

Gianluca Esposito
Università degli Studi di Napoli Federico II

Contributi sullo stile e sul realismo magico latino-americano in
Die Vermessung der Welt di Daniel Kehlmann

Abstract

The paper outlines some essential features of Daniel Kehlmann's production, focusing on his most famous work, the novel *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*, 2005). Specifically, the focus is placed on the author's ability to achieve both wide public and critical acclaim on an international scale, thus also arousing scholarly interest in his production. Moving on from the study of the reception of the work, the essay then highlights the most important characteristics of the text, such as the skilful mixture of irony and melancholy, and its playing with stereotypes about Germans, while also tracing the sources underlying the book, starting from the connections to classical antiquity, to Plutarch's *Parallel Lives*, highlighting also contemporary inspirations, in particular Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*. Special attention is given to the work's references to Latin American literature and its magic realism, showing the text's connection to authors such as Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa and Julio Cortázar, and to the spirituality of the protagonists, related to this potentially fantastic dimension.

1. *La misura del mondo* come 'megaseller'

Die Vermessung der Welt ('*La misura del mondo*') è senza dubbio tra le opere della letteratura contemporanea in lingua tedesca che ha goduto del maggior successo di pubblico e di critica. Già nel 2008, dopo appena tre anni dalla pubblicazione, il romanzo era già stato tradotto in trentacinque lingue e, nel solo ambito di lingua tedesca, aveva raggiunto la cifra record di 1,4 milioni di copie vendute con ben quaranta ristampe, superando la nozione stessa di *bestseller* e divenendo un *megaseller* (cfr. Tommek 2015, 398-400). Tale strepitoso successo ha sorpreso lo stesso autore, che aveva già col precedente *Ich und Kaminski* (*Io e Kaminski*, 2003) ricevuto un discreto successo:

Scherzando, potrei dire che *Ich und Kaminski* [*Io e Kaminski*, G.E.] fosse una satira piuttosto aggressiva sul mondo dei media e del giornalismo, e ho constatato che i giornalisti e la stampa lo hanno apprezzato. *Die Vermessung der Welt* [*La misura del mondo*, G.E.] è una satira piuttosto aggressiva sull'essere tedeschi e ora constato che tutta la Germania lo ami. Sembra davvero molto difficile rendersi impopolare. Ma seriamente, non ho nessuna spiegazione per questo successo del libro, sono stupito e sbalordito da questo fenomeno (Nickel 2008, 30, trad. it. G.E.).

Nonostante l'umiltà del suo autore, le ragioni del successo di *Die Vermessung der Welt* sono rintracciabili in una pluralità di fattori, alcuni dei quali già individuabili in questa dichiarazione dello stesso autore. Essi sono molteplici, ma uno è certamente la capacità dell'opera di riferirsi a diverse tipologie di lettore (Tommek 2015, 407), con il suo carattere erudito e allo stesso tempo capace di intrattenere anche il pubblico meno ricettivo degli elementi intertestuali o della complessità delle tematiche presenti nel romanzo, alle volte nascoste dall'ironia spesso amara che avvolge i due protagonisti, specialmente nell'ultima parte della loro vita. Kehlmann raggiunge tali scopi adoperando uno stile tendenzialmente realista, ma non privo di elementi 'magici', che alle volte sembrano apparentemente mettere in discussione la patina di reale che la narrazione cerca di costituire. Baßler mette in evidenza come in questo modo l'opera di Kehlmann sia caratterizzata dal *double coding*. Da un lato, propone infatti una storia divertente, di facile lettura e comprensione, con un alto potenziale di identificazione da parte del lettore, e dall'altro dà al ricettore dell'opera la sensazione di trovarsi davanti a un testo dall'alto valore estetico-artistico, che già nella sua struttura è in grado di provocare godimento nel suo fruitore (Baßler 2017, 49) e, citando Umberto Eco, tende continuamente a suggerire l'idea che, godendo di questi effetti, il lettore stia perfezionando "un'esperienza estetica privilegiata" (Eco 2005, 71). Il testo risulta facilmente fruibile sia per un pubblico di specialisti, in grado quindi di riconoscere anche i dettagli più nascosti e reconditi dell'opera, sia dal medio avventore di libreria, che riceverà quindi un testo che sarà facile da leggere e sarà anche in grado semplicemente di intrattenere. Questa commistione tra elemento erudito e accessibilità lo iscrive a pieno titolo in quella dialettica tra cultura alta e cultura pop che spesso risulta essere predominante nella narrativa contemporanea.¹

1 Sul tema, in ambito italiano si rimanda a Spinazzola 2012, 7-20 e 184-188. Per l'ambito tedesco invece citiamo Degler e Paulokat 2008, 85-96 e Rauen 2010, 34-70.

Altra caratteristica che sicuramente ne ha agevolato la ricezione è il trattare tematiche e stereotipi che facilmente possono far presa non solo nel pubblico di lingua tedesca, quali la contraddizione tra il fascino e i limiti della comprensione scientifica del mondo, la ‘limitatezza’ (chiaramente stereotipata) della mentalità tedesca e l’estetica del cosmopolitismo (Tommeke 2015, 407), il tutto mettendo da parte ogni forma di ‘impegno’, vista la totale assenza di riferimenti politici, siano essi diretti o indiretti (Preußner 2008, 76), nonostante l’attitudine realista del romanzo (Tommeke 2015, 405-406). A colpire i recensori stranieri sono state la comicità, l’ironia e la leggerezza di un romanzo tedesco nel ritrarre con stereotipi ciò che è tedesco, peculiarità di solito non riscontrate dal pubblico straniero (cfr. Stein 2008, 136-150).

