, das langsam zu verenden scheint. (T 201-202)

¹³³ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil., p. 336.

La conclusione di questo sogno non deve sorprendere poiché, accanto alle immagini di animali dinamici e multicolori, animali morti o morenti ricorrono spesso nelle annotazioni oniriche di Huch. Si osservi, ad esempio, il sogno seguente, in cui viene descritto un albero costellato di scimmie morte:

Ich bin in einem Urwald unter einem riesigen, mit Schlingpflanzen verhangenen Baum, der viele gewundene Äste hat. Auf diesen Ästen sitzen starre kleine Affen, die längst gestorben sind, vergilbt und zäh überdeckt mit alten, vermoderten, weißlichen Laubschichten. (NT 247)

Se, come si è visto, gli animali più ricorrenti sono gli uccelli, che appaiono in tutta la loro grazia di movimenti e luminosità di colori, è altrettanto vero che anche queste creature leggiadre possono presentarsi come esseri ripugnanti, addirittura cotti e scarnificati:

Ich bin am Rande eines Flusses und halte eine große, dunkle, bauchige Flasche in der Hand. In ihr kocht und brodelte es. Inwendig bildet sich eine Blase, die mehr und mehr anschwillt. Die Flasche springt, eine Flüssigkeit, zäh, braun und schwefelig, zischt heraus, und hinter ihr drängen sich nach außen abscheuliche, gekochte Vögel, beinahe fleischlos, hüpfen auf die Erde und verkriechen sich sogleich vollkommen in die Löcher des Uferandes. (NT 242)

Pesci e animali acquatici sono altrettanto presenti. Anch'essi appaiono talvolta come esseri disgustosi e ripugnanti, come nella seguente annotazione:

Ich halte in den Händen ein kugelförmiges Glasgefäß. Es ist mit Wasser gefüllt; darin schwimmen eine Menge durchsichtig-weicher, fremdartiger Geschöpfe. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, den Glasdeckel ein ganz wenig abzuschrauben. Im selben Augenblicke aber preßt von innen eine Kraft nach; das Wasser braust, und die Tiere drängen nach oben. Das Gefäß öffnet sich mehr und mehr, ich kann es nicht mehr schließen. [...] Da ist das Glasgefäß gesprengt. Wasser und Tiere sind am Boden. Ich sehe, wie sie scheußliche Bewegungen machen, Ekel und Furcht überwältigen mich. Da nehme ich ein großes, scharfes Messer und schneide vorsichtig ein jedes von ihnen

mitten durch, sodann alle einzelnen Teile noch einmal, bis endlich jede letzte Zuckung aufhört und nur noch formlose, schwarze, kleine Klumpen am Boden liegen. (T 198)

Il sognatore, per reagire al disgusto e alla paura, fa ricorso alla violenza, che nei sogni è spesso collegata a queste creature. In un'altra annotazione, ad esempio, l'io onirico è complice della sorella Lisbeth che commette un omicidio. Dopo aver commesso il reato, i personaggi onirici si chiedono chi si occuperà dei pesci della vittima, ma non vogliono farsene carico, poiché l'occhio di quelle creature ricorderà sempre l'atto di violenza compiuto:

Meine Schwester L. und ich stehen nachts auf einer Straße. Sie weist auf ein Haus, dort wohne eine Frau, die müsse sie ermorden. [...] Jemand verfaßt eine Todesanzeige, und ein anderer fragt: ‚Was aber soll mit den vielen Fischen geschehen, die nun ohne Herrin sind? Wollen wir sie zu uns nehmen?‘ – Ich rufe entsetzt: ‚Um Gottes willen nicht: Wir essen einen dieser Karpfen, und wenn er auf dem Tische steht, sieht uns plötzlich aus ihm das Auge der Gemordeten an!‘ (T 208)

Anche nelle annotazioni inedite gli animali sono esposti a un destino di violenza ai limiti del sadismo, come nel seguente sogno tratto dai diari:

Ferner träumte ich, Alice hätte einen kleinen Vogel; er lag da gebraten vor ihr, sie löste immer Stücke mit dem Messer von ihm ab. Ich begriff dies nicht; sie sagte, ja, nun wäre er doch von selbst gestorben, da dürfte sie ihn schon essen. Und mir fiel ein, wie ich sie früher einmal mit dem Messer an dem lebendigen Tier sah, um Stücke davon abzuschneiden. (II diario, 16.6.1906)

Infine, particolarmente interessante è il sogno in cui appaiono dei delfini. La scena si apre, come di consueto, con un'atmosfera idilliaca, in cui grandi pesci giocano nel mare scintillante. Tuttavia, il riferimento a un marinaio morto prelude alla scena finale del sogno, in cui questi animali vengono cacciati e uccisi:

Ich befinde mich in einem großen Warenhause und soll im Auftrag meiner Mutter ein Bild abholen [...]. In der Mitte des Zimmers, perspektivisch verkürzt, steht eine dunkle Bahre, auf dieser liegt die Gestalt eines toten Seemannes. [...] Im Hintergrunde links

glänzt durch die weitgeöffnete Tür das Meer, und in dem Meere spielen große Fische. – ‚Das sind Delphine!‘ sage ich stillentzückt. Und wie ich glücklich auf sie hinschaue, beginnt die blaue Flut zu glitzern, die Delphine tauchen auf und nieder. Da sehe ich, daß einer von ihnen einen Pfeil im Rücken hat und denke: Also werden diese stillen, menschenähnlichen Geschöpfe auch gejagt und getötet! (T 199-200)¹³⁴

Nonostante la netta separazione tra mondo umano e regno animale di cui parla Huch, questo sogno fa riflettere sul destino inevitabile che accomuna ogni creatura vivente e introduce già il prossimo e ultimo tema che verrà qui preso in analisi, ovvero il decadimento e la morte che, tanto nella vita reale quanto nei sogni, non risparmiano nessun essere animato.

2.1.7. Sogni di paura, decadimento e morte

Se è vero che la maggior parte dei sogni di Huch è ambientata in un mondo scintillante dal gusto rococò o *Jugendstil*, non mancano altresì sogni dominati da un senso di decadimento e di morte, come nota Greuner: «*Hinter der Welt der schönen Dinge öffnet sich dem Träumer eine Welt des Verfalls*».¹³⁵

Ciò vale, ad esempio, per i sogni della vecchia casa, la quale non viene rappresentata soltanto come il mondo incantato e protetto dell'infanzia, ma anche come un'inquietante rovina esposta al logorio del tempo, fatta di botole, sale oscure e passaggi sotterranei, come nella seguente annotazione inedita:

Ich durchwandere mit mehreren Anderen die alten, versteckten Winkel des alten Hauses. Wir durchlaufen die schmalen Holztreppe die die einzelnen Stockwerke an den Enden der einzelnen Flügel miteinander verbinden, wo kleine Kammern und tote Plätze lagen. Sie wurden nie benutzt, verschlossene Holzthüren grenzten die

¹³⁴ Wucherpennig, come di consueto, interpreta questo sogno in chiave psicoanalitica. I delfini sarebbero simboli fallici e la loro uccisione esprimerebbe un desiderio di castrazione nei confronti del padre, dal momento che l'autore si trova in quel luogo su richiesta della madre: «dies ist ein natürliches Moment des ödipalen Wusches: man versichert sich der mütterlichen Zuneigung und befreit sich zumindest teilweise von der Verantwortung für die böse Tat». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 99, nota 24.

¹³⁵ Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 168. Corsivo dell'autrice.

Stockwerke ab. Hier lagen auch uralte, nicht mehr benutzte Aborte, die schachartig in die Tiefe gingen. (G IX 24:22,2, Bl. 4)¹³⁶

Molto simile è la seguente annotazione, in cui compaiono diversi elementi che ricordano il sogno precedente, quali strette scale di legno, vecchie soffitte e passaggi, balconate cadenti e finestre sporche, il tutto dominato dal ripugnante odore di rinchiuso dell'aria stantia.¹³⁷

Jemand zieht mich durch einen abgelegenen, engen Hof; ich will zurück, da widrige, uralt abgeschlossene Gerüche auf mich eindringen, aber mein Begleiter zieht mich vorwärts, über enge Holztreppen, durch dämmernde leere Räume, bis wir endlich den Dachboden erreichen, welcher sich ungewiß ins Ferne dehnt. Da weiß ich: Ich bin im alten Hause, und wir nahen uns dem tiefsten Platze, zu dem kein Ton der Außenwelt hereindringt, an dem ich als Kind Stunden abgeschiedenen Alleinseins verbrachte. Ein schmaler Gang führt aufwärts: Hier treffen sich die Wege auf den Böden der einzelnen langen Flügel – da liegt der Raum vor mir, und ich bleibe regungslos. Er ist matt erhellt durch trübe Scheiben. Galerieartige verfallene Gänge aus Holz umziehen ihn in halber Höhe, abgeschlossen von einem Erker mit Glasscheiben. (T 219-220)

Il decadimento raggiunge poi il culmine nella seguente annotazione, in cui l'io onirico, pervaso da paura e agitazione, è attirato all'interno della casa dall'odore di marciume e incendio. In questo sogno si riflettono, ancora una volta, le angosce e le fantasie piromani di Huch che, come si è visto, culmineranno nel romanzo *Mao*. Come nell'annotazione precedente, il sognatore riconosce la casa in un secondo momento, solo dopo aver percorso scale di legno accidentate:

Ich laufe schnell eine schmale Holzterrappe empor, die sehr steil und gerade in die Höhe geht. Ich mache halt, denn der Weg ist versperrt mit rohen Brettern, welche quer

¹³⁶ Già cit. in Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit, p. 55.

¹³⁷ Wucherpennig interpreta l'insistenza di Huch sull'elemento olfattivo come interesse anale per gli organi di escrezione: «Der anziehend-widrige Geruch ist derjenige der Ausscheidungsorgane. Das anale Interesse [...] äußert sich unter anderem in der übertriebenen Empfindlichkeit vieler von Huchs Romanfiguren gegenüber Körpergerüchen». Ibid., p. 55.

übereinander genagelt sind. Da weiß ich – es ist das alte Haus, in das ich einzudringen im Begriffe stehe. Schreck und Unruhe durchfahren mich – aber schon zieht mich unwiderstehlich der Geruch von Brand und Moder an. Ohne es zu wollen, übersteige ich die Bretter, gehe die alten Stufen empor – da liegt der lange, tote Gang vor mir, unabsehbar, rauchgeschwärzt. Uralte, hohe Schränke stehen an den Seiten. (T 219)

Quest'aura di decadimento circonda anche il giardino della vecchia casa, in cui scorrono ruscelli "mortiferi" (cfr. T 203) e in cui i rami spogli dei ciliegi pendono come salici piangenti:

da sehe ich die Kirschbäume vor mir, kleiner, als sie in meiner Erinnerung sind. Ihre Zweige hängen wie an Trauerweiden, fast blattlos, doch mit vielen halbreifen Früchten. Ich breche eine Kirsche ab, beiße hinein, und während ich sie esse, sehe ich die abgebissene Hälfte an, um mich an dem saftigen Fleisch zu freuen, wie ich als Kind tat. In ihr bewegt sich die Hälfte eines Wurmes. (T 227)

L'immagine inquietante del verme troncato a metà che chiude quest'annotazione, simbolo di decomposizione e di morte, amplifica il senso di decadimento generale della scena. Essa richiama da vicino un'altra annotazione, già citata, in cui il sognatore, vedendo vacillare la vecchia casa, riflette sul fatto che soccombere sotto le sue macerie sarebbe per lui la morte più bella. La parte conclusiva dell'annotazione svela la reale causa dell'instabilità della casa. Si tratta di un groviglio di radici cresciuto sotto l'edificio e rosicchiato da un grosso verme:

jetzt sehe ich, wie jedesmal, wenn das Haus sich hebt, Wurzelwerk unter seinen Mauern sichtbar wird, eng verschlungen und verknotet, gelblichhell, von der Farbe, wie sie die Kellerpflanzen haben. Ich bin verwirrt und denke: Sind sie vom Garten aus unter dem Hause durchgewachsen, oder gehören sie zum Hause selbst? Und während ich dies noch denke, sehe ich den großen Wurm, der an diesem Wurzelwerke nagt. (T 257-258)

Infine, emblematica è la seguente annotazione in cui un fiore, simbolo di freschezza e di vitalità, viene collocato in una bara e sotterrato ripetutamente, mentre intorno divampa una nera e fredda bufera: «Ein kalter, schwarzer Sturm kommt aus der

Erde und jagt an den Bäumen empor. Eine frische Blume wird in einen Kasten gelegt und begraben. Dies wiederholt sich fortwährend» (T 192).

Le angosce di Huch si riflettono nei modi più disparati sul suo mondo onirico. Accanto alle figure che incarnano le più comuni paure dell'infanzia, quali spettri, streghe, cannibali (cfr. NT 243) o, più in generale, persecutori (cfr. NT 247), esiste una serie di sogni che, come nota Greuner,¹³⁸ sarebbero significativi in una prospettiva sociale, poiché riflettono le ansie dell'epoca. Accanto al mondo dai toni armoniosi e dai colori sgargianti, infatti, nei sogni irrompe anche la realtà quotidiana nei suoi aspetti più bassi, come quando, ad esempio, l'Io onirico si ritrova in mezzo a uno sciopero di minatori, come si vedrà anche in seguito (cfr. T 206-207). Sogni in cui compaiono navi volanti, dirigibili e zeppelin (cfr. NT 252-253) mostrano invece le perplessità nei confronti dello sviluppo tecnico e scientifico,¹³⁹ in costante crescita in quegli anni, che il sognatore stesso, indignato, esprime con le seguenti parole: «Soweit sind wir nun schon, daß der Himmel eine Belustigung des Pöbels geworden ist» (NT 253). Le ansie per un futuro incerto, in cui si intravede la vittoria degli istinti più bassi dell'uomo, si traducono poi in un sogno in cui le scimmie conquistano il dominio del pianeta: «Da sehe ich an allen Ecken und Enden riesige dunkle Affen, die aufrechten Ganges durch die Straßen toben, und da weiß ich: Zu Millionen und Milliarden sind sie gekommen, nichts kann ihnen widerstehen – die Herrschaft des Affen hat begonnen» (NT 251).

¹³⁸ Cfr. Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 169.

¹³⁹ Huch condivideva questo sentimento di disinteresse e persino di sfiducia nei confronti del progresso tecnico con le personalità dei Cosmici che aveva frequentato a Schwabing. A questo proposito cfr. Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 76: «[die Wahnmoehinger Bewegung] lehnt die ganze Welt des seelenmodernen Fortschritts ohne weiteres ab, will nichts mit ihr zu schaffen haben – sie weist nicht nach vorwärts, sondern zurück auf die mächtigen, urewigen Wurzeln alles wahren Lebens – nein, das stimmt nicht ganz –, sondern auf den Urgrund, in dem alleine solches Leben zu wurzeln vermag, denn alles Heutige ist ohne Wurzeln. [...] Es gibt eine Welt, für die es gleichgültig ist, ob ein Schiff fliegt oder ob ein Tisch fliegt. [...] Die Welt, in der Schiffe fliegen, ist eben die moderne, instinktlose, völlig maschinell gewordene, die jenen Erfinder eines neuen Mechanismus als Helden und Menschheitserlöser preist. Und die Welt, in der Tische fliegen oder wenigstens fliegen würden, wenn man Wert darauf legte, – diese Welt ist unser Stadtteil, ist Wahnmoehing; aber wer weiß, ob er nicht dereinst das tote Heute mit neuem Lebensgehalt durchdringen wird».

La paura che si riflette maggiormente nei sogni di Huch, tuttavia, non è di carattere sociale, né tantomeno legata alle vicende dell'epoca, bensì insita nella natura umana stessa, ovvero la paura della morte. Frequenti sono infatti le annotazioni oniriche che descrivono in modo diretto la morte, con riferimenti a tombe, persone morenti e cadaveri. Esse riflettono sicuramente, almeno in parte, le reali paure e minacce che l'autore dovette affrontare già in tenera età. Incidenti e morti impreviste non erano infatti mancate nell'infanzia di Huch, a partire dalla scomparsa precoce della prima sorella, per poi passare alla caduta finanziaria della famiglia, seguita dalla vendita dell'amata casa e, infine, dal suicidio del padre. Quest'ultimo evento, in particolare, si riflette sulle fantasie e sui sogni dell'autore, come nella seguente annotazione, in cui l'Io onirico scoppia in lacrime dopo essersi ricordato che il padre è deceduto:

Bekannte fragen mich, wie es meiner Mutter in Dresden geht. Ich sage: gut, gut! und füge hinzu: Auch Papa geht es gut; er ist jetzt ganz gesund geworden. Darauf sehen sie mich erstaunt u. befremdet an. Da fällt mir die ganze Wirklichkeit ein; ich wende mich schnell ab und sage im Weitergehen zu meinem Begleiter, indem ich Thränen wiederkämpfe u. zugleich denke wie dumm und häßlich mein Gesicht in diesem Momente aussieht: Ich habe jede Nacht von meinem Vater geträumt, und nun glaubte ich wirklich, daß er noch am Leben sei. (G IX 24:22,1, Bl. 31)¹⁴⁰

Nei sogni appare anche il corpo stesso del padre, come nella seguente annotazione, in cui l'uomo giace morto sul letto del sognatore che, inavvertitamente, ci dorme persino sopra:

Mein Vater ist gestorben. Ich weiß, dies geschah schon vor 13 Jahren, und doch liegt er bei uns tot. Ich sage zu meiner Mutter: Wo ist er denn? Und sie zeigt auf mein Bett, das mit einer Decke bedeckt ist. Und ich sehe, dass ich die ganze Nacht auf meinem Vater geschlafen habe, von dem mich nur die Decke trennte. – Es kommen viele Leute zur Beerdigung; eine Dame streckt mir die Hand entgegen und ich küsse sie. Mein Vater liegt im offenen Sarge. Ich sage zu meiner Mutter: Es muss dir doch zu Mute

¹⁴⁰ In parte cit. in Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 88, nota 10.

sein als seiest du nie verheiratet gewesen. Sie schweigt und blickt auf den Sarg. Und ich sehe wie mein Vater den Kopf etwas aufgerichtet hält, und wie die Augen herumwandern und der Kopf sich dreht. Meine Mutter sagt das seien automatische Bewegungen. Aber ich trete dicht vor den Sarg und starre in meines Vaters Augen, ob nicht in ihnen, wenn sie den meinen begegnen, etwas wie Seele oder Erinnerung aufdämmert. (G IX 24:22,1, Bl. 41)¹⁴¹

In un'altra annotazione, tra statue di cera raffiguranti fanciulli affogati, l'io onirico scorge un amico, anch'egli morto suicida. L'immagine del morto ha qui un carattere ancor più minaccioso e attacca infine il sognatore:

Jetzt fahren wir an einer Badeanstalt vorbei, und da befinde ich mich auf dem Lande. Sonderbare Bildwerke aus Wachs stehen dort: Knaben verschiedenen Alters; jeder trägt eine Unterschrift: Bildnis des ertrunkenen Knaben... Ich bedenke, wie mancher unter ihnen wohl nicht ertrunken, sondern ertränkt sein möchte, und da sehe ich eine Gruppe und trete auf sie zu: neben einer unbeweglichen eine zweite Wachsfigur, die den Oberkörper hin und her bewegt. Ich erkenne in ihr einen Freund, der sich mit achtzehn Jahren erschoss. Um seinen Hals ist eine Kette geschmiedet. [...] Die Figur macht stets dieselben gleichmäßigen, pendelnden Bewegungen; ich suche ihren Blick zu fangen, aber ihre Augen gleiten, wenn sie die meinen treffen, weiter. Da rufe ich seinen Namen. Die Bewegung hört langsam auf, die Figur hebt den Kopf und lauscht. Ich rufe ihn nochmals an, und sein Blick trifft mich wie aus Fernen. Ich frage ihn nach seinem Dasein nach dem Tode – ob er antwortete, weiß ich nicht mehr – plötzlich begannen die Bewegungen des Oberkörpers von neuem; ich rief ihn abermals, aber die Bewegungen wurden schneller und schneller. Von Grauen gepackt, wollte ich fliehen – aber da wurde er mich gewahr: Mit einem Ruck hat er sich die Kette vom Hals gerissen; jetzt stürzt er auf mich zu; ich taumele rücklings ins Wasser, und wie ich emportauche, wirft er mir die Kette um den Hals, wirft sich platt auf die Uferfliesen und zerrt mich dicht, dicht zu sich heran, daß mein Gesicht sein grinsendes, schimmelweißes, schwarzäugiges fast berührt. (T 191-192)

¹⁴¹ Già cit. in Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 87.

Ancora più inquietante è la seguente annotazione, in cui il sognatore si vede circondato da uomini morenti. Egli sente che la propria anima gli viene strappata e si sente trascinato verso l'abisso della morte. Infine, lo straniamento è totale e, come osservandosi da un'altra prospettiva, l'Io onirico vede il proprio corpo chiuso in una bara:

Um mich herum sterben die Menschen. Es ist eine Seuche, die sie hinrafft. Ich befinde mich dicht an einer unabsehbar in die Tiefe gehenden Riesentreppe. Plötzlich zieht mich eine Gewalt zu dieser Treppe; ich sehe sie wie einen Abgrund gähnen. Verzweifelt werfe ich mich zu Boden, ein Brausen überfällt meinen Körper; ich rufe mühsam um Hilfe und fühle, wie meine Seele schon durch Tiefen in den Todesnebel fortgerissen wird. Dann sehe ich, wie mein Körper eingesargt in einen Bahnzug verpackt wird. (T 204-205)

Interessante è anche l'annotazione che descrive uno sciopero di minatori. Esso è sicuramente sfociato in violenza, poiché ovunque ci sono bare contenenti morti o morenti. Ancora una volta è presente l'elemento del fuoco, poiché le bare sono illuminate e il sognatore nota un elemento grottesco, ovvero l'alluce di un morto che brucia come una candela: «Ich sehe viele Särge stehen, hell beleuchtet, in ihnen Sterbende und Tote. In einem Sarge dicht in meiner Nähe brennt ein Licht; ich sehe, daß es die große Zehe des Toten ist, welche glimmt wie eine Kerze» (T 206-207). Questo elemento ricorre anche in altre annotazioni simili, come nel sogno in cui l'Io onirico va alla ricerca di una tomba da aprire. Questo resoconto, a differenza di quelli precedentemente citati, è privo di elementi grotteschi e inquietanti e il sognatore percepisce la morte con una certa serenità. I defunti riposano infatti in pace e la loro fiamma, bianca come la neve, brucia vivace in eterno:

Es ist Nacht. Ich gehe mit einigen, um ein Grab aufzusuchen. Wir machen halt an einem halb in die Erde versenkten Mauerwerk. Einer der Begleiter entfernt Erdschollen und Geröll, ich sehe eine dunkle Platte. Die Platte wird abgehoben; ich sehe in einen tiefliegenden, vermauerten, niedrigen Steinraum, hinter welchem ich in einem zweiten Raume die Toten ruhen weiß. Zwei schneeweiß brennende Flammen erhellen blendend hell mit leisem Brausen den stillen Raum. – Die Platte wird wieder vorgedeckt, alles ist schwarz und nächtlich um uns, und ich weiß doch das ewig

brennende, schneeweiße Licht – verborgen von der Welt – lebendig brennen. (T 211-212)

Una fossa di cadaveri, decisamente meno rassicurante della tomba precedentemente citata, appare anche in un'altra annotazione, in cui un morto cerca di afferrare il sognatore per trascinarlo con sé:

Ich stehe an dem Rande einer schachtartigen Grube, die von unten fahles Licht empfängt. Ich sehe auf ihrem Grunde Leichen und Totenköpfe. Ich beuge mich hinüber und blicke hinab. Da schnellst sich eine der Leichen vom Grunde in die Höhe hinauf, mit ausgestreckten Armen, um mich hinabzuziehen. (T 229)

Inoltre, nei sogni di Huch le fantasie di morte si traducono spesso con la paura di precipitare, come nella seguente annotazione in cui il sognatore si trova in montagna con un amico e non riesce a fare nulla per evitare che quest'ultimo cada nell'abisso. Nella parte conclusiva dell'annotazione l'amico giace morto in una bara:

Ich bin mit einem Freund im Gebirge. Wir waren schon unendlich lange gestiegen und sind nun fast in der Höhe. Er befindet sich unter mir. Da gleitet er aus, hält sich im Rutschen fest, gleitet wieder aus [...], sucht sich abermals zu halten, das Gleiten wird schneller, und nun weiß ich: Er ist rettungslos verloren. Da ist es, als sähe ich in einen unendlich tiefen Turm hinab mit schrägen Gängen und Gewölben: Dumpf dröhnend höre ich den Körper fortwährend aufschlagen, in immer größere Tiefe; ganz fern, ganz tief höre ich es immer noch, bis er sich verliert. Nun weiß ich: Jetzt liegt er tot, unendlich tief auf dem Grunde... ich trete in ein Zimmer zum Vater meines Freundes und will ihn vorbereiten auf die Todesnachricht. Aber er sieht, ohne auf mich zu hören, hinter mich, an mir vorbei. Ich blicke mich um: Da sehe ich den Sohn auf der Totenbahre liegen. Sein Gesicht ist wunderschön und in vollkommener stiller Harmonie. Ich sehe ihn unbeweglich an und denke: Durch welche Schrecknisse wurde er gerissen, und wie geheimnisvoll schön und still liegt er nun da! (NT 244)

Simile in contenuto ma molto diversa per il tono è la seguente annotazione, in cui due bambini giocano a spingersi su un terrazzo. Uno dei due precipita e qui il

carattere del sogno si fa grottesco in quanto, a differenza dell'annotazione precedente, il bambino morto non ha un aspetto sereno e armonioso, ma il suo volto si è trasformato piuttosto in una sorta di poltiglia con gli occhi sporgenti e la bocca da rana:

Ich befinde mich mit mehreren anderen auf einer langen Steinveranda. In meiner Nähe steht eine Frau mit zwei kleinen Kindern an der Brüstung. Sie hat den Rücken dagegen gekehrt, daß sie die Kinder, welche auf der Brüstung stehen, nicht sehen kann. Das eine sucht das andere hinabzustoßen, aber es bleibt regungslos, wie vorher, stehen. Ich überlege mir, daß es meine Pflicht sei zuzuspringen; aber ich bleibe ruhig an meinem Platze, neugierig auf das Ende. Das Kind wiederholt seinen Stoß, und das zweite fällt langsam und kopfüber hinunter. Ich höre ein knackendes Geräusch auf einem Steinboden. Es folgt eine furchtbare Aufregung; dann wird alles still. Ich wage nicht hinunterzusehen und bleibe abgekehrt und regungslos. Man sagt mir, drunten liege eine breiige Masse mit einem ungeheuren Kinderkopf; es sei aber eigentlich kein Kinderkopf: Er habe Glotzaugen und ein breites Froschmaul. – Ich höre das Geräusch von Besen; und als ich endlich hinunterblicke, sehe ich einen grauen Steinboden und die verfedte, karminrote Lache. (T 225)

L'annotazione più grottesca e sorprendente per il suo finale, tuttavia, è quella in cui il sognatore tiene sottobraccio un pacco contenente un bambino morto, di cui desidera sbarazzarsi. Con aria noncurante, egli sbatte il pacco contro i pilastri e le balaustre delle scale che percorre, fino a quando non si trova circondato dai propri giudici. Apprende allora di trovarsi nel bel mezzo di una rappresentazione religiosa, in cui egli sarebbe Giuda Iscariota, i giudici gli apostoli e il bimbo morto niente meno che Gesù:¹⁴²

Ich habe ein längliches Paket im Arme. Ich weiß, es ist ein totes kleines Kind darin, das ich heimlich irgendwo versenken soll. Ich gehe treppauf, treppab, aber jedesmal,

¹⁴² Nella figura del Bambin Gesù morto, di cui il sognatore desidera sbarazzarsi, si può forse intravedere, anche se rielaborata in forma grottesca, una reminiscenza di Nietzsche e del celeberrimo motto *Gott ist tot*. Questa annotazione, pubblicata nella raccolta *Träume*, risale infatti agli anni in cui Huch era in stretto contatto con il *Kosmiker-Kreis*, di cui Nietzsche, insieme a Bachhofen, rappresentava la principale fonte di ispirazione filosofica.

wenn ich es niederlegen oder wie achtlos verlieren will, öffnet sich irgendeine Tür, oder ich sehe durch ein Treppenhausfenster ein Gesicht, das herübersieht. Ich ziehe dann die Schlinge des Bindfadens über meine Finger und baumele das Paket recht achtlos gegen Pfosten und Treppengeländer. Dann treffe ich ein junges Mädchen, gehe mit ihm spazieren und denke mehrmals: Wie ahnungslos sie sich da mit dem Ellbogen an mein Paket stößt! Da bemerke ich, daß die äußere Hülle locker geworden ist, und ich entferne sie. Ich fühle jetzt auch genau den Kopf des Kindes und fühle zugleich, wie die innere Pappe durchweicht ist. Wie ich im Schreck das Paket fester und fester umwickeln will, öffnet es sich mehr und mehr. Ich will hinunter zum Flusse, aber da stehe ich in einem kreisrunden, niedrigen Steingemach, umgeben von meinen Richtern. – Und jetzt erfahre ich zu meinem größten Staunen, obgleich ich es nun schon seit langem gewußt, aber wieder vergessen zu haben scheine: daß das Ganze ein Weihnachtmysterium ist, das tote Kind das Christkind, ich selbst Judas Ischariot, die Richter aber die Apostel. (T 214)

Di carattere pagano appare infine la seguente annotazione, in cui viene descritto l'episodio, tratto dalla mitologia nordica, dell'uccisione del dio Baldur da parte di Loki. A differenza del mito, in cui Loki inganna il dio cieco Høðr, inducendolo a scagliare un ramo di vischio contro Baldur, che gli sarà fatale, nel sogno l'uccisione è descritta in modo più indiretto ed estetizzante. Il gusto, infatti, è totalmente *Jugendstil* e l'elemento predominante è ancora una volta quello del fuoco, poiché l'uccisione avviene per mezzo di una ciocca incandescente che, cadendo dalla testa di Loki, scioglie la veste in broccato di Baldur, che cola in gocce dorate: «Von Lokis Haupt fällt eine brennende Locke auf Baldurs Brokatgewand, schmelzt dessen Gold, das in Tropfen herabfällt» (NT 252, cfr. IV diario, 15.5.1911). A questo proposito è interessante notare che nel fondo di Huch è conservato il frammento di una lettera, successiva alla morte dell'autore, indirizzata a Rose Plehn. L'autore della lettera, probabilmente un membro della famiglia di Huch o un amico – purtroppo nel frammento manca la firma del mittente –, trova questo sogno nei diari e lo collega alla morte dell'autore stesso, come se si trattasse di una premonizione. Secondo l'autore della lettera, infatti, il sogno sarebbe stato annotato esattamente due anni prima che il corpo di Huch venisse cremato: «Ich lese eben im Tagebuch von vor 2 Jahren den Traum, der, als Friedrich ihn mir las, wie eine Vision erschien. Er ist am 15. Mai, demselben Tag, an dem Friedrich 2 Jahre später

im Feuer bestattet wurde» (lettera a Rose Plehn, 1913). Dopo aver riportato il sogno nella lettera a Rose, il mittente, inquietato da questa annotazione che vede come una vera e propria previsione della morte di Huch, commenta ancora: «Rose, was ist das? Mir wurde schwindelig als ich das las» (ibid.).

Ovviamente non è possibile sapere se Huch avesse effettivamente avuto una sorta di premonizione relativa alla propria fine. Ciò che si può affermare è che, come disse Thomas Mann in occasione dell'elogio funebre dell'autore, la morte non era certo estranea a Huch, che nelle sue opere aveva sempre espresso una sorta di *Todesahnung*, se non addirittura di *Todessehnsucht*.¹⁴³ Questi sentimenti trovano compimento soprattutto nell'ultimo racconto composto dall'autore, il cui titolo, non a caso, è *Das Requiem*. In esso viene narrata la storia di un compositore di nome Ludwig – la scelta del nome forse non è casuale – che ha raggiunto l'apice della carriera artistica componendo il suo capolavoro, un requiem appunto. Sentendosi realizzato e sentendo consumate le proprie energie, l'artista prova il desiderio di morire improvvisamente, senza dover affrontare ulteriori crisi o battaglie nella propria vita. Decide dunque di recarsi in montagna e già durante il viaggio emerge l'elemento onirico, che mostra svariati punti di contatto tra il racconto e le annotazioni di Huch. Durante il viaggio in treno, ad esempio, l'artista sente nel dormiveglia «das eintönig-rhythmische Geräusch der Räder» (E 550), che ricorre anche in diversi sogni dell'autore (cfr. T 194). Questo elemento sonoro viene ripreso più avanti nella narrazione, quando il protagonista raggiunge finalmente la baita in cui deve passare la notte e sogna: «er fühlte sich in einen Abgrund stürzen, und während des unendlichen Falles sah er ins Morgenrot und nun hörte er auf einmal wieder das eintönige Gerassel des Zuges» (E 557). L'artista si sveglia infine, proprio perché continua a sentire, in lontananza, quel suono che si ripete: «Da war er wieder – jener Ton – wie ein ferner, ferner Hornruf» (E 558). Il protagonista allora si alza, apre la porta e si avventura nel paesaggio innevato avvolto nella nebbia, dove troverà la morte. Si tratta di un tipo di paesaggio frequente anche nei sogni di Huch (cfr. T 218, NT 260), i cui elementi, descritti nella scena conclusiva, sono ancora una volta riconducibili alla *Traumstimmung* postulata da Klages: la distanza amplificata dall'oscurità e dalla nebbia, la musica lontana e ripetitiva, gli

¹⁴³ Cfr. Thomas Mann, *Friedrich Huch*, cit., p. XI.

astri e i corpi celesti. Nella descrizione del paesaggio, Huch tenta inoltre di imitare, ancora una volta, la strategia narrativa tipica del sogno, in cui un senso penetra in un altro confondendosi, in questo caso coinvolgendo l'udito e la vista:

Unbeweglich blickte er auf die ferne, starrende Gebirgswand, schweigend funkelten die Sterne durch die eisige Leere, und der weiße Schein ward leise heller.

In ihm war eine wundervolle Ruhe... Immer ferner, immer träumerischer wurde ihm zumut; es war, als zöge ihn ein stiller Kahn langsam dem wachsenden Licht entgegen. Am Horizont klang ein verworrenes Rauschen. Oder war es sein Blut, das ihm in den Adern sang? War es das Licht des Mondes, das sich verkündigte?

Immer deutlicher unterschied er die Töne. Da irrte, wie ein Wetterleuchten der Klang eines Hornes am Horizonte hin, fanfarengleich und fern, und nun fühlte er: Es war sein eigenes Werk, das ihm im Blute sang. Andere Instrumente setzten ein, immer klarer, immer deutlicher, anschwellender und näher – und jetzt sangen Stimmen. Hingerissen lauschte er, mit geschlossenen Augen.

War dieses Werk einmal in seinem armen Selbst entstanden?

Requiem eternam dona eis Domine! (E 559)

Successivamente, in perfetto stile klagesiano e a conferma del carattere onirico della scena, l'anima del protagonista si eleva come in sogno e viene trascinata in mondi lontani e sonanti, disperdendosi nel paesaggio cosmico:

Voller rauschte die Musik, traumhaft dachte er: So ist es nicht... so ist es nicht... und seine Seele ward mitgerissen in neue, geheimnisvolle, tönende Welten, die sich über jener andern emporhoben wie die Sternengefilde droben über allem Irdischen. Nun hatte ihm Gott doch noch ein Glück gegeben, am Ende dieses Tages!

Schweigend funkelten die Sterne herab auf ihn, der ihnen verwandt war, der eine ganze Welt in sich getragen hatte; in immer magischerem Weiß begann der Himmelsrand zu glühen, und als der Mond emporstieg, fiel sein Schein auf ein erstarrtes, wunschloses Menschenantlitz. (E 559-560)

Alla fine del racconto, il protagonista giunge dunque alla realizzazione del proprio desiderio. Ne dà conferma il suo volto, descritto ora come *wunschlos*, simbolo di appagamento e di morte al tempo stesso. Thomas Mann riconosce nel volto di

questo eroe quello del suo autore che, in quanto artista, aveva familiarità con la vita ma anche con la morte: «ich glaube nicht, daß der Tod ihm als ein Fremder erschienen ist. Er war ein Dichter, und solche pflegen mit dem Tode auf vertrautem Fuße zu stehen; denn wer so recht der Vertraute des Lebens ist, der ist auch derjenige des Todes». ¹⁴⁴ Se è vero che senza la morte sarebbe arduo fare filosofia, allo stesso modo, conclude Mann, senza di essa sarebbe pressoché impossibile fare poesia. Ciò sarebbe dovuto alla natura stessa del poeta, caratterizzata da un eterno senso di nostalgia. Questa descrizione si addice senza dubbio a Huch, il cui animo non trovò mai pace in vita, sempre teso al raggiungimento del desiderio di “ricquistare la propria casa”, sia essa la vecchia casa di famiglia o la patria celeste dell’universo e della morte: «Wo wäre der Dichter, der nicht täglich seiner gedächte – in Grauen und in Sehnsucht? Denn die Seele des Dichters ist Sehnsucht, und die letzte, die tiefste Sehnsucht ist die nach Erlösung». ¹⁴⁵

2.2 La genesi della raccolta *Träume*

2.2.1 L’idea del progetto

Come già anticipato, la raccolta *Träume* di Friedrich Huch nacque per idea di Klages e su costante esortazione del filosofo stesso. Quest’ultimo, che insieme alla madre dell’autore costituiva il lettore esclusivo dei resoconti onirici di Huch, li riteneva infatti degni di un pubblico più ampio, poiché adatti a illustrare una teoria della vita onirica.

Questo scambio di materiale onirico tra i due autori ha inizio quando Huch è costretto a lasciare Monaco per trasferirsi ad Amburgo. Non potendo più raccontare i sogni personalmente all’amico inizia dunque a mandargliene dei resoconti scritti. Huch era stato istruito da Klages stesso su come sarebbe dovuta avvenire l’annotazione dei sogni: egli avrebbe dovuto tenere sul comodino carta e penna in modo da poterli fissare il più fedelmente possibile al momento del risveglio. Come

¹⁴⁴ Thomas Mann, *Friedrich Huch*, cit., p. X.

¹⁴⁵ Ibid., pp. X-XI.

ricorda anche Schröder nella sua biografia di Klages, nulla all'interno della corrispondenza tra i due autori suscitò nel filosofo un interesse pari a questi sogni.¹⁴⁶

L'interesse per il sogno, del resto, era un elemento condiviso nel circolo dei Cosmici, come commenta Wucherpfennig: «Traumaufzeichnungen wurden Mode in Schwabing».¹⁴⁷ Ciò è testimoniato da un fatto avvenuto poco dopo la conoscenza tra Huch e Klages e documentato in una lettera che l'autore invia alla madre nel 1899. Huch, appena inserito nel circolo, desiderava incontrare Stefan George,¹⁴⁸ all'epoca già affermato simbolista. Klages, che ben conosceva il poeta, intercede per Huch e, per convincere George a incontrarlo, gli manda uno dei suoi resoconti onirici: «Klages hatte G. ein „Traumbild“ von mir geschickt. (Dämmerung, steinerne Wächter in dem alten Hause, du erinnerst dich, ich schrieb dir mal darunter.) Die Begegnung fand auch wirklich statt» (lettera di Huch alla madre, 1899). Un'altra testimonianza di questo interesse per il mondo onirico è rappresentata da una delle prime lettere di Klages a Huch, dalla quale si evince non soltanto che il filosofo era solito commentare i sogni dell'amico, ma anche che era sua abitudine dividerli con gli altri esponenti del *Kosmiker-Kreis*, in questo caso con Schuler: «Ich erzählte Schuler davon u. er wusste sofort eine höchst auffassende Parallele [...]. Leider habe ich die Geschichte wieder vergessen» (lettera di Klages a Huch, senza data). Come per George, anche questo episodio di Schuler dimostra l'interesse diffuso per i sogni all'interno del circolo e, più in particolare, l'entusiasmo con cui venivano accolti i resoconti onirici di Huch. Come

¹⁴⁶ Cfr. Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 335: «Nichts in seinen Briefen löste bei Klages ein ähnliches Echo aus wie die Traumschilderungen».

