

Traduzione dal tedesco
di Alessandro Fambrini (capp. I-IX, XIII, XIV)
e Nino Muzzi (capp. X-XII, XV e poesie)
© 1999 Editrice A coop. sezione Elèuthera
e i curatori per l'edizione italiana
Copertina: Gruppo Artigiano Ricerche Visive

INDICE

<i>Parole come armi e armi senza parole</i>	7
(di A. Fambrini)	
Nota biografica	25
I. Poesia di tendenza	31
II. Bohème	36
III. Il cabaret	44
IV. Protesta	51
V. Appello allo spirito	56
VI. Rivoluzione	60
VII. Che cosa c'è in palio	63
VIII. Alla popolazione della Baviera 6 aprile 1919	68
IX. Una fine e un principio	70
X. Schwabing	75
XI. Gli ospiti di Kathi Kobus	84

XII. La contessa	92
XIII. Bismarxismo	99
XIV. Il rivoluzionario Gustav Landauer	107
XV. Dai diari	117
1910	118
1911	122
1912	128
1914	135
1915	147
1916	158
1919	166
1920	174
1921	178
1922	181
1923	185
1924	189
 <i>Inveramento di un rivoluzionario</i> (di N. Muzzi)	 197

Prefazione
PAROLE COME ARMI E ARMI SENZA PAROLE
di Alessandro Fambrini

*Su un tavolo stava in piedi un uomo smilzo con un barbone incolto,
gli occhi penetranti e le mani delicate. Recitava una poesia:
«C'era una volta un rivoluzzaio». Chiesi a uno studente al mio fianco
chi fosse colui che dava spettacolo. «Non lo sapete?
Dovreste vergognarvi!». E difatti mi vergognai.
Una fioraia vecchiotta che girava lì intorno mi ragguagliò.
L'uomo sul tavolo era il super-anarchico Erich Mühsam.*

Joachim Ringelnatz
Mein Leben bis zum Kriege

«Lei cavalca in piedi su due cavalli [...] che corrono in direzioni opposte. Finiranno per smembrarla»¹, avrebbe detto Frank Wedekind a Erich Mühsam, secondo una testimonianza riportata da Mühsam stesso, in uno dei loro molti incontri presso la Torggelstube di Monaco di Baviera, negli anni appena precedenti la prima guerra mondiale, al che Mühsam avrebbe risposto, sempre sull'onda della stessa metafora circense a Wedekind tanto congeniale: «Se ne faccio scappare uno [...], perdo l'equilibrio e mi rompo l'osso del collo»².

L'affermazione di Wedekind, protagonista insieme a Mühsam e a tanti altri della vita letteraria monacense in quel periodo così ricco di fermenti, intendeva alludere ai due campi nei quali

Mühsam ha profuso per tutta la vita le proprie energie di uomo e d'artista. Nella sua persona, come per un paradosso, finiscono per convergere e coesistere a livello di prassi il piano della letteratura e quello dell'impegno politico, entrambi vissuti nella dimensione più pura della dedizione ideale e assoluta. L'attività letteraria era svolta da Mühsam secondo un concetto di poesia che corrispondeva, come in uno strascico di idealismo ottocentesco, all'esercizio disinteressato di una vocazione, all'identità di impulso ed espressione, tanto più nobile quanto più distaccato dalla contingenza e proiettato in un mondo di per sé «poetico», coincidente con quello che si dischiude allo sguardo del fanciullo («Il bambino è la fonte da cui zampilla la vita vera e incontaminata. [...] Chi vuole essere un vero poeta deve mantener vivo il bambino che ha in sé. In ogni fanciullo comunque si cela un poeta»³, si legge in Peter Hille [1904]). Altra faccia di tale concezione in apparenza così distante dalla vita attiva, era la calata e il coinvolgimento in prima persona, senza risparmio, nelle imprese e nelle azioni che fossero al servizio di una causa, confusa forse nelle sue linee immediate, ma chiara nella destinazione: la rivoluzione cataclismatica, il ribaltamento degli opposti, il trionfo del caos che sfondi le porte dell'esistente e apra quelle di un futuro ordine-antiordine fondato sui principi dell'anarchia. Al servizio di tale causa, è ovvio, una delle armi, e non la più spuntata, di cui Mühsam si serve è quella della parola: la parola detta, pronunciata, l'orazione, il manifesto, il proclama, più della dialettica fine, dell'argomentazione accurata, della quale infatti Mühsam non è capace, da cui tende a scivolare verso la retorica grezza e spesso massimalista (anche nei suoi articoli, nelle pagine destinate fin dall'inizio alla lettura, si respira un'aria di concione, e quasi mai Mühsam resiste alla tentazione della «tirata» finale dal tono apocalittico, cui possono forse averlo disposto le sue radici ebraiche⁴). Ma anche la parola poetica, o quantomeno la parola in versi: per cui si ribalta nella prassi (e per fortuna) il presupposto del primo punto, e l'estro poetico, con risultati spesso felicissimi, viene messo al servizio del soldato della rivoluzione, benché ciò abbia comportato qualche moto di cattiva coscienza, se Mühsam ha sentito di dover difendere le proprie scelte in articoli come Tendenzlyrik [«Poesia di tendenza», 1902], in cui la dignità della

poesia «di tendenza» è stata affermata con una veemenza tale da farci intuire dietro di essa l'imbarazzo. Del resto, una gradazione che porta alla distinzione tra «lirica pura» e categorie diverse e minori è sancita nella raccolta poetica *Der Krater* [«Il cratere», 1909], in cui le composizioni satirico-cabarettistiche subiscono una sorta di svalutazione a favore di quelle riunite sotto l'etichetta di *Lyrik*, a indicare, per usare le parole di Walter Fähnders, «un concetto artistico tradizionale, idealistico, in cui la lirica impiegata in senso funzionale non trova alcuna legittimazione»⁵.