Al centro, sono poste le biografie del barone Alexander von Humboldt (1769-1859), scienziato, esploratore e geografo, una delle personalità più famose e influenti della sua epoca, e del celebre matematico Carl Friedrich Gauß (1777-1855). Guardando già agli anni di nascita e morte ci si rende presto conto di come essi abbiano vissuto una vita in qualche modo ‘parallela’. Non è un caso che Daniel Kehlmann abbia preso spunto per il suo romanzo dalle *Bíoi Paráλληλοι*, (*Bíoi Parállēloi*, *Vite parallele*) di Plutarco (Deupmann 2013, 243), non raccontando le vite per intero, ma prediligendo in particolare lo stile aneddotic. Così il romanzo offre un doppio approccio: da un lato, sembra raccontare episodi della vita delle due figure della *Goethezeit*, a metà tra verità storica e finzione; dall’altro lato, finzionalizza ed esemplifica gli elementi scientifici riguardanti queste due figure al fine di rendere tali argomenti accessibili a tutti senza conoscenze contestuali pregresse (Tommeke 2015, 408). Per tale ragione l’opera ha trovato un posto prediletto tra gli scaffali di molti scienziati. Lo stesso autore ha messo in evidenza come l’opera abbia avuto successo tra gli studiosi di scienze naturali, che hanno potuto vedere il loro ‘mondo’ per una volta raffigurato in un’opera letteraria (Nickel 2008, 31). Questo è confermato anche dalla recensione al romanzo di Caroline Ash (2007, 454-455) apparsa sulla celebre rivista *Science*, di certo non il luogo in cui solitamente aspettarsi recensioni di opere letterarie.

Ulteriore punto di forza è il suo dialogare con altre opere della letteratura contemporanea che hanno goduto di enorme popolarità. Sean Ireton (2011, 143-159) mette in evidenza come una delle opere con cui *La misura del mondo* sia legata è *Mason & Dixon* (1997) di Thomas Pynchon, con cui condivide vari elementi. L’umorismo gioca infatti un ruolo importante in entrambi i testi, anche attraverso la scelta di due coppie di personaggi, Humboldt e Gauß per Kehlmann e

Charles Mason e Jeremiah Dixon per Pynchon. Entrambi i romanzi sono critici nei confronti della nazione di appartenenza, rispettivamente la Germania e gli Stati Uniti: Pynchon esplora le radici della storia americana per indicarne gli errori e le ingiustizie, come lo scarso rispetto per l'ambiente, le persecuzioni contro i nativi e la tratta degli schiavi; Kehlmann si rifà all'epoca d'oro della cultura tedesca di Weimar per prendersi spesso gioco della mentalità dei suoi connazionali. Entrambi i romanzi includono accuse alla schiavitù, visite con (futuri) presidenti americani ed episodi di realismo magico, essendo entrambi gli autori fortemente influenzati dalla letteratura latino-americana sviluppatasi a partire dal secondo dopoguerra. Soprattutto, entrambi i romanzi affrontano il tema della ragione che in qualche modo tenta di 'soggiogare' la natura tramite la misurazione dei territori, nel caso di *Mason & Dixon* dei confini tra Pennsylvania e Maryland e nel caso di *Die Vermessung der Welt* il Sudamerica per Humboldt e, pur mal volentieri, la Germania settentrionale per Gauß.

Circoscrivendo il discorso all'opera oggetto del nostro studio, è da notare come *La misura del mondo* si differenzi dalla maggior parte dei lavori di Kehlmann non solo per la sua ambientazione storica (le altre opere sono ambientate nella contemporaneità, con l'eccezione di *Tyll*, pubblicato nel 2017, e del recentissimo *Lichtspiel*), ma anche per la tecnica narrativa. Il narratore eterodiegetico racconta di entrambi i personaggi tenendosi a distanza e, insolitamente, questa distanza è accompagnata da una focalizzazione interna che fa sì che la realtà narrata sia tratteggiata quasi esclusivamente dalla prospettiva dei due protagonisti, che percepiscono il mondo solo con la razionalità specifica delle loro rispettive scienze. Sul piano formale, questo distanziamento è particolarmente evidente nella scelta del discorso indiretto per la riproduzione dei discorsi dei personaggi (Herrmann 2017, 119), senza cui l'autore ha affermato non avrebbe mai potuto scrivere il libro (Nickel 2008, 32). Inoltre, accanto a uno stile chiaro e realista, si trovano anche sia un narratore inaffidabile che confonde il lettore, sia un autore che gioca con le fonti storiche con anacronismi nascosti nel tessuto storico-narrativo generalmente affidabile. Come messo in evidenza da Pütz, nell'opera viene adoperato solitamente un tipo di narratore tradizionale, che osserva e descrive ciò che accade in maniera 'oggettiva' come nel seguente esempio:

Quando [...] si precipitarono fuori dalla capanna [...], si imbattono in un uomo che voleva leggere loro la mano. Era nudo, variopinto e aveva delle piume sulla testa. Humboldt rifiutò, Bonpland mostrò interesse. L'indovino gli afferrò le dita, alzò le sopracciglia e gli guardò divertito il palmo della mano (Kehlmann 2016, 103).

Le frasi dichiarative brevi e piuttosto semplici, frequentemente paratattiche, danno vita a una struttura simile a quella di un resoconto spesso scarno, che fa a meno di virtuosismi linguistici per trasmettere al contrario l'impressione di una sobria cronaca. Tuttavia, nonostante la forma concisa ma precisa, il narratore non riesce a dare l'impressione di onniscienza, ma anzi la sua conoscenza è vittima delle stesse lacune di cui sono vittime anche i personaggi (Pütz 2008, 31-32), come nel caso del seguente estratto:

Nella missione successiva furono loro offerti dolcetti di formiche. Bonpland si rifiutò di mangiarli, Humboldt ne assaggiò qualcuno. Poi chiese scusa e per un po' sparì nel sottobosco. Non privo d'interesse, disse quando ritornò. In ogni caso, avrebbe potuto aiutare a risolvere futuri problemi dovuti alla mancanza di alimentazione (Kehlmann 2016, 102).