¹⁴⁷ Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 24.

¹⁴⁸ Non doveva essere facile avvicinare George, come riporta ironicamente Franziska zu Reventlow in una scena del suo romanzo, in cui il protagonista manifesta il desiderio conoscere il "maestro": «ich hatte [...] einen schweren Fauxpas begangen, indem ich der Frau Professor [=Frau Wolfskehl] sagte: ich sei sehr begierig, den Meister kennenzulernen. – So etwas dürfe man nicht tun, – es wäre eine Art Gotteslästerung. Er pflüge sich im dritten Zimmer aufzuhalten, und nur, wer würdig befunden sei, würde ihm vorgestellt». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., pp. 25-26. Egli fa infatti la sua prima comparsa all'interno del romanzo durante una festa carnevalesca, ma i partecipanti devono fingere che si tratti soltanto di una maschera poiché «gewöhnliche Sterbliche nicht wissen dürfen, daß er wirklich vorhanden ist». Ibid., p. 32.

afferma Wucherpennig, infatti, «Das allein [die Fähigkeit, sich genau und umfassend an seine Träume zu erinnern] machte ihn in kosmischen Kreisen zu einem „Enormen“. Träume nämlich galten als Visionen des kosmischen Lebens, das antiker Mystik noch zugänglich gewesen».¹⁴⁹

Nel febbraio del 1901, durante la stesura del suo primo romanzo, Huch invia a Klages una serie di sogni, di cui segnala in rosso quelli che gli sembrano più interessanti. Un sogno, in particolare, gli pare degno di attenzione da parte del filosofo: lo definisce infatti *schülerisch* e confessa di volerlo includere in un capitolo del libro, a cui si riferisce ancora con il titolo provvisorio di *Krökel*. Naturalmente, prima di compiere questo passo, desidera conoscere l'opinione di Klages a tal riguardo:

¹⁴⁹ Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit. p. 24. Anche Franziska zu Reventlow, che condivideva questo interesse – era infatti sua abitudine annotare i propri sogni nei diari –, ritrae nel suo romanzo questa passione che il circolo nutriva nei confronti del sogno come espressione della vita cosmica. Una scena, in particolare, è emblematica a questo proposito. Il protagonista Dame, da poco arrivato a Wahnmoching, chiede spiegazioni a un filosofo circa una storia straordinaria che ha sentito raccontare durante uno degli incontri del circolo, per poi scoprire che si trattava di un sogno: «„Haben Sie denn nicht bemerkt, daß die Dame mir einen Traum erzählte?“ „Nein – darauf bin ich gar nicht gekommen.“ „Lieber Dame“, sagte Gerhard, [...] „Sie machen Fortschritte. Schon können Sie Traum und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden. Das geht uns allen hier wohl manchmal so – nicht wahr, cher philosophe?“ „Traum oder nicht Traum“, antwortete der Philosoph nervös, „was sie mir da aufstichte, war wieder einmal eine Wahnmochingerei [...]“ „Wahnmochingerei – was ist das?“ „Nun, was Sie da eben mitangehört haben.“ Doktor Gerhard wollte wissen, was für ein Traum es gewesen sei. „Natürlich ein kosmischer“, sagte der Philosoph, „sie hoffte es wenigstens und wollte von mir wissen, ob es stimmt. Sonst traut sie sich nicht, ihn bei Hoffmann [=Wolfskehl] zu erzählen.“ Ich hätte noch gerne gewußt, was eine ‚Wahnmochingerei‘ ist und ‚kosmische Träume‘. Aber der Philosoph schien mir nicht gut aufgelegt, und ich kann doch nicht immer fragen und fragen wie ein vierjähriges Kind». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., pp. 18-19. Più avanti nel romanzo il filosofo torna a spiegare che sarebbe compito di alcune personalità del circolo decidere se un sogno sia cosmico o meno: «Delius [=Schuler] und Hallwig [=Klages] pflegen darüber zu entscheiden, ob ein Traum oder Erlebnis kosmische Bedeutung hat – die Damen beim Jour irren sich häufig über diesen Punkt und begehen dann Mißgriffe, welche den Professor Hoffmann [=Wolfskehl] nervös machen. Denn auch er erfreut sich in diesen Fragen einer gewissen Autorität». Ibid., p. 41.

Liebster Ludwig: Hier haben Sie wieder eine Reihe von Träumen unter denen gewiss mancher ist der Sie interessiert. Die mir besonders wertvollen habe ich rot angestrichen. Sie sind nicht chronologisch geordnet. Die letzten – letzte Nacht geträumten – sind die mit dem Polypen – (Kraken) und der mit der Musik. – Vorletzte Nacht der mit dem Meere, der niedrigen Wölbung in den kleinen Steinfiguren. Diesen halte ich für sehr schülerisch. Ich hätte fast Lust, ihn etwas verkürzt in meinem Krökel einzuführen, u. zwar an der Stelle im 11. Kapitel, wo er sich in das Korn legt und einschläft, nach dem Dialog mit den Klatschrosen. Meinen Sie dass das geht? Für mich wäre es ganz verständlich. Bitte schreiben Sie mir doch sicher darüber. (lettera di Huch a Klages, fine febbraio 1901)

Nella lettera successiva, Huch invia tre nuove annotazioni e confida all'amico di aver inserito nel romanzo il sogno da lui indicato. Nella sua risposta a queste due lettere Klages segnala tre resoconti onirici che gli appaiono particolarmente interessanti, "cosmici" per citare le parole del filosofo, e dà la sua approvazione all'inserimento nel romanzo del sogno indicato da Huch. Infine, Klages confida all'amico di aver letto i sogni ad altri esponenti del circolo, di cui nomina George, Busse, Roderich Huch, nonché Wolfskehl. Quest'ultimo ne rimase talmente entusiasta che suggerì di raccogliere il materiale onirico in un volume, di cui Klages avrebbe dovuto redigere l'introduzione. Si tratta della prima volta in cui viene menzionata la possibilità di dare alle stampe questi resoconti onirici:

Ich las meherere den Wolfskehl – welcher in tumultuarische Begeisterung geriet und flehend schwor, daß dies alles gedruckt werden müsse und ich müsse eine Einleitung dazu schreiben (so soll es auch geschehen, wenn wir noch mehrere haben!) – dann dem Busse u. Roderich – dann dem George. Ihm auch den Traum, in welchem er selbst vorkommt. (lettera di Klages a Huch, 4.3.1901)¹⁵⁰

A questa proposta Huch reagisce semplicemente inviando nuovi sogni all'amico ed esortandolo a rimandargli i sogni spediti in precedenza: «Übrigens möchte ich nun wohl die Träume sämtlich wiederhaben. Die noch kommenden werde ich für mich abschreiben und Sie können dann die Niederschriften behalten» (lettera di Huch a

¹⁵⁰ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 336.

Klages, 6.3.1901). Il commento di Klages a questi sogni suona oltremodo entusiasta, poiché li ritiene “paradigmatici” per una teoria della vita onirica: «Ihre Träume sind paradigmatisch für eine Philosophie des Traumlebens» (lettera di Klages a Huch, 19.3.1901).¹⁵¹

A Huch, tuttavia, non appare del tutto chiaro il progetto di Klages, poiché non capisce in che forma debba avvenire la pubblicazione di questo materiale onirico. Numerose sono inoltre nella corrispondenza le richieste da parte di Huch di riavere i sogni inviati a Klages, il quale non sembra incline a restituirli tanto velocemente quanto l’amico vorrebbe: «Können Sie mir wohl alle meine in Ihrem Besitz befindlichen Träume schicken? – Wie wollen Sie die Herausgabe machen? Das ist mir noch nicht ganz klar. – Haben Sie 2 neue!» (lettera di Huch a Klages, 29.5.1901).

Dopo circa un mese, non avendo ancora ricevuto né una risposta soddisfacente su come debba avvenire la pubblicazione né tantomeno i sogni richiesti, Huch esorta nuovamente l’amico ed esprime le sue perplessità riguardo a questo progetto. Teme infatti che Klages voglia sfruttare i suoi sogni come “esempi” volti a illustrare una determinata psicologia onirica, scopo per il quale li riterrebbe sprecati.¹⁵²

Lieber Ludwig: [...] Geträumt habe ich gestern erst wieder zum ersten mal; ich sende Ihnen die beiden Träume. – Wie denken Sie sich eigentlich die Herausgabe derselben? Sie lediglich als Exempel für eine Psychologie des Traumes zu benutzen, dazu finde ich sie eigentlich zu schade. So meinten Sie’s doch auch nicht? – es wäre mir sehr lieb,

¹⁵¹ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 336.

¹⁵² Huch, nonostante non osasse esprimerlo in modo diretto, non comprendeva né tantomeno condivideva fino in fondo l’interpretazione “cosmica” che Klages dava ai suoi sogni, anche se sicuramente l’interesse che il filosofo nutriva per essi era per lui motivo di orgoglio: «Huch nahm an dieser Bewegung kaum bewußt teil, er distanziert sich wiederholt von der kosmischen Interpretation Klages’, [...] betrachtete die Träume vielmehr als Ausdruck seiner sehr komplizierten Persönlichkeit; damit näherte er sich der Auffassung von Freud, den er jedoch erst sehr viel später kennenlernte». Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 92.

wenn Sie mir bald den ganzen Complex zurückschickten; ich glaube, was Sie interessierte, haben Sie doch abgeschrieben? (lettera di Huch a Klages, 25.6.1901)¹⁵³

Due giorni più tardi arriva finalmente la lettera di risposta in cui Klages spiega all'amico come dovrebbe avvenire la pubblicazione. I sogni finora annotati, tuttavia, non vengono ancora restituiti. Klages rassicura Huch comunicandogli che non intende utilizzare i suoi sogni per illustrare una determinata psicologia onirica, impresa che sarebbe già stata affrontata in passato, bensì per creare una vera e propria "mitologia" del sogno. A questo scopo, continua Klages, i sogni dovrebbero essere annotati, raccolti e resi accessibili al grande pubblico a scopo documentario. Egli stesso si offre inoltre di scrivere l'introduzione al volume, in cui è necessario chiarire che si tratta di sogni effettivi e non di fantasie o invenzioni poetiche. Aggiunge di voler poi inserire nell'introduzione un paio di brevi considerazioni sulla vita onirica, come ad esempio il fatto che alcuni sogni, tra cui quelli in questione, sarebbero una finestra aperta su un'altra dimensione. Infine, forse per convincere l'amico, gli garantisce anche la possibilità di un discreto successo di pubblico, in quanto sarebbe cresciuto il bisogno, da parte dei lettori, di "sensazioni mistiche":

Nein, als Illustration zu einer ‚Psychologie des Traumes‘ betrachte ich Ihre Träume nicht! Das Altertum war reich an Traumbüchern und Traumaauslegungen, es gab eine ganze Wissenschaft von der Bedeutsamkeit der Träume. Und jetzt – wo man sich wieder für seelische Angelegenheiten wenigstens zu ‚interessieren‘ beginnt – wird man auch dem wirklichen Traumleben wieder Beachtung schenken. – Ganz um ihrer selbst Willen soll man daher derartig wunderschöne Träume wie die Ihren aufzeichnen, sammeln und allgemein zugänglich machen. Wenn schon Sie zugleich durchaus etwas illustrieren sollen, so wäre es die ‚Mythologie der Träume‘. In einer von einem Ihnen nahstehenden Menschen (etwa von mir) zu verfassenden Einleitung müsste zunächst verbürgt werden dass es sich um wortliche Träume (nicht etwa Fantasieen oder Dichtungen) handelt; ferner würde ich wenige das Traumleben im allgemeinen betreffende Bemerkungen einfügen: dass es Träume giebt, die aufzufassen sind als Durchblicke in eine andere Art von Wirklichkeit, welche

¹⁵³ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 337.

Kennzeichen dafür vorhanden sind und dass z. T. Ihre Träume den sobeschaffenen zuzurechnen seien. Abgesehen vom dokumentarischen Wert des Buches, dürfte sich dasselbe sogar äussere Erfolge versprechen – bei dem heute wieder sehr gesteigerten Bedürfnis nach mystischen Sensationen. (lettera di Klages a Huch, 27.6.1901)

Dopo quasi cinque mesi, tuttavia, Huch non è ancora tornato in possesso delle bozze dei sogni, gli manca dunque una visione d'insieme per rendersi conto di quanto vasta sia già questa serie di resoconti onirici e se sia sufficiente per un'eventuale pubblicazione. Il 10 novembre chiede ancora una volta riscontro all'amico: «Hier haben Sie wieder Träume. Bitte zählen Sie nun mal alle u. sagen mir was nun damit geschen soll. Wieviel sind es?» (lettera di Huch a Klages, 10.11.1901).¹⁵⁴ Dopo circa due giorni, non avendo ottenuto risposta, Huch ritorna a insistere sul tema della pubblicazione, dichiarando di voler rinunciare all'introduzione per non doversi sentire “mediato” dalla voce di Klages:

Lieber Ludwig: Hier haben Sie wieder ein paar Träume. Mir sind übrigens Bedenken gekommen gegen eine etwaige Vorrede [...]. Was in den Träumen drin ist, versteht man auch so, und ich komme mir so mediumhaft vor, wenn Sie dazu schreiben. [...] Wenn Sie schon was geschrieben haben, so wird Ihnen das keinesfalls verloren sein; Sie brauchen es ja doch alles zu Ihrem grossen Buche ‚Vom Schaffenden‘. – Geben Sie mir nur einige Direktiven betr. Verteilung der einzelnen Träume; ich glaube wirklich, es ist besser so. (lettera di Huch a Klages, 12.11.1901)¹⁵⁵

Huch sottolinea il fatto che, anche se Klages avesse già scritto una bozza dell'introduzione, quest'ultima non andrebbe perduta ma potrebbe essergli utile per l'opera a cui si stava dedicando in quel momento, confermando ancora una volta la stretta connessione tra il lavoro dei due autori. Huch chiede infine consiglio all'amico su una possibile suddivisione dei singoli sogni. Nelle due lettere successive di Klages, tuttavia, non c'è risposta a questi interrogativi. Per tutto il mese, infatti, c'è un solo argomento che domina la corrispondenza tra i due autori, ovvero l'uscita del primo romanzo di Huch e il suo impatto sul pubblico dei lettori.

¹⁵⁴ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 337.

¹⁵⁵ Già cit. in *ibid.*, p. 337-338.

Solo l'8 dicembre riemerge il tema sogno nella corrispondenza. Huch invia infatti a Klages una serie di sogni, annotati sei anni prima e inviati per lettera alla madre, che ritiene degni di far parte della raccolta. Questi sogni, risalenti al 1895, sono inoltre accompagnati da nuove annotazioni che Klages, insieme a Schuler, dovrebbe valutare. Huch si chiede infine se i sogni debbano uscire in una serie potenzialmente infinita di quaderni:

Gleichzeitig schicke ich Ihnen Druckteile aus Briefen 1895 (Paris) an meine Mutter, in denen sich Traumaufzeichnungen befinden. Soll der von ‚Constantinopel‘ mit in die Sammlung? Ich finde die Briefe übrigens ganz amüsan geschrieben. Merkwürdig kommt mir die deutsche Schrift vor. – Auch schicke ich Ihnen einige neue Träume. 2 Verwandlungsträume und 1 Explosionstraum (Schuler muss entscheiden, ob er Wert hat oder nicht) und einen Mondtraum, den ich sehr gerne mag. Ich weiss eigentlich nicht recht, wann die Träume herausgegeben werden sollen. Nach monatelangem Stillstand beginnt ja der Traumapparat wieder ganz gut zu funktionieren; oder meinen Sie: Träume; Heft I, Heft II.. ad infinitum? (lettera di Huch a Klages, 8.12.1901)¹⁵⁶

Il 12 dicembre 1901 Huch invia a Klages delle nuove annotazioni oniriche e dichiara di volergli spedire inoltre il primo capitolo del nuovo romanzo che nel frattempo ha iniziato a scrivere, *Geschwister*. Se un mese prima si era dichiarato contrario al fatto che Klages scrivesse l'introduzione alla sua raccolta di sogni e aveva insistito per scrivere da sé qualche parola introduttiva, ora si sente incapace di assolvere a questo compito e prega l'amico di stilare per lui l'introduzione, la quale dovrebbe figurare come scritta da Huch stesso:

Liebster Ludwig [...] Auch schicke ich wieder einige Träume mit und bitte Sie, mir nun alle samt jenem ersten Kapitel zurückzusenden. – Jener Traum von den Schlammwürmern ist der erschreckendste den ich je gehabt. – Können Sie nicht ein paar einleitende Worte verfassen zu den Träumen, die ich nachher als eigene Vorrede einführe? Ich fühle mich so unfähig zu eigenen Worten! (lettera di Huch a Klages, 12.12.1901)¹⁵⁷

¹⁵⁶ In parte cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 338.

¹⁵⁷ In parte cit. in *ibid.*

Cinque giorni più tardi, non ricevendo una risposta, né tantomeno le bozze dei sogni o l'introduzione richiesta, Huch esorta Klages ancora una volta: «Schreiben Sie mir bald; wie wird es mit den Träumen? – kann ich alle zusammen bald zurückbekommen mit ein paar Worten persönlicher Einleitung? Oder geben Sie mir nur einige Gedanken, damit der Stil nicht herausfällt aus dem Ganzen» (lettera di Huch a Klages, 17.12.1901).

Con il nuovo anno arriva finalmente una risposta di Klages: il suo ritardo nella spedizione delle bozze sarebbe dovuto in parte alla *Lebensverwirrung* in cui si trova in quel momento della sua vita, dall'altra parte, però, anche all'accuratezza e alla precisione con cui si sta dedicando ai sogni stessi. Li starebbe infatti leggendo con la massima attenzione per capire quali sono quelli più adatti alla pubblicazione e quali invece sarebbero più lontani dallo scopo. Lo stile, aggiunge infatti Klages, sarebbe da semplificare in diversi punti per garantire, a suo avviso, un'idea di autenticità. Dopo otto giorni, tuttavia, i sogni ancora non arrivano e Huch inizia ad essere impaziente. Esorta nuovamente l'amico e dichiara di voler pubblicare i sogni nel giro di due mesi. Chiede inoltre consiglio sull'editore a cui rivolgersi per la pubblicazione: «Hier einige Träume. [...] Bitte schicken Sie mir nun bald sämtliche Träume, da ich sie noch in den nächsten 2 Monaten herausgeben möchte. Was meinen Sie: Soll ich Bondi als Verleger nehmen? Wie sind dessen Bedingungen?» (lettera di Huch a Klages, 10.1.1902).¹⁵⁸ Dodici giorni più tardi, Klages ribatte con una nuova promessa di inviare i sogni: «Mein I. Freund: Verzeihen Sie, dass ich die Träume noch nicht sandte – aber morgen gehen sie ab» (lettera di Klages a Huch, 22.1.1902). Al 28 gennaio, non avendo ancora ricevuto i sogni, Huch esorta l'amico per un'ultima volta con una lettera dal tono in parte ironico, in parte altamente spazientito:

L. L. Seit einiger Zeit erhalte ich in Intervallen Karten, auf denen mir die Absendung meiner Träume angezeigt wird. L. oder L. K. sind sie unterzeichnet. Die Schrift gleicht der Ihren. Schreiten Sie doch ein gegen solche Mystifikationen u. Missbrauch Ihrer Handschrift u. Ihres Namens! Ihr Fr. (lettera di Huch a Klages, 28.1.1902)

¹⁵⁸ In parte cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 338.

A febbraio, dopo più di otto mesi dalla prima esortazione da parte di Huch, Klages si dichiara pronto a inviare i sogni. Suggestisce tuttavia di non pubblicarli tutti ma soltanto quelli più significativi, da lui stesso selezionati e segnalati in blu. Apporterà inoltre delle piccole variazioni stilistiche a matita e invierà, insieme ai sogni, l'introduzione promessa. Fornisce poi delle informazioni su Bondi, l'editore a cui Huch desidera rivolgersi, il quale, a detta di Klages, si occuperebbe di pubblicazioni letterarie solo per intercessione di George:

Ihre Träume werde ich im Laufe der nächsten Woche, also bis spätestens zum 19ten an Sie absenden. Ich glaube nicht, dass man alle herausgeben soll. [...] Am 20ten oder 21ten also sind Sie mit Sicherheit im Besitz der ganzen Sache. Bondi giebt Hälfte des Reingewinns – käme aber als Verleger nur dann in Betracht, wenn George vermitteln würde. Er nimmt nämlich ausser George u. den etwa von ihm Vermittelten, keinerlei dichterische etc. Werke in Verlag – sondern nur wissenschaftliche u. litterarkritische. – Doch dürfte diese Vermittlung nicht sehr schwer halten – zumal George schon Ende dieses Monats nach München kommt. Ich werde darüber dieser Tage mit Wolfskehl sprechen u. Ihnen dann zugleich Mitteilung machen. (lettera di Klages a Huch, 12.2.1902)¹⁵⁹

Il 7 febbraio Klages mantiene effettivamente la sua promessa e invia finalmente i sogni, di cui egli stesso, come aveva anticipato, ha stilato un elenco numerato. Ha inoltre modificato o sottolineato alcune parole o espressioni che crede necessitino di una semplificazione stilistica per conferire ai sogni l'idea della massima autenticità. In allegato alla lettera, come promesso, Klages invia anche la sua proposta per l'introduzione, che Huch approverà e manterrà pressoché invariata sia per la prima che per la seconda raccolta onirica. Anche in questo contesto Klages pone l'accento sull'autenticità dei sogni che sarebbero stati annotati al momento del risveglio, senza alcun tentativo di abbellimento o spiegazione. L'introduzione, in prima persona, figurerà come scritta da Huch stesso:

Die Vorrede etwa in folgender Art:

¹⁵⁹ La datazione di questa lettera pare errata, dal momento che essa sembra essere precedente a quella datata 7 febbraio, citata qui di seguito.

Nachfolgende ‚Träume‘ habe ich nicht erdichtet, sondern wirklich geträumt. Sie verteilen sich auf den Zeitraum von etwa ... Jahren. Ich habe sie unter Vermeidung jeder schmückenden oder erklärenden Redewendung so sachgetreu wie irgend möglich mitzuteilen versucht. Ich hatte stets Papier und Bleistift neben meinem Bette liegen und habe sie grösstenteils nach dem Moment des Erwachens aufgezeichnet oder doch wenigstens durch einige Stichworte derartig festgelegt, dass am Morgen völlige Wiedererinnerung eintrat. – Zur Veröffentlichung wählte ich diejenigen Träume aus, die mir durch die Art der Bilder oder des Zusammenhangs mitteilungswert erschienen. (lettera di Klages a Huch, 7.2.1902)

Dopo essere finalmente giunti a un'apparente conclusione del progetto, la corrispondenza si interrompe per più di un mese. Nel frattempo Huch continua a lavorare al suo nuovo romanzo e il successo di *Peter Michel* è in costante crescita.

2.2.2. *Il romanzo Geschwister e l'interruzione del progetto*

Forse proprio a causa di un successo così inaspettato, il 21 aprile 1902 Huch comunica a Klages di voler rinunciare alla pubblicazione dei sogni. Afferma infatti di averne incluso una buona parte nel suo nuovo romanzo, a cui si riferisce con il nome di *Felicitas*, non avendo ancora dato un titolo definitivo all'opera: «Das Traumbuch will ich nicht in dieser Form herausgeben. Viele Träume kommen in ‚Felicitas‘, unter andern die Hausträume. Die guten Kritiken für den Peter mehren sich. Mitte Mai erscheint die 2te Auflage» (lettera di Huch a Klages, 21.4.1902). Dopo meno di un mese, non avendo avuto riscontro da parte dell'amico, Huch ribadisce la sua idea: scrive infatti di aver inserito tutti i sogni della vecchia casa di famiglia in un capitolo del romanzo. Oltre a questi, anche altre annotazioni oniriche compariranno rielaborate in alcuni punti del libro e presentate come i sogni delle due protagoniste. Huch afferma dunque di non poter in nessun modo pubblicare la raccolta di sogni, neanche se lo volesse:

Ich habe fast alle alte-Haus Träume in ein Kapitel hineingebracht, u. paar als Erinnerungsträume der Cornelie. Auch einige andere, leuchtendere, soll Felicitas träumen; ich könnte also die Sammlung jetzt garnicht herausgeben, selbst wenn ich wollte. U. so wie es ist muss es sein. (lettera di Huch a Klages, 19.5.1902)

Da parte di Klages, invece, c'è un lungo silenzio. Nella corrispondenza, infatti, non c'è traccia di sue lettere fino all'anno successivo e, precisamente, fino al 9 febbraio 1903, dopo la pubblicazione di *Geschwister*, su cui Klages desidera esprimere il proprio giudizio. Se il commento al primo capitolo era stato positivo, il giudizio complessivo sull'opera è alquanto critico. Il nuovo romanzo rappresenterebbe infatti uno sviluppo significativo dal punto di vista artistico rispetto a *Peter Michel*, essendo più ponderato e armonioso. Tuttavia, il segreto di *Peter Michel* sarebbe proprio, a detta di Klages, il suo sottrarsi a ogni parametro artistico: la conclusione è che *Geschwister* non sarebbe un libro "mistico" quanto *Peter Michel*, per usare le parole del filosofo stesso.¹⁶⁰ Klages aggiunge poi che l'opinione pubblica dirà il contrario,¹⁶¹ ma che egli non si sente affatto emozionato davanti a un'opera che ha bisogno di essere contemplata per essere compresa, motivo per cui definisce il romanzo *künstlerisch*. La dimostrazione di ciò starebbe nel fatto che *Peter Michel*, da lui definito un *Gnadengeschenk*, non ha bisogno di alcuna continuazione o sviluppo, mentre di *Geschwister* Huch sta già scrivendo un seguito. Klages individua due difetti principali all'interno del romanzo: il primo sarebbe l'eccessiva lunghezza, il secondo la presenza dei sogni. Questi ultimi, ancor più "mistici" di *Peter Michel*, meritano infatti di essere pubblicati come tali, in quanto autentici testimoni di un'altra e più profonda dimensione:

Es versteht sich, dass ich im Einzelnen eine ganze Reihe künstlerischer Mängel in den G. aufzählen könnte – daran später! Der künstlerische Hauptmangel ist die viel zu

¹⁶⁰ Secondo Huller è possibile che Klages si sia sentito ferito dal fatto di non essere stato coinvolto nella progettazione e stesura del romanzo *Geschwister*, diversamente dal caso di *Peter Michel*: «Hinter der Ablehnung verbirgt sich vielleicht eine persönliche Verletztheit, weil Huch diese Bücher [*Geschwister* und *Wandlungen*] unabhängig von ihm geschrieben hat: Huch zeigte Klages erst die fertigen Manuskripte. Auch die bewußte Abkehr vom „Peter Michel“, den Klages fast als „sein“ Werk betrachtete, mag das Mißfallen begünstigt haben». Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 241.

¹⁶¹ Klages aveva ragione, in quanto *Geschwister* riscosse effettivamente un successo maggiore rispetto a *Peter Michel*. Anche i critici che avevano rifiutato il primo romanzo, infatti, recensirono positivamente *Geschwister*. Tutti tranne Klages stesso e Rilke: «Auch Rilke, der den „Peter Michel“ über alles lobte, kann in den „vielen nebensächlichen Worten und Entwicklungen“ kaum etwas Gutes finden». Ibid., p. 239.

grosse Breite. Die Fülle des Gesagten steht in keinem Verhältnis zur wirklichen Gestalt. [...] Es ist noch eine besondere Ursache, welche diese Breite fühlbar macht: die Träume. Lieber Freund: diese Träume schlagen das ganze Buch tot. Und nun fordere ich Sie abermals auf: Sie müssen sämtliche Träume als solche herausgeben. Es ist das tiefste u. schwerste Erleben, das Ihnen überhaupt zu Teil ward. In den Träumen sind (von Ihnen ungeahnten) Geheimnisse deren Wurzeln tiefer reichen als selbst der P.M. – Auch die Darstellung der Träume ist eine viel gewaltigere. Da ist ein dunkles Rollen u. Glühen, das selbst die vollsten Abschnitte der Geschw. nicht entfernt erreichen. (lettera di Klages a Huch, 9.2.1903)

Huch si convince dunque a pubblicare i sogni al di fuori del contesto fittizio del romanzo. Seguendo le indicazioni di Klages semplifica lo stile, eliminando o modificando tutte le espressioni che possano suonare artefatte o letterarie. Li invia poi un'ultima volta all'amico, chiedendogli un giudizio definitivo e pregandolo di cancellare qualche sogno che possa apparire troppo intimo. Gli comunica infine che desidera contattare Fischer come editore e gli chiede se i sogni presenti in *Geschwister* debbano essere pubblicati una seconda volta nella raccolta:

Lieber Ludwig: Ich schicke Ihnen nun ein letztes mal die Träume, so wie ich sie herausgeben möchte. Bitte – wenn Sie Zeit haben, sehn Sie sie alle noch einmal durch u. streichen Sie eventuell welche. Einzelne sind vielleicht zu intim; ich kann es nicht mehr beurteilen. Schreiben Sie mir aber, welche Sie streichen mögen. Den allerletzten träumte ich gestern; ich finde ihn erstaunlich. Im Stil u. Ausdruck habe ich sie alle noch einfacher gemacht, als sie waren. – Ich werde sogleich an Fischer schreiben ob er sie in Verlag nehmen will; dahin würde ich Sie eventuell bitten sie zu schicken. – Ich glaube die in den ‚Geschwistern‘ veröffentlichten kann ich alle mit herübernehmen; was meinen Sie? [...] Bitte erledigen Sie die Träume möglichst bald, da Fischer wahrscheinlich das M. bald zu haben wünscht. (lettera di Huch a Klages, 12.3.1903)

Dopo circa un mese, non avendo ottenuto risposta, Huch chiede nuovamente notizie dei sogni: «Haben Sie die Träume noch nicht durchgelesen? Wollen Sie viele streichen?» (lettera di Huch a Klages, 17.4.1903). Nella lettera di risposta Klages, definendo gli ultimi dettagli della pubblicazione, comunica di aver cancellato solo

un paio di sogni e di aver ulteriormente semplificato qualche espressione. Afferma infine di trovare i sogni straordinari, ancor più di *Peter Michel*, anche se, diversamente da quanto aveva predetto sul nascere del progetto per convincere l'amico, non si sente di garantire un grande successo di pubblico. È certo, tuttavia, che questa pubblicazione costituirà un "documento" duraturo: «Die Träume sind grösstenteils ausserordentlich und mir noch wesentlicher als der Peter Michel. Auf grossen äusseren Erfolg dürfen Sie hier nicht rechnen – nun so gewisser aber dürfen Sie sein, damit ein bleibendes Dokument zu schaffen» (lettera di Klages a Huch, aprile 1903).

Non sorprende il fatto che Klages, come d'abitudine, si muova da regista della vicenda e agisca al posto di Huch: sarà infatti lui stesso a scrivere la lettera per sottoporre i sogni all'editore Fischer che Huch, per sua stessa ammissione, copierà quasi letteralmente e manderà con la propria firma. In questa lettera Klages pone l'accento, ancora una volta, sull'autenticità del materiale onirico e rivendica l'interesse psicologico di questi documenti della vita notturna:

Da es sich bei diesem Traumcyclus um wirkliche, nicht um ersonnene Träume handelt, so fallen die Anforderungen, die man inbezug auf Handlung, Spannung, Fortgang etc. an dichterische Gebilde zu stellen pflegt, hier selbstverständlich fort. Um so mehr glaube ich, für dieselben ein psychologisches Interesse beanspruchen zu dürfen. (lettera di Klages a Fischer, fine maggio 1903)

Nonostante l'intento principale della pubblicazione sia di natura psicologica, Klages garantisce all'editore il valore artistico del materiale onirico, in quanto i sogni sarebbero stati accuratamente selezionati in base alla bellezza delle loro immagini. Il filosofo conclude infine la lettera definendo queste annotazioni come la "materia prima" della creazione poetica e si dichiara pronto a esporre queste idee in un'eventuale introduzione che possa aprire la raccolta:

wenn somit der Hauptimpuls dieser Veröffentlichung auch ein psychologischer ist, so glaube ich damit doch keineswegs auf die künstlerische Bedeutung derselben verzichten zu müssen. Denn ich habe ganz vorherrschend zugleich solche Träume ausgewählt die durch das Schöne oder Rätselhafte ihrer Bilder unmittelbar auch das

Gefühl berühren. Von dieser Seite her könnte man in ihnen gewissermassen den psychologischen Rohstoff dichterischer Schöpfungen sehen. – Ich glaube hiermit genügend deutlich gemacht zu haben, wie ich die Träume aufgefasst wissen möchte u. bemerke noch, dass ich eventuell bereit wäre, eine Vorrede zu verfassen, die Aehnliches in etwas ausführlicherer Weise zum Ausdruck bringt. (ibid.)

Huch, come anticipato, contatta l'editore, trascrivendo quasi letteralmente le parole di Klages, come egli stesso confessa all'amico: «Liebster Ludwig: den Brief habe ich an Fischer beinah wörtlich abgeschrieben; ich bin nun begierig was darauf erfolgt» (lettera di Huch a Klages, 12.6.1903). L'ultima traccia di questa vicenda editoriale nella corrispondenza tra i due autori risale al 24 settembre 1903, giorno in cui Klages, per l'ultima volta, chiede a Huch notizie relative alla pubblicazione dei sogni: «Sagen Sie, wie ist es mit den Träumen? Werden die nun – auf die ich solange schon vergebens warte – endlich herauskommen?» (lettera di Klages a Huch, 24.9.1903).

La pubblicazione dei sogni, tuttavia, si protrae ancora per diversi mesi, come testimoniano le lettere inviate da Huch alla famiglia. Il 15 gennaio 1904 l'autore scrive alla madre: «Die Traumsammlung ist jetzt im Druck. Sie wird Anfang Februar erscheinen» (lettera di Huch alla madre, 15.1.1904). Diversamente dalle previsioni di Huch, tuttavia, a febbraio i sogni non sono ancora stati pubblicati e il 12 del mese l'autore scrive alla madre: «Die ‚Träume‘ habe ich jetzt im Korrekturbogen bei mir; die werden in kurzer Zeit herauskommen» (lettera di Huch alla madre, 12.2.1904); anche alla sorella Lisbeth l'autore comunica: «Von den Träumen habe ich jetzt die Korrekturbogen erhalten. Sowie sie heraus sind, bekommst du ein Exemplar» (lettera di Huch a Lisbeth, 10.2.1904). In una lettera di poco successiva, l'autore informa la madre dello stato di avanzamento della pubblicazione e, ancora una volta, esprime le sue perplessità relative al progetto, che non aveva compreso fino in fondo. Afferma infatti di non aspettarsi un grande successo letterario dall'opera, a cui si riferisce riduttivamente con un diminutivo, ma di voler pubblicare i sogni soltanto per i propri amici:

Die ‚Träume‘ sind nun in Korrekturbogen an Fischer zurückgegangen. Ich hab noch eine kleine Vorrede verfasst, in der ich die Herausgabe motoviere, u. nun werden sie

hoffentlich in ein paar Wochen erscheinen. Litterarischen Erfolg beabsichtige ich mit dem Werkchen nicht; ich gebe es weniger für mich als für meine Freunde heraus. (lettera di Huch alla madre, 24.2.1904)

Non solo Huch non si aspetta un successo letterario, ma è anche preoccupato di non ottenere il compenso economico di cui in quel momento avrebbe bisogno, come testimonia un'altra lettera alla madre:

Von den ‚Träumen‘ wandern jetzt Probeumschläge zu mir, die ich mit Stirnrünzeln zurückschicke, da sie mir nicht gefallen. So rückt doch noch der April heran, bis sie herauskommen. Erfolg (pekuniäres) verspreche ich mir durchaus nicht; schon wegen des niedrigen Preises (1 Mark) nicht; aber auch sonst. (lettera di Huch alla madre, 22.3.1904)

Ad aprile, dopo la scelta della copertina e prima dell'imminente uscita dei sogni, Huch esprime ancora le proprie perplessità. Afferma infatti di voler regalare il libro solo a poche persone, per timore di non essere compreso:

Die ‚Träume‘ erscheinen nun aber wirklich u. ganz wahrhaftig in den nächsten Tagen. Das Bändchen ist dunkelrot mit goldner Schrift, aber nicht so, wie ich gewollt hatte. Ende diese Woche will Fischer mir meine Freixemplare zuschicken; du bekommst dann gleich das Deine. Dachtest du, du würdest das Buch eher im Fenster liegen sehn als du ein Exemplar von mir hättest? [...] gerade die Träume möchte ich niemandem schenken von dem ich nicht weiss wie er sie aufnehmen wird. Ich werde sie nur ganz Wenigen geben. (lettera di Huch alla madre, 19.4.1904)

A fine mese Huch può finalmente annunciare l'uscita dei sogni: «So, da kommen die Träume nun endlich wirklich, wahrscheinlich noch vor diesem Briefe an. Was sie sind, habe ich in der Vorrede gesagt, die auf einige, wenige Sätze concentrirt ist – Alle Freixemplare sind gleich vergeben gewesen» (lettera di Huch alla madre, 28.4.1904).

2.2.3. *La nascita del protocollo onirico*

Alla fine di aprile del 1904 appare dunque finalmente la raccolta *Träume*, pubblicata in un numero indefinito di copie dalla casa editrice S. Fischer. I cento sogni raccolti in questo volume, privi di commento e contestualizzazione, si pongono per la prima volta come opera letteraria autonoma, inaugurando così un nuovo genere letterario, il protocollo onirico.

I sogni di Huch, infatti, non solo non sono accompagnati da alcun tipo di commento da parte dell'autore, ma non riportano nemmeno un riferimento temporale. Come si può verificare confrontandoli con le bozze preparatorie inviate a Klages, inoltre, anche la successione con cui sono stati pubblicati sembra del tutto arbitraria, dal momento che essi non seguono un ordine cronologico e non sono stati raggruppati tematicamente. Come afferma Béguin, «Huch [...] non è neppure sfiorato dalla tentazione di spiegare, interpretare, confrontare. Vuole solo narrare».¹⁶² L'unica cornice fornita ai sogni è dunque la breve introduzione scritta da Klages che, come affermato in precedenza, Huch mantenne pressoché invariata per la pubblicazione della raccolta, nonostante il nome di Klages non compaia in nessun punto del libro.

In questa prefazione, come già esposto precedentemente, l'accento è posto sull'autenticità del materiale onirico. L'autore dell'introduzione dichiara infatti di aver raccolto le proprie esperienze notturne nell'arco di due o tre anni, nel modo più fedele e oggettivo possibile: «Nachfolgende hundert Träume verteilen sich auf den Zeitraum von zwei bis drei Jahren. Ich habe sie unter Vermeidung schmückender oder erklärender Redewendungen so sachgetreu als irgend möglich mitzuteilen versucht» (T187). L'autore descrive poi il metodo utilizzato per l'annotazione, ovvero dichiara di aver fissato i sogni per iscritto già durante la notte, segnando alcune parole chiave con le quali al mattino avrebbe potuto ricostruire l'esperienza onirica nella sua interezza. Come afferma Béguin, infatti, «È costante in *Träume* la volontà di non interferire da sveglio in quel processo misterioso e remoto che è il sogno».¹⁶³ Questi resoconti onirici, continua l'autore dell'introduzione, dietro le cui parole ora si distingue chiaramente Klages, non

¹⁶² Claude Béguin, commento a: Friedrich Huch, *Sogni*, cit., risvolto anteriore di copertina.