L'opera di Mühsam considerata nel suo insieme, nei limiti in cui questo è possibile, mostra in effetti il segno più evidente di coerenza non in una omogeneità formale, ma nello sforzo inesausto del tentativo di conciliare i due estremi, di domare la contraddizione (i «due cavalli» di Wedekind), in un processo di autolimitazione che possa contenere le effusioni di uno spirito sempre tendente all'«apertura» di entusiasmi incondizionati. Ciò si traduce in una produzione slegata, in cui echeggiano toni eterogenei, che sembra imparentarsi con diversi modelli senza farne proprio alcuno, «come se autori diversi avessero composto i suoi testi», scrive Günter Kuner⁶. Come in pochi altri autori, l'«unità» di Mühsam andrà cercata in un atteggiamento, piuttosto che in uno stile.

Per il formarsi della sua visione totalizzante di un'arte che convergesse verso l'engagement e fosse anzi tutt'uno con esso, furono decisivi i primi anni di «vita adulta» di Mühsam, gli anni trascorsi a Berlino, dove si era trasferito ai primi del Novecento dalla natia Lubecca, e dove ben presto era entrato in contatto con il gruppo cultural-letterario *Die neue Gemeinschaft* [La comunità nuova], fondato nel settembre del 1900 dai fratelli Hart e con gli auspici del pensatore e scienziato socialista Bruno Wille, un cenacolo esclusivo, anche se non irrigidito in vincoli formali, che si proponeva l'ideale di «un insediamento libertario all'interno del mondo capitalista»⁷, andando a sanare con le belle intenzioni dei suoi membri il «contrasto acutamente avvertito tra artista e popolo, tra interesse individuale e generale»⁸. Della *Neue Gemeinschaft* fecero parte tra gli altri, a diverso titolo, Martin Buber, Gustav Landauer, Albert Weidner,

cui si aggiungeva una serie di frequentatori regolari come John Henry Mackay, Wilhelm Bölsche, Karl Henckell, Max Reinhardt: gran parte, dunque, degli intellettuali progressisti della capitale tedesca al volgere del secolo. Mühsam fu introdotto nella *Neue Gemeinschaft* da Fritz Löscher e dell'atmosfera che pervadeva il gruppo subì in un primo tempo tutta la fascinazione (di Heinrich Hart, in particolare, Mühsam serberà il ricordo come del «primo mentore del mio cammino letterario»⁹), anche se all'entusiasmo iniziale nei confronti di questa e di altre associazioni consimili frequentate all'epoca (tra esse, il gruppo che si radunava intorno al poeta Senna Hoy e che diede vita al preespressionismo della rivista «Kampf», o l'altro gruppo *Die Kommenden*, che vedeva allineati gli stessi fratelli Hart e Bölsche a personaggi eterogenei come Rudolf Steiner, August Strindberg e il futuro ideologo nazista Dietrich Eckart) fece seguito ben presto una disillusione, che prese corpo nell'accusa di svuotamento dell'impegno sociale negli sterili lambiccamenti intellettuali, in base alla quale Mühsam prese a incanalare su strade decisamente diverse la propria visione riformatrice e il proprio bisogno di cambiamento.

Maturava in quegli anni la fondamentale amicizia con Gustav Landauer, sulle cui tracce lo aveva messo proprio Heinrich Hart con il dono di *Durch Absonderung zur Gemeinschaft* [«Dall'isolamento alla comunità»], che resterà sempre un punto fermo per il Mühsam futuro, pur nell'alternanza delle vicende personali (si veda la commossa rievocazione di *Der revolutionäre Mensch Gustav Landauer* [«Il rivoluzionario Gustav Landauer»], 1929, che è anche uno dei pochi esempi in cui l'analisi di Mühsam si mantiene rigorosa e lucida senza cadere nella banalità o nella semplificazione). Landauer, «la mente capace di smantellare la clamorosa deficienza teorica degli anarchici tedeschi»¹⁰, servì a Mühsam un po' come bussola nella deriva di impulsi cui si sentiva esposto e che, divergendo, giravano intorno al concetto d'individualismo, vera e propria parola d'ordine di un periodo in cui venivano confusi gli uni con gli altri Nietzsche, Stirner, Darwin, Marx, Kropotkin e Lagarde, e riuniti in un unico conglomerato di *décadence*¹¹. Fu grazie a Landauer che il «diffuso anarchismo»¹² che aleggiava su molte avanguardie di fine secolo come elemento di reazione

e provocazione antiborghese si cristallizzò in Mühsam in anarchia consapevole. I dissapori, che raffreddarono un po' il loro rapporto dopo il 1910, furono di carattere privato prima ancora che dottrinale. Irritavano Landauer, in particolare, il presunto comportamento «immorale» di Mühsam, accusato alternativamente di omosessualità – di per sé ampiamente tollerata presso gli anarchici – e di libertinismo, e la sua tendenza alle speculazioni psicoanalitiche¹³; e certamente Landauer pensava anche a Mühsam quando, in Tarkowska (su «Der Sozialist» dell'1 aprile 1910), metteva in guardia gli anarchici coerenti dal pericolo del dissolversi nelle sensazioni e nell'ebbrezza della pura negatività, invitando la cultura rivoluzionaria a far sempre suoi i tratti migliori della cultura che pure intende abbattere.