Questa mancanza di onniscienza del narratore si manifesta col fatto che è presumibile cosa abbia fatto von Humboldt nei cespugli – vale a dire vomitare –, ma non vi è certezza in quanto il narratore dispone delle stesse informazioni di cui dispongono Bonpland e gli altri commensali, che non sono nel sottobosco con von Humboldt. Il fatto che la conoscenza del narratore sia circoscritta alle informazioni già note ai personaggi sarà successivamente molto importante per il nostro discorso relativo al 'realismo magico'.

Un'altra caratteristica del narratore del romanzo è quella di essere profondamente 'indiscreto'. Deupmann (2013, 249-253) ha messo in evidenza come il narratore descriva cose 'che non dovrebbe descrivere'. Per esempio, nell'incipit del romanzo viene descritto Gauß con la sua fama di grande matematico, quindi il suo ruolo pubblico e che gli dà fama, e contemporaneamente viene detto che non ha voglia di alzarsi dal letto (Kehlmann 2016, 7), al pari un bambino qualunque che si rifiuta di svegliarsi nonostante le rimostranze dei genitori; o ancora il narratore racconta di von Humboldt che viene attaccato dalle pulci che si infilano sotto le unghie delle dita dei piedi (Kehlmann 2016, 94). Tali elementi cozzano con le aspettative del lettore circa la grandezza dei personaggi trattati, in quanto solitamente nella narrazione di vicende legate a figure di tale fama certi dettagli più privati — e di certo meno 'gloriosi' — sono solitamente omessi. Così facendo, il narratore avvicina le grandi personalità alla quotidianità dell'individuo comune e spesso in questo straniamento è presente un forte elemento comico. Lo straniamento avviene alternando elementi 'discreti', come le misurazioni e le esplorazioni di von Humboldt o le scoperte di Gauß, a questi dettagli intimi ed effettivamente ridicoli. Infatti, è maggiormen-

te nelle due figure che si condensa l'afflato comico del romanzo. Tipicamente, la comicità scaturisce dai comportamenti e dalle risposte di Gauß ai quesiti degli altri personaggi che disattendono le aspettative del lettore e dal rapporto problematico col figlio Eugen, mentre nel caso di von Humboldt a generare riso e comicità è l'atteggiamento satirico nei confronti del *Deutschsein*, dell'essere tedeschi – un insieme di comportamenti stereotipati che generalmente vengono percepiti dagli stranieri –, nel testo sia notati in maniera diretta da Bonpland, sia messi in evidenza tramite straniamento dalla voce narrante (cfr. Catani 2008, 198-211).

La comicità e la scherzosità nel romanzo scaturiscono anche grazie al narratore che 'avvicina' il lettore all'autore. Diverse volte, infatti, la narrazione riduce la distanza tra i fatti raccontati e il lettore tramite la menzione dell'atto di scrittura. Per esempio:

È bizzarro e ingiusto, disse Gauss, il fatto che si nasce in una determinata epoca e, volenti o nolenti, vi si resta imprigionati: un esempio calzante della penosa accidentalità dell'esistenza. Così uno ha un vantaggio spropositato rispetto al passato e diventa lo zimbello del futuro.

Eugen annuì assonnato.

Perfino un intelletto come il suo, disse Gauss, non sarebbe stato in grado di concepire nulla in epoche passate o sulle rive dell'Orinoco *mentre un imbecille qualsiasi di lì a duecento anni avrebbe potuto farsi beffe di lui e inventare assurde stupidaggini sul suo conto*. Ci rifletté, diede ancora una volta a Eugen del fallito e si concentrò sul libro (Kehlmann 2016, 8-9).

O ancora:

Scrivere un romanzo, disse Humboldt, gli sembrava la via maestra per trattenere la caducità del presente e renderlo imperituro.

Ah, disse Lichtenberg.

Humboldt arrossì. *Dunque, se un autore, come adesso va di moda, decidesse di scegliere un remoto passato come sfondo della sua storia, starebbe compiendo un'impresa sciocca*.

Lichtenberg lo osservò con i suoi occhi sottili. No, rispose. Però un po' sì (Kehlmann 2016, 24).

Da queste porzioni di testo appare chiaro che non ci si stia riferendo al narratore, quindi a un elemento della realtà finzionale del romanzo, ma all'autore stesso in quanto si parla di *erfinden*, non di *erzählen*, 'inventare' e non 'narrare', dove l'invenzione è una caratteristica chiaramente dell'autore e non del narratore, che è invece l'espedito letterario tramite cui l'in-

venzione viene raccontata. La tendenza all'invenzione, e quindi al poter decidere arbitrariamente e insindacabilmente le sorti dei propri personaggi, è un tratto predominante nell'autorialità di Kehlmann. Così, infatti, si è espresso lo stesso scrittore a proposito della sua concezione di autore, che rimanda a Gustave Flaubert:²

Mentre l'autore pre-flaubertiano era un accompagnatore che ragionava e commentava, che si rivolgeva al lettore in disparte, seguendo gli eventi con un'attenzione alle volte maggiore o alle volte minore, il suo successore è un essere inaccessibile, che controlla tutti i fili dell'azione, che non può essere trovato e non si esprime mai, anche se non accade nulla che non sia in suo potere e intenzione, in altre parole: Dio (Kehlmann 2005, 137, trad. it. G.E.).