¹⁶³ Claude Béguin, *L'animale del sogno*, cit., p. 9.

devono essere giudicati come creazioni letterarie, bensì come «Äußerungen des Nachtbewußtseins», «von den bewußten Leistungen vielfach die dunkeln Keime» (ibid.). Essi rappresentano perciò «ein ungetrübteres Zeugnis des Lebens» (ibid.), la cui trascrizione sarebbe «una testimonianza inalterata dell'onirico, data così, senza spiegazione né interpretazione, e quindi in forma caotica e frammentaria». ¹⁶⁴

Come si evince da queste parole e come si vedrà anche in seguito, la raccolta *Träume* introduce un nuovo concetto di autorialità, in cui colui che annota si fa tramite del contenuto onirico che desidera trascrivere. Anche grazie a questo nuovo concetto di autorialità, in cui il soggetto scrivente si rende impercettibile fino a sparire, è possibile ascrivere la raccolta *Träume* al genere del protocollo in senso ampio, in cui «Wer protokolliert, verpflichtet sich zur Neutralität und Objektivität und hat sich als Subjekt zurückzunehmen; seine Rolle ist die eines Transformators [...]. Der Protokollant tritt nicht als Autor in Erscheinung, sondern als schreibende Instanz». ¹⁶⁵

Huch stesso, che inizialmente aveva espresso tante perplessità riguardo a questo progetto che non era in grado di comprendere, si convince della validità dell'opera dopo la sua pubblicazione, forse grazie al successo riscosso dalla stessa. Se prima era incapace di immaginare i sogni al di fuori del contesto fittizio di un romanzo, ora si dichiara addirittura pentito di averli pubblicati in *Geschwister*: «Die Träume des Hauses mit dem dunklen Mädchen im Kindesalter wurden alle vor Cornelia geträumt. Die Ähnlichkeit fiel mir erst auf, nachdem ich schon die meisten Träume (wie ich jetzt bedaure) in die *Geschwister* herübernahm» (lettera di Huch alla madre, 2.5.1904). In questa stessa lettera, Huch espone alla madre la validità dell'opera, che la donna non aveva compreso. Le sembrava infatti che il contenuto della raccolta fosse troppo intimo per poter interessare il pubblico dei lettori. Huch, che invece aveva già ricevuto degli apprezzamenti, si convince di quanto sostenuto da Klages e vede ora i sogni come documenti della più profonda esistenza umana, quanto mai di più lontano dallo spirito come oppositrice dell'anima:

¹⁶⁴ Claude Béguin, *L'animale del sogno*, cit., p. 10.

¹⁶⁵ Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Textsorte Protokoll. Ein Aufriß*. In: Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das Protokoll*, cit., p. 16.

Dass du meinst, die ‚Träume‘ könnten nur mir Nahestehende interessieren, verstehe ich wohl; ich selbst glaube es aber nicht (sage das ja auch etwas anders in der Vorrede.) Es sind doch so viele Träume ganz unpersönlich, u. gerade diese sind mir die wertvollsten und tiefsten. Und manchen ändern gewiss auch. – Lichtwark schrieb mir: „Die Tr. haben mich sehr beunruhigt. Sie haben nun etwas heimlich faszinierendes bei aller Sachlichkeit des Tones.“ Diese ‚Beunruhigung‘, dieses in den Tiefen Aufregende, das sich nicht knüpft an äusseres Geschehen, an Poesie, an Phantasie, sondern das aus dem tiefen Leben selbst emporsteigt, das mit ‚Geist‘ nie etwas zu thun hat, das ist es was diesen Träumen Wert giebt. Und deshalb bedaure ich auch, einige Träume, die im übrigen ‚interessant‘ sind, nicht ausgelassen zu haben. Eine 2te Sammlung – die begonnen ist – wird sorgsamer gemacht werden. (ibid.)

Come si evince da questa lettera, dopo la pubblicazione della raccolta *Träume* Huch iniziò a lavorare subito a una nuova raccolta di resoconti onirici, annotando i sogni nei propri diari, che inizierà a tenere nel 1905 – anno successivo alla prima raccolta di sogni – e selezionandoli accuratamente per darli alle stampe. Purtroppo l’autore morì prima di vedere il suo progetto ultimato. Tre anni dopo la sua morte, tuttavia, furono stampate altre mille copie della raccolta *Träume* e, un anno più tardi, uscì postumo il secondo volume di sogni, intitolato *Neue Träume* e contenente altre settantuno annotazioni oniriche selezionate da Huch stesso. Come verrà esposto in seguito, queste pubblicazioni non solo inaugurarono un nuovo genere e riscosero un notevole successo di pubblico, ma diedero il via a un vero e proprio *trend* letterario che caratterizzò tutto il Novecento, fino ad arrivare all’epoca contemporanea.

Klages stesso, anche a diversi anni di distanza dalla pubblicazione, si dichiarò totalmente soddisfatto del risultato di questo progetto. Scrisse, infatti, nel 1943 in una lettera all’amico Martin Ninck:

Mir von gleicher Wichtigkeit wie der „Peter Michel“ und in manchen Stücken sogar noch wichtiger sind die „Träume“, deren von hoher Meisterschaft in berichtender Prosa zeugende Darstellung ihre Echtheit auch verbürgen würde, hätte ich nicht ihrer viele unmittelbar am Tage darauf mündlich von H. vernommen. Bedeutender noch als

die zweite Folge (II.) erscheint mir die erste (I.); doch empfehle ich, alle zu lesen.
(lettera di Klages a Ninck, 27.7.1943)¹⁶⁶

Huch riuscì dunque a soddisfare anche le aspettative di Klages che, come dimostrato dai fatti esposti nel presente capitolo, costituisce il vero regista di tutta questa vicenda editoriale.

2.3 Sogni “cosmici”: le annotazioni di Huch alla luce delle teorie oniriche di Klages

2.3.1 Criteri di selezione

Dalla corrispondenza tra Huch e Klages si evince che non tutti i sogni scambiati tra i due autori furono poi inclusi nella pubblicazione. Klages stesso, nella lettera del 12 febbraio 1902, dichiara di non voler inserire tutti i sogni nella raccolta, ma soltanto quelli che ritiene più significativi. Dichiara inoltre di voler operare egli stesso la selezione, segnando in blu i sogni destinati alla pubblicazione, nonché di voler apportare alcune modifiche stilistiche a matita e scrivere l'introduzione alla raccolta, operazioni che effettivamente svolgerà:

Ich glaube nicht, dass man alle herausgeben soll. Ich werde diejenigen blau anstreichen, welche ich für die essentiell wesentlichsten halte – werde ein paar kleine Styländerungen mit Blei anmerken u. Ihnen die gewünschte Einleitung schreiben.
(lettera di Klages a Huch, 12.2.1902)¹⁶⁷

Dopo aver finito di revisionare i sogni, Klages li rimanda a Huch con un elenco numerato degli stessi, ribadendo ancora una volta che solo quelli più “caratteristici” sarebbero da destinare alla pubblicazione:

¹⁶⁶ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 339.

¹⁶⁷ Come già segnalato in precedenza, la datazione di questa lettera sembra essere errata se confrontata con il contenuto della lettera datata 7 febbraio, citata subito dopo, che appare inequivocabilmente posteriore.

Mein Freund: Endlich, endlich komme ich dazu, Ihnen die Träume zu senden. Ich meine dass man sie nicht alle, sondern nur die charakteristischer u. wesentlicher veröffentlichen soll. Ich habe alle nummeriert u. gebe Ihnen beifolgend diejenigen an, welche ich für die bedeutsamsten halte. Betreffs der in Klammern eingeschlossenen bin ich im Zweifel. [...] die Nummerierung ist [...] keine endgültige. Aber zur Verständigung ist sie genügend. (lettera di Klages a Huch, 7.2.1902)

Alla luce di tali affermazioni sorge spontanea la domanda su quali siano stati i criteri di selezione applicati da Klages nella scelta dei sogni.

Nell'archivio cittadino di Braunschweig, città natale di Huch, presso il quale è conservato il suo lascito, si trovano le bozze originali dei sogni che l'autore aveva inviato a Klages, con le sottolineature e le correzioni di quest'ultimo. Inoltre, quasi tutti i sogni, come preannunciato da Klages nella lettera sopracitata, riportano un segno blu sotto il numero con cui erano stati catalogati, segno che avrebbe dovuto decretare il loro inserimento nella raccolta. Di fatto, non tutti i sogni conservati in questo fascicolo di bozze furono poi effettivamente pubblicati e ciò vale anche per le annotazioni che riportano il segno blu distintivo e che dunque erano forse state inizialmente selezionate. Come già affermato in precedenza, infatti, i sogni effettivamente pubblicati nella raccolta furono cento, mentre le annotazioni conservate in questo fascicolo sono centoquarantotto. Ciò significa che ben quarantotto sogni, quasi un terzo di quelli conservati, furono esclusi dalla pubblicazione.

Non è facile determinare con esattezza quali furono i criteri di selezione, o meglio di esclusione, applicati da Klages. Come afferma lui stesso nelle lettere a Huch, egli non desidera pubblicare tutti i sogni scambiati con l'amico ma soltanto quelli che ritiene più "caratteristici". Questo termine così vago fa probabilmente riferimento ancora una volta alle proprie teorie cosmiche: egli desidera, cioè, pubblicare soltanto quei sogni che ritiene "caratteristici" per la dimensione onirica. I sogni selezionati rispecchieranno infatti in parte quelle caratteristiche che egli ritiene tipiche della *Traumstimmung* teorizzata nel suo scritto *Vom Traumbewußtsein*, che egli stesso dichiarerà essere ispirato ai sogni di Huch. Nonostante nel suo studio Klages dichiarò che il concetto di *Traumstimmung* non sia da attribuire ai sogni effettivi ma a particolari situazioni della realtà della veglia

che appaiono come oniriche, le annotazioni di Huch, come si vedrà in seguito, rispecchiano spesso le tre caratteristiche della *Traumstimmung* teorizzate da Klages, ovvero la passività del sognatore, la sensazione di lontananza e la sensazione di fugacità.¹⁶⁸

Inoltre, buona parte delle annotazioni oniriche escluse dalla raccolta rappresentano sogni della vecchia casa di famiglia, la quale costituisce già il *Leitmotiv* dominante dei protocolli onirici di Huch. In questo caso si può forse pensare che i due autori non abbiano voluto inserire tutti i sogni relativi alla vecchia casa per evitare di proporre al lettore troppe annotazioni tra loro simili. Infine, è possibile che alcuni sogni siano stati esclusi perché ritenuti troppo intimi.

2.3.2. La questione dell'autenticità

Come esposto nel capitolo 2.2 in merito alla genesi della raccolta *Träume*, appare chiaro che l'intento di Klages fosse quello di utilizzare i sogni dell'amico come illustrazione di una determinata "mitologia del sogno", per citare le parole del filosofo stesso. Per perseguire questo scopo, tuttavia, era necessario che il pubblico percepisse le annotazioni oniriche di Huch come qualcosa di assolutamente autentico e fedele all'esperienza onirica realmente vissuta. Ciò rappresenta naturalmente una problematica non facilmente risolvibile, in quanto la questione dell'autenticità è un tema controverso in relazione all'esperienza del sogno. Quest'ultima si manifesta infatti attraverso una serie di immagini e, per essere annotata, deve subire una duplice distorsione: da un lato il processo di annotazione è soggetto alla memoria, che può essere lacunosa o alterata rispetto agli effettivi eventi onirici, dall'altro esso presuppone una traduzione da un codice puramente visivo, quello del sogno, a un codice linguistico, quello dell'annotazione.

Se per protocollo si intende un genere testuale, la cui legittimità si fonda su una diretta testimonianza scritta che presuppone la copresenza del soggetto

¹⁶⁸ L'analisi qui proposta (capitolo 2.3), volta a determinare gli elementi di interesse che Klages individuò nei sogni di Huch, prende in considerazione principalmente le annotazioni della raccolta *Träume*, per la cui selezione il filosofo intervenne attivamente. Tuttavia, questi elementi non sono assenti nella raccolta *Neue Träume* e negli altri scritti inediti dell'autore a cui, anche se in misura minore, si farà comunque riferimento.

protocollante e del fatto protocollato,¹⁶⁹ allora per definizione, come afferma Schmidt-Hannisa, «Träume sind grundsätzlich nicht protokollierbar».¹⁷⁰ Ciò è dovuto al fatto che i protocolli caratterizzati da un divario temporale tra gli eventi accaduti e la loro trascrizione perdono di autorità e sarebbero più correttamente definibili come *Gedächtnisprotokolle*.¹⁷¹ Questo divario temporale è inevitabile nel caso del protocollo onirico, in cui il soggetto protocollante deve trascrivere i fatti onirici dopo la fine del sogno stesso.¹⁷² Non solo il protocollo onirico è caratterizzato da un divario temporale tra gli eventi del sogno e la loro trascrizione, ma presuppone anche un cambiamento di stato di coscienza. Quando si parla di protocollo onirico, infatti, ci si riferisce inevitabilmente a un genere di protocollo basato sul ricordo di eventi svoltisi in un altro stato di coscienza, che devono essere tradotti in un linguaggio lineare.¹⁷³ Nel momento in cui il soggetto si risveglia, i suoi sogni non sono più accessibili come “originali” ma soltanto come ricordi e, come ben noto, la conservazione dei sogni nella memoria è un processo altamente selettivo, soggetto a dimenticanze, lacune e incertezze. Come afferma Béguin, «Come in altri campi di ricerca, così nel sogno l’osservazione deforma l’oggetto osservato. [...] non si può osservare i propri sogni senza che essi vengano profondamente alterati dall’osservazione stessa».¹⁷⁴ Per questo motivo, ogni annotazione onirica altro non può essere che un mero tentativo di avvicinamento

¹⁶⁹ Cfr. Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Textsorte Protokoll*, cit., p. 8: «Die Autorität der Protokolle basiert vor allem auf [...] die „Kopräsenz“ des Protokollierenden „zur Aktion“, seine Zeugenschaft der fixierten Ereignisse».

¹⁷⁰ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 135.

¹⁷¹ Cfr. Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Textsorte Protokoll*, cit., p. 8: «Idealerweise hat die Protokollierung [...] in Echtzeit statt [...]. Findet die Verschriftlichung erst nach Abschluß der unmittelbaren Sprechsituation statt, so spricht man von einem Gedächtnisprotokoll».

¹⁷² Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 136.

¹⁷³ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 91: «Das Erinnern besteht dabei in der Wiedervergegenwärtigung eines Vorgangs, der in einem anderen Bewusstseinszustand erlebt wurde, die Vertextung in der Überführung vielfältiger visueller, akustischer und taktile Sinneseindrücke in eine lineare, sprachliche Ordnung».

¹⁷⁴ Claude Béguin, *L’animale del sogno*, cit., p. 12.

all'originale e non esiste metodo alcuno per verificarne l'esattezza.¹⁷⁵ Huch stesso sembra esserne consapevole quando, in una bozza inviata a Klages, definisce una delle proprie annotazioni oniriche come il "residuo" di un sogno, sopravvissuto nel nuovo stato di coscienza: «Folgende Reste eines Traumes rettete ich in mein Bewusstsein» (G IX 24:22,1, Bl. 70). Più volte l'autore manifesta la difficoltà di tradurre in linguaggio sogni particolarmente "potenti" o profondi: «Mein lieber und liebster Ludwig! [...] Auch mir scheinen meine Träume tiefer, fast zielbewusster als früher. Hier haben Sie wieder ein paar. Der mit dem Meer in dem Sturm war noch machtvoller – aber ich kann das nicht in Worte fassen» (lettera di Huch a Klages, 6.3.1901); e ancora: «Neulich hatte ich einen so – tiefen Traum von dir, dass ich ihn nicht schreiben, nur mündlich sagen kann. Ahnungen wurden darin verwirklicht» (lettera di Huch alla madre, 1899); lo stesso vale per un sogno della vecchia casa e del padre che, secondo le stesse parole dell'autore, «lässt sich schwer in Worte sagen» (lettera di Huch alla madre, 20.6.1906).

Oltre a ciò, i sogni di Huch presentano un'ulteriore problematica. Nonostante essi siano stati annotati il più fedelmente possibile al momento del risveglio, come dichiarato nell'introduzione alla raccolta, essi subirono diverse variazioni. Per alcune annotazioni, infatti, esiste più di una versione, in quanto Huch trascriveva i propri sogni sia per la madre che per Klages e le due versioni non sempre coincidono. Inoltre, per alcuni sogni esiste più di una bozza o, comunque, la prima versione si distanzia da quella definitiva che fu poi pubblicata nella raccolta. Ciò è dovuto soprattutto al fatto che Klages apportò varie correzioni ai sogni dell'amico, volte a semplificarne lo stile. Il suo intento era infatti quello di eliminare o semplificare quelle espressioni che potessero suonare poetiche o letterarie, proprio in nome di quell'autenticità che, così facendo, andava forse ancor più perdendosi, poiché l'annotazione subiva un ulteriore allontanamento rispetto all'evento onirico originale ed effettivamente vissuto.

Che Klages sia intervenuto attivamente nella correzione delle annotazioni oniriche è dimostrato dalla corrispondenza stessa tra i due autori. Nella lettera del 2 gennaio 1902, ad esempio, Klages si scusa per aver indugiato nel rimandare le

¹⁷⁵ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 136: «zur Validierung eines Traumprotokolls stehen [...] keinerlei Kriterien zur Verfügung».

bozze dei sogni all'amico, ma confessa di aver dedicato molto tempo alla lettura e alla selezione degli stessi, che secondo lui necessiterebbero di una semplificazione stilistica in più punti: «Teils war daran Schuld meine übergrosse Gründlichkeit (ich gehe die Träume aufs Genaueste durch, um festzustellen, welche die wertvollsten etc. ferner inbezug auf Styl, der an vielen Stellen noch vereinfacht werden muss etc.)» (lettera di Klages a Huch, 2.1.1902); e ancora, in una lettera del febbraio 1902, dopo aver revisionato accuratamente i sogni, Klages ammette di aver sottolineato alcune espressioni che gli sembravano eccessivamente poetiche e che, a suo avviso, necessitavano della sopracitata semplificazione:

Hier und da finden Sie Wendungen oder einzelne Worte unterstrichen: dieselben halte ich noch für änderungsbedürftig u. zwar im Sinn der Vereinfachung. Es muss alles vermieden werden, was der Darstellung einen Anstrich von litterarischem oder dichterischem Reiz geben könnte. Nüchternste Einfachheit der Mitteilung. (Z. B. „Die tiefe Schweigsamkeit des Raumes“ ist zu poëtisch u. könnte darum ersonnen erscheinen etc. Sie werden meist wissen, warum eine Aenderung erwünscht wäre.) (lettera di Klages a Huch, 7.2.1902)

Infine, nell'aprile del 1903, dopo un'ulteriore revisione dei sogni, Klages ammette di averne cancellato qualcuno, nonché di avere modificato ulteriormente alcune espressioni che risultavano ancora troppo artefatte: «Ich habe nur 2 oder 3 gestrichen u. ganz wenige Wendungen noch vereinfacht. Wenn Sie es lieber anders wollen, können Sie es bei der Korrektur wiederherstellen» (lettera di Klages a Huch, aprile 1903).

Non bisogna tuttavia pensare che Klages abbia apportato correzioni a livello massivo. Si tratta di poche segnalazioni sparse, comunque significative nell'ottica della sua ossessiva ricerca di una presunta autenticità. Come già più volte sottolineato, il filosofo segnala quelle parole o espressioni che a suo avviso suonerebbero troppo poetiche e, talvolta, suggerisce delle alternative. Di seguito si riportano solo alcuni esempi delle correzioni apportate da Klages. In una frase come «eine fahle Dämmerung ruht um mich», ad esempio, Klages sostituisce il verbo *ruhen* con il semplice verbo *sein*, rendendo la frase: «eine fahle Dämmerung ist um mich» (G IX 24:22,1, Bl. 46). Allo stesso modo, la frase «eine unendliche

Sehnsucht befällt mich» diventa, per correzione diretta di Klages, «eine unendliche Sehnsucht überkommt mich» (G IX 24:22,1, Bl. 22). Nella maggior parte dei casi, tuttavia, Klages si limita a sottolineare le espressioni che a suo avviso necessitano di una semplificazione e lascia a Huch il compito di modificare le parti segnalate. Come esempio di questo procedimento di segnalazione e correzione si riporterà solo un sogno, il numero 13 della raccolta *Träume*, la cui versione definitiva si distanzia per più aspetti da quella originale, di cui di seguito si riporta il facsimile, contrassegnato dal numero 21. Nella prima versione del sogno, Klages sottolinea due parole: il verbo *herrscht*, nella frase «Dämmerung herrscht» (G IX 24:22,1, Bl. 8), che Huch sostituisce semplicemente con il verbo *sein*, e l'aggettivo *geöffnet*, nella frase «Die Tür zum kleinen Hof steht geöffnet» (ibid.), che Klages stesso corregge visibilmente sulla bozza del sogno, sostituendolo con il sinonimo *offen*. Oltre a queste modifiche evidenti sulla bozza, la versione definitiva si discosta da quella originale in altri punti. La frase «leise Musik tönt» (ibid.) della prima versione, ad esempio, diventa «eine ferne Musik spielt» (T 194), in cui risulta significativa la sostituzione dell'aggettivo *leise* con l'aggettivo *ferne*, dal momento che, come già accennato in precedenza e come verrà approfondito in seguito, la sensazione di lontananza è uno dei concetti chiave alla base della teoria onirica di Klages e della sua estetica del cosmico. Anche la frase immediatamente successiva mostra dei cambiamenti tra la prima e la seconda versione, in cui l'accento è sempre posto sul concetto di lontananza: la frase «der Herr des Gartens lässt jeden Abend die Musik spielen und sieht dasselbe, gleiche auf der kleinen Bühne» (G IX 24:22,1, Bl. 8) diventa infatti «Der Herr des Gartens sieht jeden Abend dasselbe Stück auf seiner Bühne, läßt jeden Abend dieselbe Musik spielen, die sich in reißenden Tönen verliert» (T 194). Infine, l'ultima frase della versione originale, «Ich werde nie zurückkehren» (G IX 24:22,1 Bl. 8), è stata eliminata nella versione definitiva. Il fatto che questi cambiamenti abbiano posto l'accento su uno dei concetti chiave alla base della teoria onirica di Klages fa pensare che il filosofo stesso abbia suggerito a Huch certe modifiche, anche laddove le correzioni non siano direttamente evidenti sulle bozze originali dei sogni.

Abgel, von denen ich mich entsinne 9.
Das wir nie als Kinder machten, Dil 8
Jubayer, eine alte Sperbüchse.

21. Ich bin in einem Gemach ⁱⁿ einer
Erde mit Steinboden in prauer Vanden.
Dämmerung herrscht. Die Thür zum
kleinen Hof steht ^{offen} geöffnet. Von außen
dringen Töne eines ^{offen} Büdelsackes und einer
hohen Flöte gedämpft herein; ^{offen} auf Stele
im Haussen in der Höhe eines normalen, tiefen
Garten der mit aus Büschen besteht auf
der kleinen Bühne im Hintergrunde, die
grünlich rot in der Nacht leuchtet. Leise
mühsig löst, der Herr des Gartens läßt
jeden Abend die Mühsig spielen und nicht
Jazzelle, gleiche auf der kleinen Bühne.
Ich stehe im fisenabhangige, der ~~to~~ Garten mit
der kleinen Bühne in der Tiefe sieht an
mir vorbei, ^{ich höre} die ~~geses~~ ^{höre} ~~ist~~, ^{hört} ~~ist~~, ^{hört}
verklingt alles in einem einzigen verzagten
Tone, der in das Kallen der Küder
übergeht. Ich werde nie zurückkehren.

Copia del foglio 8 del manoscritto G IX 24:22,1 (Sadtarchiv Braunschweig): si notino le sottolineature del verbo «herrscht» e dell'aggettivo «geöffnet», sostituito con «offen».

Un'altra strategia adottata da Huch per modificare le parti segnalate da Klages è l'eliminazione completa dell'espressione ritenuta problematica dal filosofo. Così, nella bozza originale del sogno che sarà poi il numero 60 della raccolta, la frase sottolineata da Klages, «eine grosse Stille überkommt mich» (G IX 24:22,1, Bl. 62), viene semplicemente omessa da Huch nella versione definitiva del testo. Esistono poi alcuni casi che rendono ancor più problematica la questione dell'autenticità che i due autori volevano ostentare. Nella bozza di un sogno datato 7 luglio 1900, Klages sottolinea il verbo *herrscht* nella frase «Mässiger Wellenschlag herrscht hier» (G IX 24:22,1, Bl. 10). Nella versione definitiva del sogno Huch non solo cambia il verbo ma altera l'intera frase, rendendola più semplice stilisticamente e cercando al tempo stesso di mantenerne inalterato il significato: «das Wasser hat fast keinen Wellenschlag» (T 196). In altri casi ancora, nonostante le modifiche di Klages, il sogno mantiene una forte tinta poetica. Ad esempio, nella versione originale del sogno 18 della raccolta, di cui di seguito si riporta il facsimile, contrassegnato dal numero 27, Klages sottolinea l'espressione «Thür reiht sich schweigend an Thür» (G IX 24:22,1, Bl. 9) che Huch sostituisce con la frase «Tür liegt an Tür» (T 195). Nessuno dei due autori, tuttavia, si preoccupa di eliminare l'evidente allitterazione della frase successiva che suona tutt'altro che spontanea: «vor einer jeden steht starr die steinerne Gestalt eines Wächters» (ibid.).¹⁷⁶ Si noti inoltre che questa allitterazione così evidente manca totalmente nella versione del sogno riportata alla madre: «vor jeder Thür stand hoch aufgerichtet ein Wächter» (lettera di Huch alla madre, inizio novembre 1898). Ciò mette in evidenza che, come sottolineato da Schmidt-Hannisa,¹⁷⁷ le annotazioni oniriche di Huch, anche nella loro versione definitiva e semplificata da Klages, sono caratterizzate da una precisa volontà stilistica con tendenze poetico-estetizzanti, che mette in discussione la pretesa di autenticità dichiarata nell'introduzione all'opera. Klages stesso,

¹⁷⁶ Si tratta del sogno che Klages presentò a George per convincerlo a conoscere Huch, si può dunque pensare che la spiccata tendenza estetizzante di questa annotazione fosse voluta per impressionare il poeta.

¹⁷⁷ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 37: «Für den in der Einleitung erhobenen Authentizitätsanspruch bedeuten diese nicht zu verleugnenden Literarisierungstendenzen eine einschneidende Relativierung».

nonostante tutti i suoi tentativi di semplificazione stilistica, è consapevole del potenziale estetico dei sogni dell'amico quando dichiara: «Ihre Träume sind hohe Dichtungen» (lettera di Klages a Huch, 18.4.1901).¹⁷⁸

und hielt es in der Hand. Aber es würde
dünner und dünner, und ich fürchtete
es würde ganz zerfließen. Aber ich hielt
es fest gepackt, es konnte nicht entfliehen.
Jetzt befindet es sich in einem großen
Glasgefäß mit Wasser gefüllt. In garten-
schlanken Bewegungen gleitet es seidenar-
tig hellbraun - durchsichtig dahin. An
der Luft würde man es nicht wahrnehmen.

27. Wieder bringe ich in das alte Haus.
von Hofe her, in der Morgenfrühe, durch
die verwinkelte Holzthür. Langsam neige ich
die normale Holzstufe hinauf, ~~ich~~
~~oben~~ und da liegt vor mir der lange,
lange Gang, durch dessen Schlüsselfenster
in der Ferne ein trübes, ödes Licht der
fahlen Dämmerung fällt. Thür reiht sich
an Thür; über vor einer jeden
steht starr und stumm die regende Ge-
stalt eines steinerstarken Wächters. Die
alle schlümmern. Den mir nächsten blicke
ich lange an, da öffnen sich unbewußt
desse Augen im Traume - und ich, in
Furcht vor der Entdeckung, bleibe langsam,
die Augen starr auf ihn geheftet, die Treppe

Copia del foglio 9 del manoscritto 24:22,1 (Stadtarchiv Braunschweig): si noti la sottolineatura della frase «Thür reiht sich an Thür» e la sostituzione del possessivo «dessen» con «seine».

¹⁷⁸ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 336.

2.3.3. *Il sogno come manifestazione di potenze misteriose*

Come esposto nel capitolo 1, elemento fondante della teoria onirica di Klages è la distinzione netta tra lo stato di sonno e quello di veglia. Scopo fondamentale del filosofo sarebbe infatti quello di dimostrare che il sonno non rappresenta una variante dello stato di stato di veglia, così come il sogno non sarebbe una mera ripetizione dei fatti vissuti durante la vita cosciente e diurna.

Un esempio tratto dalla corrispondenza tra Klages e Huch è utile per capire come i sogni di quest'ultimo e la sua personale percezione onirica fossero adatti a dimostrare proprio queste teorie filosofiche. In una lettera del febbraio 1901 Huch si lamenta della sua nuova vita ad Amburgo e di quanto miserabile gli appaia la sua nuova condizione. Tutto ciò che gli rimane, scrive l'autore per sua stessa ammissione, sarebbero dunque i suoi sogni che, nonostante la miseria del suo stato d'animo, si presentano più vividi che mai (cfr. lettera di Huch a Klages, febbraio 1901). La risposta di Klages a questa lettera è una vera e propria celebrazione dei sogni dell'amico, in cui il filosofo vede finalmente confermate le proprie teorie "cosmiche": la vita onirica, completamente separata dalla coscienza della veglia, non sarebbe infatti una mera ripetizione dei fatti della vita diurna, bensì l'emergere di potenze sotterranee e misteriose. Infatti, come scrive Schmidt-Hannisa,¹⁷⁹ se i sogni si presentassero come una risposta a ciò che viene vissuto, o rimosso, durante lo stato di veglia, la vita onirica perderebbe la sua aura di mistero e non rientrerebbe più nella categoria del "cosmico". Che la vita onirica si discosti totalmente da quella della veglia, afferma Klages a supporto della sua tesi, sarebbe dimostrato dal fatto che i sogni di Huch emergono con maggiore potenza ad Amburgo, città in cui si dichiara infelice, rispetto a quando era a Monaco, dove conduceva una vita diurna molto più soddisfacente:

Mein Freund: Haben Sie Dank – vielen, vielen Dank für Ihre reichen, innigen Briefe und für diese erstaunlichen Träume. Sie sollen sich doch nicht über Ihr Leben

¹⁷⁹ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 35: «Enthalten Träume zu offensichtliche Tagesreste (um es mit Freud zu sagen) oder verraten sie gar etwas über das Triebleben des träumenden Subjekts, so mindert dies ihren Wert und sie fallen nicht in die Kategorie des „Kosmischen“».

beklagen. Sehen Sie – wie sich dasselbe äusserlich einförmiger und zwangsmässiger gestaltet hat. So werden Ihre Träume immer tiefer – immer aufwühlender – immer prachtvoller. Das scheint mir überhaupt ein Gesetz zu sein: nicht eine Wiederholung unseres sonstigen Lebens sind unsere Träume – sondern eine andersartige Verwirklichung der im Wachbewusstsein nicht ausgeschöpften und gleichsam verborgenen Potenzen. Damit hängt es auch zusammen, dass eine sehr rege und intensive Tätigkeit des Wachbewusstseins sowohl unser Traumleben einzuschränken als auch die Empfänglichkeit für magische Erlebnisse u. Wirkungen herabzusetzen pflegt – weshalb denn undifferenzierte und ungebildete Menschen für magische Versuche im allgemeinen weit bessere Medien abgeben wie geistige oder ‚Gehirnstrolche‘. – So gewaltig, so abgründig wie jetzt waren Ihre Träume in München noch nicht – gerade hier aber führten Sie das bewußt reichere Leben. (lettera di Klages a Huch, 4.3.1901)¹⁸⁰

Questo concetto viene ribadito da Klages nella lettera che scrive all'editore Fischer per sottoporli i sogni di Huch. Scrivendo a nome di quest'ultimo, il filosofo afferma di essere stato esortato alla pubblicazione da alcuni amici psicologi di professione. A questo punto si riconosce inequivocabilmente il tono di Klages, in quanto l'autore della lettera dà all'editore una spiegazione dettagliata del tipo di teorie psicologiche che queste annotazioni dovrebbero documentare. I sogni non si limiterebbero infatti a riprodurre o a distorcere i ricordi di ciò che viene vissuto durante il giorno, sarebbero piuttosto la testimonianza di una vita interiore che si discosta completamente da quella esteriore della veglia:

Einige meiner Freunde, die Psychologen von Fach sind, taten zur Herausgabe aufs Dringendste und sagen mir, dass die Psychologie Traumgebilde nicht mehr als blosse Wiederholungen oder Verzerrungen des Wachbewusstseins, sondern als selbstständige Dokumente des seelischen Lebens betrachte, deren immanente Gesetze (der Auswahl, Vorstellungsabfolge, Gedankenverbindung etc.) erst einmal zu vermitteln seien. Sei schon daher in dem Fehlen solcher Angaben, welche die Traumelemente mit äusseren Eindrücken oder Erinnerungsresten in Bezug setzen wollen, eher einen Vorzug, da es der Forschung einen noch hypothetischen Abweg von vornherein erspare. (lettera di Klages all'editore Fischer, fine maggio 1903)

¹⁸⁰ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 335.

Per Klages, come già affermato in precedenza, il sogno non costituisce una variante della veglia, sarebbe piuttosto quest'ultima a interrompere la totalità cosmica rappresentata dal sogno. Egli capovolge infatti la gerarchia comunemente accettata di veglia e sonno a favore di quest'ultimo, poiché negli stati di coscienza in cui il controllo da parte della ragione è assente o ridotto l'anima cosmica dell'universo si manifesta al soggetto sotto forma di *Urbilder*. Ciò è rappresentato anche nelle liriche di Klages, come nel componimento *Die Nacht*, in cui attraverso il sogno l'anima sprigiona la propria melodia: «Bleiche Träume / Nicken im Schilfe, / Lispeln im dumpfen / Gemurmeln der Erlen. / Schon löst sich mein Leib – / Mitzittert mein Geist [...]. / Eine zitternde Saite / Im Vollklang des Dunkels / Schwingt meine Seele» (RR 159).

Quest'idea, secondo la quale l'anima si manifesterebbe solo durante la sospensione dell'attività cosciente, è rintracciabile anche in una delle annotazioni oniriche di Huch. In essa, infatti, l'anima pare emergere dalla profondità del soggetto sognante solo nel momento in cui la coscienza si dissolve: «Da spüre ich ein warmes Brausen durch meinen Körper gehen, ich fühle, wie mir das Bewußtsein schwindet, daß meine Seele in Tiefen gerissen wird» (T 220). Si tratterebbe in questo caso di una sorta di *mise en abyme*, ovvero di una doppia sospensione della coscienza: il sognatore, per cui la coscienza della veglia è già assente, sente quest'ultima svanire anche nello stato di sonno.

Che Klages abbia trovato nei sogni di Huch conferma alla sua teoria anti-illuminista, per cui solo quando la ragione dorme l'anima può manifestarsi, è testimoniato da una lettera in cui il filosofo, commentando un sogno dell'amico, dichiara entusiasticamente che il periodo dell'illuminismo e del razionalismo è finalmente giunto al termine: «Ihr seltsam somnambuler Traum würd sich einer grossen Gruppe verwandter Erscheinungen einordnen lassen. – Die Periode der ‚Aufklärung‘ u. des ‚Rationalismus‘ ist endgültig vorüber» (lettera di Klages a Huch, senza data).

2.3.4. Passività e autorialità

Come accennato in precedenza, le tre caratteristiche della *Traumstimmung* teorizzate da Klages nel suo scritto *Vom Traumbewußtsein* si ritrovano in larga

misura nei sogni di Huch e ne costituiscono in parte i criteri di selezione. Per quanto riguarda la prima di queste caratteristiche, ovvero la passività, essa caratterizza praticamente ogni annotazione onirica. Il sognatore, infatti, come afferma Klages nel suo studio, è “condannato” a subire passivamente il flusso delle immagini oniriche, al quale si abbandona totalmente: «Für Klages ist der Traum ein Zustand der Passivität, des Außersichseins, in dem der „Dämon des Ich“ entmachtet ist».¹⁸¹

Il sognatore, ad esempio, si trova improvvisamente trasportato da un luogo all’altro, come nel caso del già citato sogno 13 della raccolta, in cui l’Io onirico è in giardino e un momento dopo si trova su un treno; oppure, egli svolge il ruolo di spettatore, come nel caso del sogno 68, in cui il soggetto assiste alla scena onirica e al tempo stesso la legge: «Ich lese, daß ein durchreisender Herr seinen Plan, nach Italien zu gehen, abbrach [...]. Es wird das Nähere beschrieben, welches ich zugleich als Zuschauer erlebe» (T 218).

Il ruolo di spettatore passivo della scena onirica, tuttavia, non spetta solo al sognatore ma anche all’autore stesso che, una volta sveglio, svolge la funzione di tramite per tradurre in linguaggio le immagini del sogno, come manifestazione di forze antiche e misteriose di cui egli stesso non è consapevole. Klages scrive infatti a Huch nella lettera del 19 marzo 1901: «Ihre Träume sind wieder offenbarende Gesichte aus heidnischer Unterwelt. Diese Bilder und Verwandlungen sind nicht in Ihnen geboren. Sie selbst stehen davor oft erstaunt und verwirrt» (lettera di Klages a Huch, 19.3.1901).¹⁸² Klages sottolinea qui la potenza incontrastata di questi testi che suscitano in lui quel brivido giovanile, quello *Schauer*, di cui si è parlato già nel contesto della sua produzione lirica. Essi darebbero accesso infatti a quelle *Urerlebnisse* che, nella sua visione, rappresenterebbero l’essenza più profonda dell’esistenza, la partecipazione alla vita cosmica dell’universo. Huch stesso rimane confuso e meravigliato di fronte a questa creazione che non può comprendere, poiché attraverso la sua opera non si manifesta soltanto la singolarità dell’individuo ma l’anima collettiva del cosmo: «Entscheidend dabei ist, dass es nach Klages’

¹⁸¹ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 93.

¹⁸² Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 336 e in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 76.

Dafürhalten nicht der Träumer als Individuum ist, der sich hier äußert, sondern die überindividuelle „von der Ewigkeit trunken erschauernde Geisterseele“».¹⁸³

Klages introduce così un nuovo concetto di *Autorschaft*, totalmente diverso dai modelli tramandati sin dalla *Goethezeit*,¹⁸⁴ per cui l'autore passa da un ruolo attivo e dinamico a un ruolo totalmente passivo e ricettivo. Huch, che inizialmente non aveva compreso a fondo il significato del progetto proposto da Klages, si ribella a quest'idea secondo la quale l'autore deve farsi mero trascrittore di ciò che viene sognato, rielaborando attivamente il proprio materiale onirico e inserendolo nel romanzo *Geschwister*. Come altri autori della sua epoca, infatti, egli ritiene il sogno degno di essere categorizzato come letteratura solo se opportunamente rielaborato e contestualizzato.¹⁸⁵ Diversamente, per Klages l'autore, così come il sognatore, diviene un mero strumento attraverso il quale si manifestano forze creatrici incontrollabili che si sottraggono alla coscienza della veglia. Tutto quello che egli può fare è dunque abbandonarsi al flusso delle immagini oniriche e tradurle in linguaggio. Scrive a questo proposito Schmidt-Hannisa: «Wie der Träumer wird der Dichter von Bilderfluten überschwemmt. Seine Aufgabe ist es, sich ihnen hinzugeben, sich zu ihrem Medium zu machen und sie in Sprache zu übertragen»;¹⁸⁶ e ancora: «Diesem Bilderstrom kann sich der Dichter nur passiv und weiblich-empfangend hingeben [...]. Der Dichter ist also nichts als ein Medium, dessen Aufgabe darin besteht, die geschauten Bilder in Sprache zu übersetzen».¹⁸⁷

¹⁸³ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 35.

¹⁸⁴ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur*, cit., p. 154.

¹⁸⁵ Cfr. *ibid.*, p. 156: «Für den Dichter hat der Traum den Status von Rohmaterial, das zu einem Werk umgeschaffen oder als unselbständiges Element in ein Werk integriert werden muß».