In realtà, le «compromissioni» di Mühsam con la teoria psicoanalitica non andarono oltre una curiosità superficiale, mentre le aspirazioni a una maggiore libertà sessuale, oltre a corrispondere a rivendicazioni di carattere privato, rappresentavano anche un aspetto di una più ampia lotta per le libertà in una società che controllava rigidamente ogni aspetto della vita individuale. È la scoperta di un legame stretto tra repressione sessuale e autoritarismo di Stato a spingere Mühsam a formulare le proprie teorie – certo, condizionate talora pesantemente dai pregiudizi del pensiero borghese sulla donna e sulla femminilità (si veda il saggio *Frauenrecht* [«Il diritto della donna»], 1910) – a favore del libero amore come superamento del sentimento di gelosia, corrispettivo emozionale del desiderio di possesso, e contro i vincoli del matrimonio, inteso come roccaforte dell'ordine sociale¹⁴; su questa lunghezza d'onda Mühsam invoca il diritto della donna alla piena libertà sessuale, la liberalizzazione dell'aborto¹⁵, la «libera maternità» come strumento di rottura del sistema autoritario-paternocentrico¹⁶. Per dirla con le parole di Elizabeth Kleemann, la rivoluzione dei rapporti di coppia e dei comportamenti amorosi è «mezzo di distruzione e fine di ricostruzione al tempo stesso: il sistema borghese dev'essere minato dalla pratica del 'libero amore', il sistema anarchico dev'essere edificato sulle sue fondamenta»¹⁷.

I primi sforzi letterari di Mühsam sono divisi equamente tra produzione editorialistica e poetica. Il primo ambito vide

i tentativi un po' velleitari dell'autore tedesco di cimentarsi in argomenti scottanti con una preparazione poco più che dilettantesca (esemplare in tal senso è il saggio Die Homosexualität [«L'omosessualità»], 1903, che innescò una serie di polemiche del cui spettro Mühsam non riuscì mai a liberarsi del tutto¹⁸) e gli esordi giornalistici, più fortunati, in cui la penna di Mühsam non solo si mise al servizio di riviste e giornali più o meno affermati (da «Kampf» a «Der wahre Jacob», a «Die Fackel» di Karl Kraus), ovunque ci fosse da dare battaglia, ma diede vita anche a un progetto proprio con «Der arme Teufel», pubblicazione fondata assieme a Albert Weidner nel 1902 (sul modello della rivista omonima uscita a Detroit fino al 1898 a cura di Albert Reitzel) e rimasta in vita fino al 1904, dal taglio anarchico-individualista, stirneriano, ma sulla quale uscirono anche articoli di diversa ispirazione, come ad esempio numerosi estratti dagli scritti di Kropotkin.

Dal punto di vista della produzione letteraria vera e propria, furono questi per Mühsam anni di tentativi e di sperimentazioni nei campi più disparati: dal gioco colto e brillante delle prose di Die Psychologie der Erbtante [«La psicologia della zia ricca», 1905] alle esperienze cabarettistiche (sulle quali in seguito Mühsam ritornerà con occhio assai critico¹⁹) e drammatiche, alla ricca messe poetica. La produzione lirica di Mühsam in questi anni, in particolare, si presenta con caratteristiche tali da farne una sorta di campione filogenetico di quello che sarà lo scrittore e il pensatore degli anni a venire. In essa s'incrociano i fili di diverse esperienze culturali che contrassegnano l'epoca oltreché il percorso di Mühsam stesso – prima tra esse quella nietzscheana²⁰ (il «volontarismo» di Nietzsche era del resto apprezzato dallo stesso Landauer che vedeva in esso rafforzata la teoria anarchica secondo cui l'azione individuale è causa di ogni sviluppo storico²¹) – e che riemergono nei toni di decadenza che questa poesia riecheggia e di cui la partecipazione attiva al cabaret è la faccia opposta, complementare, sana. La decadenza e l'impegno si legano per Mühsam nel concetto di bohème, cui dedica un saggio, Bohème, appunto, nel 1906. Nella visione idealizzata del mondo dei «delinquenti, vagabondi, puttane e artisti» si avverte uno scivolamento verso una percezione «artistica» del mondo (la dimensione della bohème

corrisponde più o meno consapevolmente al progetto decadente di trasformazione della vita in un'opera d'arte) che tuttavia Mühsam rifiuta di condividere, collocata com'è su quel versante di estetismo malsano che egli apertamente condanna. Da qui il giudizio negativo ad esempio su uno Stefan George, nella cui opera la musicalità fine a se stessa soverchierebbe i contenuti fino a farli scomparire²², o la relazione controversa con Heine, definito in un'occasione «il mio prozio»²³, ma anche condannato – sulla scorta kraussiana²⁴ – come primo rappresentante di una modernità progredita verso un'arida specializzazione in cui l'arte è stata isolata e devitalizzata²⁵.

Nel progetto di Mühsam di coincidenza totale tra vita e produzione poetica, tuttavia, non si leggono soltanto i segni di un possibile imparentamento con il decadentismo, ma anche echi della concezione di arte come utopia progressiva che tradiscono un debito con il romanticismo di Jena, così come nel caos elevato a principio costruttivo quale analogo artistico dell'ideale anarchico, si avvertono i residui di una linea che da Schiller risale attraverso il Vormärz e che tende ad affermare una rivoluzione che non è in primo luogo di tipo formale, ma che anzi è intesa proprio come reazione contro i formalismi esasperati (quelli di certo decadentismo, appunto, ma in seguito anche dell'espressionismo, con cui Mühsam – nonostante certe convergenze – fu sempre attento a non confondersi).