La divinità dell'autore sta nel predire deterministicamente e insindacabilmente il destino dei personaggi. Da qui quindi l'elemento metaletterario e giocoso con il riferimento alla autorialità. Se tuttavia con Flaubert l'autore resta "visible nulle part", con queste brevi e saltuari elementi manifesti Kehlmann rende il lettore conscio del potere autoriale nell'universo letterario.

Un elemento che colpisce della narrativa di Kehlmann in *Die Vermessung der Welt* è il gusto per la citazione. Kehlmann non è certo l'unico autore contemporaneo a fare uso del meccanismo della citazione e dell'intertestualità.³ La citazione in Kehlmann si manifesta tuttavia in maniera esplicita, come nel caso della poesia di Goethe *Ein Gleiches* (*Wanderers Nachtlied*) (Cfr. Deupmann 2013, 238):

Humboldt disse di non conoscere nessuna storia e si sistemò il cappello che la scimmia aveva girato. E poi non gli piaceva raccontare. Però sapeva recitare una poesia di Goethe, la più bella delle poesie tedesche, tradotta liberamente in spagnolo: Su tutte le cime è silenzio, negli alberi non senti il vento, anche gli uccelli sono tranquilli e presto si morirà (Kehlmann 2016, 107).

La funzione della citazione è in questo caso ironica, in quanto il testo goethiano originale risulta essere decisamente più poetico:

2 "L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part." (FLAUBERT 1991, 204).

3 In ambito tedesco si pensi specialmente a Christian Kracht che si spinge a livelli ben più alti in quanto a uso e frequenza delle citazioni letterarie, pop e di cultura alta.

Über allen Gipfeln/Ist Ruh/In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch/Die Vögel-
ein schweigen im Walde/Warte nur, balde/Ruhest du auch (Goethe 1815, 99).⁴

La traduzione un po' 'rozza' dal punto di vista letterario di von Humboldt mette in evidenza la sua 'scientificità' stereotipata e la sua mancanza di pathos umanistico (cfr. Costagli 2012, 268-272). La versione di von Humboldt effettivamente comunica grossomodo le stesse informazioni presenti nel testo lirico di Goethe, ma scarnificando la musicalità e l'atmosfera poetica del testo. Accanto a questo tipo di citazione più esplicitata, il riferimento intertestuale avviene però anche in maniera implicita, come per esempio il mestiere di agrimensore di Gauß che può essere letto come una sorta di 'omaggio' a *Il castello* di Franz Kafka (Herrmann 2017, 128), sebbene anche storicamente Carl Gauß abbia effettivamente svolto tale mestiere.

In Kehlmann, germanista di formazione abituato a maneggiare la materia letteraria, le citazioni di opere e personaggi possono essere viste anche come modalità per manifestare una certa 'nostalgia'. Taberner mette in evidenza come *La misura del mondo* sia pervasa da una latente nostalgia, insinuata piuttosto che esplicitamente dichiarata, per un tempo in cui la cultura tedesca, almeno fino all'inizio del diciannovesimo secolo, è stata più aperta al mondo. Per esempio, Gauß rifiuta simbolicamente l'incipiente nazionalismo tedesco dell'era post-napoleonica gettando dal finestrino della carrozza il libro di Eugen (Kehlmann 2017, 9), *Die Deutsche Turnkunst* (Jahn e Eiselen 1816), *L'arte ginnica tedesca* di Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) – un manuale pubblicato nel 1816, che insegna la 'autodisciplina' ginnica in chiave antifrancese – e, alla fine del libro, mostra tutt'altro che approvazione e fiducia verso la giustizia e l'etica prussiana (Kehlmann 2016, 217-219). Inoltre, nel romanzo sono presenti allusioni a figure storiche che rimandano a un passato non nazionalista della Germania. Per esempio, Georg Christoph Lichtenberg, che si ritrova nel romanzo (Kehlmann 2016, 18), era un appassionato anglofilo. Oppure Schiller, che sbadiglia quando Wilhelm von Humboldt loda l'introduzione del *blank verse* da parte di Wieland nel dramma tedesco con *Lady Johanna Gray* del 1758 (cfr. Kehlmann 2016, 32). È improbabile che Schiller si prenda gioco dell'utilizzo del verso inglese da parte di Wieland, ma piuttosto dell'errata interpretazio-

4 "Sopra ogni vetta,/pace;/per gli alti vertici, in su,/tu senti/soltanto un alito fioco./Nel bosco il canto degli uccelli tace./Posa; fra poco/sarai nella pace anche tu." (Angelini 2009, 42-43).

ne nazionalistica di Wilhelm di ciò che Wieland sta cercando di fare. Inoltre, Wilhelm von Humboldt mostra più tardi un simile ingenuo campanilismo quando nel teatro a Weimar commenta che avrebbe preferito, in disaccordo con Goethe, una commedia tedesca a una rappresentazione di Voltaire (Kehlmann 2016, 132). Lo stesso Wieland per di più scrisse una satira sulla provincialità tedesca, con *Die Abderiten, eine sehr wahrscheinliche Geschichte* (*La storia degli Abderiti*, 1774), ma fu anche estremamente importante per aprire la Germania al mondo. *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (*Le avventure di don Sylvio di Rosalva*, 1764), per esempio, è basato sul *Don Chisciotte*, mentre *Geschichte des Agathon* (*Storia di Agatone*, 1766-67) prende le mosse dal *Tom Jones* di Fielding. Wieland produsse anche versioni tedesche di ventidue opere di Shakespeare, scatenando l'ondata di entusiasmo per Shakespeare della seconda metà del XVIII secolo, che influenzò lo stesso Goethe nello scrivere *Zum Schäkespears Tag* (*Per il giorno onomastico di Shakespeare*) nel 1771 (cfr. Taberner 2011, 265-266). Con la menzione di questi elementi, in contrapposizione all'afflato nazionalista e violento che ha pervaso la cultura tedesca successiva, Kehlmann sembra voler mostrare al mondo non solo gli stereotipi sulla 'chiusura' tedesca, ma anche menzionare quelle figure più aperte al mondo che la cultura tedesca ha saputo produrre.