¹⁸⁶ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 93.

¹⁸⁷ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Der Träumer vollendet sich im Dichter*, cit., p. 97. Cfr. anche Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., p. 15: la fenomenologia della “realtà delle immagini” si basa, per Klages, «sulla distinzione tra *Wirklichkeit* (realtà) delle immagini e *Tatsächlichkeit* (fattualità) delle cose, come Klages illustra nel saggio su Goethe del 1932, *Goethe come esploratore dell'anima*, riconducendo a sua volta tale distinzione al binomio maschio/femmina (evidente retaggio bachofeniano): all'atteggiamento “attivo” del genere maschile corrisponderebbe la *Tatsächlichkeit*, mentre a quello passivo/ricettivo del genere femminile la *Wirklichkeit*. [...] La differenza tra l'osservatore attivo e quello “pativo” consiste dunque, potremmo riassumere, in ciò che si “vede”: il primo vedrà “cose” [...] misurabili e utilizzabili per i propri scopi

Klages stesso, negli anni della sua gioventù e della sua attività poetica, si era sentito un mezzo, quasi in uno stato di trance, attraverso cui le forze cosmiche potevano manifestarsi in tutta la loro potenza:

Ich befand mich sieben Jahre meines Lebens im immerwährenden Trancezustand (von 14 bis 21, historisch von 1886 bis 1893 [...]), der nur durch die Forderungen des Tages [...] unterbrochen wurde. Durch die hohe Gunst des Schicksals war ich zugleich – Schreibmedium, von [...] Aufzeichnungen teilweise so großer Sprachgewalt, daß ein Shakespeare sich deren nicht schämen müßte.¹⁸⁸

Svanita la fase ardente della poesia giovanile, Klages ritrova queste caratteristiche nel sognatore Huch, le cui visioni oniriche, spesso prive di un vero collegamento con la vita diurna, sarebbero in grado di aprire una finestra su un'altra e più profonda dimensione. Scrive infatti all'amico nella lettera del 18 aprile 1901:

Zuweilen gerät Ihre dichterische Traumseele mit der ungewissen Erinnerung an Ihre Tageswirklichkeit in Konflikt. Dann entstehen so seltsame Gebilde [...]. Und zuweilen träumt auch Ihr menschlicher Charakter: so wenn Sie sich verlobt glauben und Angst schwitzen (ich teilte diese Angst) – oder in dem erschütternd komischen Traum von Schuler. Die tiefsten Bilder aber tauchen fremd und losgelöst aus Gründen, vor denen

secondo il principio di identità e della conoscenza analitica, il secondo vedrà “immagini del flusso vitale”, che in quanto tali sono libere dalla sua volontà (*Geist*)». Klages, perciò, «individua nell'atteggiamento “patico” l'unico momento possibile di congiunzione tra anima/corpo e mondo, nel momento cioè della *contemplazione* delle immagini della realtà fenomenica e non in quello della loro *comprensione* che “afferra” prendendo possesso razionalmente». Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*, cit., pp. 18-19, corsivo dell'autore. Anche la particolare aura di mistero che circonda il circolo dei Cosmici, secondo il protagonista del romanzo della Reventlow, non andrebbe compresa, ma recepita come un sogno: «Die ganze fremdartige und intensiv bewegte Atmosphäre dieses Stadtteils mit ihren Rätseln, Geheimnissen und, ich möchte wohl sagen, auch Erleuchtungen umfängt mir immer noch – ja, eigentlich immer mehr – wie ein Traum. Anfangs sehnte ich mich nur nach Klarheit, nach Verstehen und Begreifen – jetzt weiß ich, daß es hier mit dem Begreifen allein nicht getan ist, sondern daß sie – die Atmosphäre – innerlich erlebt werden muß. Oder geträumt». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 58.

¹⁸⁸ Ludwig Klages, cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Bd. II, 2. Halbbd., p. 1073.

Sie selbst so fragend u. verwundert stehen wie derjenige, dem Sie davon erzählen. Es sind Visionen, die zwingend auf eine andere Wirklichkeit uns weisen. (lettera di Klages a Huch, 18.4.1901)¹⁸⁹

Secondo questa idea di Klages, l'autore non è più un artefice, bensì un tramite che dovrebbe recepire le immagini oniriche e trasmetterle senza alterarne il contenuto o la forma. Sarebbero proprio questa tendenza alla passività e quest'inconsapevolezza relativa all'origine delle proprie immagini interiori ciò che, secondo Klages, eleverebbe Huch sopra qualsiasi altro poeta:

Und ein ganz grosser Poet ([...] d. h. Macher) das sind Sie – nicht. Aber ein anderes sind Sie viel mehr: willenlose Bahn der Götter und Gespenster! – Doch Sie schütteln vermutlich schon wieder den Kopf – und es ist selbstverständlich, dass Sie nicht wissen können, was Sie Tiefstes leben. (lettera di Klages a Huch, 12.2.1902)¹⁹⁰

Secondo questa nuova visione di autorialità introdotta da Klages, caratterizzata dalla visione passiva delle immagini oniriche e dall'abbandono alle emanazioni incontrollabili del flusso vitale dell'anima collettiva del cosmo, il sogno rappresenterebbe lo stadio preliminare della produzione artistica,¹⁹¹ come egli stesso sentenzia in un frammento giovanile: «Der Träumer vollendet sich im Dichter» (RR 361). Huch sarebbe dunque l'incarnazione perfetta del *Traumdichter*, ovvero del sognatore che trova compimento nel poeta, e di quella nuova *Autorschaft* auspicata da Klages, i cui requisiti sarebbero *Passivität* e *willenlose Hingabe*.¹⁹²

Die Gesamtschönheit Ihres Wesens schien mir durch das rätselhaften der genannten Züge gemindert. Sehen Sie, Friedrich, Sie sind mir eines jener Sonntagskinder, dem alles Wesentliche thatsächlich im Traume zufällt – ein Mensch, der findet ohne zu suchen. Wo Ihr Unbewusstes redet, da bin ich mit hohem Staunen stille – da ist

¹⁸⁹ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Teil I, p. 337 e in parte cit. in Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 76.

¹⁹⁰ Già cit. in *ibid.*

¹⁹¹ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 33.

¹⁹² Cfr. *ibid.*, pp. 35-36.

Klarheit – herber strahlender Odem – Luft der Wälder und Wiesen und goldene spätherbstliche Frucht. Sie dürften nichts machen wollen – weder in Ihrem Werk, noch in Ihrem Leben. (lettera di Klages a Huch, 17.4.1903)¹⁹³

L'autore stesso non comprende l'origine delle immagini che gli si manifestano e di cui si fa tramite, come Huch stesso dichiara: «Es sind oft Träume, von denen ich wie vor Rätseln stehe» (lettera di Huch a Klages, 9.7.1903). Anche alla madre Huch esprime più volte stupore e incompiensione per le immagini oniriche che gli si presentano in sogno: «Wie kommt man zu solchen Träumen?» (lettera di Huch alla madre, 25.11.1897); «ein Traum ist doch eine mystische Sache!» (lettera di Huch alla madre, 3.10.1899); e ancora: «Ich bin manchmal selbst starr über die Stärke der Bilder» (lettera di Huch alla madre, 8.12.1901). Si tratta dunque di un concetto di autorialità inconscia e involontaria, di cui Huch stesso sembra essere consapevole quando comunica a Klages quale ruolo desidera giocare in quanto autore della raccolta: «ich möchte sie [die Träume] am liebsten ohne jedes Commentar veröffentlichen – [...]. Auch möchte ich mehr unbewusst auftreten. Kritiker können ja später das ihrige schreiben» (lettera di Huch a Klages, 12.11.1901).¹⁹⁴

Anche Claude Béguin afferma che il fascino della raccolta *Träume* risiede nella «totale, consapevole resa del suo autore all'onirico».¹⁹⁵ Nell'introduzione all'edizione italiana dei sogni Béguin sottolinea proprio questa peculiarità della scrittura “involontaria” e “inconscia” di Huch: «Ciò che aveva colpito [...] era la sua capacità di esaltare il processo narrativo a scapito del processo coscienziale, la sua umiltà di scrittore/trascrittore che quasi svanisce dal suo testo come autore».¹⁹⁶ A questo proposito Béguin racconta un episodio legato alla carriera letteraria di Huch.¹⁹⁷ Dopo l'uscita di *Peter Michel*, come già esposto in precedenza, il romanzo venne recensito entusiasticamente da Rilke in ben tre sedi diverse, tra cui il «Berliner Börsen-Courier». In quest'ultima recensione non appare nemmeno il

¹⁹³ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 385 e Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 77.

¹⁹⁴ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 337.

¹⁹⁵ Claude Béguin, commento a: Friedrich Huch, *Sogni*, cit., risvolto anteriore di copertina.

¹⁹⁶ Claude Béguin, *L'animale del sogno*, cit., p. 8.

¹⁹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 8-9.

nome dell'autore, poiché il recensore si era dimenticato di citarlo. In una lettera a Huch, Rilke si scusò per essersi dimenticato di menzionare il suo nome ma dichiarò al tempo stesso di non averne sentito la necessità: ciò dimostrerebbe, secondo Rilke, l'effetto profondo esercitato dal libro, dietro cui l'autore stesso svanisce. Come conclude Béguin, tuttavia, «questo dono di saper cancellare ogni traccia di sé dai propri scritti si è rivoltato contro Huch»,¹⁹⁸ il cui nome è caduto nell'oblio quasi totale.

Infine, per concludere la sezione sulla passività e sull'autorialità si citerà un'annotazione onirica che tematizza il sogno stesso e che chiude significativamente la raccolta *Neue Träume*. L'azione si svolge, come di consueto, nella vecchia casa di famiglia di Huch, in cui il sognatore fa una scoperta straordinaria:

Da sehe ich ein graues Buch, ich nehme es. In ihm sind grau gezeichnete Bilder, Niederschriften von Träumen aus dem alten Haus und geheimnisvoll verbundene Zeichen und Buchstaben, deren Sinn mir verschlossen ist. Ich lese in diesen Träumen: Dunkel gefühlte eigene frühere Visionen erhellen sich mir blitzartig zu voller Deutlichkeit, ein verwirrendes, erregendes Gefühl wird immer stärker, und ich denke: Wer ist der, der so träumt wie ich, nur noch viel stärker, geheimnisvoller und doch in leuchtender Offenbarung? (NT 269)

In questo episodio onirico, come nota Schmidt-Hannisa,¹⁹⁹ il sognatore legge i propri sogni in un processo di auto-conoscenza e appropriazione che si fonda sullo straniamento e che riporta al concetto di autorialità involontaria e inconscia introdotto da Klages e adottato da Huch. Inizialmente, infatti, l'incomprensione dei sogni contenuti nel libro fa pensare che il soggetto sognante non coincida con l'autore dei testi o che, perlomeno, egli non si riconosca come tale. L'evidenza improvvisa che emerge dalla lettura dei sogni, tuttavia, porta l'Io onirico ad affermare che si tratta effettivamente di *eigene frühere Visionen*. L'autorialità inconscia del libro si fonda dunque sull'autorialità inconscia del sogno: per tutta la

¹⁹⁸ Claude Béguin, *L'animale del sogno*, cit., p. 9.

¹⁹⁹ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 38.

sua durata, infatti, esso appare al soggetto come qualcosa di indipendente dal proprio mondo interiore e non come una creazione della propria mente. In questo sogno, l'Io onirico si trova sulla soglia dell'auto-riconoscimento, in quanto i testi che egli legge appartengono a qualcuno che è un *ich*, senza al tempo stesso essere tale. Il libro di questa annotazione anticipa in qualche modo il protocollo onirico pubblicato dall'autore, rappresentando la totalità della vita onirica e ciò che deriva dal rapporto stesso col sogno: riconoscersi come un altro da se stesso.

2.3.5. Sensazione di lontananza

Come già affermato relativamente alla teoria onirica di Klages e all'estetica del cosmico, evidente soprattutto nella sua produzione lirica giovanile, alla base di ogni situazione definibile come *traumhaft* ci sarebbe, secondo il filosofo, una certa sensazione di lontananza, che egli definisce come *Gefühl des Fernseins* (cfr. VTb 163). Questa sensazione di lontananza permea anche il paesaggio onirico di Huch e caratterizza quasi ogni suo sogno, traducendosi in uno specifico repertorio di immagini care all'autore, ma perfettamente in linea con il pensiero di Klages.

Innanzitutto, i resoconti onirici di Huch sono spesso caratterizzati da condizioni atmosferiche analoghe a quelle descritte nelle liriche di Klages. Quest'ultimo sostiene infatti che alcune condizioni climatiche e di luce caratterizzerebbero il sogno, o la sensazione di trovarsi in sogno, favorendo il cosiddetto *Traumgefühl*. Queste condizioni, secondo il filosofo, sarebbero quelle che sembrano amplificare la distanza tra il soggetto sognante e gli oggetti sognati, come ad esempio la nebbia, il crepuscolo e la notte (cfr. *ibid.*). Tali elementi dominano anche le liriche di Klages, in cui sono spesso associati all'idea di lontananza, come nel componimento *Der Morgen*, dove ogni elemento del paesaggio naturale appare distante a causa della nebbia: «Nun dampft von blassen Morgennebel die beschattete Wiese weithinaus. Fern aufdämmernden Schloten entringt sich sturmverknöteter Rauch. [...] Schwerere Dünste ertränken die Ferne; aber seltsam deutlich nicken die gelben Blumen» (RR 219). Ciò è ancor più vero per la notte, o comunque per il momento di passaggio dalla luce all'oscurità che, proprio grazie alla sua capacità di amplificare la distanza tra il soggetto e il paesaggio circostante, risulta il momento della giornata prediletto da Klages, come

afferma Schröder: «Gibt es [...] eine Verwandtschaft der Menschenseele mit den Charakteren der Tageszeiten, so gehört die Klages-Seele der Abendstunde an. Immer wieder tönt durch die Gedichte der Sehnsuchtsruf: *Zum fernen West! Zum fernen West!*».²⁰⁰ L'espressione *Zum fernen West* citata, che il biografo di Klages definisce «Sehnsuchtsruf» e «Lockruf der Ferne»,²⁰¹ è tratta dal componimento *Abendlied*, in cui il tramonto è legato all'idea della distanza e che apre significativamente l'intera raccolta *Rhythmen und Runen*: «Mein Sehnen schwillt, die Brust wird weit, und dunkler wirds und dunkel. / Nur ferne strahlt die Wolkenwand vom Sonnenprachtsgefunkel. – / Zum fernen West – zum fernen West!» (RR 25). Le stesse immagini di lontananza legate al momento del tramonto appaiono anche nel componimento *Fern im Westen*: «Fern im Westen sinkt die Sonne. / Fern im Westen flammt und glüht es. / Fern im Westen ist der Himmel / Wie Kristall so klar und leuchtend. / Und ins Blau der tiefsten Ferne / Taucht mein Auge glanzestrunken» (RR 45).

La notte fa da sfondo anche a numerosi sogni di Huch (cfr. T 191-192, 202, 204, 207-208, 210-211, 213, 217, 220-223, 225, NT 242, 252, 258-259), così come il crepuscolo, il tramonto o l'alba (cfr. T 193-195, 206, 217, NT 233, 238, 240-241, 265, 269) e, talvolta, anche la nebbia (cfr. T 204, 207, 213, 218, NT 241, 260). Come nelle liriche di Klages, anche nei sogni di Huch queste condizioni sembrano essere intimamente legate all'idea di lontananza. Già il quarto sogno della raccolta, ad esempio, che vede sia Huch che Klages come protagonisti, è ambientato di notte. L'autore pone l'accento sugli elementi notturni come la luna, le stelle e gli olmi bianchi che “albeggiano” nell'oscurità. I viali che i due personaggi onirici percorrono si disperdono in una lontananza infinita:

Ich komme nachts mit K. von einem Beisammensein. [...] Es ist stille Nacht. [...] Der Mond steht milchweiß am Himmel, nicht größer als ein Tropfen. Der Himmel ist besät mit weißen, glühenden Sternen. Die Alleen verlieren sich ins Endlose. Da sagt K.: „Es ist nicht der Mond, es sind nicht die Sterne – es sind die weißen Ulmen, die die Nacht durchdämmern.“ (T 191, cfr. anche lettera di Huch alla madre, 20.4.1900)

²⁰⁰ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I. Teil, p. 12.

²⁰¹ Ibid.

Anche nel sogno 44 della raccolta, dai toni decisamente cosmici, lo sfondo notturno e i suoi elementi appaiono direttamente collegati all'idea di lontananza e all'immensità dello spazio cosmico. Il cielo è attraversato da riflessi azzurri e nebbiosi, generati dalla luce di un corpo celeste, attraverso i quali l'io onirico scorge una stella a distanza infinita:

Ich stehe nachts draußen auf einem weiten Platze [...]. Ich starre in den Himmel, der von einem hellblauen, sanften, nebeligen Scheine übergossen ist. [...] es ist das magische Licht eines ungesehenen Weltenkörpers. Da sehe ich durch den blauen nebeligen Lichtschleier in unendlicher Ferne einen Stern wie einen flimmernden Tropfen. (T 207)

Altro elemento citato da Klages nel suo studio *Vom Traumbewußtsein* in relazione alla sensazione di lontananza provata in sogno, o in situazioni che appaiono *traumhaft unwirklich*, è la musica, in particolare la musica monotonale, preferibilmente del flauto, che si disperde nello spazio circostante (cfr. VTb 162). Nel suo scritto, infatti, Klages suddivide i sensi in *Nahsinne*, quali gusto e tatto, e *Fernsinne*, quali vista e udito, che avrebbero la supremazia nel mondo onirico (cfr. VTb 164). Ciò sorprende se si tiene in considerazione il fatto che la musica, e più in generale i suoni, non vengono presi in considerazione in nessun'altra teoria onirica esistente. Questo è dovuto al fatto che il linguaggio del sogno, come ben noto, è un linguaggio puramente visivo, come Klages stesso riconosce in altri punti della sua teoria, affermando che in sogno non è possibile *empfinden* ma soltanto *schauen*. La contraddizione potrebbe forse essere spiegata dal fatto che il filosofo parla della musica in riferimento alla *Traumstimmung*, sensazione che caratterizzerebbe quelle situazioni della vita reale che vengono percepite come oniriche, e non in relazione al sogno effettivo. Tuttavia, pur trattandosi di sogni effettivi, nei resoconti onirici di Huch la musica riveste un ruolo centrale e, come teorizzato da Klages, essa è in qualche modo collegata all'idea di lontananza.²⁰²

²⁰² È importante a questo proposito segnalare che anche nella vita reale Huch dimostrò sempre uno spiccato interesse musicale, con un particolare amore per Beethoven, Wagner, e Chopin, che suonava quasi a memoria fin dall'infanzia. Cfr. Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 79, nota 52. Wagner, in particolare, era ritenuto da

Come commenta anche Greuner, nelle annotazioni di Huch «Häufig erklingt Musik: romantische Melodien, Beethoven, immer wieder Wagner, das Vorspiel zu „Rheingold“, aber auch ein „leiser, höchster Dur-Dreiklang“ und ein „ungeheures Getöse, das aus fernen Welten“ zum Träumer dringt».²⁰³ Nella percezione onirica di Huch, infatti, la musica sarebbe intimamente connessa all'attività onirica, come testimonia una lettera alla madre:

Und doch; wenn ich alles nehme was ich von Musik kenne: die höchste Musik ist sie nicht, unsere grösste, schönste Musik. Mir klingeln andere Weisen in der Seele; zuweilen lösen sie sich in den Träumen musikalisch auf, und nach dem Erwachen klingeln sie aus in [...] einem dumpfen, wehen, unfassbaren Erinnern. Anklänge, leises Andeuten findet sich in einigen italischen Volkslieder. (lettera di Huch alla madre, 8.12.1901)

Questo elemento fa la sua prima comparsa già nel sogno 3 della raccolta *Träume* insieme al tema prediletto dall'autore, la vecchia casa di famiglia, preannunciando così l'importanza della musica all'interno dell'intero volume: «Ich sehe, daß das alte Haus verbrennen wird. [...] Zur selben Zeit höre ich Orgelmusik und dann ein volles Orchester» (T 190). Tuttavia, è nel già citato sogno 13 della raccolta che la musica assume significato in relazione alla sensazione di lontananza, come auspicato da Klages. In questo sogno, non solo appare il flauto, ma la musica si disperde in lontananza, fino a fondersi in un'unica nota, assieme al rumore delle ruote di un treno, anch'esse ormai lontane nel paesaggio onirico:

Ich bin in einem Gemach zu ebener Erde mit Steinboden und grauen Wänden. Es ist Dämmerung. [...] Von außen dringen Töne eines Dudelsacks und einer hohen Flöte gedämpft herein [...]. Eine ferne Musik spielt. Der Herr des Gartens sieht jeden Abend

Huch nei suoi anni giovanili un «enorme[r], geniale[r] Künstler» (lettera di Huch alla madre, 4.6.1899), anche se in età matura l'autore svilupperà un approccio più critico nei suoi confronti, a favore di Bach. L'interesse musicale di Huch si riflette anche sulla sua produzione letteraria, in particolare con il romanzo musicale *Enzio* e con le tre commedie parodiche *Tristan und Isolde*, *Lohengrin* e *Der fliegende Holländer* (1911).

²⁰³ Ruth Greuner, «Nachwort», cit., p. 168.

dasselbe Stück auf seiner Bühne, läßt jeden Abend dieselbe Musik spielen, die sich in reißenden Tönen verliert... Ich sitze im Eisenbahnzuge; [...] ich höre die Geigen, zuletzt verklingt alles in einem einzigen Ton, der in das Rollen der Räder übergeht. (T 193-194)

La musica nei sogni di Huch non solo si disperde nell'immensità del paesaggio onirico, ma proviene anche da luoghi distanti. Così, nel sogno 60 della raccolta, l'io onirico incontra un religioso perso nella contemplazione di Dio e in quel momento sente un accordo su tre toni che poi si fondono tra loro. Questa musica misteriosa sembra giungere da mondi lontani:

Da höre ich, ohne zu wissen, wann er begonnen, einen Leisen, höchsten Dur-Dreiklang, der während des ganzen folgenden Traumes nicht endet. Auf den drei Grundtönen schweben wieder die einzelnen auf und ab, mit leisem Schwanken ineinander überrinnend. Mir ist, als sei diese ferne Dreiklang in Wirklichkeit ein ungeheures Getöse, das aus fernen Welten dringt. (T 215)

La musica è inoltre l'indiscussa protagonista di un'intera annotazione. In questo caso non si tratta di una melodia proveniente da luoghi distanti ma da tempi lontani, che si traduce in una straziante nostalgia da parte del sognatore. Si tratta anche in questo caso di una musica monotonale, senza crescendo, senza diminuendo e senza ritmo:

Ich höre eine Musik, bei der mich jetzt, wo ich sie niederschreibe, noch eine nagende, quälende Sehnsucht ergreift, wie nach etwas ewig Verlorenem, das auf immer in Dunkel sank. Fremde Musik, fremde Instrumente, am ehesten Streichinstrumenten vergleichbar, fremde Harmonien, ohne Einschnitt, ohne Steigerung, ohne Minderung, ohne Rhythmus; ich sehe ein dunkles Italienerkind, ein Mädchen im Kindesalter, vor einem Hause stehen. Ich frage sie, ob sie eine Melodie weiß. Sie nickt, ergreift ein fremdes Instrument, ein dunkeläugiger Knabe tritt aus dem Hause, beide wollen beginnen – da zerrinnt alles. (T 203)

Klages stesso definisce questo sogno come "cosmico", in quanto la musica ivi descritta sarebbe per il filosofo una *Urerlebnis*, manifestazione, cioè, di potenze

misteriose provenienti da un'altra dimensione, in confronto alla quale la vita diurna appare sterile:

Drei Ihrer Träume halte ich für mehr oder minder 'kosmisch' – [u.a.] den von der rätselhaften fremd-fernen Musik der dunkeläugiger Italienerkinder [...]. Jene Musik ist ein Urerlebnis, das in vielerlei Formen auftritt – aber immer vom gleichen nagend-sehnenden Schauer begleitet. Mit ihm – diesem unwiederbringlich Verlorenen – verglichen erscheint dann alles übrige Leben als eine wüste Verzerrung – ein albernes Spukgesicht. Man erwacht zu fernen Urklängen aller tiefster, unaussprechlicher Liebe und Schönheit und alles versinkt wieder in rätselhaftem Zerrinnen. Davon ist etwas in der Hirtenflötenmelodie:²⁰⁴ Schlußakt Tristan – davon in einigen der besten Gedichte Lenaus. – In dem System der Schulerschen Mystik gehört dies unter eine Gruppe von Phänomenen, die er den 'Eros der Ferne' nennt – eine Wendung, die mir vieles sagt u. erklärt. (lettera di Klages a Huch, 4.3.1901)²⁰⁵

Klages riconduce dunque questa musica a quella sensazione di nostalgia incolmabile per qualcosa di infinitamente lontano e forse perduto per sempre, che nel pensiero filosofico del suo collega Schuler viene classificata come *Eros der Ferne*. Klages fa inoltre riferimento a Wagner, le cui melodie ricorrono costantemente anche nelle annotazioni oniriche di Huch. In alcuni casi Wagner viene semplicemente citato, come nel sogno 63 della raccolta, in cui l'io onirico ammira un'opera pittorica ispirata a *Der Ring des Nibelungen*: «Ich sehe oder höre von einem Malerwerke über Wagners Nibelungen. Unter ihnen ist ein Blatt: Der Raub des Rheingoldes» (T 216). Più interessante appare tuttavia il sogno 33, in cui dall'acqua di un fiume si erge la figura imponente di una piovra gigante. Compare allora la figura distante di un cacciatore di piovre, che per ammaliare la sua preda suona un flauto, la cui melodia ricorda un motivo di Wagner:

²⁰⁴ Anche Huch dimostra una predilezione per la *Hirtenflötenmelodie*, ritenendola l'unico pezzo musicale moderno abbastanza "inconscio" da avvicinarsi alla vita interiore dell'individuo: «Unsere ganze moderne Musik – ich meine von ihren Anfängen an – ist zu complicit und zu bewusst. Fremdartig einsam steht darin die Hirtenmelodie aus Tristan, und die Worte, die Tristan über sie sagt, drücken besser als alles andere aus, was ich sagen will. Auch ihm sind sie unfassbares Urerinnern» (lettera di Huch alla madre, 8.12.1901).

²⁰⁵ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, pp. 335-336.

Da kommt ein fernes Bild vor mein Auge: Ich sehe die dunkle Gestalt eines Mannes aus hohem Nordland, der in trüber Winternacht, eine Öllampe in der Hand, auf die Jagd nach Kraken geht, mit einer Holzflöte, auf der er zwei klagende Töne bläst, um den Kraken anzulocken. Dabei fällt ihm ein Motiv aus Wagners Nibelungen ein, das klagend das ganze Werk durchzieht. Es erscheint mir plötzlich wie eine Schicksalswarnung an den Wurm, der den Hort hütet, und ich sage mir, daß Wagner jenes Motiv den Nordlandeinsiedlern entlehnte. (T 202-203)

Dati i molti punti di contatto con il suo pensiero, non sorprende che Klages si esprima entusiasticamente anche in relazione a questo sogno: «Auch sonst machten mir noch mehrere [Träume] den allertiefsten Eindruck – so der von jenem Krakenjäger mit seinen klagenden Locktönen» (lettera di Klages a Huch, 4.3.1901).²⁰⁶ Nonostante la sua musica non vi compaia direttamente, il nome di Wagner viene citato infine in un'annotazione che meglio delle precedenti veicola l'idea di *Eros der Ferne* di cui si è parlato in precedenza. In questo sogno l'Io onirico si commuove davanti alla vastità del mare, che per Huch riveste sempre una forte carica simbolica in quanto sinonimo di smisuratezza, poiché si tratta di un'infinità che non gli è dato di afferrare.²⁰⁷

Ich gehe mit einem anderen in einem seichten Wasser. Plötzlich schießt ein breiter, flacher, glasgrüner Strom zu unseren Füßen. „Das ist die See!“ rufe ich. Mein Begleiter bestreitet es, ich beuge mich nieder und schmecke das Salz des Wassers; ich gerate in eine Ekstase. Mein Begleiter begreift das nicht, aber ich sage: „Ist es nicht gleichgültig, ob man die große See hat oder nur ein wenig von ihrem Wasser?“ – Ich verhänge die Aussicht in die Ferne, das nur ein ganz kleiner Streifen von der Seebucht sichtbar ist, und fahre fort: „Wenn du nur dieses Wenige siehst, fühlst du nicht trotzdem die Unendlichkeit des Wassers?“ – Er schlägt vor, wir sollten einen Turm besteigen, um das ganze Meer zu sehen. Wie wir emporsteigen, fühle ich, wie mir fortwährend Tränen aus den Augen springen. Als wir oben sind, sinke ich nieder und bedecke meine Augen mit den Händen. Gleichzeitig denke ich: Diese Unendlichkeit vermag niemand

²⁰⁶ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 336.

²⁰⁷ Come è noto, il mare ha una valenza importante anche a livello psicoanalitico, in quanto nella visione di Carl Gustav Jung sarebbe simbolo dell'inconscio collettivo.

zu fassen. Wagner konnte es in seinem Vorspiel zum Rheingold; aber was er gab, war auch nur ein Gleichnis! (T 205-206)

Nemmeno Wagner, dunque, sarebbe riuscito ad afferrare a pieno l'incommensurabilità cosmica, in questo caso rappresentata dal mare.

La musica in relazione all'idea di lontananza è un elemento che non è estraneo nemmeno ai sogni della raccolta *Neue Träume*, in cui ad esempio si fa riferimento a un «fernen, fernen Gesang» (NT 241). Se nel primo volume di sogni il paesaggio onirico è dominato dalla musica di Wagner, nel secondo sono le melodie di Beethoven le protagoniste musicali della scena (cfr. NT 246, 259).²⁰⁸ I riferimenti onirici a Beethoven non mancano neanche nei diari, da cui Huch selezionò varie annotazioni per la raccolta *Neue Träume*. In una di esse il sognatore ode una melodia di Beethoven che sembra un segnale proveniente da un altro mondo e che provoca in lui una profonda commozione:

Letzte Nacht hörte ich im Traum eine jener ganz kurzen Melodien Beethovens, die wie mahnende Signale einer andern Welt sind, und es stürzten mir die Thränen aus den Augen, mit grosser Gewalt, es war, als würde alles in mir aufgelöst, im Sturm mit fortgeführt. (I diario, 7.10.1905,²⁰⁹ cfr. anche lettera di Huch alla madre, 14.4.1908)

²⁰⁸ Huch condivideva con la madre la passione per Beethoven, come dimostra una lettera con cui l'autore manda in regalo alla donna una biografia del noto compositore: «Liebe Mama! Ich hoffe dass du diese Beethovenbiographie noch nicht hast! Es sind im Ganzen 5 Bände; also ergibt sich eine gute Perspektive für die nächsten Geburtstage u. Weihnachtsfeste!» (lettera di Huch alla madre, 19.12.1911). La madre compare anche in un sogno musicale su Beethoven dai toni particolarmente poetici: «Meine Mutter zeigt mir eine ganz frühe Ausgabe Beethovenscher Musik, größer als ein Meßbuch; die Blätter sind aus hartem, gelbem Pergament, und die Noten dunkle rote Rosen. Die Notensysteme verwandeln sich in schmiedeeiserne Gitter, durch die sich nun die Rosen lebendig ranken» (NT 259, cfr. lettera di Huch alla madre, 22.9.1907). L'amore per Beethoven raggiunge infine l'apice in un sogno in cui Huch incontra il compositore in carne ed ossa e si getta ai suoi piedi in lacrime: «Beethoven steht vor mir; er greift in ein Instrument, es ist nichts weiter als ein kleiner Terzengang – wie von Violinen –, und ich stürze ihm, in Tränen ausbrechend, zu Füßen» (NT 259, cfr. IV diario, agosto 1908).

²⁰⁹ Già cit. in Thora Moulton, *Friedrich Huch*, cit., p. 160.

La sensazione di lontananza tanto cara a Klages e tanto rappresentata nei sogni di Huch, tuttavia, non si traduce solo in distanza spaziale ma anche, come già accennato, in distanza temporale.²¹⁰ Il presupposto di ogni situazione definibile come *traumhaft*, afferma infatti Klages nel suo studio *Vom Traumbeußtsein*, sarebbe un certo grado di lontananza, sia essa temporale o spaziale, e tra i vari esempi citati l'autore afferma: «die Heimat, die ich erst gestern verlassen hätte, würde mir nur als bekannt statt „wie im Traum“ begegnen, wenn erblickt durch die Zeitferne verflossener Jahrzehnte» (VTb 163). Lo sa bene Huch che nei propri sogni incontra ripetutamente la sua amata casa di Braunschweig, lasciata ormai da anni e non più in possesso della sua famiglia. Questa costruzione, che nell'immaginario di Huch rappresenta qualcosa che va ben oltre un mero edificio, fa da sfondo, come si è visto, alla maggior parte dei sogni dell'autore. Ciò che appare interessante è che in alcune annotazioni oniriche la distanza temporale rappresentata da questa casa si traduce in lontananza spaziale, poiché l'edificio assume una struttura potenzialmente infinita. Così, ad esempio, nel sogno 87 della raccolta *Träume* la casa appare all'Io onirico in una fredda notte invernale, illuminata dalla luna. All'atmosfera notturna, che già di per sé, secondo Klages, amplificherebbe la distanza tra soggetto e oggetto, si aggiunge il fatto che la casa è mutata rispetto ai ricordi d'infanzia del sognatore, poiché continuamente emergono nuove finestre, nuovi archi e balconi: «Ich sehe lange Fensterreihen, hohe eckige und runde – diese Front sah ich als Kind nie – ich suche mir ein Bild zu machen, von mir bekannten Räumen und Flügeln auszugehen – aber überall tauchen neue Fenster, Erker und Torbögen auf» (T 226). Tuttavia, è forse nell'annotazione 85 che la struttura di questo edificio raggiunge la sua massima estensione:

Ich durchwandere mit mehreren die versteckten Winkel des alten Hauses. [...] Wir laufen die Treppen auf- und abwärts, finden neue Winkel und verstorbene Ecken, plötzlich ist der Weg zu Ende; er mündet schachtartig geradewegs nach oben. Die

²¹⁰ «Nähe und Ferne sind die einander ergänzenden Pole nicht nur des Raumes, sondern ebenso auch der Zeit». Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*. In: Id., *Sämtliche Werke*, cit., p. 432. E ancora: «Raum und Zeit, polar zusammengehörig, haben dieses miteinander gemein, daß sie ein jedes ausgespannt sind zwischen den Polen Nähe und Ferne». Ibid., 433. D'ora in poi l'opera sarà indicata tra parentesi con la sigla VKE e il numero di pagina

anderen stehen ratlos, ich zwänge meinen Körper hinaus, ziehe mich hindurch, über mir zeigt sich ein neuer kleiner Raum, von Luken matt erhellt; ich hebe mich gänzlich hindurch und rufe meinen Begleitern zu, mir nachzukommen, ich sähe bereits neue Treppen und Gänge. (T 224-225)

Anche nella raccolta *Neue Träume* si trova un'annotazione in cui viene descritto un edificio dalla struttura infinita. Interessante è notare come il sognatore, dominato dall'angoscia, si consoli pensando al fatto che nelle opere di Shakespeare questo accade continuamente.²¹¹

Ich schreite durch ungeheure Säle; die Fußböden sind uneben, eine unabsehbare Flucht von Räumen; Portale schlagen dröhnend zu, neue öffnen sich. Mir wird Angst. Da fällt mir ein, daß dies bei Shakespeare immer so ist –: daß man durch Säle und Gewölbe gerissen wird, bis zum Ende. (NT 248)

Esistono molti altri casi in cui la casa sembra espandersi, amplificando la distanza tra le proprie pareti e il sognatore. Le stanze, infatti, non solo sono definite *dämmernd*, condizione che per Klages, come si è detto, aumenterebbe la distanza

²¹¹ Huch conosceva bene Shakespeare, di cui aveva tradotto i sonetti, e ne apprezzava i drammi, da lui definiti come *Träume eines Weltgeistes*: «Hätte Sh. nichts weiter als den Sommernachtstraum geschrieben, er wäre unsterblich; aber siehe man auf Hamlet, Caesar, Macbeth u. anderes, so kann man wohl dasselbe sagen. Er hat, mathematisch ausgedrückt, eine fast in's Unendliche potenzierte Unsterblichkeit und diese Dramen wirken jedesmal wenn man sie liest, mit derselben Macht, mit der immer wieder ein grosses Gewitter am Himmel auf einem wirkt. Es ist, als wären sie nicht geschrieben, sondern als wären sie Träume eines Weltgeistes» (lettera di Huch alla madre, 28.4.1911). Oltre a Shakespeare, la lista di letture di Huch era abbastanza ristretta, con una predilezione per Goethe e George: «Überblickt man die „Leseliste“ Huchs, wie sie sich nach den Tagebüchern darbietet, so sind es außer George nur noch Goethe und Shakespeare, die er genau kennt, immer wieder von neuem liest und zum Wert-„Maßstab“ erhebt». Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch*, cit., p. 171. Anche Wolf Wucherpennig nota come i gusti di Huch siano rivolti prevalentemente ad artisti del passato: «Goethe, Shakespeare, George, Bach, Beethoven, Mozart, die Bilder der Alten Pinakothek, besonders Dürer und die Holländer: sie allein können vor dem unhistorischen Maßstab des „echten“, „persönlichen“ Ausdrucks bestehen. Die Auswahl ist, George eingeschlossen, gegen die Moderne gerichtet». Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 23.

tra soggetto e oggetto, ma si perdono in una lontananza indefinita: «Jemand zieht mich durch einen abgelegenen, engen Hof; ich will zurück [...] aber mein Begleiter zieht mich vorwärts, [...] durch dämmernde leere Räume, bis wir endlich den Dachboden erreichen, welcher sich ungewiß ins Ferne dehnt» (T 219). Anche nell'annotazione 51 viene riportato che il soffitto è «fern und dämmernd» (T 210), mentre nel sogno 24 è addirittura sparito: «Ich stehe allein im Vorzimmer des alten Hauses. Die Decke ist verschwunden; hoch über mir, in doppelter Höhe, sehe ich die Decke des früher über dem Wohnzimmer gelegenen Raumes» (T 198). Il climax è raggiunto tuttavia nella seguente annotazione, in cui le stanze e gli spazi della casa si allungano e si espandono a tal punto da diventare un tutt'uno con l'ambiente circostante, abbattendo ogni confine:

Ich durchschreite mit mehreren anderen die Räume des alten Hauses. Alle Decken und Wände sind verschwunden, die Räume verwandelt in lang sich hinziehende Hallen, die fest und gerade durch ganze Flügel dehnen. [...] Und wie wir schreiten und ich immer nur nach oben starre, höre ich, wie meine Begleiter sagen, daß wir schon längst im Freien sind und daß – was ich für Hallen und Lichter sah, nächtliche Straßen und Sterne seien. (T 201)

Infine, nella seguente annotazione il sognatore rimane sbalordito davanti all'immensità della costruzione, che si estende nello spazio incommensurabile:

Ich bin in einem Raum des alten Hauses [...]. Mit einem Male bemerke ich innerhalb des Raumes, aber hoch über mir, die Kuppe eines riesigen Steinkegels; dieses Gewölbe, sehe ich jetzt, wurde in das innere des Berges gehauen; – ich sehe Fronten und wohlbekannte Flügel mich umziehen, und ich denke: Wie geht dieses geheimnisvolle Bauwerk ins Ungemessene! (T 213)

Per concludere il discorso sulla sensazione di lontananza, si riportano di seguito due annotazioni oniriche che tematizzano l'infinità stessa. Nel primo di questi due resoconti onirici il sognatore è appeso a una corda, una sorta di pendolo che diventa simbolo di infinità ed eternità al tempo stesso: «Um mich herum sind hohe Felswände, die sich trichterförmig über mir schließen. Aus der Mitte hängt ein Seil herab, wie aus einer Riesenglocke, und an dem Seile selbst hänge ich. Zugleich

weiß ich: Dieses Tau ist die Unendlichkeit, die Ewigkeit» (T 197-198). Nella seconda annotazione, invece, si ritrovano vari elementi che nell'ottica di Klages veicolerebbero l'idea di lontananza: un'antica cartina della Germania, simbolo di distanza sia temporale che spaziale, una melodia ignota, anch'essa simbolo di voci lontane e dimenticate, e il mare nella sua incommensurabilità. Ciò che è veramente interessante, tuttavia, è che il sognatore, guardando la riva del mare sulla cartina, la identifica come la frontiera tra finito e infinito:

Vor mir liegt eine Karte vom alten Germanien, in riesigen Dimensionen [...]. Gebirgszüge sind überall, und zwischen ihnen grünes Flachland. Nach Norden zu werden sie höher, und auf eines wird mein Blick in besonderer Weise gezogen. Ich weiß nicht, warum, aber mir ist, als habe dieses eine geheimnisvolle Vergangenheit; jemand nennt mir einen alten Namen, den ich zu kennen glaube, und wie ich noch darauf hinstarre, klingt aus seinen Tiefen eine unbekante Melodie. Da sehe ich den breiten Streifen der See, ganz im Norden; deutlich erkenne ich das weite Ufer, bepflanzt mit Steinen, über die das Meer durchsichtige Wasserschichten rollt, und mich überkommt schauernd das Gefühl: Hier ist die Grenze zwischen Endlichem und Unendlichem. Dann sehe ich eine Menge kleiner Inseln in dem blauen Wasser. Die fernsten unter ihnen gleichen schimmernden Kristallringen; sie schwimmen nicht, sie schweben auf der Flut, und hinter ihnen ist glasblaue, leisebewegte Unendlichkeit. (T 209-210)

Come dimostrano queste annotazioni, la sensazione di lontananza rappresenta un tema caro non soltanto a Klages ma anche a Huch. Immagini di lontananza permeano infatti tutta la sua produzione letteraria e si ritrovano anche all'interno dei romanzi, in cui l'aggettivo *fern* è uno dei più ricorrenti. Ciò è vero soprattutto per il romanzo *Geschwister*, la cui stesura, come si è visto, si svolse parallelamente a quella dei sogni, e per il romanzo *Wandlungen*, concepito come prosecuzione di *Geschwister*. Significativo, a questo proposito, appare il fatto che i romanzi si concludano con due immagini speculari, entrambe legate all'idea di lontananza.²¹²

²¹² L'idea di lontananza è già insita nelle prime pagine del romanzo *Geschwister*, in cui Felizitas, con il suo sguardo perso verso l'orizzonte e il suo canto interminabile, incarna già la figura dell'infinito: «Felizitas war Alices einziges Kind. Sie wuchs auf im Landschlosse des Grafen, um

Il protagonista della scena conclusiva è in entrambi i casi Wolf, il padre di famiglia dei tre fratelli Cornelia, Felicitas e Jasmin. Dopo la tragica e prematura morte di Felicitas, *Geschwister* si conclude significativamente nel giorno del solstizio d'estate, compleanno della ragazza, e precisamente al tramonto, con gli ultimi raggi di sole che infiammano la tomba della fanciulla con la loro luce rosso-oro. Nella scena finale Wolf lascia vagare lo sguardo in lontananza e a est si scorge già l'oscurità della notte che avanza e che amplifica la distanza tra il soggetto e lo spazio circostante: «...Um ihn lag die Welt in Frieden. Rote Feuer stiegen von den fernen Hügeln auf. Leztes Licht lag auf den Fichtenwipfeln. Im Osten aber dämmerte die Nacht» (G 196). Analogamente, anche sulla scena finale di *Wandlungen* aleggia l'ombra della morte di Felicitas, nonostante siano ormai passati anni dalla sua scomparsa. Wolf, dopo aver recuperato la collana di Felicitas, che credeva fosse sepolta insieme alla ragazza, decide di regalarla al mare, per Huch simbolo dell'infinito e forse anche dell'eterno, e in lontananza ode il canto di una fanciulla, altro elemento collegato all'idea di ciò che è lontano e forse perso per sempre: «Aus der Ferne tönte einstimmiger Mädchengesang herüber, und wie er verhallte, nahm Wolf das silberne Andenken an Felicitas und versenkte es ins Meer» (W 324).