È soprattutto dopo la fondazione del Sozialistisches Bund di Landauer che il concetto di bohème si carica per Mühsam di significati eversivi. Nel luogo decentrato della bohème, anarchia e letteratura trovano un terreno comune. Nella dimensione pratica e fattuale della sfera artistica viene superata la contraddizione alla base della critica di Landauer, secondo la quale nella bohème elevata a sistema si sarebbe trattenuto soltanto l'elemento negativo dell'anarchia, mentre quest'ultima mirava invece comunque a una forma sociale e non alla pura disgregazione. Stabilita la pariteticità di bohème, anarchia e arte – le «tre sfere della sua stessa esistenza» in cui Mühsam vedeva rispecchiate e coesistenti le «forze dell'opposizione e le forze del rinnovamento»²⁶ – si ha, a partire dagli anni Dieci, un moltiplicarsi di interventi che rivendicano l'identità di artista e

di rivoluzionario (l'artista deve essere il «disperato» e il «ribelle» che si unisce nella lotta «ai vagabondi e ai mendicanti, agli emarginati e ai criminali», si legge in Appel an den Geist, [«Appello allo spirito»], 1911), di arte e rivoluzione, intesa quest'ultima – e in ciò necessaria analoga della prima – come l'attimo esplosivo in cui il sistema antico si dissolve e il nuovo, di segno utopico, ancora non sussiste:

La rivoluzione è il movimento tra due condizioni. Non ci s'immagini al proposito un rullo che gira lentamente, bensì un vulcano che erutta, una bomba che esplode o anche una suora che si spoglia²⁷

scrive Mühsam in Revolution [«Rivoluzione»], 1913.

È l'anarchia il momento unificante tra rivoluzione e utopia, motore immoto che innesta ogni prospettiva di mutamento («L'utopia è la condizione a priori di ogni evoluzione»²⁸, si legge in Idealistisches Manifest [«Manifesto idealistico»], 1914), ciò che permette alla prima di trasferirsi stabilmente nella seconda. Il mezzo e lo scopo si fondono così in un sistema che li contiene entrambi: la rivoluzione è tolta alla sua puntualità e diviene permanente, l'utopia alla sua dimensione futura e viene calata in qui e nell'ora. In questo senso arte e anarchia si corrispondono perfettamente nell'intimo legame di dipendenza e libertà tra le parti e l'insieme:

È necessario dire a tutti voi che l'arte è sempre necessariamente anarchica e che un essere umano dev'essere prima anarchico per essere poi anche un artista²⁹

si legge in Anarchistisches Bekenntnis [«Professione di fede anarchica», 1912], dove il programma politico di Mühsam raggiunge la suprema fusione con la sua concezione artistica.

In ciò si delinea una strategia che conduce al superamento – un superamento pragmatico-estetico – di quella frammentazione costitutiva della modernità che già è avvertita da Nietzsche come limite organico del decadentismo, in cui la parte tende a prevalere sul tutto («Da che cosa è caratterizzata ogni décadence letteraria?», si legge in un celebre passo del Caso Wagner, «Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diven-

ta sovrana e spicca un salto fuori dalla frase, la frase usurpa e offusca il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto»³⁰). Tale superamento si traduce tuttavia, di fatto, in una riduzione drastica dello spazio dedicato alla pratica artistica più propriamente creativa. Il Mühsam dell'ultima fase sarà un artista che si sottoporrà a una volontaria limitazione-rimozione del proprio specifico spazio espressivo: un artista senza arte.

«Oggi quell'analogia non funziona più», scrive Mühsam nel 1927 a proposito dei «due cavalli» di Wedekind. «Se il mio sentire non m'inganna, sto ora ben saldo in sella, anche se proprio su quel cavallo che Wedekind avrebbe preferito che lasciassi; l'altro, quello alato, lo tengo alla briglia e lascio che mi porti solo quando mi voglio riposare. Ma il cibo lo prendono entrambi dalla stessa greppia»³¹. Il mutamento, già sensibile a partire dagli anni immediatamente precedenti al primo conflitto mondiale, diviene eclatante nel corso degli anni Venti: dopo l'ultima, esile raccolta poetica, *Brennende Erde* [«Terra che brucia», 1920], la lunga serie di scritti politici e di attualità è interrotta solo da due drammi, *Judas* [«Giuda», 1921], e *Staatsräson. Ein Denkmal für Sacco und Vanzetti* [«Ragion di Stato. Un monumento per Sacco e Vanzetti», 1928], che comunque s'inquadrano in un filone d'impegno civile, e dal feuilleton delle *Unpolitische Erinnerungen* [«Memorie apolitiche»]. Oltre a scrivere meno «arte», Mühsam dirada anche i propri interventi «sull'arte», diminuiscono i contributi e le recensioni di carattere letterario o teatrale, fino quasi a scomparire, dopo aver costituito a lungo, nei momenti di bisogno, una delle principali fonti di attività (e di reddito) dell'autore tedesco.

