

Il cavaliere d'industria: un mito del nostro tempo

di Silvia Ulrich

Con la pubblicazione dell'ultimo romanzo di Thomas Mann, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (1954), il fenomeno dell'impostura (*Hochstapelei*), dopo un lento sviluppo protrattosi per tutto il corso del Novecento, ha progressivamente acquisito caratteri propri emancipandosi da qualsiasi altro tema letterario, tanto da potersi studiare in tutta la sua interezza e complessità. Esso supera anche l'opera di un grande scrittore come Thomas Mann, pietra miliare e paradigma per qualsiasi confronto. Altri cavalieri d'industria della letteratura tedesca hanno infatti contribuito a formare quella tipologia umana che, riflessa nel *Krull*, perdura ancora alle soglie del XXI secolo¹. Nell'ampia panoramica di romanzi, drammi, novelle e racconti autobiografici che percorre il Novecento, la fantasia di grandi scrittori si confonde con la produzione da *feuilleton*, la memorialistica – genere che ha sempre conosciuto una grande fortuna, in particolare agli inizi del ventesimo secolo – fondendosi spesso in un *continuum* dove è arduo riconoscere in che modo la realtà cede il passo alla finzione letteraria. Una presenza tanto cospicua e costante di imbroglioni nel corso dell'intero secolo induce a riflettere sul fenomeno dell'impostura, a cui essi hanno dato origine. Si tratta di un evento sociale prima e culturale poi, destinato infine – nel suo trapasso da caso giornalistico sensazionale (*Kolportage*) a figura letteraria – alla sublimazione poetica.

¹ Essi sono davvero molti: il marchese di Keith dell'omonima commedia di Frank Wedekind (1901); il barone Veltheim ritratto da Rudolph Borchardt (*Veltheim*, 1908); l'impostore Neumann di Georg Kaiser (*Nebeneinander*, 1923); Vinzenz di Robert Musil (*Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, 1924); l'*Hochstapler* di Erich Wulffen romanziere (*Der Mann mit den sieben Masken*, 1917); il barone von Geigern di Vicki Baum (*Menschen im Hotel*, 1929); il falso principe della *Hochstaplernovelle* di Robert Neumann (*Karriere*, 1930); il barone Laborde di Hermann Broch (*Aus der Luft Gegriffen*, 1934); il falso principe della commedia di Wolfgang Hildesheimer, *Prinzessin Turandot* (1954). Esempi più recenti sono le "confessioniscandalo" del falso medico Gert Postel, (*Doktorspiele. Geständnisse eines Hochstaplers*, 2001) o il personaggio fittizio Theodor Lerner, protagonista del romanzo di Martin Mosebach, *Il principe delle nebbie* (*Der Nebelfürst*, 2001). Ma di fatto, avventurieri e cavalieri d'industria in Germania dall'inizio del secolo a oggi se ne sono visti molti di più, a cominciare dall'impostore rumeno George Manolescu, autore di memorie che ispirarono a Mann il personaggio di Krull, oppure Ignatz Straßnoff che scrisse *Ich, der Hochstapler* (1926) o ancora Hans Peter Dorn, autore di *War ich wirklich ein Hochstapler?*, 1958, solo per citarne alcuni.

Lo sguardo critico con cui la letteratura osserva la società e il costume ha permesso di elaborare straordinarie analogie tra il cavaliere d'industria e alcune immagini mitologiche, come Proteo, Ermes e Narciso, che relativizzano qualunque verità e finiscono per sollevare delicate questioni escatologiche. Quando si parla di cavalieri d'industria, infatti, si sfiorano ambiti che trascendono la realtà, avvicinandosi alle sfere della mitologia e del divino.