La sensazione di lontananza, tanto significativa sia per Huch che per Klages, è infine intimamente collegata con quella che il filosofo identifica come la terza e ultima caratteristica della *Traumstimmung*, nonché del sogno effettivo, la sensazione di fugacità.

2.3.6. Sensazione di fugacità

La sensazione di fugacità, caratteristica fondante della *Traumstimmung*, nel sogno effettivo si tradurrebbe, secondo Klages, con l'incessabile mutevolezza delle immagini oniriche, davanti alla quale, tuttavia, il sognatore non pare sorprendersi. Come in tutti i sogni, questa caratteristica si ritrova in larga misura anche nelle

das ein weiter Park sich schloß. Die Dorfbewohner bestaunten sie von ferne, wenn sie im goldbraunen faltigen Kleide auf dem Rase einen leisen Reigen um ihre Puppe tanzte. Ihre schwarzen Augen blickten unter dunklen Wimpern wie in die Ferne, mit leiser Stimme sang sie ein selbsterfundenes unendliches Lied» (G 3).

annotazioni oniriche di Huch: il sognatore cambia luogo all'improvviso, senza essersi spostato volontariamente, e vede il paesaggio onirico trasformarsi davanti ai propri occhi. Così, nel sogno 5 della raccolta *Träume* l'Io onirico, che viaggiava in treno, si trova improvvisamente sulla prua di una nave e, poco dopo, di nuovo a terra:

Ich fahre auf der Eisenbahn, und zwar sitze ich ganz vorne, wie auf dem Bug eines Schiffes. Allmählich wird die Straße breiter, und jetzt befinde ich mich wirklich auf einem Wasser, vorn auf der Spitze eines Schiffes. [...] Rechts und links erheben sich dunkle Häuserwände. Jetzt fahren wir auf einem Kanal. Links auf einer dunklen Wand liegt ein langgestreckter, schwarzer Kahn [...]. Jetzt fahren wir an einer Badeanstalt vorbei, und da befinde ich mich auf dem Lande. (T 191)

Questo cambiamento di luogo e di mezzo di trasporto ricorda da vicino un passaggio dello scritto *Vom Traumbewußtsein*, in cui Klages parla proprio della sensazione di fugacità, citando alcuni esempi: «Die Straße, auf der ich im Traum soeben gefahren bin, hat sich im nächsten Augenblick in einen Kanal verwandelt, der Wagen in ein Schiff und schon sind auch die Häuserwände zurückgewichen und ich fahre zwischen vielen Schiffen im Hafen» (VTb 167). Anche nel già citato sogno 13, l'Io onirico si ritrova improvvisamente spostato da un luogo all'altro, senza sorprendersi per questi repentini cambiamenti di spazio:

Ich bin in einem Gemach zu ebener Erde mit Steinboden und grauen Wänden. [...] Jetzt stehe ich draußen und sehe einen schmalen, tiefen Garten, der nur aus Büschen besteht, auf eine kleine Bühne im Hintergrunde, die grünlich-rot im Dunkel leuchtet. [...] Ich sitze im Eisenbahnzuge; der Garten mit der kleinen Bühne in der Tiefe zieht an mir vorüber. (T 193-194)

L'immagine del treno,²¹³ presente in entrambe le annotazioni citate, rientrerebbe secondo Klages nella categoria dell'onirico in quanto collegata all'idea di fugacità,

²¹³ Wucherpennig legge l'azione di viaggiare in treno in chiave freudiana come *Koitussymbol*. Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 75, nota 48.

poiché «am Bahnfenster flüchtet Bild um Bild die Landschaft vorbei» (VTb 164). Anche il sognatore delle annotazioni di Huch attraversa in treno la notte che, come affermato in precedenza, avrebbe per Klages un profondo significato simbolico in riferimento alla sensazione di lontananza. Il paesaggio notturno sfilava infatti davanti agli occhi dell'io onirico, che osserva la scena dal finestrino. L'annotazione 37, ad esempio, si apre proprio con questa immagine: «Ich fahre in einer Eisenbahn; es ist Nacht. Häuserreihen, erleuchtete Kolonnaden fliegen an mir vorüber; ich fahre durch weite Tunnel; alles versinkt in Nacht, es geht geradewegs in den Berg hinein» (T 204); la stessa scena apre anche il sogno 50 della raccolta:

Ich fahre in einem Eisenbahnzuge durch die Nacht. Ich sehe die hohen, gerundeten Fenster des langen Hallensaales des alten Hauses, der nach dem Garten zu lag, matt erleuchtet und in schrägem Bogen blutrot verhangen; wir fahren durch ihn hindurch; wie in einer Vision zieht er an mir vorbei, endlos, leer, düster. (T 210)

L'aggettivo *endlos* pone ancora una volta l'accento sulla sensazione di lontananza che caratterizza il paesaggio onirico, la cui smisuratezza inafferrabile sfilava davanti agli occhi del sognatore.

Un'altra immagine che Klages cita nel suo scritto *Vom Traumbewußtsein* come esempio di fugacità è quella del mare che, incessantemente mosso, cambia luci e forme: «das Meer lüde weniger zum Träumen ein, wäre es nicht unablässig bewegt und noch bei tiefer Stille Lichte und Formen tauschend» (VTb 164). Come già affermato in precedenza, il mare, simbolo di lontananza infinita, costituisce un elemento caro sia a Klages che a Huch e ricorre nella produzione letteraria di entrambi gli autori. Scrive a questo proposito Schröder che, nonostante Klages avesse manifestato un interesse per tutti gli elementi naturali fin dalla sua prima infanzia, l'acqua fu forse quello che ebbe un maggiore influsso sulla sua produzione letteraria proprio grazie alla sua natura proteiforme: «Die Elemente begleiteten ihn durch seine Kindheit und Jugend; [...] das Wasser aber ist das wandlungsfähigste unter ihnen, das seinen Einfluß in immer neuen Formen übt».²¹⁴ Schröder racconta infatti la prima esperienza di Klages a contatto con il mare, quando all'età di cinque

²¹⁴ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 9.

anni i suoi genitori lo portarono a Borkum per la prima volta, e spiega come questa esperienza ebbe un impatto enorme sul giovane Ludwig, lasciando evidenti tracce in tutta la sua produzione letteraria, prima nelle liriche giovanili, poi nelle lettere agli amici:²¹⁵ «Ihm war die glitzernde ozeanische Weite als ein Erfüllung verheißendes Traumbild erschienen: beim Spiel in den Dünen sah Ludwig ein Blinken in der Ferne».²¹⁶ All'attrazione per ciò che è infinitamente lontano si aggiunge il fascino per ciò che muta incessantemente forma e risulta dunque inafferrabile: «so bietet die unablässige, niemals zur Ruhe kommende Bewegung und die grenzlose Weite des offenen Meeres, verbunden mit den immer wechselnden Farbspielen seiner Oberfläche das Bild eines Elementes, in welchem alles Einzelne untergeht».²¹⁷

La vastità del mare, come si è visto in precedenza, riveste un ruolo fondamentale anche nelle annotazioni oniriche di Huch, in cui presenta una natura proteiforme e in costante movimento. In uno di questi sogni il mare, in tutta la sua violenza, presenta quello che Schröder definirebbe come «dionysische[n] Charakter des Ozeanischen»,²¹⁸ terrorizzando a morte l'Io onirico. Appare allora Klages che, come un eroe romantico, si getta impavidamente tra i flutti spumeggianti e vi scompare:

Vor mir liegt eine blaue Meeresfläche. Am Horizonte wächst eine schwarze Linie, rückt näher und näher, und ein Angstgefühl packt mich. Breite, schäumende Wogen schießen geräuschlos auf mich zu – da sehe ich K., wie er mit Hut und Mantel, ohne sich zu besinnen, wie im bacchantischen Taumel auf die Wasserflut losstürzt und in ihr verschwindet. Das Wasser glättet sich und liegt vor mir als eine finstergrüne Fläche.
(T 216)

Il mare in tempesta contro cui si scaglia Klages in questo sogno viene rappresentato come «*ein zürnender Titane der Vorzeit*»,²¹⁹ per citare le parole del filosofo stesso.

²¹⁵ Cfr. Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, pp. 10-11.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Ludwig Klages, cit. in *ibid.*, p. 11.

Il mare, infatti, oltre a cambiare incessantemente forme e luci, costringe l'individuo a confrontarsi con quello che Klages chiama *Gefühl der eigenen Vergänglichkeit*, per cui il soggetto stesso si sente mutevole e fugace davanti alle immagini di persistenza al tempo, come possono essere il mare, un albero secolare o un monumento antico (cfr. VTb 165). A questo proposito, esiste un'annotazione onirica di Huch che meglio di tutte le altre racchiude elementi di lontananza, sia spaziale che temporale, così come di fugacità e persistenza al tempo. Il sogno è ambientato infatti di notte, in riva al mare, e il suono di un flauto riempie l'aria. Alla luce di un lampo repentino appaiono le pietre grigie di una tomba megalitica:

Ich bin in der Nacht am Strande eines Meeres. Ein Pfeifen erfüllt die Luft, ich sehe Bäume schwanken, höre die Wogen rauschen und erblicke in einem plötzlich aufflammenden Blitze die grauen Steine eines Hünengrabes. Wie bei einer Symphonie erreicht das Geräusch des Sturmes seinen Höhepunkt, um darauf abzuschwellen und in ein Säuseln überzugehen. Ich freue mich, daß am Schluß keine Theaterglocke einschlägt. Dann denke ich: Wäre doch K. mit hier! (T 222)

Non sorprende il fatto che Klages, che il sognatore vorrebbe con sé in quel vortice dionisiaco, si sia espresso entusiasticamente riguardo a questo sogno: «Wie gut, dass Sie sich bei dem um das Hünengrab wütenden Meeresturm zum Schluss an mich erinnern, – es ist die Wodanswelt meiner jugendlichen Schauer» (lettera di Klages a Huch, 19.3.1901).²²⁰

Il brivido provato davanti alla potenza del mare coinvolge l'individuo anche alla vista del cielo. Quest'ultimo, infatti, con i suoi cambiamenti di luci e colori e la sua estensione che va oltre lo spazio e il tempo, proprio come il mare, sarebbe un'immagine sia di fugacità che di persistenza e susciterebbe nell'essere umano

²²⁰ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 336. La Reventlow inserisce nel suo romanzo un episodio satirico relativo a questa passione che Huch e Klages dividevano per le tombe megalitiche (cfr. RR 257, 317). Delius, *alter ego* di Schuler, in procinto di incontrarsi con Heinz Kellermann, che nel romanzo rappresenta Huch, afferma: «Ja, [...] wir haben einen Nachspaziergang zu den Hünengräbern verabredet. Es ist sehr möglich, daß wir dort zur Nachtzeit kosmische Urschauer erleben». Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, cit., p. 63.

«uralt titanhafte[s] Sehnen» (RR 113). L'intangibile mondo degli astri sarebbe infatti in connessione, secondo Klages, con l'Eros per il passato che, ancora una volta, altro non è che *Eros der Ferne*: «Der Eros zum Ehemals ist Eros der Ferne. Der aber, weil an körperlosen Bildern entzündet, setzt den Schauenden in Verbindung mit der unbetastbaren Welt der Gestirne» (VKE 440).

Anche Huch dà molto valore al mondo degli astri, definendo i propri *Himmelsträume* «Die stärksten unter den Träumen» (lettera di Huch alla madre, 5.2.1904). In questi sogni, le luci e i corpi celesti, con una predilezione per il sole e la luna, cambiano incessantemente forma e colore, spesso minacciando l'individuo, come nota Wucherpfennig: «Der Mond steht [...] nicht nur still am Himmel und beleuchtet das alte Haus. Am Himmel geschieht einiges. Mond und Sonne verwandeln sich ineinander, riesige Scheiben wirbeln durch die Luft, zerbersten, knallen und senden Sturmwinde aus».²²¹ In una delle annotazioni oniriche, ad esempio, il sole muta a tal punto la propria forma da trasformarsi nei monti Urali: «Die Sonne verbreitet sich, wird zum schlackig-weißen, blendenden Streifen, ich staune sie an, da deutet mein Begleiter auf sie und sagt: „Das ist das Uralgebirge“» (T 230). Un altro sogno in cui il sole appare in tutta la sua lontananza e fugacità è il numero 80 della raccolta *Träume*, che Klages stesso definì “cosmico” nella corrispondenza con Huch. In questo sogno appaiono entrambi gli autori in questione che, durante la notte, aspettano il sorgere del sole su un'alta cima. Il sole, tuttavia, invece di presentarsi nella sua forma consueta, appare, secondo la stessa definizione di Klages, come «aus Schwindelfernen herwirbelnde Sonnenscheibe» (lettera di Klages a Huch, 4.3.1901).²²²

Ich gehe mit K. auf einem sehr hohen Punkte. Es ist Nacht und dunkel. Wir blicken beide nach Osten und warten auf den Sonnenaufgang. Lange noch ehe die Sonne emportaucht, sehe ich sie, in ungeheuer Ferne, als milchweiße, ganz kleine, wirbelnde

²²¹ Wolf Wucherpfennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., p. 74. Dal momento che la luna in molte culture rappresenta un simbolo femminile, Wucherpfennig la ricollega ancora una volta alla figura della madre: «Der Mond erinnert an die Mutter, [...] an den Wunsch nach mütterlicher Wärme und Geborgenheit». Ibid., p. 73.

²²² Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., I Teil, p. 335.

Scheibe mit rasender Schnelligkeit durch das Dunkel sich bewegen, und Taumel faßt mich, daß ich die Sonne sehe, während sie für andere ungesehen bleibt. (T 223)

Ancora più mutevole e minaccioso appare il sole nell'annotazione 58, che inizialmente il sognatore confonde con la luna, il quale emana nuvole di luce che si gonfiano e si allargano fino a scoppiare:

die ganze Landschaft liegt in hellem, reinem Lichte; ich sehe verwirrt in die Mondesscheibe, die mich blendet: klarer, leuchtend hellblauer Morgenhimmel. Und jetzt weiß ich es: Es ist die Sonnenscheibe, nicht der Mond; während ich noch verwirrt in den Himmel blicke, blähen und dehnen sich Lichtwolken, von der Sonne abgeschickt, platzen und zerstieben in Rauch und braunen Nebel. (T 214)

Il sole, tuttavia, non è l'unica potenza cosmica presente nei sogni di Huch. L'annotazione 65, ad esempio, dai toni quasi apocalittici, presenta dei dischi neri che girano nel cielo come dei vortici mortali, minacciando il sognatore atterrito, così come tutti gli altri spettatori della scena onirica:

Ich gehe in der Abenddämmerung durch eine Allee. Da höre ich einen dumpfen Knall; ich stehe an einem Brückenpfosten und sehe hoch oben am Himmel eine schwarze Scheibe sich drehen im rasenden Wirbel; kurze, bläuliche Flammen schießen von ihrem Rande ab. Ich höre einen neuen Knall und sehe eine zweite schwarze, wirbelnde Scheibe, eine dritte, vierte. Ein ungeheuer Sturm erhebt sich. Die Menschen flüchten; ich renne in Todesangst hierher, dorthin, wissend, daß das Geschick mich doch ereilt: Da sehe ich einen großen, gelben Wind auf mich zukommen. (T 217)

Anche nell'annotazione 75 si parla di un "grande segno nel cielo", questa volta in toni più pacati, formato da centinaia di stelle dai riflessi rossastri e da figure ancor più indefinite, forse costellazioni, descritte come rettangoli:

Ich stehe nachts auf einer Straße. Da sagt mir ein Begleiter, daß heute wieder das große Zeichen am Himmel zu sehen sei. Ich blicke empor und sehe auf dem schwarzen Himmelsgrunde eine Lichtfigur von Hunderten von Sternen, welche rötlich flackern und rauchen und in einen langen Feuerschweif verlaufen. Mein Begleiter sagt mir, es

sei noch mehr zu sehen am Himmel. Wir steigen eine Treppe empor, auf das Dach des Hauses, und da sehe ich, daß unzählige ähnliche Figuren, aber leuchtend-golden, auf dem Himmel zerstreut sind. Und ich bewundere die geschlossenen Linien dieser Figuren, welche Rechtecke zu bilden scheinen, aber vielfach durchschnitene und durchkreuzte, ohne feste Mittelpunkt, doch gebildet in einer einzigen, gleichgewichtigen Harmonie und Ruhe. (T 221)

Questo sogno, come quello dei dischi solari citato in precedenza, fu giudicato “cosmico” da Klages, il quale lo collegò a un fatto realmente avvenuto in quel periodo, ovvero la scoperta di una nuova stella da parte di uno studente: «der [Traum] von dem Sternbild hat kosmische Anklänge. (Sonderbar: kürzlich hat man wirklich einen neuen hellleuchtenden Stern entdeckt – und zwar ein Student mit blossem Auge von seinem Zimmer aus im Sternbild des Perseus)» (lettera di Klages a Huch, 19.3.1901).²²³

Fantasie simili a quelle dello studente, che dalla propria camera osserva il cielo e riesce a scorgere a occhio nudo una nuova stella, dominano anche i sogni di Huch raccolti nel volume *Neue Träume*. In uno di questi sogni, l’Io onirico scorge una figura astrale colorata, simile alla trama di un tappeto:

Am ganz dunklen Nachthimmel steht einsam eine flimmernde, bunte Sternfigur wie das Muster eines Teppichs. In dem Muster erscheint eine rätselhafte Schrift. Ich bin überwältigt, Tränen stürzen aus meinen Augen, und ich denke: So ist die Welt da oben doch nicht leer. (NT 258)

Wucherpennig riconosce in questa figura astrale un’interessante analogia con i motivi di tappezzeria della vecchia casa di Braunschweig e viceversa, vedendo così un parallelismo tra spazio interiore ed esteriore: «Das irdische Haus [...] wiederholt sich als Haus des Universums».²²⁴ La stretta connessione tra microcosmo e macrocosmo è rintracciabile anche in altre annotazioni, in cui la luna e le stelle, riducendo le proprie dimensioni, si inseriscono perfettamente nel mondo estetico dell’autore. In un sogno, ad esempio, l’Io onirico sfoglia una silografia giapponese,

²²³ Già cit. in Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit. I Teil, p. 336.

²²⁴ Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp. 72, 76.

dalla quale sorge improvvisamente la luna, che ruota poi nella stanza buia: «Ich wende Blatt für Blatt: Glühende, dunkle Farben, Schwerter schießen flammenartig empor, dunkle Blume sprühen auf, mit einem Male hebt sich der Mond aus dem Bilde und kreist still in der düsteren Höhe des Saales» (NT 267). Infine, una delle ultime annotazioni della raccolta *Träume* riporta di una fanciulla che all'interno del proprio ombrello contiene l'intera volta celeste: «Ein schönes Mädchen liegt unter einem großen, dunklen Schirm, dessen Innenseite das ganze Sternengewölbe ist. Von den Sternen gehen Strahlen nieder, und da, wo sie den Körper treffen, leuchten ihre goldenen Abbilder» (T 268).

In conclusione, dall'esame dei sogni di Huch e della teoria onirica di Klages appare evidente un'influenza reciproca tra i due autori. Da un lato, le conversazioni con Klages hanno sicuramente avuto un influsso sulle fantasie oniriche di Huch, dominate da elementi cosmici, in cui Klages stesso compare di frequente. Dall'altro, questi elementi cari al filosofo funsero senza dubbio da criteri di selezione per la pubblicazione dei sogni all'interno della raccolta *Träume*. Infine, come dichiarò Klages stesso, egli si ispirò ai sogni di Huch per il suo scritto *Vom Traumbewußtsein*. Infatti, anche se nel suo studio egli attribuisce certe caratteristiche, quali passività, lontananza e fugacità, alla sensazione di trovarsi in sogno e non al sogno effettivo, esse si ritrovano in larga misura nelle annotazioni di Huch, segno che il filosofo attinse effettivamente al repertorio onirico dell'amico, pur non citandolo esplicitamente.

3. La ricezione della raccolta *Träume*

3.1. La ricezione in ambito letterario: la fortuna del protocollo onirico

3.1.1. Il successo della raccolta *Träume*

Nonostante l'iniziale scetticismo di Huch, la raccolta *Träume*, pubblicata nel 1904, ebbe un inaspettato successo di pubblico. Il volume di sogni non suscitò soltanto la curiosità dei lettori che, come aveva previsto Klages, sarebbero stati in cerca di "sensazioni mistiche", ma attirò anche l'attenzione della critica letteraria. Nel lascito di Huch presso l'archivio cittadino di Braunschweig sono conservati circa 250 articoli di quotidiani contenenti recensioni delle opere dell'autore, tre delle quali relative alla raccolta *Träume*, che forniscono un'idea relativa alla ricezione coeva del volume.

La recensione di Hans Bethge pubblicata sul «Nationalzeitung», ad esempio, pone l'accento sull'assoluta novità di questa raccolta, che giustappone cento meri resoconti onirici. La domanda retorica del recensore, infatti, è: chi prima di Huch ha mai pensato di trascrivere semplicemente i propri sogni e pubblicarli? Da questa semplice operazione emergerebbero tuttavia immagini straordinarie:

Ein sonderbares Buch! Ein Buch von jenem intimen sprachlichen Reiz, den wir schon von Friedrich Huchs Roman „Geschwister“ her kennen. Ein sonderbares Buch; denn es gibt mit kurzen Worten nichts weiter als hundert aneinandergereihte Träume – Träume, die der Verfasser selbst gehabt zu haben behauptet. Wer hat je seine Träume einfach aufgeschrieben und als Buch herausgegeben? Nicht jeder dürfte dazu berechtigt sein, – hier aber ist ein entzückendes, seltsames Büchlein entstanden, reich an merkwürdigen Bildern und Gesichtern, reich an Anregungen mancher Art.¹

Nonostante Huch dichiara nell'introduzione che i sogni non devono essere giudicati come immagini letterarie, Bethge ne riconosce il valore estetico e li definisce poesie in prosa: «Die Aufzeichnungen wirken als kleine, duftige Gedichte in Prosa. Eine

¹ Hans Bethge, *Friedrich Huch. Träume*. Recensione pubblicata sul «Nationalzeitung», 1904, e conservata presso lo Stadtarchiv Braunschweig (G IX 24:70). Cfr. anche Hans Bethge, *Friedrich Huch*. Foglio commemorativo pubblicato sul «Neue Zürcher Zeitung», 1913, e conservato presso lo Stadtarchiv Braunschweig (G IX 24:70).

lyrische Zartheit ist über sie verbreitet, die schwer zu beschreiben ist».² Siccome il recensore fatica a definire il linguaggio e le immagini che emergono da questi sogni, ne cita due che a suo avviso ben rappresenterebbero la raccolta. Il primo è il già citato sogno in cui l'Io onirico passeggia di notte con Klages osservando la luna e le stelle (cfr. T 191), mentre il secondo è quello in cui il sognatore, dopo molti anni, ritorna a camminare per le strade di Braunschweig in compagnia della madre (cfr. T 193).

La recensione pubblicata sul «Neue Hamburger Zeitung», invece, conferma quanto affermato da Huch nell'introduzione, ovvero che l'autore avrebbe resistito a qualsiasi tentazione chiaritrice o esplicativa. I sogni non sono infatti accompagnati da alcun tipo di commento o interpretazione, mentre si riconoscono qua e là delle incongruenze, tipiche del mondo onirico:

Er habe sie [...] unter Vermeidung schmückender oder erklärender Redewendungen so sachgetreu wie irgend möglich mitzuteilen versucht. Das erscheint recht glaublich, wenn man die anspruchslose Art, mit der diese Dinge ohne irgend welche Kritik erzählt sind, in Betracht zieht. Unbewußt aber mag sich vielleicht doch wohl manche Ungenauigkeit mit eingeschlichen haben, da ja oft das Gedächtnis an die Einzelheiten eines Traumes schon mit dem Erwachen schwindet.³

Dietro la pretesa di assoluta autenticità e sobrietà, tuttavia, sarebbe chiaramente riconoscibile la penna del poeta. Anche in questo caso, infatti, l'autore della recensione definisce questi sogni come liriche in prosa: «Uebrigens verleugnet sich in diesem Buche nirgends der Dichter Huch; einige seiner Träume lesen sich direkt wie lyrische Gedichte in Prosa, und fast allen ist eine poetische, knappe Sprache und große Klarheit und Anschaulichkeit zu eigen».⁴ Il recensore conclude la sua critica riportando un resoconto onirico come esempio, in questo caso l'evocativo sogno del religioso in contemplazione di Dio, in cui irrompe una musica misteriosa su tre toni (cfr. T 215).

² Hans Bethge, *Friedrich Huch*, cit., G IX 24:70.

³ H. Ph., *Friedrich Huch. Träume*. Recensione pubblicata sul «Neue Hamburger Zeitung», 282 (18/II), 1904, e conservata presso lo Stadtarchiv Braunschweig (G IX 24:70).

⁴ Ibid.

Wilhelm von Wymetal, come Hans Bethge, nella sua recensione per il «Tagesbote aus Mähren und Schlesien» sottolinea la grande novità introdotta da questa pubblicazione. Nonostante il sogno sia un tema che affascina molti, infatti, a nessun poeta prima di Huch sarebbe venuto in mente di cogliere i fiori che sbocciano nella coscienza notturna:

Der Traum! Ein Thema für die langen Stunden langer Winterabende, ein Stoff für Psychopathen und Psychomanten, für Psychiater und Psychologen, für Spiritualisten und – Dichter. Manchmal erwachen wir aus einem Traum und sagen uns: „Wie war das der Wunder voll! Kein Dichter könnte es ersinnen!“ – Dann schlafen wir weiter, und am nächsten Morgen ist alles vergessen. Ein Dichter aber faßt eines Tages den Gedanken, auch die Blüten seiner Nachtseele zu pflücken; er schreibt seine Träume sofort nach dem Erwachen nieder.⁵

Anche von Wymetal, come i due recensori citati in precedenza, non può fare a meno di notare la poeticità e la tendenza estetizzante del linguaggio dei sogni di Huch, che paragona a quello del romanzo *Geschwister*:

Träume eines Dichters, in der feierlichen Sprache der Wahlverwandschaften, in jener wundersamen Sprache, durch die sich schon Huchs Roman „Geschwister“ aus der Romanliteratur der Gegenwart so merkwürdig heraushebt. Und was für seltene Schönheiten erlauscht ein träumender Dichter?⁶

Anche in questo caso il recensore cita direttamente alcuni resoconti onirici affinché il lettore possa farsi un'idea più precisa dei testi contenuti nel volume. Von Wymetal sceglie il sogno della corda appesa tra le rocce che rappresenta l'eternità (cfr. T 197-198), un breve sogno della vecchia casa di famiglia (T 193), il sogno in cui l'io onirico, insieme a Klages, osserva terrazze e vasche di marmo colme di rose purpuree (cfr. T 206) e, infine, il sogno della musica monotonale e senza ritmo, che riempie il soggetto di straziante nostalgia per qualcosa di irrimediabilmente perduto

⁵ Wilhelm von Wymetal, *Friedrich Huch. Träume*. Recensione pubblicata sul «Tagesbote aus Mähren und Schlesien», 249, 1904, e conservata presso lo Stadtarchiv Braunschweig (G IX 24:70).

⁶ Ibid.

(cfr. T 203). La recensione si chiude proprio con un appello a questa musica, così estranea e affascinante, che solo le orecchie di pochi sarebbero in grado di percepire: «Dunkle Musik dieses Träumebuches! Du klingst so fremd und wunderbar, daß nur wenige Ohren deine schluchzenden Klänge vernehmen werden».⁷

Per concludere, è possibile affermare che ciò che accomunò le modalità di ricezione di questa pubblicazione è che la critica, a differenza di quanto dichiarato dall'autore nell'introduzione, lesse questi sogni come testi letterari dalla tendenza estetizzante e, al tempo stesso, percepì Huch come pioniere di un nuovo genere letterario, come conferma una dichiarazione tratta dalla recensione pubblicata sulla rivista «Die Woche»: «Der Gedanke, dieses Buch zu schreiben, war ein Ei des Kolumbus».⁸ Il recensore riconosce infatti il valore e l'unicità di quest'opera, sia che si tratti di immagini letterarie o di materiale utile alla ricerca onirica: «Ob man das als literarisches Gebilde oder als Material zur Erforschung des Traumlebens betrachtet, in jedem Falle ist es eine Schöpfung von fesselnder Eigenart und dauerndem Wert».⁹

3.1.2. La pubblicazione della raccolta *Neue Träume*

Considerata l'inaspettata fortuna della raccolta *Träume*, nel 1912 Huch, giunto a una crisi produttiva in seguito all'enorme successo dei romanzi *Pitt und Fox* ed *Enzio*, inizia a programmare una nuova raccolta di sogni (cfr. V diario, 24.8.1912).

L'autore, che dalla pubblicazione della prima raccolta non aveva mai smesso di annotare i propri sogni, ripercorre così i diari e opera una selezione del materiale onirico. Ciò è evidente se si confrontano le annotazioni pubblicate in *Neue Träume* con i cinque volumi dei diari, ai quali quasi tutti i resoconti onirici sono riconducibili. Sfogliando i diari, infatti, non è difficile identificare i sogni, poiché essi sono segnalati da una riga verticale blu sul bordo della pagina. Questa operazione fu probabilmente eseguita da Huch stesso nella ricerca del materiale

⁷ Wilhelm von Wymetal, *Friedrich Huch. Träume*, cit., G IX 24:70.

⁸ Recensione pubblicata sulla rivista «Die Woche», cit. in appendice a Friedrich Huch, *Geschwister*. Berlin, Fischer, 1903. Cfr. anche Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 42.

⁹ Ibid.

onirico da pubblicare. Per le annotazioni non riconducibili ai diari, invece, l'autore ha fatto probabilmente ricorso alla corrispondenza con la madre, nonché ai fascicoli predisposti in preparazione alla raccolta *Träume* (G IX 24:22,1-3), di cui molti sogni erano rimasti inediti. Alcuni resoconti onirici del fascicolo G IX 24:22,2, ad esempio, riportano il commento a matita, probabilmente da parte dell'autore stesso, «ist schon gedruckt» (G IX 24:22,2, Bl. 21, 24, 35), o semplicemente «gedruckt» (G IX 24:22,2, Bl. 25); altri ancora, invece, riportano la sigla «n» (G IX 24:22,2, Bl. 34-35) che può stare per «neu» (G IX 24:22,2, Bl. 23) o per «nicht» (G IX 24:22,2, Bl. 31-34), a indicazione che si trattava appunto di sogni inediti.

Una volta identificati i sogni all'interno dei diari, l'autore selezionò quelli che riteneva più interessanti o più vicini al proprio gusto estetico e li trascrisse in un nuovo fascicolo di sogni, conservato oggi presso l'archivio cittadino di Braunschweig con l'intestazione «Neue Träume von Friedrich Huch» (G IX 24:23, Bl. 1). Sul retro del foglio segue l'introduzione, identica rispetto alla versione anteposta alla raccolta *Träume*. Nonostante l'autore fosse ancora incerto sulla casa editrice a cui rivolgersi per la pubblicazione del volume, infatti, egli era già certo di voler mantenere invariata l'introduzione della prima raccolta, a cui non avrebbe avuto nulla da aggiungere, come egli stesso dichiara: «Oberstehende Ausführungen gelten auch für diese neue Sammlung von Träumen. Ich habe ihnen nichts hinzufügen. Friedrich Huch. 1912» (G IX 24:23, Bl. 2). Purtroppo, Huch non vide mai la realizzazione del suo progetto, che fu dato alle stampe solo quattro anni dopo la morte dell'autore. Nonostante gli fu anteposta l'indicazione dell'anno 1914, infatti, il volume *Neue Träume* uscì soltanto nel 1917 presso l'editore Georg Müller. Sette anni più tardi, come si vedrà in seguito, la stessa casa editrice propose una riedizione dei sogni illustrata dall'artista Alfred Kubin.

Esistono alcune lievi differenze tra il primo e il secondo volume di sogni che, privo dell'influsso di Klages, porta forse il marchio più distintivo di Huch. In primo luogo, nel secondo volume di sogni è riconoscibile una sorta di coerenza tematica nel raggruppamento delle singole annotazioni, a differenza della prima raccolta in cui l'ordine dei resoconti appare assolutamente arbitrario. Così, ad esempio, i sogni in cui compaiono uccelli che, come si è visto, in *Neue Träume* sono numerosi, sono

tutti concentrati nelle stesse pagine (cfr. NT 235-238, 241-242). Lo stesso vale per i sogni legati al volo (cfr. NT 252-253) o alla musica (cfr. NT 259).

In secondo luogo, nella raccolta *Neue Träume* compaiono alcuni resoconti onirici piuttosto lunghi, che si protraggono anche per più di una pagina. Questa prolissità era stata accuratamente evitata nella prima raccolta di sogni, in cui, grazie anche all'intervento di Klages, ogni parola è misurata e ogni sogno dà l'idea di un breve componimento poetico in prosa, come evidenziato dai recensori del primo volume. Se si confrontano infatti i sogni della raccolta *Träume* con i resoconti contenuti nei fascicoli predisposti in preparazione alla pubblicazione del volume, appare evidente che, laddove un'annotazione risultava particolarmente lunga, una parte di essa è stata poi tralasciata nella versione pubblicata.

Infine, ciò che distingue il volume *Neue Träume* dalla prima raccolta di sogni è che in esso si percepisce talvolta la tendenza da parte dell'autore a esplicitare quelle che sarebbero le incongruenze e le inconseguenze del mondo onirico, lasciate invece irrisolte nei resoconti di *Träume*. Così, ad esempio, alcuni sogni vengono collegati a esperienze oniriche precedenti, come nella seguente annotazione: «Ich bin in einer Audienz beim Kaiser [...] und denke dabei an eine frühere Traumbegegnung mit ihm» (NT 251). Riferimenti a sogni passati sono infatti ricorrenti, come se l'autore volesse narrare la continuazione delle proprie esperienze oniriche che spesso, dopo un breve e improvviso risveglio, riprendono da dove si erano interrotte: «Ich will nach Hause gehen, da höre ich eilig galoppierende Schritte hinter mir, drehe mich um und bemerke, daß die Dame aus dem vorigen Traum wieder hinter mir her ist» (NT 243).

Huch esplicita non solo le interruzioni e le riprese dell'esperienza onirica, ma anche le sue trasformazioni, come nella seguente annotazione, in cui il soggetto è quasi consapevole di vivere un sogno:

Der Traum verwischt sich, geht in einen neuen über, und ich frage jemand, ob er die Himmelserscheinung auch wahrgenommen hat oder ob sie nur ein Traum von mir gewesen sei? Er sagt ‚Das müssen Sie wohl geträumt haben!‘ Darauf treffe ich den Freund aus jenem ersten Traum abermals und erzähle ihm von jener Himmelsvision. Da sagt er: ‚Aber ich habe ja genau das gleiche geträumt!‘ Und während wir noch

beide über diese sonderbare Gleichheit nachdenken, steht jenes mächtige Bild abermals voll und klar am Himmel. (NT 249)

Oltre a interruzioni e trasformazioni, Huch esplicita anche la condensazione delle immagini oniriche: «Der nachfolgende Traum begann mit allgemeinen dunklen Bildern aus dem alten Hause. Sie verdichteten sich, und endlich sah ich die vier Fenster des Schlafzimmers, als wenn ich selbst darinnen stünde, in halber Dunkelheit» (NT 249).