Mentre in una fase precedente la spinta allo scrivere derivava per Mühsam in eguale misura dall'impulso estetico e da quello etico e l'arte si traduceva in un tentativo di sintesi tra soggettività e impegno, ora è la funzione «di servizio» della scrittura a passare decisamente in primo piano. Negli anni Venti la produzione dell'autore tedesco si sposta sempre più in direzione di una «letteratura social-tendenziosa»³², di una letteratura agitaria rivolta in primo luogo al proletariato, ai possibili protagonisti della rivoluzione a venire (così ad esempio la poesia programmatica posta in apertura del primo numero di

«Fanal», 1926³³), e non più alla critica o al pubblico borghese – una letteratura che anzi scaturisce dalla rimozione dal sé di ogni residuo borghese, al cui gusto, dopotutto, le precedenti prove espressive erano in parte una concessione. Tutto ciò matura, certo, nella contingenza della storia, negli anni della Repubblica di Weimar e della vertiginosa ascesa di Hitler verso la legittimazione e il potere³⁴, e ancor prima, nel turbinare degli eventi del 1918-1919, culminati con la Repubblica Bavarese dei Consigli³⁵, di cui Mühsam fu una delle anime³⁶ e che lo travolse nel suo tracollo, segnando il suo nome con il marchio di un ulteriore scandalo e destinandolo a una lunga prigionia. Ma rappresenta anche il risultato di un'evoluzione precisa nel tracciato della personalità di Mühsam, per il quale la dimensione individual-estetica perde progressivamente di peso a favore di quella più direttamente politica. È come se quell'antico dettato dell'art pour l'art da cui Mühsam aveva preso le mosse fosse portato ora a definitivo compimento con una trasformazione reale della vita in opera d'arte, in cui è contemplata, tuttavia, anche la sua completa, radicale negazione: in questa vita trasformata in gesto e in intenzione non c'è più posto per l'arte, per quell'arte, almeno, che esige come proprio compimento la sublimazione della vita in atto estetico.

Dal 1925, da quando Mühsam si trasferì a Berlino dopo la scarcerazione, la sua attività si concentrò sulla produzione pubblicistica, governata da un impegno che, da ideologico, si faceva mano a mano più affilato e concreto³⁷, ad esempio a favore dei carcerati, tra i quali molti anche dei suoi vecchi compagni «consiliari» (nel 1926 la pubblicazione di *Gerechtigkeit für Max Holz* [«Giustizia per Max Holz»] sollevò grande scandalo, portando a quanto pare alla non certo gradita conseguenza di un peggioramento delle condizioni di reclusione per lo stesso Holz). In questa prospettiva uno sforzo strenuo fu riversato da Mühsam nell'ennesimo progetto editoriale: la pubblicazione della rivista «Fanal» – da lui integralmente scritta e redatta – che tra alterne vicende e sempre con gravi difficoltà finanziarie uscì dall'ottobre 1926 fino al divieto di stampa del luglio 1931.

Le concessioni a una pratica più propriamente creativa si concentrarono in questo periodo quasi esclusivamente nel campo drammatico³⁸: ma anche qui si trattava di letteratura

«militante», tanto per la natura del genere scelto quanto per le circostanze che videro Mühsam partecipare al progetto e all'esperienza della Piscator-Bühne, del collettivo teatrale di Erwin Piscator, da cui l'autore tedesco si staccò ben presto, anche se comunque sempre in tempo per veder rappresentato il suo *Judas* (il 29 aprile 1928: un insuccesso), mentre Staatsrason veniva messo in scena da un gruppo collegato a quello di Piscator, i November Studios di Alexander Granach, il 21 aprile 1929. Oltre che dalle concessioni alle strumentazioni tecnologiche che in lui, sempre così «in difficoltà con ciò che era troppo moderno»³⁹, provocavano un invincibile rigetto, Mühsam era anche disturbato dalla gestione accentratrice di Piscator, di cui scriveva nel polemico *Kollektivität in der Kunst* [«Collettività nell'arte», 1932]⁴⁰:

*La forza artistica di Piscator non sopportava collaborazioni, non sopportava mai un consiglio che fosse qualcosa di più della semplice conferma di una sua decisione. Non siamo mai stati interpellati per la scelta di un testo, non potevamo mai interferire con l'attribuzione dei ruoli agli attori, per tacere poi delle possibilità di una nostra collaborazione alla regia. Potevamo sedere graziosamente in platea durante le prove, e questo era tutto. Dopo, le critiche venivano ascoltate con cortesia. Effetti non ne avevano*⁴¹.

*L'«arte» in senso canonico resta comunque indietro, nel Mühsam degli anni Venti e Trenta, anche in seguito a una più nitida e conseguente messa a fuoco del suo senso e della sua portata, finendo per mostrarsi anche qui come residuo di una concezione maturata negli anni giovanili, a stretto contatto con i movimenti intellettuali di inizio secolo: si tratta cioè di un'arte intesa essenzialmente come Begeisterung, come prodotto soggettivo di un'ispirazione teso a trasmettere stati d'animo e impressioni («L'arte deve entusiasmare», scrive Mühsam in *Kunst und Proletariat* [«Arte e proletariato»] nel 1930. «L'entusiasmo è qualcosa che viene dal cuore. [...] Solo l'arte che ricava la propria ricchezza e il proprio fuoco dal senso della libertà può entusiasmare e infiammare il proletariato»⁴²). Una visione dell'arte, come si vede, inconciliabile con le posizioni di altre avanguardie: ad esempio con quella brechtiana. È questo in definitiva il vero*

nodo alla base del conflitto con la Piscator-Bühne: Mühsam resta di fatto estraneo a un teatro, come quello di Piscator, che si proponeva di educare e non d'infiammare il suo pubblico, e vi resta tanto nella concezione quanto nella prassi. Il teatro di Mühsam non può prescindere da un'identificazione emozionale con i suoi protagonisti, e anzi se la pone come obiettivo primario: a distanza abissale, dunque, da ogni prospettiva che ruoti intorno all'epicità in qualunque sua forma⁴³.