La comicità del romanzo è smorzata a partire dal quindicesimo capitolo dal titolo *Die Steppe* (*La steppa*). Da questo capitolo in poi, essendo arrivati al culmine delle biografie parallele dei due protagonisti, il romanzo prende una decisa piega malinconica, avvicinando il lettore all'interiorità delle due figure, con la tristezza, specialmente in von Humboldt, dell'essere vecchio, di aver concluso quanto aveva da fare, ma di essere 'inutilmente' ancora lì (Fröschle 2008, 186). Ciò però, specialmente nel caso di Gauß, si traduce anche in una speranza.

La morte sarebbe arrivata come un'ammissione di irrealtà. Allora avrebbe finalmente compreso cosa sono il tempo e lo spazio, qual è la natura di una linea e quale l'essenza di un numero. Forse anche perché aveva sempre avuto la sensazione di essere un'invenzione non troppo ben riuscita, la riproduzione di una persona non altrettanto reale, catapultata da un creatore un po' fiacco in uno strano universo di seconda categoria (Kehlmann 2016, 239).

Accanto a un altro riferimento all'autorialità 'divina' ("aveva sempre avuto la sensazione di essere un'invenzione non troppo ben riuscita, la riproduzione di una persona non altrettanto reale, catapultata da un creatore un po' fiacco in uno strano universo di seconda categoria."), la speranza conclusiva di

Gauß è quella che la vera conoscenza possa finalmente manifestarsi attraverso la morte (Gasser 2008, 13), come se questa permettesse il disvelamento di una sorta di velo di Maya.

2. Un esempio di realismo magico 'latino-americano' nella letteratura in lingua tedesca

Per stessa ammissione dell'autore, l'opera è influenzata dalla tradizione magico-realistica latino-americana. Tale tradizione è omaggiata in maniera esplicita con la scelta dei nomi dei quattro rematori che accompagnano von Humboldt nella natura selvaggia dell'Amazzonia (Kehlmann 2016, 89), che rimandano a quattro autori fondamentali di tale tradizione letteraria: Carlos (Fuentes), Gabriel (García Márquez), Mario (Vargas Llosa) e Julio (Cortázar) (Taberner 2011, 258). In particolare, proprio la figura di von Humboldt funge in qualche modo da 'ponte' tra la tradizione culturale tedesca e quella latino-americana dei maestri del *realismo mágico* (Nickel 2008, 27), vista la sua popolarità nel subcontinente sudamericano dovuta ai suoi viaggi, fama che probabilmente è oggi superiore lì che in Europa.

Dal punto di vista narratologico, il romanzo sembra inserire in un racconto molto realista e verosimile (per quanto comico) elementi riconducibili al mondo del fantastico. Per esempio, il 'mostro' scorto a largo di Tenerife:

Poco prima di Tenerife avvistarono un mostro marino. In lontananza, quasi stagliato nell'orizzonte, un corpo di serpente si eresse sull'acqua, si arrotolò su se stesso formando due grossi anelli e fissò la nave con occhi simili a gemme preziose, perfettamente visibili grazie al cannocchiale. Dal muso spuntavano dei filamenti sottilissimi. Pochi secondi dopo che si fu rituffato negli abissi, tutti credettero fosse stata solo un'allucinazione. Sarà stata la nebbia, disse Humboldt, oppure il cibo cattivo che ci propinano. Decise che non era il caso di annottarlo (Kehlmann 2016, 39).

O ancora, successivamente, viene notato durante la navigazione sul fiume un 'oggetto volante':

Di giorno le ore si confondevano; il sole gravava alto e infuocato sul fiume, faceva male a guardarlo, le zanzare attaccavano da ogni lato, perfino i rematori erano troppo stanchi per parlare. Per un po' furono seguiti da un disco di metallo, volava davanti a loro e poi di nuovo

dietro, scivolò silenzioso nel cielo, sparì, riapparve, per alcuni minuti fu talmente vicino che, con il cannocchiale, Humboldt riuscì a vedere sulla sua superficie lucente il riflesso curvo del fiume, della barca e di se stesso. Poi sfrecciò via e non tornò più (Kehlmann 2016, 112-113).

A tale insieme è possibile aggiungere per esempio anche la lunga ed esilarante scena, che omettiamo di citare in questa sede a causa della sua lunghezza, in cui, a grande altitudine, con forte neve e nebbia durante l'estenuante e pericolosa scalata del Chimborazo, von Humboldt vede il cane precedentemente scomparso mentre Bonpland vede doppi di sé, 'spiriti' che svaniscono una volta che l'altitudine diminuisce (Kehlmann 2016, 145-149). All'interno di un universo letterario molto realista, al lettore vien da chiedersi il significato di tali elementi e, soprattutto, se essi veramente 'esistano' nella finzione letteraria. Questi elementi magici, in realtà, sono generalmente spiegabili e non si configurano come elementi propriamente ed esplicitamente fantastici. Nel caso del mostro a largo di Tenerife, elementi menzionati dalla voce narrante quali la nebbia e la distanza rendono plausibile che si sia potuto trattare effettivamente di una svista, senza contare la florida tradizione di racconti sensazionalistici, popolari tra i marinai di quei secoli, di creature fantastiche in cui Kehlmann si sarebbe inserito, giocando tra realistico e fantastico. Per il secondo esempio, quello relativo all'avvistamento dell'oggetto volante, elementi come la stanchezza, il calore e le zanzare danno l'immagine di una situazione al limite del delirio psicofisico, senza considerare le "allucinazioni visive" (Kehlmann 2016, 110) scaturite dall'ingestione di curaro del giorno precedente, rendendo anche in questo caso non affidabile la narrazione. Il terzo esempio risulta anch'esso spiegabile come un caso di sindrome (o fattore) 'del terzo uomo', una particolare manifestazione psicologica nella quale, in condizioni estreme e potenzialmente mortali, il cervello invia segnali elettrici (definiti *switch*) tali da far alludere alla presenza di una ulteriore figura accanto alla persona in difficoltà (cfr. Suedfeld e Geiger 2008).