Tuttavia, il resoconto onirico che più si discosta dalle annotazioni del primo volume, sia per lunghezza (cfr. NT 261-266) che per esplicitazione di inconseguenze oniriche, è il numero 65 della raccolta *Neue Träume*. Innanzitutto il sogno si interrompe e riprende in più punti:

Dann sehe und höre ich nichts mehr, bis ich aus einem Schläfe halb zu erwachen glaube: Das Zimmer ist jetzt ganz dunkel und ganz still. Leise, hallende Tritte in den Nebenzimmern hatten mich geweckt; ich höre sie noch jetzt, sie verlieren sich fernhin, und ich denke: Das Haus – von dem ich immer träumte – liegt nun in Wirklichkeit um mich herum – jemand geht jetzt durch die Räume... Ich schlafe wieder ein und erwache wieder halb: Es geht jemand mit einem unklaren Feuerbrand durch die Schlafstube, und ich weiß: Es ist jetzt Morgenfrühe, der große Ofen wird geheizt. (NT 262)

Il sogno riprende ma viene nuovamente interrotto e l'autore manifesta, come di consueto, la sua volontà di afferrare l'esperienza onirica e fissarla nella sua memoria, per poterla poi narrare:

Da weiß ich mit einem Male, daß ich dies alles nur träume und daß ich ja in Wirklichkeit nebenan im Schlafzimmer liege. Und ich nehme mir vor, mir diesen Traum ganz genau zu merken, um ihn später meiner Mutter zu erzählen; so memoriere ich ihn für mich. Ich fühle vollkommen deutlich, daß ich im Bett liege. Ich fühle auch deutlich, daß ich jetzt vor dem Erwachen bin; ich höre neben mir unverständliche Laute, die mich beängstigen, so, als wenn jemand neben mir wäre, der etwas Feindliches tue. (NT 263)

Nel dormiveglia si mescolano continuamente gli eventi onirici percepiti come realtà e la consapevolezza di trovarsi in sogno. Ciò che rimane costante è la volontà da parte del sognatore di fissare nella memoria l'esperienza onirica vissuta, nonostante la confusione in cui si trova nel momento di passaggio dal sonno alla veglia:

Ich überlege, daß unser Haus nicht weit von hier liegen muß, ich weiß, ich brauche nur eine einzige Straße hinabzugehen, und ich bin am Markte; ich sehe die Straße schon vor mir, ich gehe sie bereits hinab; aber während ich sie hinabgehe, weiß ich, daß auch dieses nur ein Traum ist, daß ich in Wirklichkeit ganz woanders bin, daß alles Vorangegangene nur ein Traum ist. Ich fühle deutlich, daß ich irgendwo im Bette liege, daß alles um mich herum still und friedlich ist, daß ich in demselben Zimmer bin, in dem ich jede Nacht liege; ich weiß, daß ich nicht in meiner Heimatstadt bin, daß ich allein wohne, schon Jahre lang. Ich fühle, daß ich nicht mehr träume; ich überlege deutlich alle Einzelheiten des langen, komplizierten vorangegangenen Traumes, gehe wieder und wieder alles durch, um es mir genau zu merken, um es mir am anderen Morgen aufzuschreiben, überlege mir, ob ich mit dem Bleistift nicht sofort einiges notieren soll, kann aber kein Glied rühren. Es durchfährt mich der Gedanke, ob mir jene Frau am Abend, ohne daß ich es wußte, ein Betäubungsmittel gegeben haben mag - - ich versuche mit der größten Anstrengung, mir klarzumachen, wo ich bin – ich fühle nur, daß ich liege, aber ich weiß nicht, in wessen Zimmer, in wessen Hause, ich weiß nicht einmal, in welcher Stadt. (NT 265-266)

Come afferma dunque Béguin, gli sforzi dell'autore per eliminare il proprio intervento e l'intrusione della narrativa si rivelano in parte vani, almeno nella raccolta *Neue Träume*: «Cacciatela dalla porta, la narrativa tornerà dalla finestra. Più il trascrittore si sforza di eliminarla per rendere l'incoerenza del sogno, più il legame narrativo tra i frammenti sparsi dell'esperienza si impone con tracotanza».¹⁰

3.1.3. La fortuna del genere letterario del protocollo onirico

Già immediatamente dopo la pubblicazione della raccolta *Träume*, a Huch si prospetta la possibilità di pubblicare alcuni sogni del volume in un'antologia. L'autore non prende minimamente in considerazione questa proposta, poiché da un

¹⁰ Claude Béguin, *L'animale del sogno*, cit., p. 11.

lato, come dichiarato nell'introduzione, non vuole che i sogni siano giudicati come opere letterarie, dall'altro teme il giudizio dei contemporanei, che non stima o addirittura disprezza:

Von den Träumen will ich keine in die Anthologie geben, weil sie ihrem Wesen nach nicht in eine lyrische Sammlung gehören, u. dann, weil ich mich scheue sie in den ganzen Dichterumrat von heute unterzubringen; auf die ‚weitem Kreise‘ will ich gern verzichten. (lettera di Huch alla madre, 17.5.1904)

Dopo la morte di Huch, tuttavia, i suoi sogni vengono inseriti in almeno un paio di antologie di sogni, ovvero in *Buch der Träume*¹¹ di Ignaz Ježower e in *Dichter erzählen ihre Träume*¹² di Martin Kiessing. La prima di queste due raccolte, in particolare, sarebbe, come afferma Schmidt-Hannisa,¹³ l'antologia più esauriente di resoconti onirici annotati con una pretesa di autenticità. Nel complesso, si tratta di ben 777 resoconti onirici, annotati dai sognatori stessi o riportati da altri, che vanno dall'antichità fino all'epoca contemporanea. Ciò che risulta particolarmente significativo della raccolta di Ježower è che il capitolo centrale del volume, intitolato *Das bist du. Träume zeitgenössischer deutscher Dichter und Schriftsteller*, si è sviluppato in costante dialogo con la scena letteraria contemporanea. Questo capitolo, infatti, che non a caso è il più lungo della raccolta, contiene, oltre a sogni di Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Max Dauthendey e Isolde Kurz, che l'autore estrapolò dalle loro pubblicazioni, anche sogni inediti. Come lettore della casa editrice Rowohlt di Berlino, Ježower era in contatto con diversi autori che, su sua esortazione, gli inviarono annotazioni oniriche inedite per il volume. Tra questi autori si contano anche, tra gli altri, Rudolf Leonhard e Walter Benjamin. Di Huch, Ježower inserì otto resoconti onirici tratti dalla raccolta *Träume*. Che Huch sia considerato un autore di riferimento per quanto riguarda l'annotazione di sogni è testimoniato dal fatto che altri autori selezionati da Ježower indicano Huch stesso come fonte di ispirazione dei propri sogni, come

¹¹ Ignaz Ježower, *Buch der Träume*. Berlin, Rowohlt, 1928, pp. 245-249.

¹² Martin Kiessing, *Dichter erzählen ihre Träume. Selbstzeugnisse deutscher Dichter aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart, Urachhaus, 1976, pp. 149-158.

¹³ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 43.

si vedrà in seguito. Per quanto riguarda invece la seconda antologia citata, il curatore inserisce ben ventuno sogni di Huch, tratti da entrambi i protocolli onirici dell'autore, che Kiessig definisce «das Herzstück der vorliegenden Sammlung».¹⁴ Di questi sogni, a cui il curatore attribuisce un numero e un titolo, Kiessig sottolinea in particolar modo la singolare bellezza e poeticità delle immagini oniriche che emergono: «Nicht nur durch die Fülle der Aufzeichnungen, sondern vor allem durch ihre dichterische Schönheit gehören sie zum Kostbaren auf ihrem Gebiet».¹⁵

Oltre a essere inseriti in antologie, i sogni di Huch vengono pubblicati in un paio di importanti riedizioni. Degna di nota è l'edizione della raccolta *Neue Träume*, pubblicata nel 1921, illustrata dal celebre artista Alfred Kubin e accompagnata da una sua introduzione. I sogni vengono naturalmente inseriti anche nell'edizione critica delle opere di Huch, pubblicata in quattro volumi nel 1925 con un'introduzione di Thomas Mann. Infine, nel 1983, a testimonianza di un rinnovato interesse per il tema del sogno, fu pubblicata una riedizione che unisce entrambe le raccolte di sogni di Huch, con 14 illustrazioni ad acquerello di Ernst Lewinger e con una postfazione di Ruth Gruener. I sogni di Huch hanno valicato poi anche le Alpi, poiché in Italia, dove l'autore non è né conosciuto né tradotto, è apparsa nel 1989 un'edizione italiana dei sogni, tradotta e curata da Claude Béguin. Sette di questi sogni tradotti da Béguin furono poi inseriti in un'antologia onirica da lui curata, intitolata *Il teatro del Sonno*.¹⁶ Anche i curatori di quest'antologia, divisa in cinque sezioni, hanno attribuito un titolo ai sogni di Huch, che hanno equamente diviso nelle varie parti del volume.

Ciò sorprende se si pensa che Huch, dopo la sua morte, cadde ben presto nell'oblio. Ciò che sopravvisse delle sue raccolte di sogni non furono tanto i contenuti o la forma in cui essi furono trasmessi, bensì la modalità con cui l'autore, in collaborazione con Klages, decise di pubblicarli: senza commento né contestualizzazione, in sequenza apparentemente casuale e con una pretesa di autenticità. In altre parole, ciò che sopravvisse fu proprio il genere stesso del

¹⁴ Martin Kiessing, *Dichter erzählen ihre Träume*, cit., p. 149.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Guido Almansi, Claude Béguin (a cura di), *Il teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*. Milano, Grazanti, 1988, pp. 160-161, 304-305, 412, 501.

protocollo onirico, inaugurato dalla raccolta *Träume*. Come afferma Schmidt-Hannisa, infatti, «Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts sind Traumaufzeichnungen, die als Literatur verstanden werden wollen, nichts Ungewöhnliches mehr».¹⁷ La grande varietà formale e contenutistica che caratterizza i diversi protocolli onirici, tuttavia, non permette di parlare di un genere unitario. Se da un lato alcuni testi, o raccolte di testi, sono volti a comunicare una specifica estetica del sogno, dall'altro esistono annotazioni che mirano a trasmettere determinati contenuti onirici, siano essi manifesti o latenti. All'interno di quest'ultima categoria si riconoscono poi due tendenze: da un lato esistono protocolli onirici che si pongono come documenti biografico-psicologici dell'interiorità dell'individuo, dall'altro esistono invece sogni che sarebbero interpretabili come reazioni involontarie, e dunque inalterate, a determinate situazioni sociali o politiche e che si pongono così come documenti particolarmente significativi dal punto di vista storico e collettivo.

L'interesse per specifiche qualità estetiche del sogno è strettamente collegato all'affermarsi della psicoanalisi, che individua nell'interpretazione dei sogni la via regia per l'inconscio, scenario di desideri repressi e origine di forze creatrici. Sulla scia della psicoanalisi, il surrealismo, similmente a Klages, percepisce il sogno come liberazione dalla tirannia del logo-centrismo. In esso si manifesterebbe una realtà più vera, ossia "surreale": «Nur der Künstler, der sein rationales Denken suspendiert und sich zum willenslosen Medium unbewusster Impulse macht, stellt sich in den Dienst einer Ästhetik, die dieser Surrealität gerecht wird».¹⁸ All'*écriture automatique*, in cui l'autore sospende la ragione e si fa tramite dei propri impulsi inconsci, i surrealisti ascrivono infatti anche l'annotazione di sogni. Mentre questa pratica e questo interesse sono molto diffusi in Francia, in ambito di lingua tedesca sono pochi e isolati gli autori che annotano i propri sogni sulla scia del surrealismo. Uno di questi, come indicato da Schmidt-Hannisa,¹⁹ sarebbe Meret Oppenheim, i

¹⁷ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 94.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Cfr. *ibid.*

cui sogni furono pubblicati col titolo *Träume. Aufzeichnungen 1928-1985*.²⁰ Un contemporaneo di Oppenheim, Wieland Herzfelde, pubblicò invece i propri sogni nel 1920 con il titolo *Tragigrotesken der Nacht. Träume*.²¹ La raccolta di Herzfelde presenta dei testi piuttosto narrativi che sarebbero compatibili, come nota ancora Schmidt-Hannisa,²² con i principi estetici dell'espressionismo. In questa categoria di protocolli onirici che perseguono scopi estetici si possono forse collocare anche le annotazioni della poetessa Paula Ludwig, pubblicate per la prima volta nel 1935 con il titolo *Traumlandschaft*²³ e, successivamente, nel 1962, con l'aggiunta di nuove annotazioni e con il titolo *Träume*.²⁴ Nonostante la poetessa abbia pubblicato ben due raccolte di sogni durante la sua vita, molte annotazioni rimasero invece inedite e si trovano oggi conservate presso il Franz-Michael-Felder-Archiv di Bregenz. Alcune di esse furono oggetto di studio filologico da parte di un gruppo di studenti della Ruhr-Universität di Bochum, che le pubblicarono in un volume di sogni inediti con il titolo di *Traumaufzeichnungen*.²⁵

Il primo a criticare questa tendenza estetizzante nell'annotazione di sogni sarebbe stato Walter Benjamin che, nel suo saggio *Traumkitsch*, additava al rischio di cadere nel *kitsch* e nella banalità: «Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden. [...] Die Träume sind nun Richtweg ins Banale. [...] Die Seite, die das Ding dem Traume zukehrt, ist der Kitsch».²⁶ Benjamin, che aveva pubblicato egli stesso una serie di resoconti onirici, critica principalmente due aspetti in questo tipo di annotazione di sogni surrealista-estetizzante: da un lato

²⁰ Meret Oppenheim, *Träume. Aufzeichnungen 1928-1985*. A cura di Christiane Meyer-Thoss, Bern, Gachnang & Springer, 1986.

²¹ Wieland Herzfelde, *Tragigrotesken der Nacht. Träume*. Illustrato da George Grosz, Berlin, Malik Verlag, 1920.

²² Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 94.

²³ Paula Ludwig, *Traumlandschaft*. Berlin, Waldemar Hoffmann, 1935.

²⁴ Paula Ludwig, *Träume. Aufzeichnungen aus den Jahren zwischen 1920 und 1960*. Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1962.

²⁵ Paula Ludwig, *Traumaufzeichnungen. Eine editionskritische Studie*. A cura del gruppo di studenti di letterature comparate della Ruhr-Universität di Bochum sotto la supervisione di Stephanie Heimgartner e Sylvia Kokot, Essen, Christian A. Bachmann, 2013.

²⁶ Walter Benjamin, *Traumkitsch*. In: Id., *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, Bd. II, II Teil, p. 620.

l'autore non condivide la concezione secondo la quale l'opera letteraria possa nascere semplicemente dall'abolizione dei processi consci e razionali dell'individuo; dall'altro egli insiste sul fatto che i sogni fanno parte della storia, essi stessi la scrivono e ne sono a loro volta modificati. Attraverso un eccesso di ricerca estetica, da Benjamin definita *kitsch*, si rischia dunque, secondo l'autore, che il sogno diventi sinonimo di *Weltverlust*.

In linea con il pensiero di Benjamin, esiste una serie di autori che percepiscono le annotazioni oniriche principalmente come documenti storico-politici.²⁷ Per questi scrittori, il sogno non funge come garante di un determinato tipo di estetica, ma come sismografo che, attraverso i movimenti più profondi della psiche, rende evidenti le reazioni inconsce a precisi avvenimenti o stati politici.²⁸ Esemplare in questo contesto è il progetto della giornalista Charlotte Beradt, pubblicato nel 1966 con il titolo *Das dritte Reich des Traums*.²⁹ Il volume contiene resoconti onirici annotati principalmente da sognatori di origine ebraica tra il 1933 e il 1939 e ha lo scopo di mostrare in che misura un sistema totalitario possa influire sulla vita privata e persino inconscia degli individui. L'interesse documentario è alla base anche dei sogni dello scrittore marxista Rudolf Leonhard, di cui una parte fu inserita nella già citata antologia di Jeżower. Leonhard fu uno di quegli autori che, per sua stessa ammissione, si ispirarono ai sogni di Huch per le proprie annotazioni oniriche: «soweit ich mich erinnere, war es die Lektüre der Traumaufzeichnungen Friedrich Huchs, lange vor der Lektüre von Traumberichten der Psychoanalytiker».³⁰ Ciononostante, i sogni di Leonhard si distanziano decisamente da quelli di Huch. Essi furono annotati infatti tra gli anni 1941 e 1944 e si basano principalmente sull'esperienza di prigionia dell'autore, che aveva preso parte al movimento di resistenza in Francia durante la Seconda guerra mondiale. Solo una parte dei 2500 sogni annotati da Leonhard durante la prigionia venne poi

²⁷ Il già citato studio di Barbara Hahn, *Endlose Nacht. Träume im Jahrhundert der Gewalt* (2016), offre una panoramica esauriente e accurata su questo tipo di protocolli onirici.

²⁸ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 95.

²⁹ Charlotte Beradt, *Das dritte Reich des Traums*. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1966.

³⁰ Rudolf Leonhard, cit. in Ignaz Jeżower, *Das Buch der Träume*, cit., p. 613.

pubblicata con il titolo *In derselben Nacht. Das Traumbuch des Exils*.³¹ Leonhard tiene a precisare che i propri resoconti onirici, che completano la sua biografia, non sarebbero da interpretare come il prodotto di un destino individuale ma come qualcosa di esemplare, sovra-individuale e tipico di quel preciso momento storico: «Wer alle Träume eines Individuums hat, der hat schon ein bedeutendes Bild der Zeit. Die Umformung im lockeren Wurfe des Traums macht uns die Welt deutlicher, im ganzen Traummaterial eines Individuums schon die ganze Welt».³²

Sempre sulla scia della psicoanalisi, il protocollo onirico assolve anche a una funzione terapeutica, laddove è utilizzato come mezzo di comunicazione tra terapeuta e paziente, nonché come strumento di auto-comprensione e analisi. Ciò vale, ad esempio, per il diario onirico di Hermann Hesse, steso durante una cura psicoanalitica tra il luglio del 1917 e l'agosto del 1918.³³ Un caso analogo è rappresentato dall'autrice austriaca Ingeborg Bachmann che, nell'ambito di trattamenti terapeutici per contrastare il proprio malessere psichico, annotò i propri sogni tra il 1963 e il 1966. Queste annotazioni oniriche, che sono delle vere e proprie testimonianze della malattia dell'autrice, sono state recentemente raccolte insieme ad altro materiale inedito, tra cui figurano annotazioni, appunti e lettere, e pubblicate con il titolo «*Male Oscuro*».³⁴ Anche il celebre *Das rote Buch* di Carl Gustav Jung³⁵ appartiene a questo tipo di documenti dell'inconscio individuale. Steso a partire dal 1912, il diario è concepito per condurre un'auto-analisi e per provare ad afferrare l'esperienza onirica attraverso mezzi linguistici e figurativi in quello che Schmidt-Hannisa definisce come un «pseudosakrale[s] Gesamtkunstwerk des Unbewussten»: ³⁶ «ein Medium der Sammlung, der

³¹ Rudolf Leonhard, *In derselben Nacht. Das Traumbuch des Exils*. A cura di Steffen Mensching, Berlin, Aufbau, 2001.

³² Ibid., p. 501.

³³ Hermann Hesse, *Das Traumtagebuch der Psychoanalyse 1917/18*. In: Id., *Sämtliche Werke in 20 Bänden und einem Registerband*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003, Bd. 11, pp. 444-617.

³⁴ Ingeborg Bachmann, «*Male Oscuro*». *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. A cura di Isolde Schiffermüller, Gabriella Pelloni, Berlino, Piper Suhrkamp, 2017.

³⁵ Carl Gustav Jung, *Das rote Buch*. A cura di Sonu Shamdasani, Düsseldorf, Patmos, 2009.

³⁶ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 97.

Selbstbesinnung und der ästhetischen Verklärung, das aus Träumen und Visionen einen privaten Mythos der Selbstwerdung entfaltet».³⁷ Un altro celebre diario onirico è senza dubbio quello tenuto da Arthur Schnitzler³⁸ che, pur non inserendosi nell'ambito di una specifica terapia, fu per l'autore un potente mezzo di indagine della parte più profonda di sé, una vera e propria autobiografia dell'inconscio che si sviluppò per tutta la sua vita. Singolare è invece il caso di Kafka, altro autore estremamente interessato alla conoscenza del proprio sé notturno. Come nel caso di Schnitzler, i sogni di Kafka, annotati in diari e lettere, integrano la biografia dell'autore ma si distanziano dalla pratica psicoanalitica o psicoterapeutica. Evidenti sono infatti le differenze fra la *Traumdeutung* freudiana e il lavoro all'"ombelico" del sogno operato da Kafka, che si traduce nella sua prosa esemplare. Esiste infatti una contiguità tra la lingua delle annotazioni oniriche e la letteratura kafkiana che, come nessun'altra, mette in luce il potenziale creativo del sogno. Nel 1993, i resoconti onirici dell'autore praghese sono stati estrapolati dal loro contesto originale e pubblicati postumi in un volume di annotazioni oniriche dal titolo *Träume. Ringkämpfe jede Nacht*.³⁹

Negli anni '70 e '80 l'interesse per il sogno riceve nuova linfa grazie a una serie di pubblicazioni come i *Traumprotokolle* di Heinar Kipphardt⁴⁰ e di Wolfgang Bächler.⁴¹ Anche i protocolli onirici di quest'ultimo si sono in gran parte sviluppati durante una psicoterapia a cui l'autore si era sottoposto. Nella DDR fu invece Franz Fühmann a dare valore al genere letterario del protocollo onirico. L'autore, che durante la sua vita pubblicò 18 sogni, lasciò molte annotazioni oniriche inedite che nel 1988 furono pubblicate postume nel volume *Unter den Paranyas. Traum-*

³⁷ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 97.

³⁸ Arthur Schnitzler, *Träume. Das Traumtagebuch 1875-1931*. A cura di Peter Michael Braunwarth, Leo A. Lensing, Göttingen, Wallstein, 2012.

³⁹ Franz Kafka, *Träume. „Ringkämpfe jede Nacht“*. A cura di Gaspare Giudice e Michael Müller, con una postfazione di Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M., Fischer, 1993.

⁴⁰ Heinar Kipphardt, *Traumprotokolle*. München-Königstein, Autoren-Edition, 1981.

⁴¹ Wolfgang Bächler, *Traumprotokolle. Ein Nachtbuch*. Con una postfazione di Martin Walser, München, Carl Hanser, 1972.

Erzählungen und -Notate.⁴² Infine, il caso più recente è rappresentato dal ricercatore Detlev von Uslar che ha condotto uno studio a lungo termine, registrando i propri sogni in un arco temporale di 52 anni, dal 1949 al 2001. Nel 2003 von Uslar pubblica il volume *Tagebuch des Unbewussten. Abenteuer im Reich der Träume*,⁴³ accompagnato da un CD-Rom che contiene l'intero corpus onirico dello studioso, composto da più di 6000 sogni. Come mette in luce Schmidt-Hannisa,⁴⁴ l'utilizzo di un medium digitale apre nuovi orizzonti: ai metodi ermeneutico-qualitativi di analisi si affiancano forme statistico-quantitative di valutazione, che permettono a von Uslar di creare un documento individuale dell'inconscio che sia al tempo stesso uno studio scientifico. Quest'ultimo caso dimostra ancora una volta l'estrema versatilità del genere del protocollo onirico e l'imperituro interesse dell'individuo per il mondo del sogno.

3.2. La ricezione in ambito artistico: Alfred Kubin e l'illustrazione di *Neue Träume* (1921)

3.2.1. L'influenza di Klages sul pensiero di Kubin

Come già accennato in precedenza, l'artista Alfred Kubin (1877-1959) illustrò una nuova edizione della raccolta *Neue Träume* di Huch, che fu pubblicata dalla casa editrice Georg Müller nel 1921, con una prefazione di Kubin stesso e in numero di copie limitato, per un totale di 800 esemplari.

Ciò non sorprende se si considera il fatto che non solo Kubin si interessò sempre al tema del sogno, con cui spesso si era confrontato con Huch stesso che conosceva personalmente, ma anche che il suo interesse era di natura filosofica e che, come l'autore dei sogni, egli era fortemente influenzato dal pensiero di Klages.⁴⁵ Questo fatto è ampiamente documentato dal carteggio tra i due autori,

⁴² Franz Fühmann, *Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate*. A cura di Ingrid Prignitz, Rostock, Hinstorff, 1988.

⁴³ Detlev von Uslar, *Tagebuch des Unbewussten. Abenteuer im Reich der Träume. Mit CD-Rom. Traumserie von 6000 Träumen*. Würzburg, Königshausen&Neumann, 2003.

⁴⁴ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*, cit., p. 97.

⁴⁵ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 43.

costituito da 25 lettere scritte tra il 1911 e il 1927.⁴⁶ Dalla corrispondenza si evince che Klages e Kubin si conobbero nel 1911 e che quest'ultimo fece nuovamente visita al filosofo a Kilchberg nel 1924. Del primo incontro con Klages, Kubin riporta in una lettera a quest'ultimo: «Verehrter Herr Klages, ich stehe noch ganz unter dem freudigen Eindruck meiner Bekanntschaft mit Ihnen und beglückwünsche mich zu dem guten Instinkt, der mich Sie erkennen ließ».⁴⁷ Relativamente al loro secondo incontro, invece, l'artista commenta: «Diese Reise liegt nun wie ein abgeschnurrter Filmstreifen hinter mir – der mich ergreifendste Höhepunkt war entschieden der Besuch bei Ihnen. [...] Ihre mündlichen Hinweise und Aufklärungen bereicherten mich auch diesmal in ganz ungeahnter Weise».⁴⁸ Di questo secondo incontro Kubin lascia testimonianze anche in altre fonti, dove riporta: «Ich besuchte dort [in der Schweiz] unter anderen auch Dr. Ludwig Klages, Freund des geheimnisvollen Alfred Schuler [...], sowie des Dichters Friedrich Huch [...], die ich alle drei aus der Münchner Zeit zu Beginn des Jahrhunderts kannte».⁴⁹ L'artista definisce Klages come «eine faszinierende Erscheinung, ein Forscher ersten Ranges, für mich der bedeutendste Seelenkundige unsrer Tage».⁵⁰

I punti di contatto tra Klages e Kubin erano molteplici, a partire dalle fonti di ispirazione filosofica, che per entrambi erano rappresentate da Bachofen e Nietzsche, definito da Kubin «unser Christus».⁵¹ Kasdorff sottolinea proprio la

⁴⁶ La corrispondenza, conservata presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar (lettere di Kubin a Klages: 61.10549/1-19; lettere di Klages a Kubin: 61.5806/1-6), è stata pubblicata integralmente da Paul Bishop: Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“. *Der Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Ludwig Klages*. «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», XLIII, 1999, pp. 49-98. Alcune lettere tra Klages e Kubin erano già state parzialmente citate da Schröder nella sua biografia di Klages: Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages*, cit., Teil II, 1. Halbbd., pp. 497-499 e Teil II, 2. Halbbd., pp. 1096-1097.

⁴⁷ Lettera di Kubin a Klages, 11.7.1911, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 58.

⁴⁸ Lettera di Kubin a Klages, 6.9.1924, cit. in *ibid.*, p. 72.

⁴⁹ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte. Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers und 130 Bildtafeln*. Dresden, Karl Reissner, 1926, p. 56, cit. in *ibid.*, p. 54.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Alfred Kubin, *Aus meinem Leben*. München, Spangenberg, 1974, p. 52, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 73, nota 67.

ricezione di Bachofen tra le principali affinità intellettuali tra il filosofo e l'artista: «Die weltanschaulichen Parallelen [...] sind deutlich. Dazu gehören die Abneigung gegen den Glauben an Fortschritt durch Technik [...]. Ebenso weist die Rolle, die Bachofens Denken in Kubins Roman *Die andere Seite* spielt, auf Klages».⁵² Un altro punto di contatto tra i due autori è l'interesse psicologico, in particolare per fenomeni quali il sogno. Kubin recepì infatti diverse opere di Klages, con particolare interesse per quelle di natura psicologica, quali *Prinzipien der Charakterologie* (1910), *Vom Traumbewußtsein* (1914/1919), *Vom kosmogonischen Eros* (1922), nonché gli scritti su George (1902) e su Nietzsche (1926). La corrispondenza tra i due autori si può dunque leggere, come afferma Bishop,⁵³ come un importante contributo alla discussione sul rapporto tra psicologia e arte.

Per quanto riguarda la discussione filosofica relativa al sogno, Kubin iniziò a interessarsi allo scritto *Vom Traumbewußtsein* nel maggio del 1920, proprio mentre lavorava all'illustrazione della raccolta *Neue Träume*. Nella lettera del 2 maggio, infatti, l'artista chiede a Klages informazioni circa il primo frammento dello studio sul sogno apparso sullo «Zeitschrift für Pathopsychologie». Una volta ricevute istruzioni da Klages su come procurarsi questo studio, l'artista lo legge col massimo interesse, come testimonia la copia conservata presso la sua biblioteca personale, che riporta sottolineature in diversi punti.⁵⁴ Nella corrispondenza con Klages, Kubin esprime in più punti la sua ammirazione:

⁵² Hans Kasdorff, *Kubin und Klages, Klages und Kubin. Begegnung in Schwabing*. «Zeitschrift für Menschenkunde», 2, 1986, p. 77, cit. in „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 54.

⁵³ Cfr. Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 55.

⁵⁴ Cfr. Alfred Marks, *Inventar der Bibliothek Alfred Kubin im Kubin-Haus des Landes Österreich in Zwickledt/Wernstein*. 1961-1980, cit. in *ibid.* Nella biblioteca personale di Kubin sono presenti entrambi i frammenti dello studio, secondo la prima versione pubblicata sullo «Zeitschrift für Pathopsychologie»: Ludwig Klages, *Vom Traumbewußtsein*. «Zeitschrift für Pathopsychologie», 3/1, 1914, pp. 1-38 (Kubin-Bibliothek 5191); Ludwig Klages, *Vom Traumbewußtsein*. «Zeitschrift für Pathopsychologie», 8, 1919, pp. 373-429 (Kubin-Bibliothek 5123). Entrambi gli scritti riportano diverse segnalazioni a matita.

Sehr geehrter Herr Doktor [...] ich las nun auch [...] die Studie über das Traumbewusstsein [...]. Ich glaube, *jeder* Nachfühlende wohl wird furchtbar erschüttert sein über Ihre bis ans Innerste rührenden Ausführungen. Das Wunderbare das Sie über den Traum z[um] B[ei]sp[iel] mitteilen streift in mir verwandtes Gebiet, noch weit mehr als ich zu erhoffen wagte⁵⁵

Kubin non abbracciava infatti, come il filosofo stesso, le teorie e le pratiche psicoanalitiche allora dominanti e si dimostra entusiasta di trovare nelle idee di Klages una via alternativa a quella proposta da Freud: «Ich bin so befriedigt dass bei dem Weg den Sie einschlagen die ganze Bewegung die sich an den Namen Freud knüpft draussen bleibt. Ihre Unterscheidungen fasst in ganz andere Schichten!». ⁵⁶ Ciò che colpisce Kubin nella teoria di Klages è l'idea di una supremazia del sogno sulla veglia e il rifiuto di accettare che il primo rappresenti solo una variante della seconda, poiché esisterebbe una totalità originaria tra i due stati di coscienza. Tra le parti segnalate a matita nella sua copia personale, infatti, figura il seguente passaggio:

Wie die Kunstform nicht aus dem bloßen Inhalt hervorgeht, so muß die Traumform nicht aus dem Stoff der Erfahrung stammen, an dem wir sie walten sehen, sondern könnte es umgekehrt – und das war die Meinung älterer Forscher – eine ursprüngliche Totalität bezeugen, aus der das Wachbewußtsein erst kristallisierte. (VTb 160)

Altro punto dello studio ad aver attirato l'attenzione dell'artista, come testimoniano le sue stesse segnalazioni, è la parte in cui Klages si confronta con la questione dei resoconti onirici. Kubin è colpito dallo scetticismo del filosofo nei confronti della rappresentabilità del sogno e, probabilmente, condivide la critica mossa a chi cerca di afferrare l'esperienza onirica con gli strumenti della veglia, altamente inappropriati allo scopo. L'artista segnala infatti il punto dello studio in cui Klages dichiara che la realtà del sogno assumerebbe la forma di un fatto reale solo nella mente umana:

⁵⁵ Lettera di Kubin a Klages, 21.7.1920, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., pp. 64-65.

⁵⁶ Lettera di Kubin a Klages, 1920 (senza data), cit. in *ibid.*, p. 64.

Die geträumte Wirklichkeit zumal, von der wir handeln, nimmt nur im Spiegel unseres Begreifens die Form einer Tatsache an, für sich selbst ist sie vielmehr das Widerspiel alles Tatsachenwesens und die nur erlebbare Lösung seines Substrats, des Seins. Auf ihr Ansieh wäre die Kopula „ist“ nicht mehr anwendbar. In einem tieferen Sinne gilt das nun zwar von der Wirklichkeit überhaupt, also auch derer des Wachens, jedoch von ihr als erschlossen für die denkende Betrachtung, nur in der träumbaren aber hat es teil am Charakter ihrer Erscheinung. (VTb 172)

Il problema della rappresentabilità del sogno doveva essere particolarmente caro a Kubin in quanto artista che aveva sempre cercato di riprodurre le proprie esperienze oniriche. Egli segnala infatti anche il punto in cui Klages si confronta con il concetto di identità e di “fatto” che, secondo il filosofo, si dissolverebbero in sogno, e con il problema dell’immaginazione che non sarebbe in grado di comprendere appieno le apparizioni oniriche:

Wir sehen den Satz der Identität und mit ihm den Begriff der Tatsache schwinden und erledigen die Annahme von der Wesensgleichheit des Vorstellens nunmehr durch den Hinweis, daß mit jeder Vorstellung der Geist ja Tatsachen meint, von denen er aus eigenem Antrieb und oft mit Mühe zu andern Tatsachen weitergeht. Genauer betrachtet nur eine Form des Denkens versagt das Vorstellen ebenso wie dieses gegenüber der Traumerscheinung, dergestalt daß man es aussprechen darf, grade darum zerrinne der Traum, weil man versuche ihn vorzustellen! Das Vorgestellte kann freilich wiederum Leben trinken und den Geist, der es führte, seinerseits mit sich ziehen; alsobald aber ist es mit der Tätigkeit des Vorstellens aus und tritt an die Stelle der traumähnliche Vorgang des Phantasierens, auf den wir zurückkommen. (VTb 179)

Nonostante Kubin celebri gli scritti di Klages, i cui risultati – a differenza di quelli raggiunti dalla psicoanalisi – sarebbero a suo avviso particolarmente interessanti per un artista, egli mette in evidenza anche alcune questioni che il filosofo non avrebbe trattato e sulle quali desidererebbe delle delucidazioni. Egli si interroga, ad esempio, sul motivo per cui molti sogni presentano un carattere cupo e inquietante:

Ihre Forschungsergebnisse locken hier besonders auch den Künstler und es nimmt mich nur Wunder, daß man diese nicht schon längst im Triumph weithin publiziert hat.

Besonders dort wo Sie sprachlich so einzigartig Herrliches [...] aber auch an unzähligen andern Einzelstellen der Traumstudie, der Essays etc, etc gewinnt Ihre Idee einen Schimmer von Geheimnis, von sehr tiefer Lockung. Gewisses hätte ich noch gerne gewußt z[um] B[ei]sp[iel] – warum sind Träume vorwiegend trüb oder traurig?⁵⁷

Dal momento che alcuni interrogativi sono rimasti irrisolti, Kubin si augura che Klages porti a compimento il progetto *Vom Traumbewußtsein* pubblicando anche la terza e ultima parte in previsione:⁵⁸

Wiederholt und mit grosser Ergriffenheit habe ich die mir zugänglichen Schriften von Ihnen gelesen, und möchte Sie nun herzlich bitten, *falls* Ihre Arbeit über das Traumbewusstsein über Band III. Heft 4 der betreffenden Zeitschrift noch weiter gedruckt wurde, mir mit Karte Mitteilung davon zu machen⁵⁹

Kubin conclude poi la lettera con un *post scriptum*, nel quale prega Klages di riceverlo per poter chiarire di persona alcuni dubbi concernenti la coscienza sognante, alla cui rappresentazione l'artista austriaco avrebbe dedicato gran parte della propria attività creativa: «P.S. Ich möchte wohl kommen und bei einigen Fragen um Belehrung bitten. besonders in der großen Angelegenheit des

⁵⁷ Lettera di Kubin a Klages, 21.7.1920, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., pp. 66-67.

⁵⁸ In una lettera precedente Klages aveva già messo in chiaro di non essere soddisfatto del secondo scritto *Vom Traumbewußtsein* (1919) e di voler lasciare il progetto in forma di frammento: «Von meiner grossen Arbeit über das „Traumbewusstsein“ erschien das Anfangskapitel 1914 noch vor Ausbruch des Krieges in der „Zeitschrift für Pathopsychologie“ (III. Bd. H. I.). Von diesem weitaus wertvollsten Kapitel, ohne welches die Fortsetzungen unter keinen Umständen verstanden werden können, besitze ich irgendwelche Separata *nicht mehr*. [...] Die Arbeit wurde dann für mindestens zwei Jahre unterbrochen und, als ich mich auf Drängen des Herausgebers schliesslich entschloss, sie versuchsweise fortzusetzen, befand ich mich so tief in anderen Untersuchungen darin, dass ich nicht mehr hoffen konnte und kann, den Ton des Anhubs wieder zu finden. Ich habe mich bereits mit dem Gedanken abgefunden, dass die so schön begonnene Untersuchung Fragment bleiben wird. Von dem inzwischen noch erschienene Fortsetzungsstück, das jedoch, wie bemerkt, ohne den ersten Teil in der Luft schwebt, lege ich Ihnen einen Separatabzug mitbei». Lettera di Klages a Kubin, 10.5.1920, cit. in *ibid.*, pp. 61-62.

⁵⁹ Lettera di Kubin a Klages, 4.3.1922, cit. in *ibid.*, p. 67.

Traumerlebens dessen künstlerischem ich den größten Teil meines Schaffens weihte, möchte ich noch einiges erfahren».⁶⁰ Sembra tuttavia che gli interrogativi di Kubin rimangano irrisolti, poiché quattro anni più tardi l'artista torna a chiedere delucidazioni a Klages riguardo alla natura cupa e inquietante del sogno, caratteristica che lo turba e lo affascina al tempo stesso, come dimostra la sua produzione creativa:

nun auf meinem spezielleren Gebiet – künstlerischer Ausdruck verschiedener traumartigen Erlebnisse – zu kommen – Warum sind *weitaus* die meisten Träume von dieser gewissen eigentlich gedämpften, ja oft *trüben* Stimmung begleitet? Würden Sie dafür eine Erklärung? lieber Meister?? Sie erwähnen auch diesen Punkt in einer Abhandlung ganz flüchtig einmal... es ist ja zu schade daß Ihre Schrift über das Traumleben, nachdem diese das große Thema in einzi[g]artiger Weise beleuchtet auch unvollendet bleiben mußte.⁶¹

Nonostante l'insistenza di Kubin, Klages non risponderà mai a questi interrogativi e il progetto *Vom Traumbewußtsein*, come già esposto altrove, rimarrà incompiuto.

3.2.2 *L'illustrazione di scene oniriche come attività privilegiata*

Il carteggio tra Kubin e Klages, oltre a mettere in luce gli interessi filosofici in comune tra i due autori, si rivela particolarmente interessante come spazio privilegiato in cui l'artista si interroga sulla propria attività e sui processi creativi che ne sono alla base. Inutile dire che, tra i processi creativi ritenuti più prolifici, Kubin identifica proprio il sogno, come dichiara l'artista stesso in uno schizzo dal titolo *Über mein Traumleben*: «Die Durchdringung all meines wachen Fühlens [...] mit dem Element des Traumhaften war mir von jeher stärkste Lockung [...]. Viele meiner Zeichnungen versuchen, meine Träume festzuhalten».⁶²

⁶⁰ Lettera di Kubin a Klages, 4.3.1922 cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 68.

⁶¹ Lettera di Kubin a Klages, 29.3.1926, cit. in *ibid.*, p. 82.