Un'arte siffatta si situa all'estremo opposto di ciò che il mondo e la stessa visione politica di Mühsam perseguono e richiedono, ovvero la trasmissione di dati, l'informazione finalizzata all'azione. A ciò in effetti Mühsam si dedicò con sempre maggior ardore, specie da quando, nel periodo di reclusione comune, il pericolo rappresentato da Hitler e dai suoi seguaci si era delineato con tutta la sua spietata evidenza⁴⁴. Sono questi gli anni degli scritti storico-teorici (*Die Befreiung der Gesellschaft vom Staat* [«La liberazione della società dallo Stato»], 1932), dei memoriali politici (*Von Eisner bis Leviné* [«Da Eisner a Leviné»], 1929, sulla fallita rivoluzione bavarese). In una realtà sempre più assediata dall'emergenza, in cui il bisogno d'informazione vertiginosamente sale, l'arte necessariamente si ritira in uno spazio semiprivato, quello in cui Mühsam continuava a portare avanti i suoi progetti più specificamente letterari: il romanzo a cui lavorò lunghi anni senza portarlo mai a compimento, *Ein Mann aus dem Volke* [«Un uomo del popolo»], oppure il dramma *Alle Wetter* [«Tutti i tempi»], pubblicato postumo nel 1977, in cui la visione satirica si stempera in una storia dai tratti grotteschi e iper-scientifici che mettono in caricatura la scienza stessa, ricordando la fantasia di un amico e compagno di giovinezza di Mühsam, Paul Scheerbart.

C'è comunque, dietro a tutto questo, un altro residuo che riporta Mühsam indietro, verso quell'Ottocento da cui non si disincagliarono mai del tutto le sue radici culturali, riproiettandolo – sia pure con mutatisssimi contorni – verso un ambito di decadenza fin de siècle: la fiducia nelle parole, nel loro potere come strumento di appropriazione del reale. Nel suo prodigarsi inesausto questa fiducia non venne mai meno, neppure quando, fatto prigioniero dai nazisti all'indomani del loro insediamento al potere, Mühsam si trovò a spenderle, queste sue parole, con-

tro il muro opaco dell'incultura e della barbarie⁴⁵. Le parole usate come armi si trovarono spuntate contro le armi prive di parole dei suoi carnefici: questo Mühsam l'aveva ampiamente previsto, ma abbagliato dal suo stesso idealismo, che in fondo, dietro l'informazione, privilegiava sempre l'entusiasmo, non seppe o non volle riportarlo a se stesso.

Note alla prefazione

1. Erich Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, Berlin 1961, p. 12. Le memorie di Mühsam uscirono come articoli sparsi sulla «Vossischer Zeitung» tra il 1927 e il 1929.

2. *Ibid.*

3. Erich Mühsam, *Peter Hille*, in *Ich bin verdammt zu warten in einem Bürgergarten*, Bd. 2: Literarische und politische Aufsätze, hrsg. von Wolfgang Hauch, Darmstadt e Neuwied 1983, p. 24.

4. Secondo Lawrence Baron (*Erich Mühsam's Jewish Identity*, in «Year Book of the Leo Baeck Institute» XXV, 1980, pp. 269-284) sono da ricondurre alla formazione ebraica di Mühsam gli accenti profetici di tanti suoi scritti, così come l'uso frequente di figure e immagini bibliche. Rolf Kauffeldt (*Zur jüdischen Tradition im romantisch-anarchistischen Denken Erich Mühsams und Gustav Landauers*, in «Bulletin des Leo Baeck Instituts» 69, 1984, pp. 3-28), a sua volta, individua lo specifico ebraico di Mühsam nel messianismo di molti suoi scritti, in base al quale è possibile tracciare una linea comune tra l'autore tedesco, Landauer e Martin Buber – linea che risale fino a Walter Benjamin. L'ebraismo di Mühsam, in ogni caso, si presenta come questione complessa, che si ritaglia semmai un'identità negativa – reazione a forze di sfruttamento e persecuzione – piuttosto che essere affermato di per sé da un personaggio che non smette di proclamare il proprio internazionalismo e ateismo.

5. Walter Fähnders, *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1987, p. 98.

6. Günter Kunert, *Begegnung mit einem toten Dichter. Erich Mühsam zum hundertsten Geburtstag*, in *Diesseits des Rememberns. Aufsätze*, München-Wien 1982, p. 106.

7. Heinz Hug, *Erich Mühsam. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Glashütten im Taunus 1974, p. 7.

8. Rolf Kauffeldt, *Erich Mühsam. Literatur und Anarchie*, München 1983,

p. 51. Il lavoro di Kauffeldt è a tutt'oggi lo studio più accurato e prezioso sul «fenomeno-Mühsam» e sulla sua collocazione nel contesto culturale del suo tempo.

9. Erich Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, cit., p. 9.

10. Walter Fähnders, *Anarchismus und Literatur*, cit., p. 22.

11. Così in Kurt Martens, *Roman der Décadence*, Berlin 1898, p. 75.

12. Walter Fähnders, *Anarchismus und Literatur*, cit., p. 186.

13. L'interesse precoce di Mühsam per la psicoanalisi è testimoniato, tra l'altro, da una lettera a Landauer del 6 luglio 1909 (cfr. Heinz Hug, *Erich Mühsam. Untersuchungen zu Leben und Werk*, cit., pp. 107 e segg.).

14. Cfr. *Autorität*, in «Der Sozialist», 15 agosto 1911, pp. 125 e segg., e il dramma *Die Freiverwählten*, 1909.

15. Si veda al proposito *Kindersegen*, in «Kain», 9, 1913, pp. 81 e segg.

16. Per queste problematiche, cfr. Lawrence Baron, *Mühsams individualistischer Anarchismus*, in *Erich Mühsam, Scheinwerfer. Oder färbt ein weißes Blütenblatt sich schwarz*, Berlin 1978, pp. 153-163.