Il fantastico risulta quindi come un gioco, mai del tutto esplicitato e accertato per esteso, ma mai del tutto negato. Come stabilire quindi con certezza l'assenza o la presenza di tali elementi? Una possibilità è constatare che il mostro marino, l'oggetto non identificato e le visioni sul Chimborazo non influenzino in alcun modo la vicenda. L'elemento fantastico rimane quindi una possibilità, non una concretezza, in quanto esso viene scrutato solitamente in lontananza e in condizioni che influenzano la percezione, e non ci si interagisce. La critica lungamente ha discusso di tali elementi di *gebrochener Realismus* (cfr. Zeyrin-

ger 2008), del ‘realismo fratturato’ di Kehlmann. Per esempio, Baßler (2017, 42) fa notare che: “Un ufo non è, ovviamente, né un errore né un’imprecisione, ma un elemento fantastico nella diegesi romanzo. Appartiene alla realtà di questa storia proprio come i rematori o il sestante.” (trad. it. G.E.).

Se è pur vero che la voce narrante sia ‘certa’ di ciò che descrive (per esempio “Poco prima di Tenerife *avvistarono* un mostro marino” oppure “Per un po’ *furono seguiti* da un disco di metallo”, usando quindi l’indicativo)⁵, è da notare come elementi quali i rematori o il sestante menzionati da Baßler siano stati introdotti in un contesto in cui la voce narrante non dava attenuanti a una percezione imprecisa, mentre nel caso di tali elementi inspiegabili con la logica vi è sempre un’attenuante, esplicita o meno esplicita, che mette in dubbio l’oggettività di tali visioni rimandando spesso alle conoscenze extratestuali del lettore. Elementi quali la distanza, l’altitudine, la calura, le zanzare e la luce accecante danno il beneficio del dubbio sulla qualità della percezione; qualità della percezione che non viene messa in discussione nella precedente introduzione di elementi quali i rematori e il sestante. Pur essendo l’ufo un elemento per alcuni plausibile e non propriamente ‘fantastico’⁶, il riferimento a esso non è di carattere chiaramente storico o empirico, ma un gioco che mantiene la tensione tra il realistico e l’irrealistico, tra il possibile e l’impossibile, senza che il presunto impossibile si manifesti in alcuna misura nella narrazione, se non in questi brevi squarci che mettono apparentemente in discussione i riferimenti di realtà del lettore, quindi riferimenti extratestuali. Queste sortite nella possibilità del fantastico, inoltre, mettono in evidenza lo scetticismo della narrazione nei confronti dell’empirismo di von Humboldt, presente sin dall’inizio del romanzo e che diviene sempre più manifesto verso l’epilogo, in quanto in lui si riscontra la volontà di credere in qualche modo solo in ciò in cui già crede, tralasciando ciò che non è in grado di spiegare o ciò in cui non riesce (per esempio Kehlmann 2016, 15), facendo sì che si noti l’esigenza di von Humboldt di razionalizzare i miti e le credenze popolari per cercare una spiegazione scientifica (Doll 2017, 312). Tali elementi possono essere visti anche come opposizione tra l’oscurità

5 Anche in tedesco i verbi sono al modo indicativo: “Kurz vor Teneriffa *sichteten* sie ein Seeungeheuer” (Kehlmann 2009, 45) e “Eine Zeitlang *folgte* ihnen eine metallene Scheibe” (Kehlmann 2009, 135).

6 Ragionando al di fuori del testo, è con le conoscenze odierne impossibile assicurare che non vi siano mai stati effettivi avvistamenti di oggetti volanti non identificati, come anche la recente cronaca suggerisce (cfr. Herb e Hudspeth Blackburn 2023).

mistica pre-illuminista e i tentativi ‘rischiaratori’ di von Humboldt, nel senso della *Entzauberung*, il disincanto del mondo postulato da Max Weber (cfr. 1994, 9-24), vale a dire il superamento del misticismo e dell’irrazionalità tramite la chiarezza della scientificità:

Di fatto, lo straordinario successo di *Die Vermessung der Welt* sembra aver toccato un nervo scoperto nell’attuale *Zeitgeist*. Sembra che l’importanza del romanzo risieda come suo significato più profondo nell’essere indicatore di una sorta di recupero intellettuale; un recupero e persino una rinnovata consapevolezza dell’importanza e del significato fondamentale dell’illuminismo, che contribuisce al disincanto del mondo – la sua *Entzauberung* (Diner 2012, 25, trad. it. G.E.)

Sebbene la voce narrante sembri dare per scontata l’esistenza degli elementi ‘magici’, non è detto che tali elementi effettivamente siano presenti nell’universo narrativo. È più probabile che ci sia la percezione di questi da parte della voce narrante e dei personaggi, ma non che questi siano effettivamente nella realtà letteraria del testo. Tale spiegazione di incredulità risulta plausibile in quanto nessuno degli elementi pseudo-fantastici influenza la trama in qualche modo. Come visto precedentemente, del resto, il narratore di *Die Vermessung der Welt* non è onnisciente, ma le sue conoscenze sono al livello di quelle dei personaggi e si basa quindi sulla loro percezione nel narrare e di conseguenza non è in grado di dirimere con certezza le loro fallacie percettive. In Kehlmann non si solleva la questione se il soprannaturale sia realmente accaduto; piuttosto la domanda è se ciò che è accaduto sia soprannaturale (cfr. Tetzlaff 2012, 7-9). La narrazione sembra quindi evidenziare questi elementi magici con l’ausilio della voce narrante, ma allo stesso tempo li nega, minando l’affidabilità del narratore che li descrive.