Miti e dèi sono in una particolare relazione tra loro. Nell'introduzione al famoso saggio *Il Fanciullo divino*, Karoly Kerényi afferma che «la mitologia non è *mai* biografia degli dèi»². In tal modo il mitologo nega qualsiasi coincidenza tra i concetti di «evoluzione» e «maturazione» naturalmente insiti nell'idea di biografia, quando essa venga erroneamente riferita alle figure mitologiche: le divinità, si sa, sono di per sé già perfettamente evolute e mature in qualsiasi momento della loro esistenza. Ora, dietro l'impulso della scienza e del progresso, il ruolo del divino nella cultura occidentale è progressivamente venuto meno e ai miti tradizionali si sono via via sostituite immagini secolarizzate. Ciò che di mitico sopravvive nella civiltà odierna permette di aggiornare quanto afferma Kerényi, specificando che la mitologia non è soltanto «biografia degli dèi». Non lo è, perché, al posto delle divinità descritte nei miti classici, sono subentrate figure assai più reali, per quanto mai completamente realistiche. La forte "demitizzazione" della cultura nell'era industriale e tecnologica, dietro la quale si nasconde un recondito e spesso inconscio "bisogno mitico" dell'uomo, è un'aporia della modernità. La ragione, avanzando le sue pretese sulla verità, ha spodestato il mito relegandolo nel fantastico e nel fiabesco, cioè nella pura irrealtà. Di conseguenza l'uomo contemporaneo si è aggrappato ad un concetto di «mito» sostanzialmente realistico, con riscontri concreti e immediati nella realtà. È nata, quindi, una «nuova mitologia» che, rispetto all'antica, è «pseudomitizzata»: ricca di immagini che poco o nulla hanno a che vedere con il mito, pur rispondendo ugualmente all'esigenza mitopoietica che sopravvive latente negli uomini³.

² K. Kerényi, *Il fanciullo divino*, in C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972, 1983², pp. 47-105, p. 47 [corsivo mio].

³ Si pensi, ad esempio, al valore mitico che ha assunto il concetto di *nazione* nel Novecento, soprattutto in Germania. Cfr. K. Hübner, *La verità del mito*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 390 e sgg.

Tali immagini vengono appunto scambiate per autentiche figurazioni mitiche. L'arte ne è espressione singolare: funge da vero e proprio luogo di iniziazione verso dimensioni inconsuete, grazie soprattutto al potere di produrre mutamento nell'uomo e nel mondo⁴. Agendo in modo molto diretto sull'immaginazione di chi ne fruisce, l'arte infatti è in grado di trasformare la realtà interiore del singolo e, potenzialmente, anche quella esteriore, della collettività.

Avventuriero truffaldino e simpatica canaglia che esercita l'impostura non per mestiere ma per vocazione, il cavaliere d'industria rappresenta un'immagine pseudomitizzata che riunisce in sé il potere trasformativo dell'arte e delle mitologiche "biografie divine". È un individuo straordinariamente attivo, dinamico, anarchico, ma mai sovversivo; dotato di una volontà lucida e consapevole che lo guida in azioni spesso sconfinanti nell'illecito e nella reità. *Hochstapler*, come molte parole tedesche, sta per *hoch-stapeln*, e indica la frequente abitudine di voler oltrepassare a ogni costo i confini della propria condizione sociale, fingendo di essere un ricco nobile o un personaggio di spicco per ingannare il prossimo dietro questa maschera. È insieme sintomo e prodotto della "teatralizzazione" dell'esistenza, fenomeno che nel secolo scorso ha coinvolto numerosi soggetti di vari *milieux*, dall'alta società alla politica, dallo spettacolo ai nuovi media⁵. Il suo strumento espressivo ottimale è l'autobiografia, ossia quel mezzo stilistico che più di ogni altro è congeniale a chi ama raccontarsi e le cui «gesta» manifestano, rendendolo pubblico, ciò che l'arte ha di universale⁶.

⁴ Scrive Aldo Carotenuto che «la trasformazione che si può ottenere attraverso il processo artistico non è però solo un evento interiore strettamente circoscritto all'individuo che lo sperimenta, ma un processo che "magicamente" si allarga all'esterno, esplicandosi anche nel mondo». Cfr. A. Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bompiani, 1995, p. 99.

⁵ Cfr. P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983, in partic. cap. *Von der Hochstapler-Republik*, pp. 849-859; S. Porombka, *Felix Krulls Erben*, Berlin, Bostelmann & Siebenhaar, 2001.

⁶ In una delle autobiografie più famose della letteratura tedesca, *Poesia e verità*, si legge: «questo sembra essere il compito principale della biografia: rappresentare l'uomo in relazione alla sua epoca e mostrare fino a che punto il mondo gli si opponga, fino a che punto lo favorisca, come egli ne tragga la sua concezione del mondo e dell'umanità e come, se egli è artista, poeta, scrittore, la rispecchi a sua volta verso l'esterno». [Cfr. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit in Gedenkausgabe der Werke*, München, vol. x, p. 13; cfr. anche S. Ulrich, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull tra autobiografismo e memorialistica*, in C. Sandrin, R. Morello, *Studi su Thomas Mann*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 101-114.]