⁶² Alfred Kubin, *Über mein Traumleben*. In: *Id., Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*. München, Dtv, 1976, p. 7, cit. in Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., pp. 43-44.

Come Huch tenta di registrare e trattenere le immagini del sogno traducendole in codice verbale, così Kubin tenta di afferrare le apparizioni notturne attraverso un codice figurativo, come testimonia una delle prime lettere della corrispondenza: «ich versuchte unmittelbar erlebte Traumbilder direct zu zeichnen – außerdem mußte ich 48 Illustration für eine Ausgabe eines meiner Lieblingsdichter (E. T. A. Hoffmann, die Nachtstücke)».⁶³ Anche qui emergono due punti di contatto tra Kubin e Klages: l'interesse per il sogno, già messo in evidenza, e la passione per E. T. A. Hoffmann e le sue immagini notturne. A distanza di qualche anno, tuttavia, un altro autore caro a Klages, Friedrich Huch, cattura l'attenzione di Kubin. Nel 1920, infatti, l'artista dichiara che, oltre a lavorare a un'opera che dovrebbe raccogliere le proprie visioni oniriche,⁶⁴ egli si starebbe occupando anche dell'illustrazione del secondo volume di sogni di Huch:

Vielleicht findet es Ihre Teilnahme zu hören daß ich nun das von Fritz Huch nachgelassene Bändchen „neue Träume“ in neuer Auflage und *groß* formartiger, *besonders schöner* und *würdiger* Ausstattung mit 10 Tafeln und 10 kleineren Streubildern schmückte u[nd] auch eine kleine Einleitung dazu geschrieben habe! Wichtiger und noch entschiedener vielleicht ist ein Werk benannt „meine Traumwelt“ mit 24 Lithographien (Kombinationen aus nächtlichem wie auch dem sog[enannten] „Tagträumen“ zugehörigem Erleben.⁶⁵

In risposta a questa lettera, Klages si dichiara scettico nei confronti dell'illustrazione dei sogni. Ciò è curioso se si considera il fatto che, come si è visto a proposito del suo rapporto con Huch e della vicenda editoriale alla base della raccolta *Träume*, il filosofo si era dimostrato assolutamente favorevole all'annotazione di sogni che, come già messo in evidenza, presenta non poche

⁶³ Lettera di Kubin a Klages, 16.9.1911, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 59. Come si è visto nel capitolo 1.3.6, E. T. A. Hoffmann rientra anche tra le letture predilette da Klages, che annovera questo autore tra i grandi *Traumdichter* della letteratura tedesca.

⁶⁴ Alfred Kubin, *Traumland I und II*. Berlin, Gurlitt, 1922.

⁶⁵ Lettera di Kubin a Klages, 2.5.1920, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 61.

problematiche, in quanto procedimento che presuppone la traduzione di immagini, emerse in un altro stato di coscienza, da un codice visivo a uno verbale. Nonostante il suo scetticismo, però, Klages ammette che la peculiare modalità di rappresentazione di Kubin offre i presupposti adeguati a una realizzazione soddisfacente del progetto:

Ich freue mich, aus Ihrem Schreiben zu vernehmen, dass auch Sie auf dem Wege Ihres Schaffens inzwischen allen Hindernissen des äusseren Lebens zum Trotz vorgeschritten haben, und werde hoffentlich demnächst Gelegenheit haben, Ihre Bilder zu dem mir bekannten neuen Traumbuch von Huch in Augenschein zu nehmen. Ich halte es für eine gewagte Aufgabe, Träume zu illustrieren, ob ich gleich nicht verkenne, dass gerade Ihre Art und Weise gewisse Voraussetzungen der Erfüllung bietet.⁶⁶

Kubin invia a Klages sia le illustrazioni dei propri sogni a cui sta lavorando, sia la prova di stampa delle tavole che dovranno accompagnare i resoconti onirici di Huch, per la cui illustrazione dichiara di essersi mantenuto il più fedele possibile al testo:

Zugleich erlaube ich mir die 10 Probedrucke zu den Tafeln, für Friedrich Huch: „neue Träume“ – Ihnen zu schicken. Da ich das Büchlein aber nicht hier habe vermag ich Ihnen nicht zu sagen für welche der Träume die einzelnen Blätter gemacht sind. Sie kennen sie aber alle und da ich mich sehr an den Text hielt so sind sie nach den Tafeln unschwer aufzufinden.⁶⁷

Come nota Schmidt-Hannisa, se le illustrazioni di Kubin dimostrano la rappresentabilità dei testi di Huch, esse confermano al tempo stesso il loro status letterario: «Kubins Illustrationen sind nicht [...] ein Phänomen von besonderem Interesse, weil sie Visualisierungen von Texten sind, die ihrerseits eine starke Nähe zur Ekphrasis aufweisen, insofern sie Übertragungen von Bildern sind, nämlich von

⁶⁶ Lettera di Klages a Kubin, 10.5.1920, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ,explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 63.

⁶⁷ Lettera di Kubin a Klages, 1920 (senza data), cit. in *ibid.*, pp. 63-64.

Traumbildern in Sprache sein wollen».⁶⁸ Se nel caso della rappresentazione dei sogni di Huch Kubin svolge il ruolo di mero illustratore di testi, nel caso più complesso della rappresentazione dei propri sogni egli si definisce invece come un artista, e più specificamente come un fotografo, orientato verso la propria interiorità piuttosto che sul mondo circostante:

Im Falle Huch war ich einfach höchst interessierter Illustrator (10 kleine – vignettenartige Zeichnungen kommen ausserdem in den Text verstreut. Hiervon konnte ich Ihnen heute leider keine Abzüge mitschicken) - -
- - Bei meinen eigenen Träumen bin ich aber mehr eine Art Künstler-Photograph nach Innen gerichtet. – Diese Arbeiten machte ich als Lithographien für einen Berliner Verlag. Vielleicht erleben wir das Erscheinen des Werkes. Ich würde glauben dass Sie manches davon mit Teilnahme sehen würden - -⁶⁹

Quella dell'artista, tuttavia, sarebbe anche una posizione estremamente scomoda, come lamenta Kubin in un passaggio tanto affascinante quanto sofferto di un'altra lettera a Klages, in cui egli espone il paradosso alla base della produzione artistica. Nonostante egli tragga la sua somma gioia nel dare forma alle immagini, in particolare alla fluenza delle immagini oniriche, egli è consapevole – come postulato da Klages stesso – dell'impossibilità di dare una forma eterna e definitiva alla violenza travolgente e alla bellezza imprevedibile dell'immagine che scorre:

– Begünstigt durch diese auffallende plastische Kraft, oder wie immer wir das nennen mögen, finde ich am künstlerischen Ausformen dieser Bilder immer noch meine größte Freude!
– Und um diese ertrage ich auch ganz gerne die Unbequemlichkeit einer immer starker auftretender Menschenscheu.
– Aber Sie erkennen die schiefe Stellung des Künstlers - - es ist unmöglich die hinreißende Gewalt und nie voraussehende Schönheit eines fließenden Bildes, gültig ein für allemal und *umfassend ausholend* zu formen! –

⁶⁸ Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 43.

⁶⁹ Lettera di Kubin a Klages, 1920 (senza data), cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 64.

– Von diesem Widerspruch komme ich nicht los, früher oder etwas später werde ich daran scheitern –⁷⁰

In risposta allo sfogo di Kubin, Klages conferma che il conflitto di cui parla l'artista è reale. Il filosofo, che individua questo paradosso soprattutto nelle arti figurative, volge come di consueto lo sguardo al passato e afferma che soltanto i maestri dell'antica Cina, con la loro particolare percezione dello spazio, sarebbero riusciti a superare questo problema:

Der innere Konflikt des Künstlers, von dem Sie sprechen, und zumal des darstellenden Künstlers besteht wirklich. Insbesondere die Mal- und Zeichenkunst scheint mir behaftet zu sein mit einem Selbstwiderspruche, den völlig nur die alten Meister Altchinas zu überwinden vermochten und zwar dank einer Raumanschauung, welcher metaphysisch von der unsrigen abweicht.⁷¹

Tuttavia, anche nell'opera di Kubin Klages intravede qualcosa di intimamente legato al passato. Visitando una sua mostra, infatti, il filosofo si dichiara colpito da tre caratteristiche relative alle opere dell'artista. La prima sarebbe proprio la vicinanza agli antichi maestri d'arte, mentre le altre sarebbero il carattere onirico e fisiognomico delle rappresentazioni: «Drei Züge drängten sich mir vor allem auf: das Altmeisterliche – das Traumhafte – und das Physiognomische».⁷²

Il carattere onirico delle rappresentazioni di Kubin si manifesta però attraverso immagini estremamente negative, che il filosofo definisce addirittura sataniche. Si tratta proprio di quella caratteristica inquietante del mondo onirico che suscita la curiosità di Kubin, a cui Klages non ha mai saputo dare una risposta. L'artista riuscirebbe tuttavia a dare forma archetipica a queste immagini, poiché avrebbe fatto esperienza dell'inquietante mondo che occupa la zona liminale tra i due stati di coscienza. Incanalare con successo le sensazioni di questa realtà nell'opera creativa, secondo Klages, preserverebbe l'artista dalla distruzione:

⁷⁰ Lettera di Kubin a Klages, 6.9.1924, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., pp. 72-73.

⁷¹ Lettera di Klages a Kubin, 10.9.1924, cit. in *ibid.*, p. 75.

⁷² Lettera di Klages a Kubin, 15.12.1925, cit. in *ibid.*, p. 80.

Überall freilich ist es der Negative, der satanische Zug, den Sie herausholen, dieser aber in sozusagen urbildlicher Form. Nicht will ich verschweigen, dass ich einer so gearteten Kunst weniger als völlig Ergriffener denn als Bewunderer Zuschauer gegenüber stehe. Aber damit soll beileibe kein Einwand ausgesprochen sein. Es ist die unheimliche Welt des Zwischenreichs[,] die Sie aufrollen, weil sie sich Ihnen aufgerollt hat, während ich nur einmal im Leben an deren Grenze entlang schweifete [...]. Nur übrigens, wer das zu gestalten vermag, läuft nicht Gefahr daran zugrunde zu gehen.⁷³

Questo tema riaffiora nella corrispondenza quando Kubin invia a Klages *Dämonen und Nachtgesichte*,⁷⁴ che l'artista ritiene la sua opera omnia. Ricevendo questo testo, Klages riprende a Kubin in occasione del cinquantesimo compleanno di quest'ultimo, augurandogli che negli anni a venire possano manifestargli, oltre ai consueti demoni, divinità benevole: «„Dämonen und Nachtgesichte“ haben Sie Ihr Gesamtwerk genannt. Vielleicht ist es erlaubt zu wünschen, dass in den nun kommenden Jahren auch hie und da einmal freundliche Götter Ihnen einsagen möchten».⁷⁵

Kubin, tuttavia, non si è limitato a tradurre scene oniriche in un codice visivo ma si è cimentato anche con la loro rielaborazione in codice verbale in quello che sarà il suo unico romanzo, *Die andere Seite* (1909). Nonostante l'opera sia stata pubblicata prima della conoscenza con Klages, l'influenza del filosofo è inequivocabilmente riconoscibile, segno che Kubin aveva già familiarità con le sue teorie filosofiche. Si noti ad esempio il seguente passaggio, in cui il protagonista, dopo aver assistito finalmente al crollo del *Traumreich*, dove era rimasto intrappolato per tre lunghi anni, si abbandona passivamente al paesaggio cosmico e alle sue forze incontrastabili:

⁷³ Lettera di Klages a Kubin, 15.12.1925, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 80.

⁷⁴ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichten. Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers und 130 Bildtafeln*. Dresden, Reissner, 1926.

⁷⁵ Lettera di Klages a Kubin, 5.4.1927, cit. in Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“, cit., p. 93.

dann sah ich nichts mehr, alles war in dichten Nebel gehüllt, kaum die Hand vor den Augen konnte ich erblicken. --- Bald wurde es heller, eine große, glänzende Scheibe war am Himmel, unzählige glimmernde Pünktchen überdeckten das dunkelblaue Firmament Es waren der Mond und die Sterne Seit drei Jahren hatte ich diesen Anblick entbehrt, fast vergessen hatte ich diese große Welt über uns und ich mußte mich dem Eindruck dieses unendlich hohen Himmels eine Weile willenlos hingeben.⁷⁶

Eppure, è nell'epilogo del romanzo che si riconosce inequivocabilmente l'influsso di Klages e delle sue teorie cosmiche. Il protagonista, che si trova in una casa di cura per superare il trauma della reclusione nel *Traumreich*, vive esperienze oniriche sconvolgenti:

Mein Traumvermögen war augenscheinlich erkrankt, die Träume wollten meinen Geist überwuchern.

Ich verlor in ihnen meine Identität, sie griffen oft in historische Perioden zurück. Fast jede Nacht brachte mir entlegene Begebenheiten, und ich bin der Meinung, daß diese Traumbilder auf engste verkettet waren mit Erlebnissen meiner Ahnen, deren seelische Erschütterungen sich vielleicht organisch geprägt und vererbt haben. Noch tiefere Traumschichten öffneten sich mir im Aufgehen in Tierexistenzen, ja im bloßen bewußten Hindämmern in Urelementen. Diese Träume waren Abgründe, denen ich mich willenlos preisgegeben sah.⁷⁷

In queste esperienze oniriche l'identità si dissolve insieme alla coscienza e il sognatore, privato della propria volontà – come nel passaggio precedente compare ancora una volta l'avverbio *willenlos* – può prendere parte alla vita cosmica dell'universo, partecipando così all'esistenza senza tempo di ogni elemento naturale.

3.2.3. Neue Träume. Mit Zwanzig Bildern von Alfred Kubin (1921)

L'edizione di *Neue Träume* illustrata da Kubin si apre, come le edizioni precedenti dei due protocolli onirici, con la consueta introduzione, scritta da Klages e firmata

⁷⁶ Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. München-Leipzig, Georg Müller, 1909, pp. 313-314.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 337.

dall'autore dei sogni, a cui l'artista aggiunge una propria nota introduttiva dal titolo *Vorbemerkung des Zeichners*.

Come altrove nella sua produzione, Kubin confessa qui il suo imperituro interesse per il mondo onirico e ammette di essersi occupato fin dagli anni giovanili dell'illustrazione dei propri sogni. Analogamente a ciò che Huch dichiara nella sua introduzione, l'artista descrive qui il *modus operandi* con cui procede nella registrazione delle proprie immagini oniriche. Grazie a un affinamento della capacità di memorizzazione delle visioni notturne, Kubin si dichiara in grado di trattenere e fissare su carta queste immagini sfuggenti:

Seit jeher besaß ich stärkste Anteilnahme für die rätselhafte Welt des Traums. Schon in früheren Jahren setzte ich mich als Künstler mit seinen Bildern recht ernsthaft auseinander, schärfte durch anhaltende Versenkung in sie das auch hier so wichtige Erinnerungsvermögen. Daher war ich oft imstande, solche flüchtige Visionen auf meinen Blättern festzuhalten. Ein Hang, auch im wachen Zustand, mich diesen Nachtgesichten hinzugeben, beherrschte mich zeitweise völlig, und wie durch seltsam geschliffene Linsen trafen die Eindrücke der sogenannten Außenwelt mein erlebendes Zentrum. In diesen fast immer sehr gehobenen Stunden stärkte ich naturgemäß nicht nur mein Gedächtnis für den Gesichtseindruck, sondern auch für alle andern damit innig zusammenhängenden sinnlichen Reize und oft unvergleichlichen, ja ganz fremdartigen Gefühle.⁷⁸

Come Klages (cfr. VTb 158) Kubin, in quanto artista, non si interessa tanto al contenuto del sogno o ai suoi significati simbolici, ma al fatto stesso che si sogni e in che forma ciò avvenga. Come l'opera d'arte, infatti, così anche il sogno non può essere giudicato o valutato semplicemente dal suo mero contenuto (cfr. VTb 160):

Der Traum ist ein gewaltiger Zauberer! Ich will hier nicht so sehr auf den symbolischen Wert seiner einzelnen Erscheinungen hinweisen; hier interessiert mich weniger der Inhalt bestimmter Träume, als daß überhaupt geträumt wird und wie es geschieht.

⁷⁸ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*, cit., p. 6.

[...] Ich finde, daß es geradezu ablenkt, wenn man die Träume ausdenken will! Man genieße ihren Inhalt, wie man etwa den Gegenstand einer künstlerischen Malerei, die uns jedoch erst durch die Meisterhand besonders wertvoll wird, hinnimmt und sich daran erfreut. Es kommt hier in erster Linie darauf an, den persönlichen Kern bloßzulegen.⁷⁹

L'artista sembra convinto che l'abisso che separa i due stati di coscienza sia la fonte originaria di ogni avvenimento. La veglia, secondo Kubin, altro non sarebbe che una variante del sonno, divenuta più rigida e stabile. Ciò sembra riecheggiare le parole di Klages – di cui Kubin, come si è visto, stava leggendo lo scritto *Vom Traumbewußtsein* proprio nel periodo in cui lavorava alla nuova edizione dei sogni di Huch – con le quali il filosofo parla di una «ursprüngliche Totalität [...], aus der das Wachbewußtsein erst kristallisierte» (ibid.):

Das Wachsein sei unser Maßstab für den Traum! Es für ein mehr erstarrtes, dichter gewordenes Schlafen zu halten, fühle ich mich fast gezwungen. Der, wie es scheint, bodenlose Abgrund zwischen diesen beiden Reichen unseres Seelenlebens muß der Urquell allen Geschehens sein. Ein ungeheures Rätselwesen äußert sich hier schöpferisch. Seine ewigen Tiefen zerreißen und zersprühen im Oberflächenglanz.⁸⁰

L'artista fa poi riferimento alla *Wandlungsfähigkeit* tipica del sogno, a cui Klages si riferisce con l'espressione «rastlose Veränderlichkeit aller Traumgebilde» (VTb 167), che per il filosofo sarebbe la caratteristica principale del mondo onirico. Grazie a quest'ultima e alla ricchezza delle sensazioni di stupore che ne derivano, Kubin riconosce come Klages la supremazia del mondo onirico su quello della veglia che, contrariamente al primo, sarebbe caratterizzata da stabilità e fissità:

Beim Traum packt uns die verblüffende Wandlungsfähigkeit, verbunden mit üppigstem Reichtum aller erdenklichen Empfindungs- und Gefühlsüberraschungen. In den höchsten Augenblicken des Wacherlebnisses wieder werden wir erschüttert durch

⁷⁹ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*, cit., p. 6-7.

⁸⁰ Ibid.

das maßlose, überschwängliche Wunder einer im ersten Hinblick so handfesten Welt, die auch gemächlichster Nachprüfung standhält.⁸¹

L'esperienza creativa dovrebbe dunque partire, secondo Kubin, dal tentativo di avvicinamento di questi due regni a cui l'artista, utilizzando ancora una volta il lessico di Klages, si riferisce con il termine di "poli" (cfr. RR 288). Il "vero creatore" sarebbe infatti colui che è in grado di sperimentare contemporaneamente questi due stati dell'essere e Kubin ritiene di rientrare in questa categoria, in quanto artista sempre in bilico tra i due poli dell'esperienza umana. Qui si riconosce il tratto peculiare di Kubin rispetto a Klages, in quanto l'artista mette in evidenza ancora una volta il carattere demoniaco di questa esperienza conoscitiva e creativa, durante la quale non è possibile evitare stati di delirio e sfinimento. Il risultato sarebbe tuttavia la più profonda scoperta di sé:

Diese beiden sich wie elektrisch abstoßenden Pole einer Schöpfung einander zu nähern, ihren gemeinsamen Keim aufzufinden, muß gelingen – wenn der echte Schöpfer es will! Der echte Schöpfer kann aber gar nichts anderes sein als dasjenige, was dies alles zusammen erlebt, nämlich unser eigenes persönlichstes Wesen.

Und von dieser intimen Selbsterfassung aus studiere man dieses Doppelphänomen. Die Durchdringung der beiden einander ausschließenden, jedoch sich gegenseitig bedeutenden Gebiete, die wie in einem latenten Dämmer seit je vorhanden waren, aber nur dem gedämpften Bewußtsein auffielen, wird sich gewiß um so besser durchführen lassen, je sorgfältiger man sie pflegt. Freilich darf man weder Rausch noch Erschöpfung scheuen, die sich gleich dämonischen Wächtern vor den Toren zum dunklen Reich aufhalten; dem emsig Strebenden ergibt sich aber der große Fund wie von selbst. Meine Erfahrungen wurden im Laufe der Zeit beflügelter und umfassender.⁸²

Nell'ultima parte della sua introduzione, Kubin specifica ancor più esplicitamente che il suo interesse per il sogno sarebbe di natura filosofica. L'osservazione dei diversi stati di coscienza porta l'artista ad affermare che l'essere umano sarebbe

⁸¹ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*, cit., p. 7.

⁸² Ibid.

escluso dal sogno. Ciò che vi appare altro non sarebbe che un riflesso dell'individuo, che rimane invece celato in profondità:

Um klare Ordnung zu schaffen, entschloß ich mich zur entschiedensten Beobachtungsweise: zur philosophischen. Ich mußte auch noch den eigenen Menschen mit all seinen Zuständen als Material gründlich durchschauen und erkannte ihn im Tag- und Nachtraum als völlig draußen stehend. Der Mensch ist also nur ein Spuk der echten Person, welche tiefer liegt. Das Wesen des Traums wie der Welt ist ein subjektives, im weitesten Sinn genommen. Der Wahn des Solipsisten verhält sich zur Wahrheit wie ein verzerrtes wie zu einem ebenmäßigen Spiegelbild. Die Beschäftigung mit dem Traum in der angedeuteten Art bringt eine große Erleichterung in der praktischen Auffindung, Annäherung und Betätigung des in seiner schweigsamen Verborgenheit fast unmerklichen tatsächlichen Schöpfers. Sie bietet aber auch einen Vorgeschmack der Leistungen bei besserer Beherrschung der beiden Pole.⁸³

Anche in questa riflessione sembra riconoscibile una vicinanza al pensiero di Klages e all'opera di Huch stesso: il "creatore" di cui parla Kubin, ovvero il sognatore, altro non sarebbe che un'entità costretta ad abbandonarsi alle potenze oniriche, di cui deve subire passivamente le immagini. La sua vera natura e identità rimarrebbero così celate, dal momento che egli diventa un mero strumento attraverso il quale si manifestano le forze creatrici incontrollabili che si sottraggono alla coscienza della veglia.

Dopo aver concluso la riflessione filosofica, Kubin dedica qualche riga all'autore dei sogni e alla sua opera. L'artista spiega di aver conosciuto personalmente Huch, che definisce un *leidenschaftlicher Träumer*, e di essersi spesso intrattenuto con lui su temi e riflessioni relativi al sogno. Egli loda la grazia e l'accuratezza con cui l'autore si confronta con questa zona liminale tra i due stati di coscienza e definisce i resoconti onirici di Huch come *herrliche Dokumente der Seele*:

Nachfolgende Träume hat uns Friedrich Huch als zweite Folge einer ebenso schönen ersten hinterlassen und zur Veröffentlichung bestimmt. Es sind herrliche Dokumente

⁸³ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*, cit., pp. 7-8.

der Seele, und ich staune immer wieder über die Grazie und Gewissenhaftigkeit auf einem so schwierigen Gebiet, wo die Ränder von Bewußtseinsgegensätzen sich gleichsam berühren. Huch, mit dem ich mich vor Jahren öfter über diese Dinge unterhielt, war ein Dichter und leidenschaftlicher Träumer – und so erklärt sich auch die Suggestion seines Werks.⁸⁴

L'artista conclude infine l'introduzione specificando che le sue illustrazioni, come notato da Schmidt-Hannisa,⁸⁵ altro non sarebbero che mere trasposizioni di testi da un codice verbale a un codice grafico, come per l'illustrazione di qualsiasi altro libro. Quest'opera, tuttavia, rappresenta per Kubin un'attrattiva particolare, poiché pervasa da quella straordinaria atmosfera che caratterizza tutte le creazioni dei cosiddetti "artisti del sogno":

Für meine Zeichnungen waren nur graphische Erwägungen maßgebend; sie sind Illustrationen wie zu irgendeinem andern Buch, nur hat für mich gerade dieser Stoff etwas ganz Besonderes und Anziehendes gehabt, denn er ist durchweht von dem Atem, den ich bei allen hervorragenden Künstlern des Traums fühle und liebe.⁸⁶

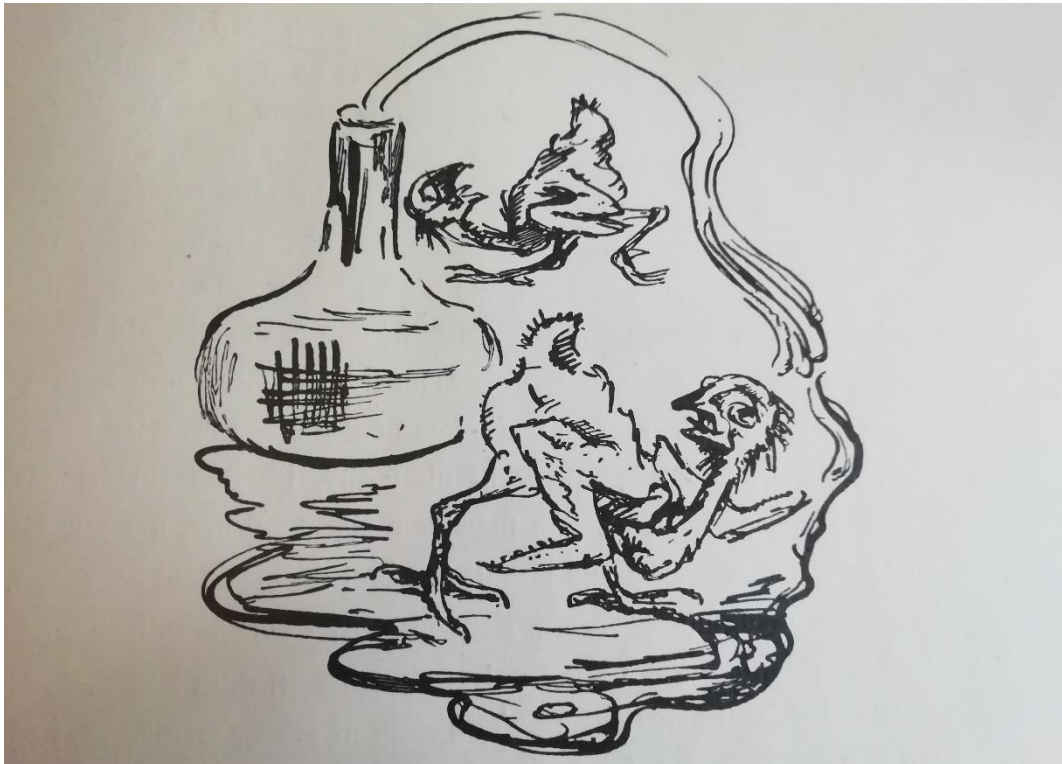
Si può dunque concludere che Kubin, così come Klages, riconosce il potenziale creativo del sogno e lo identifica come stadio preliminare privilegiato della produzione artistica. Se il motto di Klages è «Der Träumer vollendet sich im Dichter» (RR 361), quello di Kubin potrebbe essere, più genericamente, *der Träumer vollendet sich im Künstler*.

L'edizione di *Neue Träume* curata da Kubin comprende dieci tavole e dieci illustrazioni più piccole, di cui di seguito si riportano alcuni esempi significativi. L'ordine delle annotazioni, probabilmente allo scopo di un migliore inserimento delle illustrazioni e delle tavole, è leggermente variato rispetto alla prima edizione.

⁸⁴ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*, cit., p. 8.

⁸⁵ Cfr. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung*, cit., p. 43.

⁸⁶ Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*, cit., p. 8.



Alfred Kubin, illustrazione in Friedrich Huch, *Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin.* München, Georg Müller, 1921, p. 21. «Die Flasche springt [...] und [...] drängen sich nach außen abscheuliche, gekochte Vögel, beinah fleischlos, hüpfen auf die Erde und verkriechen sich sogleich vollkommen in die Löcher des Uferrandes» (NT 242).



Alfred Kubin, tavola illustrata (inserita tra p. 32 e p. 33) in Friedrich Huch, *Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin*. München, Georg Müller, 1921. «Ich gehe allein in das alte Haus. Inwendig ist ein einziger, hoher, riesiger Raum wie in einer Kirche. In seiner Mitte sind Altarstufen, oben sitzt ein Kind. Ich gehe zu ihm hin, werfe mich vor ihm nieder, umklammere es in breche in Schluchzen aus» (NT 249).



Alfred Kubin, tavola illustrata (inserita tra p. 34 e p. 35) in Friedrich Huch, *Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin*. München, Georg Müller, 1921. «Zu gleicher Zeit erhebt sich ein leise rauschender Wind, und nun sehe ich mit Deutlichkeit, wie es in seiner ganzen Breite hin und her schwankt, leise und gewaltig. Angst faßt mich, ich will zurück, dann aber denke ich: Wäre es nicht eigentlich der schönste Tod für mich?» (NT 257).



Alfred Kubin, tavola illustrata (inserita tra p. 42 e p. 43) in Friedrich Huch, *Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin*. München, Georg Müller, 1921. «Jetzt kommt er sogleich zutraulich auf mich zu und hüpf mir gewichtlos auf dem Arm, auf die Schultern, daß ich die leichten Federn an der Backe spüre. Ich will arbeiten, aber das Tier läßt mich nicht zum Schreiben kommen, überall ist es mir im Wege» (NT 266)



Alfred Kubin, tavola illustrata (inserita tra p. 44 e p. 45) in Friedrich Huch, *Neue Träume. Mit zwanzig Bildern von Alfred Kubin*. München, Georg Müller, 1921. «Da sehe ich ein graues Buch; ich nehme es. In ihm sind grau gezeichnete Bilder, Niederschriften von Träumen aus dem alten Hause und geheimnisvoll verbundene Zeichen und Buchstaben, deren Sinn mir verschlossen ist» (NT 269).

3.3. La ricezione in ambito scientifico: la lettura psicoanalitica di Wilhelm Stekel

3.3.1. Il rapporto tra sogno, poesia e neurosi

Il potenziale creativo del sogno attira anche l'attenzione di Wilhelm Stekel, "discepolo eretico" di Freud e prototipo del *wilden Analytiker*. Egli fu uno dei primi seguaci del padre della psicoanalisi e giocò un ruolo fondamentale nella nascita e nello sviluppo iniziale del movimento psicoanalitico. Tra gli ambiti privilegiati di Stekel, oltre all'interesse per la sessualità, egli era noto in particolar modo per le sue ricerche sul simbolismo onirico. Tuttavia, a causa di alcuni scontri con Freud, Stekel fu espulso dalla Società Psicoanalitica di Vienna nel 1912 e, proprio a causa di queste incomprensioni con il fondatore della psicoanalisi, egli fu screditato e marginalizzato dalla storiografia psicoanalitica. È divenuta celebre l'espressione con cui Freud definì il discepolo, ovvero come *Trüffelschwein*: nonostante lo ritenesse infatti un perverso, egli riconosceva in Stekel la capacità di avere intuizioni originali.

In una serie di studi sul sogno in relazione alla produzione artistica, *Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*, Stekel indaga il potenziale creativo del sogno. In apertura di uno di questi studi, *Dichtung und Neurose*, Stekel radicalizza il postulato di Klages, «Der Träumer vollendet sich im Dichter» (RR 361), in «Jeder Träumer ist ein Dichter».⁸⁷ Secondo Stekel, infatti, non ci sarebbe alcuna differenza tra sogno e creazione artistica. Ciò significa che le più alte capacità poetiche risiederebbero anche nell'uomo comune:

Zwischen Traum und Dichtung gibt es eigentlich keine Unterschiede. Wer einmal gelernt hat die symbolische Entstellungskunst des Traumes zu entlarven, der ist immer auf Neue erstaunt über die hohen dichterischen Qualitäten, die in dem Alltagsmenschen innewohnen. Der Traum des Alltagsmenschen entschleiert uns seine dichterischen Anlagen. Noch richtiger: Er entfesselt sie.⁸⁸

⁸⁷ Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1909, p. 2.

⁸⁸ Ibid.

Ogni scrittore, secondo Stekel, ne sarebbe stato consapevole ben prima che ciò fosse dimostrato dalla moderna scienza psicoanalitica. A prova di questo fatto, egli cita un commento tratto dai diari di Hebbel, autore noto per il suo interesse per il mondo onirico, e aggiunge che anche Schopenhauer e Jean Paul sarebbero arrivati a simili conclusioni: «So notiert Hebbel in seinen Tagebüchern (3/VI 1897) „eine wunderschönen und doch grauenvollen“ Traum seiner geliebten Christine und bemerkt dazu: „Mein Gedanke, dass Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich nun mehr und mehr“».⁸⁹

In modo del tutto intuitivo Hebbel e Schopenhauer avrebbero così scoperto quello che secondo Stekel sarebbe un fatto determinante, e cioè che sogno e poesia sarebbero meccanismi psichici identici tra loro. Così come il sogno ricava il proprio materiale dalle profondità dell'inconscio, allo stesso modo il poeta trae il proprio impulso creativo dalle forze misteriose che risiedono nell'inconscio stesso:

Hebbel und Schopenhauer haben mit intuitivem Verständnis eine fundamentale Tatsache entdeckt. Traum und Dichtung sind fast identische psychische Mechanismen. Der Traum holt sein Material aus den Tiefen des Unbewussten. Und was den wahren Dichter ausmacht, ist es nicht die Eigenschaft, dass ihm die Kräfte des Unbewussten zur Verfügung stehen?⁹⁰

Ciò sarebbe dimostrato da alcuni processi creativi, quali estasi artistica, delirio creativo o febbre produttiva, attraverso i quali la coscienza dell'autore, attraverso l'autosuggestione, si proietta in una sorta di stato di sonnambulismo simile al sogno:

Goethe erzählt, er habe die meisten Gedichte des Nachts wie im Traume niedergeschrieben. Von andern Dichtern kennen wir ähnliche Vorgänge. Die Ekstase des Künstlers, der glühende Schaffensrausch, das Fieber der Produktion sind identische Zustände, in denen sich das Bewusstsein durch Autosuggestion in eine Art sonnambulen Zustand d. h. in einen Traum versetzt.⁹¹

⁸⁹ Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose*, cit., p. 2.

⁹⁰ Ibid., p. 3.

⁹¹ Ibid.

Nonostante le differenze di approccio, è possibile dunque identificare un punto di incontro tra il pensiero di Klages e quello di Stekel, poiché anche quest'ultimo, proprio come il primo, individua la fonte primaria della produzione artistica nel sogno e in tutti quegli stati in cui la coscienza non è vigile. Solo in questi stati possono infatti emergere quelle misteriose potenze inconse e creatrici, che il filosofo identifica con il concetto di *Seele*.

Questo sarebbe, secondo Stekel, il punto di contatto tra poesia e neurosi che lo psicoanalista desidera indagare nel suo studio, poiché anche i malati affetti da queste patologie sarebbero soggetti a stadi simili a quelli vissuti dagli scrittori nell'impeto creativo. Essi sono infatti costretti a crearsi un mondo fittizio per sopperire alle mancanze del mondo reale:

Die Hysterische erdichtet sich Situationen, die ihr das Leben hartnäckig verweigert oder die sie vom Leben nicht annehmen will und darf. Gehen wir einen Schritt weiter und wir kommen zur Erkenntnis, dass jeder Neurotiker die Gabe hat, in einer „zweiten“ Welt zu leben. Er teilt seine Aufmerksamkeit zwischen Traum und Wirklichkeit.⁹²

Ogni persona affetta da neurosi soffrirebbe di un conflitto psichico causato dal fatto di provare desideri insopportabili alla coscienza della veglia che il soggetto tenta costantemente di rimuovere. Desideri consci e inconsci entrano perciò in conflitto creando una scissione dell'identità che, secondo Stekel, caratterizzerebbe anche l'artista:

Auch im Künstler handelt es sich, im Grunde genommen, um eine Spaltung der Persönlichkeit. Auch der Künstler steht unter der Herrschaft der Verdrängung. Auch bei ihm zeitigt die Dissonanz zwischen Bewussten und Unbewussten einen psychischen Konflikt.⁹³

⁹² Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose*, cit., p. 3.

⁹³ *Ibid.*, p. 5.

Sorge dunque spontanea la domanda su cosa sia che distingue l'artista dal soggetto affetto da neurosi. Secondo la versione di Otto Rank,⁹⁴ nel primo, a differenza del secondo, il conflitto non avrebbe ancora raggiunto un livello patologico, poiché l'artista riuscirebbe a liberare queste potenze dissonanti nelle sue opere creative.

Tuttavia, Stekel non si trova d'accordo con Rank e radicalizza la sua posizione. Egli crede infatti che non esista differenza tra le due categorie, poiché ogni poeta sarebbe, almeno in parte, affetto da neurosi: «Meine Forschungen haben mir den sichern Beweis erbracht, dass zwischen dem Neurotiker und dem Dichter gar kein Unterschied besteht. Nicht jeder Neurotiker ist ein Dichter. Aber jeder Dichter ist ein Neurotiker».⁹⁵ Dopo questa affermazione così radicale, Stekel precisa di non voler etichettare tutti gli artisti come “malati”, ma semplicemente relativizzare i concetti di “normale” e “patologico”. Il confine sarebbe infatti labile e Stekel è convinto che in ogni essere umano risieda una parte di neurosi latente:

Doch wer könnte es wagen, die Grenzen zwischen Krankheit und Gesundheit zu ziehen? Wo hört das Normale auf und beginnt das Pathologische? Ich habe schon anfangs betont, dass es eigentlich keine Normalmenschen gibt. Dass in jedem Menschen ein Stück latenter Neurose schlummert. Gerade dieses Stück Neurose ist es, das die Grundbedingungen alles Schaffens ausmacht.⁹⁶

Secondo lo psicoanalista, perciò, sarebbe proprio la neurosi latente che risiede in ogni essere umano la condizione essenziale alla base di ogni processo creativo. Il postulato di Klages si può dunque riformulare, ancora una volta, nell'ottica di Stekel: *Der Träumer vollendet sich im Neurotiker.*

3.3.2. *Lo studio* Die Träume der Dichter

Nel 1912 Stekel pubblica, nell'ambito della serie di studi *Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*, uno scritto dal titolo *Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der unbewußten Triebkräfte bei Dichtern*,

⁹⁴ Cfr. Otto Rank, *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie*. Wien-Leipzig, Hugo Heller, 1907, cit. in Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose*, cit., p. 5.

⁹⁵ Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose*, cit., p. 5.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

Neurotikern und Verbrechern. Si tratta di un'indagine empirica condotta sui sogni dei poeti allo scopo di indagarne il potenziale creativo, ma anche per analizzare il rapporto tra impulso criminale, neurosi e creazione artistica.