17. Elizabeth Kleemann, *Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution. Studien zur deutschen Bohème zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik*, Frankfurt a/M-Bern-New York-Nancy 1985, p. 242.

18. Il saggio sull'omosessualità fu rapidamente rinnegato dallo stesso Mühsam che poco dopo l'uscita, nel gennaio del 1904 su «Der arme Teufel», invitava i lettori a non acquistarlo in quanto scritto sulla scorta di esperienze malintese e di informazioni errate. Era intanto iniziata l'amicizia con Johannes Nohl, probabilmente la prima effettiva relazione omosessuale di Mühsam, con il quale l'autore tedesco intraprese il viaggio attraverso l'Europa che condusse i due presso la comunità salutista del Monte Verità, vicino ad Ascona, da cui scaturì il saggio-pamphlet *Ascona* (1905). Sull'argomento si veda Walter Fähnders, *Kampfbjekt Homosexualität. Zu Erich Mühsams Streitschrift*, in *Erich Mühsam, Die Homosexualität. Eine Streitschrift*, München 1996, pp. 7-25.

19. Mühsam sosterrà in *Unpolitische Erinnerungen* di aver lavorato in questo settore solo per soldi: il che è anche possibile, e specialmente per l'attività «manageriale» che svolse per locali come il cabaret zum Peter Hille; senonché verso un registro cabarettistico lo convogliava naturalmente la provocatorietà antiborghese dell'istituzione; e l'impronta di questa esperienza resterà nella sua produzione drammatica fino alle ultime prove. Si veda anche al proposito il giudizio pessimista, ma equilibrato, di *Das Cabaret* (1906).

20. Sono numerosi i riferimenti nietzscheani del primo Mühsam: dalle parole di Zarathustra citate nel racconto *Der Tod* (1900) alla citazione dello stesso Zarathustra posta all'inizio della raccolta *Die Wüste* (1904), piena a sua volta

di motivi derivati dal filosofo tedesco, all'incontro nel 1902, in una riunione del gruppo Die Kommenden, con Leo Berg, uno dei primi diffusori del pensiero di Nietzsche, alla stesura della voce «Nietzsche» per il *Führer durch die moderne Literatur* (Berlin 1906) curato da Hans Heinz Ewers con la collaborazione di Mühsam. Ma accenti nietzscheani riemergeranno anche in seguito, fino all'ultimo Mühsam: ad esempio nelle considerazioni sul «giudeo-cristianesimo» in *Die Befreiung der Gesellschaft vom Staat* (1932).

21. Di una linea Nietzsche-Landauer parla Luc Lamberechts in *Die schöpferische Prosa. Landauers Nietzsche-Rezeption und künstlerische Gestaltung*, in «Studia germanica gandensia», 12, 1970, pp. 219-241.

22. «Il senso compiuto delle sue opere va praticamente perduto nella sonorità pura, sicché la forma finisce per soffocare il contenuto» (Erich Mühsam, *Die Homosexualität*, cit., p. 63). Il concetto è ribadito con forza ancora maggiore nel *Führer durch die moderne Literatur* (cit., p. 65) in cui alla voce *Stefan George* curata da Mühsam si legge: «Dietro questa cura severa della forma esteriore è naturale che il contenuto interiore della sua poesia ne abbia a soffrire, ed è pressoché impossibile riconoscere un senso ragionevole dietro la solennità e lo sfarzo delle sue parole».

23. Lettera a Leon Hirsch del 28 agosto 1920, in Erich Mühsam, *In meiner Posaune muß ein Sandkorn sein. Briefe 1930-1934*, hrsg. von Gerd W. Jungblut, Vaduz 1984, Bd. 1, p. 417.

24. Sui rapporti Kraus-Mühsam si veda Gerd W. Jungblut, *Erich Mühsam und Karl Kraus*, in «Kraus Hefte», H. 10-11, 7, 1979, pp. 3-8.

25. Le ascendenze heiniane in Mühsam, d'altra parte, non si contano, a indicare una relazione assai complessa: basterà soltanto rammentare l'inizio di *Ascona* («Berlino mi stava già tanto sullo stomaco, che fui davvero contento quando mi stette anche alle spalle») [Erich Mühsam, *Prosaschriften I*, in *Gesamtausgabe*, hrsg. von Günther Emig, Berlin 1977, Bd. 3, p. 53]), che echeggia con tanta evidenza quello della *Harzreise* heiniana. Al proposito si veda Rolf Kauffeldt, «Mein literarischer Urgroßonkel». *Erich Mühsams gespaltenes Heinesverständnis*, in «Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen». *Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gertrude Cepl-Kaufmann, Winfried Hartkopf, Ariane Neuhaus-Koch, Hildegard Stauch, Köln-Wien 1900, pp. 374-394, in cui una linea coerente Heine-Mühsam viene individuata nei termini del «sensualismo» che domina entrambi e in base al quale si delinea un progetto rivoluzionario che subordina la produzione letteraria a una sorta di «filosofia dell'azione» di cui il poeta è tribuno e profeta.

26. Dieter Schiller, *Boheme und Revolution. Erich Mühsam 1901-1911*, in «Weimarer Beiträge», 35 (1989), p. 1289.

27. Erich Mühsam, *Revolution*, in «Revolution», 1, 15 ottobre 1913, p. 2.

28. Erich Mühsam, *Idealistisches Manifest*, in «Kain», IV, n. 1, aprile 1914, p. 4.

29. Erich Mühsam, *Anarchistisches Bekenntnis*, in «Kain» II, n. 1, aprile 1912, p. 9.

30. Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner. Un problema per amatori di musica, in Il caso Wagner. Crepuscolo degli Idoli. L'anticristo. Scelta di Frammenti Postumi (1887-1888)*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano 1994 [12], p. 19.