È importante, inoltre, distinguere gli elementi fantastici come l’oggetto volante, il mostro acquatico di Tenerife e le allucinazioni sul Chimborazo con gli elementi relativi ai defunti, che più che al mondo del fantastico *tout court* si riferiscono al metafisico e allo spirituale. Se i primi sono chiaramente, anche dai protagonisti, bollati come impossibili e infatti non si manifestano nella trama, lo stesso non si può dire per la questione relativa ai morti e al rapporto col divino, verso cui lo scetticismo dei due personaggi è minore. Del resto, lo stesso von Humboldt risulta tutto sommato possibilista riguardo alla scena della seduta spiritica del capitolo *Gli spiriti*: “A quella medium bisognerebbe spiegare il mestiere, disse Humboldt. Non ci si accosta così ai morti” (Kehlmann 2016,

220). Inoltre, le attività dei medium non erano ancora state del tutto demistificate dalla scienza nel periodo in cui il romanzo è ambientato e di conseguenza la non-incredulità di von Humboldt e Gauß appare plausibile anche per degli scienziati. Il discorso analogo è applicabile all'apparizione dello spirito della madre di von Humboldt nel quarto capitolo *La grotta*:

Il sentiero si inabissava. Erano circondati da battiti d'ali, ma nessun uccello si avvicinava per colpirli. Abbarbicati alle pareti della grotta raggiunsero la cima di una roccia. Le torce, troppo flebili per illuminare la volta, ingigantivano le loro ombre. Humboldt controllò il termometro: faceva sempre più caldo; dubitava che questa constatazione avrebbe fatto piacere al professor Werner. Poi vide la sagoma di sua madre accanto a lui. Sbatté le ciglia, ma lei continuava a essere visibile; quell'immagine era lì da troppo tempo per essere solo un'illusione ottica. Lo scialle avvolto intorno al collo, la testa reclinata, il sorriso svagato, il mento e il naso tirati come l'ultimo giorno della sua vita, in mano un ombrello piegato. Humboldt chiuse gli occhi e contò lentamente fino a dieci (Kehlmann 2016, 63).

La vista dello spirito della madre è determinata in von Humboldt dal trauma educativo-repressivo vissuto a causa della rigida disciplina materna (Kehlmann 2016, 17-44), che non gli avrebbe mai permesso di compiere quel viaggio, e dalle condizioni di scarsa visibilità specificate dalla voce narrante. Ulteriore certezza dell'assenza di un'entità sovrannaturale sulla scena è il fatto che essa non venga notata dall'altro personaggio presente al medesimo posto, vale a dire Bonpland. Fondamentalmente, la soggettività della suggestione allucinatoria funziona allo stesso modo nella scena di cui abbiamo parlato prima, in cui i due esploratori scalano in preda alle allucinazioni il monte Chimborazo. In quella scena, von Humboldt scorge il cane, mentre Bonpland non vede alcun cane ma scorge doppi di sé non visti da von Humboldt.

Il confronto col mondo dei morti non riguarda solamente von Humboldt, ma anche Gauß. Il matematico, infatti, rimasto molto segnato dalla prematura e inaspettata morte della moglie (Kehlmann 2016, 133-134), prova a utilizzare il nascente magnetismo nella speranza di poter stabilire una comunicazione con la defunta moglie.

Quante ore aveva trascorso davanti a quel ricevitore aspettando un segnale da lei? Se Johanna era là fuori, proprio come Weber, solo più lontana e da un'altra parte, perché non ne approfittava? Se i morti si facevano vedere da una ragazzina in camicia da notte, perché disdegnavano quell'attrezzatura di altissimo livello? Gauss socchiuse gli occhi: nelle sue pupille c'era qualcosa che non andava, il firmamento sembrava solcato di crepe.

Avvertì le prime gocce di pioggia. Forse i morti non parlavano più perché si trovavano in una realtà più forte, perché questa appariva loro già come un sogno e un'incompiutezza, come un mistero risolto da tempo, nella cui rete avrebbero dovuto impigliarsi di nuovo, se volevano tornare a muoversi in essa e parlare. Alcuni ci provavano. I più intelligenti ci rinunciavano (Kehlmann 2016, 238-239).

In questa porzione di testo è chiara la malinconica non-manifestazione dello spirito e la profonda solitudine del personaggio. Nel caso delle esperienze relative ai morti non si può parlare quindi di una manifestazione del fantastico, ma piuttosto di un umano, e quindi realistico, accenno e anelito al metafisico. Se le visioni di mostri e oggetti volanti fungono da gioco linguistico, questi elementi al contrario testimoniano la presenza dell'esigenza spirituale e della dimensione dell'altrove anche nelle menti più 'scientifiche', come per von Humboldt e Gauß.