L'autore stesso dichiara il proprio intento nella *Vorrede* all'opera, in cui aggiunge che a completamento del proprio studio desidererebbe condurre un'indagine analoga anche sui sogni dei musicisti e dei pittori:

Es ist ein Versuch, aus den dunklen Regungen des Traumlebens die unbewussten Kräfte der Schöpferkraft zu erschliessen und den Dichter an seinen Träumen zu messen und zu erkennen. Es ist das erste Mal, dass eine derartige vergleichende Untersuchung vorgenommen wurde. Der Leser wird entscheiden, ob sie gelohnt hat. Ich habe di Absicht zur Ergänzung dieser Arbeit, gelegentlich die Träume der Musiker und Maler zu untersuchen und mit denen der Dichter zu vergleichen.⁹⁷

Il primo capitolo dello studio, *Der tiefe Brunnen*, si apre con un'immagine poetica relativa al sogno. Stekel stesso ammette di aver avuto in passato aspirazioni poetiche e di essersi sempre emozionato nello scorgere queste qualità artistiche nelle persone comuni. Soltanto dopo aver cominciato a occuparsi del sogno, confessa lo psicoanalista, egli avrebbe finalmente individuato la fonte primaria di ogni produzione creativa:

Ich wollte einst ein Dichter werden. Es ist lange her. Ich habe aus dieser Zeit eine Liebe für die Dichter bewahrt und freute mich, wenn ich im einfachen Menschen den Dichter entdeckte. Und als ich begann die Träume der Menschen zu beobachten, lernte ich die Quellen aller Kunst kennen. [...] Im Traum leben wir ein reiches Leben und sind niemals einsam. Einsam sind wir nur in schlaflosen Nächten...⁹⁸

Riprendendo lo scritto *Dichtung und Neurose*, in cui erano già state messe in evidenza le analogie tra il poeta e il sognatore, Stekel dichiara di voler risolvere quelle questioni che erano rimaste aperte nello studio precedente. L'autore desidera

⁹⁷ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der unbewußten Triebkräfte bei Dichtern, Neurotikern und Verbrechern (Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes)*. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1912, p. V.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1.

infatti giungere a una comprensione profonda del poeta attraverso l'analisi dei suoi sogni e cita, a difesa delle sue idee sul potenziale creativo del mondo onirico, Jean Paul:

Wir haben eine Reihe wichtiger Probleme zu lösen. Wir wollen versuchen, vom Verständnis des Traumes zum Verständnis des Dichters durchzudringen. Ich halte es mit Jean Paul, der der Meinung ist: „Wahrlich, mancher Kopf würde uns mehr mit seinen Träumen, als mit seinem Denken belehren, mancher Dichter mehr mit seinen wirklichen Träumen, als mit seinen gedichteten ergötzen, so wie der seichteste Kopf, sobald er in eine Irrenanstalt gebracht ist, eine Prophetenschule für den Weltweisen sein kann.“⁹⁹

Per esemplificare le sue posizioni, Stekel riporta il sogno di una sua paziente e afferma che si potrebbe credere, per la ricchezza di immagini, che si tratti del sogno di una poetessa: «Man könnte nun glauben, diesen Traum habe eine Dichterin geträumt. Aber im Traume werden alle Menschen zu Dichtern».¹⁰⁰ Se è vero che in sogno ogni essere umano diventa poeta, allora far poesia altro non sarebbe che proseguire l'attività onirica anche durante la veglia: «Die Dichter wissen alles, was die Gelehrten nach Jahren mühsam ans Licht des Tages bringen. Der Dichter schöpft aus dem tiefsten Schachte seiner Seele die Deutungen. Dichten ist ja nur eine Fortsetzung des Träumens».¹⁰¹

L'indagine di Stekel si svolge attraverso un questionario che lo psicoanalista sottopone ad alcuni autori contemporanei da lui selezionati. Il questionario include le seguenti domande:

1. Haben Sie typische (sich wiederholende) Träume?
2. Können Sie mir einen Traum mitteilen, der Ihnen einen grossen Eindruck gemacht hat?
3. Haben Sie Tagträume?
4. Haben Sie in Ihren Träumen kriminellen Einschlag?

⁹⁹ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 2.

¹⁰⁰ Ibid., p. 3.

¹⁰¹ Ibid., p. 9.

5. Sind Ihre Träume nüchtern oder phantastisch?
6. Verwerten Sie Ihre Träume zur dichterischen Produktion?¹⁰²

Tra gli autori selezionati, Stekel non solo decide di includere Huch nel suo studio, ma lo definisce anche «ein Kronzeuge für unsere Untersuchung».¹⁰³

3.3.3. L'analisi condotta da Stekel sui sogni di Huch

Oltre ad essere a conoscenza della raccolta *Träume*, Stekel è in possesso di una testimonianza diretta sui sogni di Huch, poiché anch'egli, come gli altri autori selezionati per l'indagine, si è sottoposto al questionario fornito dallo psicoanalista. Alla domanda sui sogni ricorrenti Huch risponde nel modo seguente, includendo sogni di volo, di esami, di caduta di denti e, naturalmente, sogni di animali parlanti e della vecchia casa di famiglia:

Flugträume sind häufig; übrigens nie per „Luftschiff“, sondern stets rein körperlich; entweder dem Schwimmen ähnlich (Bewegung der Arme), oder ein Emporsteigen durch Atemhalten.

Examensträume leider auch sehr häufig. Doch handelt es sich da nie um meine Staatsexamina, sondern stets um das Absolutorium auf dem Gymnasium. Mein Lebensalter damals und das jetzige gehen dann durcheinander und ergeben zuweilen sonderbare Konflikte.

Träume von Verbrechen und Anklagen sind sehr selten; einen habe ich in meinem Traumbuch veröffentlicht.

Stereotype Träume: die Ihnen schon bekannten von dem alten Haus. Sie wiederholen sich zuweilen mehrmals in einer Nacht, Nächte hintereinander. – Andere stereotype Träume: Von Tieren, die menschliche Sprache haben, mit denen ich mich unterhalte. Das ist mir etwas so gewohntes, dass ich nicht erstaunt wäre, wenn es mir einmal in Wirklichkeit begegnen würde.

In früheren Jahren waren Träume von Zahnausfall mit 100 Varianten sehr häufig. Das ist jetzt fast ganz fort. – Träume von wunderbar schönen Schmetterlingen sind zwar nicht sehr häufig, aber intensiv als Erlebnis; meist verwandeln sie sich irgendwie abscheulich. (Auch davon ist mindestens ein Beispiel, glaube ich, in meinem

¹⁰² Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 36.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 140.

Traumbuch; ebenso wie von dem Beleben der Taschenuhrzeiger, – ein Traum, der manchmal geträumt wird.) Ich fahre übrigens fort meine Träume aufzuzeichnen, soweit sie mir irgendwie belangvoll erscheinen.¹⁰⁴

Stekel giudica i sogni di Huch «hochinteressant»¹⁰⁵ e fornisce una propria analisi del materiale onirico, partendo dai sogni della vecchia casa di famiglia che, come si è visto, costituisce il tema più ricorrente. Stekel, riassumendo il contenuto di alcuni tra questi sogni, li legge come un desiderio, da parte dell'autore, di tornare bambino, o meglio di tornare al grembo materno per rivivere la propria nascita:

Dann ist der Dichter im Garten des alten Hauses. Das Dickicht schlägt über ihn zusammen... Oder er kann es nicht fassen, dass das grosse Wunder geschehen ist und er wieder im alten Haus ist. Er umarmt und küsst die Halme... Oder er geht mit seiner Mutter durch die alte Stadt und bricht in Tränen aus. Er sagt, er wolle die alten Strassen sehen, aber sie nicht mit Namen nennen. Das ist deutlich genug. Er will wieder ein Kind sein und wieder bei der Mutter sein. Er will seine Geburt noch einmal erleben.¹⁰⁶

Il desiderio dell'autore di recuperare il passato va ben oltre la propria storia anagrafica e si estende attraverso i secoli per dar vita a ciò che Stekel denomina "sogni primitivi". Tra di essi figurano, ad esempio, il sogno della mappa dell'antica Germania (cfr. T 209-210):

Der Geist des Dichters eilt in die Vergangenheit zurück. Er durchlebt Jahrtausende. Wir werden später sehen, dass dieses Bestreben, die Vergangenheit zu erhellen, einen ganzen Typus von Träumen, die prähistorische Träume, hervorruft. Hier wird bis auf die Zeit der Urgermanen zurückgegangen. In anderen Träumen begnügt sich der Dichter mit der Zeugungsgeschichte. Die zahlreichen Spermatozoenträume sind ein Beweis dafür.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Friedrich Huch, cit. in Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., pp. 140-141.

¹⁰⁵ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 141.

¹⁰⁶ Ibid. Come già notato altrove, anche Wucherpennig, a diversi anni di distanza, riprende questa lettura e interpreta la vecchia casa di famiglia come simbolo del grembo materno. Cfr. Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, cit., pp. 53, 67.

¹⁰⁷ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 143.

Ai sogni preistorici Stekel ascrive dunque un'ulteriore categoria onirica che definisce come "sogni di spermatozoi". Tra di essi, egli include i resoconti onirici più disparati, ad esempio quello dell'animale del sogno (cfr. T 195) – secondo Stekel simbolo, oltre che del sogno stesso, dello spermatozoo – o della vecchia casa di famiglia, su cui il sognatore cerca di piantare una bandiera che si trasforma in un filo di lana nero (cfr. T 211) – simbolo, ancora una volta, dello spermatozoo. Inoltre, Stekel interpreta in modo analogo anche il sogno in cui, a causa di un'epidemia, muore un'enorme quantità di uomini (cfr. T 204-205) – come accade agli spermatozoi in fase di fecondazione – o quello in cui la lancetta dell'orologio – simbolo dello spermatozoo – si trasforma in una creatura compiuta, ovvero in una salamandra (cfr. T 212):

Wir wollen jetzt noch einige Urlebensträume von Huch zitieren, die sich als Spermatozoenträume deutlich erkennen lassen. Zuerst der Traum von der Seuche. Von Millionen Spermatozoen ist eines ausersehen, ein Mensch zu werden. Die anderen sterben. [...]

Ein anderes Mal erscheinen die Spermatozoen als Uhrenzeiger, die sich in Salamander von der herrlichsten Form mit wundervollen kleinen Armen und Beinen verwandeln.¹⁰⁸

Tra i sogni di spermatozoi figurano infine, secondo Stekel, la maggior parte dei sogni in cui compare l'acqua, così come il sogno, in parte inserito in *Peter Michel*, dei giovani bagnanti nudi (cfr. T 203-204), poiché «Nackte badende Knaben sind mir ein bekanntes Symbol für Spermatozoen».¹⁰⁹

Stekel individua inoltre in alcuni sogni un impulso criminale, come nell'annotazione del sarto che taglia un panno col proprio corpo (cfr. T 216-217) o in quella della bambola giapponese che, afferrata in mano, rischia di soffocare (cfr. T 195-196). In altri sogni, l'impulso criminale si mescola a motivi religiosi, come nell'annotazione in cui l'io onirico tiene in mano un pacchetto contenente un infante morto che si scoprirà essere Gesù Bambino (cfr. T 214). Stekel interpreta questo

¹⁰⁸ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 144.

¹⁰⁹ Ibid., p. 145.

sogno come la volontà, da parte dell'autore, di uccidere il Dio che risiede in sé, ovvero la parte devota della propria personalità: «Er will den Gott in sich ertöten. Er will Christus töten und eine neue Religion gründen. In ihm kämpfen ein frommes Ich und ein ungläubiges».¹¹⁰ In modo analogo Stekel interpreta anche il sogno immediatamente successivo della raccolta in cui, nella luce del mattino, compare un religioso in contemplazione di Dio e si ode un suono su tre toni fondamentali (cfr. T 215) che, secondo lo psicoanalista, rappresenterebbe la trinità:

Die Frühsonne in diesem Traume spricht dafür, dass der Dichter in seiner Jugend eine fromme Periode durchgemacht, vielleicht sogar Geistlicher werden wollte. In einer Ecke seiner Seele betet dieser Geistliche noch... Der Dreiklang symbolisiert die heilige Dreieinigkeit. Er hat aber den alten Kinderglauben vergessen. Schliesslich entdeckt er, dass der Geistliche sein Widersacher ist.¹¹¹

Questo conflitto interiore tra il proprio Io più devoto e un Io miscredente testimonierebbe, secondo Stekel, la grande modernità di Huch, in continua tensione tra due poli, proprio come chi è affetto da neurosi:

Welch tiefer Einblick in die Psyche des modernen Kulturmenschen! Er ist fromm und hasst die Frömmigkeit in sich. Er ist frei und doch innerlich gebunden. Immer horcht sein inneres Ohr auf die leisen Litaneien des Geistlichen und lenkt seine sündigen Gedanken zu Gott. Wir werden bei Hebbel einen ähnlichen Traum von zwei feindlichen Brüdern kennen lernen. Er kehrt bei Neurotikern immer wieder und zeigt, dass sie innerlich zerrissen und zerfallen sind... Sie stehen immer mit sich im Kampfe.¹¹²

Nonostante Huch lotti contro la propria devozione, secondo Stekel egli mantiene un profondo desiderio di tensione verso il cielo. La vecchia casa, infatti, non rappresenterebbe, secondo lo psicoanalista, soltanto la casa di famiglia ma anche la casa di Dio, verso la quale il sognatore tende costantemente: «Auch Huch kämpft

¹¹⁰ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 146.

¹¹¹ Ibid., p. 147.

¹¹² Ibid.

gegen seine Frömmigkeit. Aber in seinen Träumen kehrt immer wieder ein glühendes Verlangen nach dem Himmel. Ja – das alte Haus ist auch das Gotteshaus, in das er wieder treten darf. Er kann wieder beten. Er ist wieder gläubig». ¹¹³ In una nota Stekel elenca una serie di sogni che dovrebbero esemplificare questa tensione verso il cielo da parte dell'Io onirico:

Für diese Auflösung sprechen viele Momente. Bald fällt dem Träumer der hohe kuppelförmige Bau auf. Ein anderes Mal steht ein steinerner Wächter (Christus!) vor der Tür und hütet den Eingang. Immer wieder verschmelzen erotische und religiöse Motive. Er hängt mit der Ewigkeit zusammen, er ist ein kleines Glied in der unendlichen Kette. ¹¹⁴

L'idea dell'essere umano come parte di una catena infinita e, di conseguenza, come parte di un tempo infinito, ovvero dell'eternità, si riflette nel già citato sogno in cui l'Io onirico pende da una corda nel mezzo di una grotta (cfr. T 197-198). Stekel interpreta questa corda come simbolo del cordone ombelicale tra madre e figlio ma anche, facendo ancora una volta riferimento a un sogno di Hebbel, come simbolo dell'eternità:

Dieses Seil symbolisiert in den Träumen auch di Nabelschnur, mi der Kind und Mutter zusammen hängen. Wir werden aber einen Traum von Hebbel kennen lernen, in dem dies Seil vom lieben Gott geschaukelt wird. Wie unendlich klein ist ein Mensch an dem Seile der Ewigkeit in der Riesenglocke! Das ist ein Sinn dieses Traumes. ¹¹⁵

Nonostante la tensione verso il cielo, il sognatore, nell'interpretazione di Stekel, sa di dover espiare gravi peccati. In uno dei sogni di Huch questi debiti apparirebbero sotto forma di un conto d'albergo che l'Io onirico deve pagare (cfr. T 218). In questo sogno compaiono altre immagini che Stekel interpreta come simboli religiosi, ovvero un viandante che ha interrotto il proprio viaggio verso l'Italia e una porta medievale, simbolo dell'Aldilà:

¹¹³ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 147.

¹¹⁴ Ibid., nota 1, p. 147.

¹¹⁵ Ibid.

Das altertümliche Tor ist das dunkle Tor, durch das wir alle einer fernen Zukunft entgegengehen... Es ist der „letzte“ Ort. Er beobachtet sich selbst und sagt: Dieser Weg führt ins ewige Verderben... Nach Italien ziehen die Büsser, die zum Papst pilgern, dorthin lenkte Tannhäuser seine Schritte.¹¹⁶

Stekel si interroga dunque su quali siano i possibili peccati che Huch desidera espiare e individua un senso di colpa inconscio nei moti di gelosia che l'autore avrebbe provato nei confronti dei propri fratelli e che si sarebbero trasformati in fantasie infanticide, come nel sogno in cui due bambini si spingono su una terrazza (cfr. T 225). L'analista ammette così che in ogni essere umano si celerebbe un terribile peccatore, le cui fantasie troverebbero compimento in immagini sanguinarie, come nel sogno di Huch in cui si forma lentamente una goccia di sangue rosso nell'orologio dell'Io onirico (cfr. T 229): «Ja, wir sind alle arge Sünder und unsere Phantasien schwelgen in blutigen Bildern... Die Stunden vergehen und wir eilen in rasender Schnelle dem Tode zu. Unser Herz ist so eine Zeitenuhr... [...] Blut fordert Blut! Furchtbar rächen sich die Toten».¹¹⁷

La vendetta dei morti sarebbe rappresentata da un sogno in cui l'Io onirico si trova sul ciglio di una tomba aperta e un cadere cerca di trascinarlo giù con sé (cfr. T 229). Tuttavia, come nota Stekel, il sognatore non si lascia trascinare negli abissi dell'inferno ma tende sempre verso le cime più alte, verso il cielo e verso il sole: «Die Toten rufen ihn und ziehen ihn rächend zu sich hinab. Aber er lässt sich nicht in den Grund der Hölle ziehen. Seine Fahrt geht gegen den Himmel, gegen die höchsten Gipfel, gegen das Schneehorn, der Sonne zu».¹¹⁸ A questo proposito Stekel cita il penultimo sogno della raccolta (cfr. T 130), in cui l'Io onirico ascolta la leggenda, raccontata dal suo accompagnatore, di un uomo che aveva scagliato una freccia contro il sole, dove sarebbe rimasta conficcata. A quel punto il sognatore guarda il sole che, con sua grande sorpresa, si trasforma in strisce bianco accecanti, che i personaggi onirici identificano con i monti Urali. Il simbolo della freccia scagliata contro il sole, immagine della divinità, viene interpretato da Stekel, ancora una volta, come un tentativo di ribellione contro la religione. Attraverso una serie

¹¹⁶ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 148.

¹¹⁷ Ibid., p. 148-149.

¹¹⁸ Ibid., p. 149.

di domande retoriche, egli conclude la sua riflessione con un riferimento al desiderio da parte dell'autore di liberarsi dal peso di Dio per diventare egli stesso creatore di nuovi mondi, nonché per esplorare il mistero del divenire:

Auch er war so vermessen, gegen die Götter Pfeile zu senden. Wollte er nicht das Christuskind töten und hatte er nicht den Geistlichen in der Andacht gestört? Wollte er nicht selbst Schöpfer neuer Welten werden? Zog sein Geist nicht zur Ur-Geschichte (Uralgebirge) der Menschheit zurück, um das Rätsel seines Werdens zu ergründen?...¹¹⁹

In tutti questi sogni, conclude Stekel, la figura paterna e quella materna si fonderebbero con la divinità, così come la vecchia casa di famiglia si fonderebbe con il cielo e la religione. Questo luogo protetto sarebbe infatti pronto ad accogliere il sognatore, purché egli torni pentito dai propri pellegrinaggi. Nella frase conclusiva, Stekel associa la devozione all'amore, poiché Huch era sempre rimasto legato alla religione per profondo amore della madre, donna estremamente pia:

Die Mutter und die Mutter Gottes, die Eltern und die Gottheit werden zu einer einzigen Gestalt. Das Bild der Sonne hat noch immer Schlacken (Schlacken - - - unbefleckte Empfängnis?), aber sie leuchtet und blendet ihn... Er ist ja immer fromm gewesen, weil er seine Mutter so innig geliebt hatte. Und das alte Haus, die Kirche wird ihn immer wieder gerne aufnehmen, wenn er reuig nach langen Irrfahrten zurückkommt. Lieben heisst ja fromm sein. - - -¹²⁰

Come nota Greuner,¹²¹ l'interpretazione di Stekel è sicuramente limitata, per quanto interessante sia l'intento del suo progetto. Lo psicoanalista, infatti, non prende in considerazione, se non in maniera molto superficiale, i fatti biografici legati alla vita dell'autore, tenta di ricondurre, spesso in maniera forzata, gli scrittori presi in esame al concetto di neurosi, imputando loro impulsi criminali, e attribuisce ai

¹¹⁹ Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, cit., p. 149.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Cfr. Ruth Greuner, *Nachwort*, cit., pp. 163-164.

sogni analizzati il classico simbolismo onirico, per lo più stereotipatamente riconducibile alla sfera sessuale, tipico dei primi anni della psicoanalisi.

Questa lettura in chiave psicoanalitica, tuttavia, sarà ripresa, e in alcuni punti addirittura radicalizzata, ben sette decenni più tardi da Wolf Wuchterpfennig nel suo studio *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900*, a cui in questo lavoro si è fatto più volte riferimento.

Conclusioni

Come già dichiarato nell'introduzione, il presente lavoro di ricerca porta alla luce una tradizione nascosta relativa al rapporto tra sogno e letteratura nel primo Novecento. Questa tradizione, sviluppatasi in un ambiente alternativo al paradigma psicoanalitico dominante, ha condotto alla nascita del protocollo onirico, un genere letterario caratterizzato dall'annotazione di sogni autentici da parte dell'autore-sognatore, che si abbandona passivamente e inconsciamente al ricordo delle immagini oniriche, trascritte senza alcun tipo di commento né di contestualizzazione. Questo nuovo genere, che con la pubblicazione della raccolta *Träume* di Huch assume per la prima volta allo status di letteratura, mette in luce il potenziale estetico-creativo dell'esperienza onirica e la versatilità delle pratiche di scrittura legate al sogno.

Data la vastità del tema e la quantità di materiale, soprattutto inedito, incluso nell'analisi, la ricerca presenta naturalmente dei limiti. Numerosi sono infatti gli aspetti che possono essere ulteriormente approfonditi, a partire dal discorso relativo alle differenti pratiche di scrittura legate all'esperienza onirica. Huch, che nella sua produzione letteraria sperimenta queste diverse pratiche, rappresenta in questo contesto un autore emblematico. Nonostante infatti le sue opere non siano entrate nel canone della storia della letteratura, i testi di questo scrittore-trascrittore, sebbene oggi risultino un po' *kitsch* e *altmodisch*, presentano aspetti che meriterebbero di essere rivalutati dalla critica letteraria. Le opere di Huch, infatti, oltre ad essere estremamente interessanti dal punto di vista dei *Dream Studies*, sono il riflesso dell'ambiente culturale in cui sono state prodotte e aprono una finestra su un mondo dimenticato, in cui dominano le espressioni inconsce dell'anima, il culto dell'infanzia e l'aspra critica alla borghesia. Altri intellettuali, come Huch, meriterebbero una riscoperta, in quanto espressione alternativa del canone dominante che la storia letteraria e culturale ci hanno tramandato. Nonostante infatti le personalità gravitanti attorno al circolo dei Cosmici siano state volutamente dimenticate per ragioni ideologiche, il mondo *bohémien* della Monaco di inizio secolo rappresenta un *melting pot* di idee e creazioni filosofico-letterarie che andrebbe valutato per il suo valore estetico-artistico e il suo interesse storico-culturale.

Inoltre, un altro aspetto che merita di essere approfondito è sicuramente quello relativo alla ricezione delle raccolte *Träume* e *Neue Träume* di Huch che in questa sede, per dedicare più spazio possibile al materiale onirico dell'autore in tutta la sua complessità, si è potuto soltanto accennare. Gli autori che recepiscono Huch, infatti, come Kubin e Stekel, meriterebbero un discorso a sé, poiché essi mettono in luce quanto il tema del sogno fosse permeante nei più diversi ambiti del sapere, anche in quelli alternativi o concorrenti alle teorie freudiane. Anche i protocolli onirici successivi a quelli di Huch, a cui si è accennato nel capitolo 3.1.3, sono stati fino ad ora poco studiati, soprattutto se si considera gli autori meno noti, e meriterebbero più attenzione da parte della ricerca letteraria. Trattandosi di un genere non unitario, caratterizzato da grande varietà formale e contenutistica, il protocollo onirico permette infatti di prendere in considerazione la diversità e la ricchezza delle pratiche di scrittura legate al sogno, lasciando spazio a una serie potenzialmente infinita di approcci interpretativi.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Testi editi

- Friedrich Huch, *Peter Michel. Ein komisches Roman*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 1. Bd., pp. 1-288.
- Friedrich Huch, *Geschwister*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 2. Bd., pp. 1-196.
- Friedrich Huch, *Wandlungen*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 2. Bd., pp. 197-324.
- Friedrich Huch, *Mao*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 2. Bd., pp. 325-498.
- Friedrich Huch, *Erzählungen*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 3. Bd., pp. 395-560.
- Friedrich Huch, *Träume*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 4. Bd., pp. 185-230.
- Friedrich Huch, *Neue Träume*. In: Id., *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Belin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 4. Bd., pp. 231-270.
- Friedrich Huch, *Aus der Kindheit. Erinnerungen von Friedrich Huch*. In: Marie Huch, *Im Treibsand der Erinnerungen*. A cura di Karlwalther Rohmann, Braunschweig, Verlag A. Graff, 1978, pp. 90-111.
- Ludwig Klages, *Rhythmen und Runen. Nachlass herausgegeben von ihm selbst*. Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1944.
- Ludwig Klages, *Vom Traumbewußtsein*. In: Id., *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchiger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, Bonn, Bouvier, 1974, Bd. 3, pp. 155-238.
- Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*. In: Id., *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchiger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, Bonn, Bouvier, 1974, Bd. 3, pp. 354-497.
- Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*. In: Id., *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, Bonn, Bouvier, 1981, Bd. 2, 2. Auflage, pp. 803-823.
- Ludwig Klages, *L'anima e lo spirito*. A cura di Davide Di Maio, traduzione di Remo Cantoni, Milano, Meltemi, 2019.

Testi inediti e manoscritti

- 40105a,1: Ludwig Klages, *Friedrich Huchs „Peter Michel“* (Rezension). Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA).
- 61.3786: Ludwig Klages, *Ueber Huch und Verwandtes (Fortsetzung u. Schluss)* (Brief am Martin Ninck vom 27. Juli 1943). Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA).
- 61.5399, 1-40: Briefe von Ludwig Klages an Friedrich Huch. Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA).
- 61.6375/11: Ludwig Klages, *Über Huch und seinen „Peter Michel“* (Brief an Martin Ninck vom 9. Juni 1943). Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA).
- 61.10001: Briefe von Friedrich Huch an Ludwig Klages. Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA).
- 61.10002: Briefe von Friedrich Huch an Ludwig Klages. Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA).
- G IX 24:22,1: Träume. Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:22,2: Träume. Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:22,3: Träume. Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:23: „Neue Träume“ und unveröffentlichte Träume. Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:40: 1. Tagebuch (15.10.1905-20.8.1906). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:41: 2. Tagebuch (15.10.1905-20.8.1906). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:42: 3. Tagebuch (22.8.1906-15.2.1908). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:43: 4. Tagebuch (16.2.1908-17.12.1911). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:44: 5. Tagebuch (21.12.1911-08.03.1913). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:48: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1897). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:49: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1898). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:50: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1899). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:51: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1900). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:52: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1901). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:55: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1904). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:56: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1905). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:57: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1906). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:58: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1907). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:59: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1908). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:60: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1909-1910). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:61: Briefe von Friedrich Huch an die Mutter (1911). Stadtarchiv Braunschweig.

- G IX 24:65: Briefe (1900-1912). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:70: Kritiken zu Friedrich Huchs Werken. Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:72: Varia, Tod von Friedrich Huch (1913). Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:73: Briefe von Friedrich Huch an Hans H. Busse. Stadtarchiv Braunschweig.
- G IX 24:74: Briefe von Friedrich Huch an die Schwester Lisbeth. Stadtarchiv Braunschweig.

Bibliografia secondaria

Testimonianze dal mondo dei Cosmici e di Huch

- Stefan George, *Tagen und Taten. Aufzeichnungen und Skizze*. In: Id., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Düsseldorf-München, Helmut Küpper vormals Georg Bondi, 1967, Bd. XVII.
- Marie Huch, *Die Lebenserinnerungen von Marie Huch, geboren Gerstäcker*. In: Id., *Im Treibsand der Erinnerungen*. A cura di Karlwalther Rohmann, Braunschweig, Verlag A. Graff, 1978, pp. 17-89.
- Roderich Huch, *Alfred Schuler, Ludwig Klages, Stefan George. Erinnerungen an Kreise und Krisen der Jahrhundertwende in München-Schwabing*. Amsterdam, Castrum Peregrini, 1973.
- Franziska Gräfin zu Reventlow, *Herrn Dames Aufzeichnungen. Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil*. In: Id., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. A cura di Andreas Thomasberger, Hamburg, Igel, 2010, Bd. 2: Romane, pp. 7-102.

Protocolli onirici successivi a *Träume* di Friedrich Huch

- Wolfgang Bächler, *Traumprotokolle. Ein Nachtbuch*. Con una postfazione di Martin Walser, München, Carl Hanser, 1972.
- Ingeborg Bachmann, «*Male Oscuro*». *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. A cura di Isolde Schiffermüller, Gabriella Pelloni, Berlino, Piper Suhrkamp, 2017.
- Charlotte Beradt, *Das dritte Reich des Traums*. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1966.
- Franz Fühmann, *Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate*. A cura di Ingrid Prignitz, Rostock, Hinstorff, 1988.

- Wieland Herzfelde, *Tragigrotesken der Nacht. Träume*. Illustrato da George Grosz, Berlin, Malik Verlag, 1920.
- Hermann Hesse, *Das Traumtagebuch der Psychoanalyse 1917/18*. In: Id., *Sämtliche Werke in 20 Bänden und einem Registerband*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003, Bd. 11, pp. 444-617.
- Carl Gustav Jung, *Das rote Buch*. A cura di Sonu Shamdasani, Düsseldorf, Patmos, 2009.
- Franz Kafka, *Träume. „Ringkämpfe jeäe Nacht“*. A cura di Gaspare Giudice e Michael Müller, con una postfazione di Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M., Fischer, 1993.
- Heinar Kipphardt, *Traumprotokolle*. München/Königstein, Autoren-Edition, 1981.
- Rudolf Leonhard, *In derselben Nacht. Das Traumbuch des Exils*. A cura di Steffen Mensching, Berlin, Aufbau, 2001.
- Paula Ludwig, *Traumlandschaft*. Berlin, Waldemar Hoffmann, 1935.
- Paula Ludwig, *Träume. Aufzeichnungen aus den Jahren zwischen 1920 und 1960*. Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1962.
- Paula Ludwig, *Traumaufzeichnungen. Eine editionskritische Studie*. A cura del gruppo di studenti di letterature comparate della Ruhr-Universität di Bochum sotto la supervisione di Stephanie Heimgartner e Sylvia Kokot, Essen, Christian A. Bachmann, 2013.
- Meret Oppenheim, *Träume. Aufzeichnungen 1928-1985*. A cura di Christiane Meyer-Thoss, Bern, Gachnang & Springer, 1986.
- Arthur Schnitzler, *Träume. Das Traumtagebuch 1875-1931*. A cura di Peter Michael Braunwarth, Leo A. Lensing, Göttingen, Wallstein, 2012.
- Detlev von Uslar, *Tagebuch des Unbewussten. Abenteuer im Reich der Träume. Mit CD-Rom. Traumserie von 6000 Träumen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

Ricezione in ambito artistico e scientifico

- Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. München-Leipzig, Georg Müller, 1909.
- Alfred Kubin, *Vorbemerkung des Zeichners*. In: Friedrich Huch, *Neue Träume*. München, Georg Müller, 1921, pp. 6-8.
- Alfred Kubin, *Traumland I und II*. Berlin, Gurlitt, 1922.
- Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichten. Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers und 130 Bildtafeln*. Dresden, Reissner, 1926.
- Wilhelm Stekel, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1909.

Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter. Eine vergleichende Untersuchung der Unbewussten Triebkräfte bei Dichtern, Neurotikern und Verbrechern (Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes)*. Wiesbaden, J. F. Bergamann, 1912.

Bibliografia critica

Su sogno e letteratura

Guido Almansi, Claude Béguin (a cura di), *Il teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*. Milano, Grazanti, 1988.

Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München, Beck, 2002.

Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Leonardo Tofi (a cura di), *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*. Perugia, Morlacchi, 2014.

Marie Guthmüller, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das nächtliche Selbst: Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie*. Göttingen, Wallstein, 2016, Bd. I: 1850-1900.

Barbara Hahn, *Endlose Nacht. Träume im Jahrhundert der Gewalt*. Berlin, Suhrkamp, 2016.

Ignaz Ježower, *Buch der Träume*. Berlin, Rowohlt, 1928.

Martin Kiessing, *Dichter erzählen ihre Träume. Selbstzeugnisse deutscher Dichter aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart, Urachhaus, 1976.

Alfred Krovoza, Christine Walde (a cura di), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2018.

Christa Agnes Tuczay, Thomas Ballhausen (a cura di), *Traumnarrative. Motivische Muster – Erzählerische Traditionen – Medienübergreifende Perspektiven*, Wien, Praesens, 2018.

Su Friedrich Huch e sul protocollo onirico

Claude Béguin, *L'animale del sogno*. Introduzione a: Friedrich Huch, *Sogni*. Parma, Ugo Guanda, 1989, pp. 7-13.

Walter Benjamin, *Traumkitsch*. In: Id., *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, Bd. II, Teil 2, pp. 620-622.

- Rolf Denecke, *Friedrich Huch und die Problematik der bürgerlichen Welt in der Zeit ihres Verfalls*. Dissertation, Braunschweig, 1937.
- Gerhart Ebel, *Friedrich Huchs Dichtung*. Dissertation, Marburg, 1922.
- Ruth Greuner, «Nachwort». In: Friedrich Huch, *Träume – Neue Träume*. A cura di Ruth Greuner e con 14 illustrazioni di Ernst Lewinger, Berlin, Der Morgen, 1983, pp. 137-176.
- Hugo Hartung, *Friedrich Huchs epischer Stil*. Dissertation, München, 1925.
- Helene Huller, *Der Schriftsteller Friedrich Huch. Studien zu Literatur und Gesellschaft um die Jahrhundertwende*. Dissertation, München, 1974.
- Nadia Jollos, *Das Werk Friedrich Huchs*. Dissertation, Straßburg, 1930.
- Margaretha Kaderschafka, *Der Träumer Friedrich Huch*. Dissertation, Wien, 1948.
- Thomas Mann, *Friedrich Huch. Gedächtnisrede, gesprochen bei der Trauerfeier am 15. Mai*. In: Friedrich Huch, *Gesammelte Werke*. Stuttgart-Berlin-Leipzig, Deutsche Verl.-Anst., 1925, 1. Bd., pp. VII-XII.
- Hedda Mojsisovics, *Friedrich Huch. Kindheit und Jugend*. Dissertation, Wien, 1942.
- Thora Moulton, *Friedrich Huch. Persönlichkeit und künstlerischer Schaffensprozess*. Dissertation, Tübingen, 1958.
- Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Textsorte Protokoll. Ein Aufriß*. In: Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das Protokoll. Eine Textsorte und ihre kulturellen Funktionen*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2005.
- Karlwalther Rohmann, *Zur Einführung*. In: Marie Huch, *Im Treibsand der Erinnerungen*. A cura di Karlwalther Rohmann, Braunschweig, Verlag A. Graff, 1978, 7-16.
- Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Der Träumer vollendet sich im Dichter. Die ästhetische Emanzipation der Traumaufzeichnung*. In: Burkhard Schnepel (a cura di), *Hundert Jahre „Die Traumdeutung“*. Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung. Studien zur Kulturkunde, Köln, Rüdiger Köppe Verlag, 2001, Bd. 119., pp. 83-106.
- Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zur Genealogie des Traumprotokolls*. In: Michael Niehaus, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*. Frankfurt a.M., Peter Lang, 2005, pp. 135-164.
- Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts*. In: Hannah Alheim (a cura di), *Kontrollverlust, Kontrollgewinn. Beiträge zur Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Frankfurt a.M., Campus, 2014, pp. 51-72.

- Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Die Traumaufzeichnung als literarische Gattung. Friedrich Huchs „Träume“*. In: Christa Agnes Tuczay, Thomas Ballhausen (a cura di), *Traumnarrative. Motivische Muster – Erzählerische Traditionen – Medienübergreifende Perspektiven*, Wien, Praesens, 2018, pp. 30-45.
- Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Traumprotokolle und Traumtagebücher*. In: Alfred Krovoza, Christine Walde (a cura di), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2018, pp. 88-99.
- Heinz Schöffler, *Grundmotiv und Grundproblematik der Jahrhundertwende in der Dichtung von Friedrich Huch und Thomas Mann*. Dissertation, Münster, 1948.
- Wolf Wucherpennig, *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900. Friedrich Huch und seine Zeit*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1980.

Su Ludwig Klages e sui Cosmici

- Paul Bishop, „*Mir war der ‚Geist‘ immer mehr eine ‚explodierte Elephantiasis‘*“. *Der Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Ludwig Klages*. «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», XLIII, 1999, pp. 49-98.
- Paul Bishop, *Traum und Lebensphilosophie. Ludwig Klages und eine andere Entdeckung des dunklen Kontinents*. In: Marie Guthmüller, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (a cura di), *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie*. Göttingen, Wallstein, 2016, Bd. I: 1850-1900, pp. 374-397.
- Davide Di Maio, *Ritmo, coscienza e carattere in Ludwig Klages*. Prefazione a Ludwig Klages, *L'anima e lo spirito*. A cura di Davide Di Maio, traduzione di Remo Cantoni, Milano, Meltemi, 2019, pp. 7-23.
- Georg Dörr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin: Die „Kosmiker“ Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabinger Beobachters“*. Frankfurt a.M., Lang, 1994.
- Richard Faber, *Der Schwabinger Imperatorenstreit, (k)ein Sturm im Wasserglas. Über die Münchner Bohème im allgemeinen und die „Kosmische Runde“ im besonderen*. In: Richard Faber, Christine Holste (a cura di), *Kreise, Gruppen, Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, pp. 37-64.

- Raymond Furness *Zarathustra's Children. A Study of a Lost Generation of German Writers*, NY, Camden House, 2000.
- Chiara Gianni Ardic, *La fuga degli dèi. Mito, matriarcato e immagine in Ludwig Klages*. Roma, Jouvence, 2016.
- Tonino Griffero, *Urbilder o atmosfere? Ludwig Klages e la Nuova Fenomenologia*. «Annuario filosofico», 32, 2017, pp. 326-348.
- Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Werk und Wirkung. Einführung und kommentierte Bibliographie*. Bonn, Bouvier, 1969, Bd. I.
- Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Werk und Wirkung. Einführung und kommentierte Bibliographie*. Bonn, Bouvier, 1974, Bd. II.
- Hans Kasdorff, *Ludwig Klages im Widerstreit der Meinungen. Eine Wirkungsgeschichte von 1895-1975*. Bonn, Bouvier, 1978.
- Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zu seinem Werk*. Bonn, Bouvier, 1984.
- Giancarlo Lacchin, *Ludwig Klages. Coscienza e immagine. Studio di storia dell'estetica*. Sesto San Giovanni, Mimesis, 2012.
- Wolfgang Martynkewicz, *Ludwig Klages und Sigmund Freud. Ein Seitenstück zur ‚Jung-Krise‘*. In: literaturkritik.de, 1, 2016.
- Giampiero Moretti, *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages*. Sesto San Giovanni, Mimesis, 2001.
- Baal Müller, *Kosmik. Prozeßontologie und temporale Poetik bei Ludwig Klages und Alfred Schuler. Zur Philosophie und Dichtung der Schwabinger Kosmischen Runde*. München, Telesma, 2007.
- Herman Nunberg, Ernst Federn (a cura di), *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*. Frankfurt a.M., Fischer, 1979, Bd. III: 1910-1911, pp. 282-287.
- Heinz-Peter Preußner, *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*. Heidelberg, Winter, 2015.
- Giulio Schiavoni, apparato critico a Stefan George, *Tagen und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen – Giorni e gesta. Annotazioni e abbozzi*. A cura e traduzione di Giulio Schiavoni, Dorsoduro, Arsenale, 1986.
- Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages 1872-1956. Centenar-Ausstellung 1872 aus Anlass der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Ludwig Klages*. Bonn, Bouvier, 1972.
- Hans Eggert Schröder, *Das Bild, das in die Sinne fällt. Erinnerungen an Ludwig Klages*. Bonn, Bouvier, 1986.

- Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*. A cura di Franz Tenigl, supplemento a Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, I. Teil, Bonn, Bouvier, 1966.
- Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*. A cura di Franz Tenigl, supplemento a Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, Bonn, Bouvier, 1972, II. Teil, 1. Halbbd.
- Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*. A cura di Franz Tenigl, supplemento a Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*. A cura di Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss, Hans Eggert Schröder, Bonn, Bouvier, 1992, II. Teil, 2. Halbbd.
- Tommaso Tuppini, *Ludwig Klages. L'immagine e la questione della distanza*. Milano, Franco Angeli, 2003.