31. Erich Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, cit., pp. 12-13.

32. Heinz Hug, *Erich Mühsam. Untersuchungen zu Leben und Werk*, cit., p. 134.

33. Si veda al proposito l'analisi che di questo testo e più in generale della produzione poetica dell'ultimo Mühsam fa Rolf Kauffeldt in *Erich Mühsam*, cit., pp. 265 e segg.

34. L'analisi dei pericoli insiti nel movimento nazionalsocialista fu da parte di Mühsam particolarmente lucida e precoce: si pensi soltanto alla satira feroce di *Mignon 1925*: «Conosci il paese dove fioriscono i fascisti,/ nel fogliame scuro brillano le lanterne dei ladri,/ centinaia di cadaveri emanano un fetore di morte,/ la libertà è morta e il duce sta in piedi?! Loosci forse?! Lì, lì/ voglio andare anch'io insieme a te, Adolf Hitler» (cfr. Italo Michele Battafarano, *Erich Mühsam. Conosci il paese, dove fioriscono i fascisti?*, in *L'Italia ir-reale*, Taranto 1995, pp. 185-189). Su Mühsam e il fascismo si veda Heinz Hug, *Erich Mühsam. Untersuchungen zu Leben und Werk*, cit., pp. 102 e segg.

35. Senza ripercorrere qui nei dettagli le circostanze di quegli accadimenti, si ricorderà che la rivoluzione, scoppiata a Monaco il 31 ottobre 1918, si radicalizzò nella primavera successiva fino alla proclamazione della *Räterepublik*, la Repubblica dei Consigli, tra il 6 e il 7 aprile 1919; il 13 aprile il putsch socialdemocratico le imponeva una fine violenta: mentre molti – tra essi Landauer – venivano uccisi, Mühsam era catturato e imprigionato, per venir poi condannato, nel processo per alto tradimento tenutosi tra il 7 e 12 luglio 1919, a quindici anni di prigionia. In seguito ad amnistia generale – la stessa che liberò Hitler, anch'egli recluso nella fortezza di Niederschönenfeld – Mühsam fu scarcerato il 31 dicembre 1924.

36. Oltre, naturalmente, al sostegno prestato con innumerevoli scritti, Mühsam fu in prima linea nelle operazioni di azione rivoluzionaria, adoperandosi, in una rotta che lo avrebbe portato per breve tempo in prossimità del marxismo di stampo leninista, per radicalizzare e insieme rendere unito il fronte di lotta, contro l'egemonia dei comunisti ortodossi.

37. Tra il 1926 e il 1933, nel suo fervore attivistico, Mühsam fece parte di innumerevoli gruppi, organizzazioni, società, spesso abbandonandoli presto,

anche dopo la partecipazione a una sola seduta (cfr. Heinz Hug, «*Er war in erster Linie Literat*». *Erich Mühsam in Berlin (1925-1934)*, in *Der späte Mühsam* («Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft», H. 5, 1994, pp. 27-41).

38. Oltre a una produzione poetico-satirica in effetti mai interrotta, fanno eccezione gli scritti d'occasione, liriche e brevissime prose, pubblicati quasi sempre sotto pseudonimo fino praticamente al 1933 su riviste come «UlK» o «Die Welt am Montag», e recentemente raccolti da Heinz Hug in *Berliner Feuilleton*. «*Nie wieder 1931*», s. i. l., 1992.

39. Heinz Hug, «*Er war in erster Linie Literat*», cit., p. 38.

40. Piscator del resto, nel suo *Das politische Theater* (Berlin 1929, pp. 224-225), non risparmia a sua volta le critiche a Mühsam e al suo teatro.

41. Erich Mühsam, *Kollektivität in der Kunst*, in *Ich bin verdammt zu warten in einem Bürgergarten*, Bd. 2, cit., p. 75.

42. Erich Mühsam, *Kunst und Proletariat*, in *Ich bin verdammt zu warten in einem Bürgergarten*, Bd. 2, cit., p. 59.

43. Cfr. al proposito: Lawrence Baron, *Erich Mühsam: Anarchistischer Realismus und Irrealismus*, in L. Baron, Arnold Heidsieck, Reinhold Grimm, Reinhard Theisz, *Ideologiekritische Studien zur Literatur*, Bern-Frankfurt a/M 1975, pp. 5-28.

44. Già nel 1922, in una lettera del 7 dicembre, Mühsam si rivolgeva da Niederschönenfeld al ministero della giustizia di Monaco, avvisando di ciò che Hitler andava macchinando: «Tra i carcerati di Niederschönenfeld e in particolare anche tra i loro congiunti si è diffuso ultimamente un certo timore a seguito di un'affermazione del signor Hitler, che in una riunione pare aver minacciato di voler fare fuori i partecipanti alla Repubblica dei Consigli presenti qui a Niederschönenfeld» (citato da Heinz Hug, *Einleitung*, in *Berliner Feuilleton*, cit., p. 11).

45. Solo negli ultimissimi tempi della sua prigionia lo sconforto sembra – realisticamente – prendere il sopravvento sull'ottimismo o comunque su una tranquilla rassegnazione (si vedano al proposito le ultime lettere, in Erich Mühsam, *In meiner Posaune muß ein Sandkorn sein*, cit., Bd. 2, pp. 698 e segg.).