Bibliografia

- Angelini, Claudio. 2009. *Fiori della lirica tedesca*. Ediz. italiana e tedesca. Roma: Sovera.
- Ash, Caroline. 2007. "Fiction and Explorations: The World Measurers". *Science*, vol. 317, n. 5837, 454-455.
- Baßler, Mortiz. 2017. "Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus". *Gegenwartsliteratur*, n. 16, 37-55.
- Catani, Stephanie. 2008. "Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in «Die Vermessung der Welt»". In *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 198-215. Reinbek: Rowholt.
- Costagli, Simone. 2012. "Ein postmoderner historischer Roman: Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*". *Gegenwartsliteratur*, n. 11, 261-279.
- Degler, Frank e Paulokat, Ute. 2008. *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Deupmann, Christoph. 2013. "Poetik der Indiskretion. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*". In *Die Unendlichkeit des Erzählens: Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, a cura di Carsten Rohde e Hansgeorg Schmidt-Bergmann, 237-256. Bielefeld: Aisthesis.
- Diner, Dan. 2012. "Reimagining Enlightenment: In Pursuit of Prudent Modernity". *New German Critique*, n. 39, 25-32.
- Doll, Max. 2017. *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart: Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns *Vermessung der Welt* und Christian Krachts *Imperium**. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Eco, Umberto. 2005(1964). "Stilistica del Kitsch". In Idem. *Apocalittici e integrati*, 66-72. Milano: Bompiani.
- Flaubert, Gustave. 1991. *Correspondance*. Tome 2. Juillet 1851-Décembre 1858. a cura di Jean Bruneau, Paris : Gallimard.

Fröschle, Ulrich. 2008. “«Wurst und Sterne». Das Altern der Hochbegabten in «Die Vermessung der Welt»”. In: *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 186-197. Hamburg: Rowohlt.

Gasser, Markus. 2008. “Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst”. *Text+Kritik*, n°177, 12-29.

Herb, Jeremy e Hudspeth Blackburn, Piper. 2023. “Officials and lawmakers push for more government transparency on ufos”, *cnn*, 26/07/2023. <https://edition.cnn.com/2023/07/26/politics/ufo-house-hearing-congress/index.html> (ultimo accesso: 28/10/2023).

Herrmann, Leonhard. 2017. *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Ireton, Sean. 2011. “Lines and Crimes of Demarcation: Mathematizing Nature in Heidegger, Pynchon, and Kehlmann”. *Comparative Literature*, n. 63, 142-160.

Jahn, Friedrich Ludwig e Eiselen, Ernest Wilhelm Bernhard. 1816. *Die deutsche Turnkunst. Zur Einrichtung der Turnplätze dargestellt*. Berlin: autoedizione.

Kehlmann, Daniel. 2005. *Wo ist Carlos Montúfar?*. Reinbek: Rowohlt.

Kehlmann, Daniel. 2009 (2005). *Die Vermessung der Welt*. Reinbeck: Rowohlt.

Kehlmann, Daniel. 2016 (2006). *La misura del mondo*. Traduzione di Paola Olivieri. Milano: Feltrinelli.

Nickel, Gunther. 2008. “«Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker». Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006”. In *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 26-35. Reinbek: Rowohlt.

Preußner, Heinz-Peter. 2008. “Zur Typologie der Zivilisationskritik: Was aus Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ”. *Text+Kritik*, n. 177, 73-85.

Pynchon, Thomas. 1997. *Mason & Dixon*. New York: Henry Holt and Company.

Rauen, Christoph. 2010. *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin-New York: De Gruyter.

Spinazzola, Vittorio. 2012. *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*. Milano: Il Saggiatore.

Stein, Julia. 2008. "«Germans and humor in the same book». Die internationale Rezeption der «Vermessung der Welt». In *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»: Materialien, Dokumente, Interpretationen*, a cura di Gunther Nickel, 136-150. Reinbek: Rowholt.

Suedfeld, Peter e Geiger, John. 2008. "The Sensed Presence as a Coping Resource in Extreme Environments". In *Miracles: God, Science, and Psychology in the Paranormal*, a cura di J. H. Ellens, Volume 2: Medical and Therapeutic Events, Westport: Praeger. <<https://omnilogos.com/sensed-presence-as-coping-resource-in-extreme-environments/>> (ultimo accesso 3/11/2023).

Taberner, Stuart. 2011. "Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*)". in *The Novel in German since 1990*, a cura di Stuart Taberner, 255-269. Cambridge: Cambridge University Press.

Tetzlaff, Stefan. 2012. "Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns". *Textpraxis*, n. 4, 1-10. <http://www.unimuenster.de/textpraxis/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns> (ultimo accesso: 1/12/2023).

Tommeke, Heribert. 2015. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin-München-Boston: De Gruyter.

von Goethe, Johann Wolfgang. 1815. *Goethe's Werke*. vol. 1, Stuttgart-Tübingen: J.G. Cotta.

Weber, Max. 1994 (1919). "Wissenschaft als Beruf". In Idem. *Wissenschaft als Beruf, 1917/1919; Politik als Beruf, 1919*, a cura di Wolfgang J. Mommsen e Wolfgang Schluchter, col contributo di Birgitt Morgenbrod, 9-24. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Zeyringer, Klaus. 2008. "Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns Gebrochenem Realismus". *Text+Kritik*, n° 177, 36-44.

Gianluca Esposito, assegnista di ricerca post-dottorato e docente a contratto presso l'Università di Napoli "Federico II", ha conseguito il dottorato di ricerca con cotutela di tesi a Napoli e Osnabrück (Germania) nel 2022. Si è occupato di letteratura e cultura tedesca del XX e XXI secolo, in particolare del genere della finzione biografica e del suo legame con il postmodernismo, nonché delle concezioni della Storia nella letteratura contemporanea in lingua tedesca. La sua ricerca si concentra su autori quali Christoph Ransmayr, Daniel Kehlmann, Christian Kracht, Sten Nadolny e, più recentemente, Natascha Wodin. Nel 2024 sarà pubblicata la sua monografia *Literarische Gestaltung historischer Biographien in ausgesuchten Werken der deutschsprachigen Literatur zwischen dem 20. und dem 21. Jahrhundert* presso Vandenhoeck & Ruprecht Unipress. Per questo lavoro è stato premiato con il *Förderpreis des Osnabrücker Universitätsverlags* (Università di Osnabrück / Brill Deutschland GmbH).