Il cavaliere d'industria nega i tradizionali concetti di *logos* e *ratio*. Quella a cui dà vita è una dimensione intermedia tra realtà e irrealtà, contrassegnata da coordinate spazio-temporali inconsuete: «uno spazio dell'ubiquità e un tempo della ripetizione»⁷. Il dinamismo e il vitalismo che contrassegnano la sua personalità eclettica e istrionica offrono una prova tangibile dell'*eterno ritorno* di nietzscheana memoria: nessuno meglio di lui rappresenta la ciclicità di un'esistenza che si compie nell'unica dimensione terrena. Giunto al termine di un'avventura, esce di scena per ricomparire altrove, rappresentando *ad libitum* la medesima espressione di un io sempre uguale. Per questo motivo le storie dei cavalieri d'industria che si incontrano in letteratura sono biografie prive di evoluzione e maturazione; condividono con gli autentici miti un tipo di esistenza sostanzialmente irreali. Una siffatta compresenza di elementi antitetici e contraddittori, non compatibili con i canoni cognitivi propri della realtà, mostra l'innegabile genesi mitica del cavaliere d'industria, pur essendo un personaggio che nasce e agisce nella realtà. Ma in questo caso il passaggio da immagine mitologica autentica a figurazione mitica secolarizzata si compie in maniera naturale, quasi obbligata: da un'ottica strettamente formale il personaggio diventa esso stesso un *hochstapeln*, nella misura in cui il cavaliere d'industria tenta di superare – mediante menzogna e inganno – i confini della condizione umana per elevarsi allo stesso rango privilegiato degli dèi di alcuni dei più noti mitologemi.

In questa figura eclettica d'industria rivivono simulacri di antichi personaggi mitologici. Il fatto che il cavaliere d'industria manifesti la propria natura opportunistica e parassitaria attraverso azioni non sempre legali gli vale l'epiteto di reo. Ma affermare *tout court* che è un delinquente è, forse, eccessivo⁸. Rudolf Leonhard, uno dei primi studiosi del fenomeno dell'impostura in Germania, lo definisce semplicemente «il naturale *pendant* della classe borghese, il correlato di ogni società classista»⁹. Sostenendo

⁷ D. A. Conci, *Fenomenologia della metamorfosi*, in *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, a cura di D. A. Conci e A. M. Cinese, Napoli, Alfredo Guida, 1991, p. 464.

⁸ I primi studi condotti su cavalieri d'industria realmente esistiti appartengono alle scienze giuridiche e criminologiche, impegnate almeno fino alla metà del secolo scorso a scoprire se e quanto i rei fossero imputabili e condannabili per truffa e inganni vari. Cfr. S. T. Siegel, *Der Hochstapler und seine tat: phänomenologische und psychologische Untersuchungen*, München, Diss. 1975.

⁹ R. Leonhard, *Der Hochstapler*, in «Die Literatur», 1929, 32, p. 21.

un'idea di progresso fondata sull'etica del lavoro e del profitto, la borghesia capitalista ha creato un ordine sociale e morale sostanzialmente repressivo. L'opposizione del cavaliere d'industria all'ordine repressivo della società si esprime, tuttavia, in forma non violenta. Come un novello Hermes, non raggiunge mai i propri scopi con la forza, bensì conquistandosi il consenso altrui. In comune con il dio ha una straordinaria abilità e un'astuzia raffinatissima, con le quali passa continuamente dal ruolo di ladro a quello di benefattore e viceversa. Nella commedia dell'austriaco Hermann Broch, *Aus der Luft Gegriffen* (1934, ma edita solo nel 1971), il barone Laborde tenta, per un verso, di truffare il banchiere Seidler vendendogli azioni di un'industria argentina inesistente mentre, per l'altro, lo aiuta – anche se illegalmente – a risollevarsi dall'imminente bancarotta. La stessa cosa avviene nella *pièce* di Frank Wedekind, *Il marchese di Keith*, dove, nel primo atto, il falso marchese tenta di dissuadere il giovane borghese Casimir dai propositi ribelli contro il ricco padre, convincendolo addirittura a seguirne le orme affinché la specie dei borghesi da sfruttare continui ad autopetrarsi. Si tratta di una benevolenza opportunistica, volta al mantenimento del ceppo fertile di cui il parassitismo del cavaliere d'industria si nutre. Tale opportunismo coincide pienamente con la contraddittorietà propria del dio Hermes. Questi non è soltanto l'agile dio dei ladri, ma anche e soprattutto il depositario dell'*ars amandi*: ben pochi resistono al suo fascino travolgente. L'“avventuriero-amatore” condivide con il dio la medesima irresistibilità. Come dimenticare la leggendaria scena d'amore descritta nel *Krull* tra Felix-Armand, *liftboy* in un prestigioso hotel di Parigi, e Diana Philibert (M.me Houplé), moglie di un ricco imprenditore che riconosce in lui il dio Hermes in persona:

la forma divina, il monumento della bellezza, siete voi, voi uomini giovani, giovanissimi dalle gambe di Hermes [...] Così dolce il petto nella sua morbida e chiara severità, l'esile braccio, le belle costole, gli agili fianchi, ah!¹⁰.

¹⁰ Th. Mann, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1993, p. 161.

Attraverso l'unione di Felix (Ermes) e Diana, la scena assume i tratti del congiungimento mitico tra dèi, diventando essa stessa mito. L'amore consumato di nascosto nella camera d'albergo e la confessione del furto di alcuni gioielli della donna ad opera del giovane Krull al suo arrivo a Parigi – da cui ne segue un altro voluto da lei stessa – vengono così riscattati da ogni accusa e da ogni colpa.

Anche nella commedia di Broch l'avventura di una notte avviene in una camera d'albergo, dove peraltro è ambientata tutta la vicenda. Il vitalismo erotico del (finto) barone si manifesta mediante l'ingresso furtivo dalla finestra. Ma prima di dichiarare il suo amore alla giovane Agnes, figlia del banchiere Seidler, Laborde le confessa di aver avuto intenzione di usarla per imbrogliare suo padre. Anche qui, come nel *Krull*, eros e colpa si presentano uniti, e anche in questo caso, grazie all'arte amatoria, il cavaliere d'industria riscatta se stesso da ogni errore, ottenendo in premio l'abbandono totale della giovane.

L'avventura erotica è senz'altro uno dei momenti principali della "rivelazione ermetica" del cavaliere d'industria. «Eros è una divinità legata ad Hermes dalla più stretta affinità»¹¹, afferma Kerényi.

I cavalieri d'industria finora menzionati esprimono la propria natura sognatrice e furfantesca anche e soprattutto nell'incontro amoroso. Tutti oscillano tra due donne: il marchese di Keith tra la ricca Molly e la cantante Anna Werdenfels; Vinzenz (l'interpretazione musiliana del cavaliere d'industria tedesco) tra l'antica amante Alfa e l'amica di lei; il barone Laborde tra Agnes e l'avventuriera Stasi; anche Felix Krull, alla fine del romanzo, è attratto da Zouzou e Maria Pia, la coppia madre-figlia che racchiude in sé l'infinita ricchezza – in atto e in potenza – dell'esperienza amorosa. L'erotismo rappresentato dall'avventuriero ermetico si erge contro il convenzionale eros borghese. Nella commedia di Broch la convenzionalità del rapporto di coppia, con cui la vicenda si apre, è infranta dal sopraggiungere degli avventurieri Laborde e Stasi. La loro temporanea integrazione nel tessuto sociale borghese provoca la rottura dell'unico legame sentimentale (Agnes e Ruthart, amministratore della banca

¹¹ C. G. Jung, K. Kerényi, *Il fanciullo divino*, cit. in C. Monti, *Una scrittura ermetica: "Felix Krull"*, «Cultura tedesca», 1994, 1, p. 103.

paterna), dando vita a relazioni brevi ma intense (Stasi-Ruthart, Laborde-Agnes, Stasi-direttore dell'albergo).

Anche nella farsa di Robert Musil *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, parodistica e grottesca ad un tempo, l'attrazione di Vinzenz per Alfa si contrappone all'eros repressivo della classe borghese¹², che sembra tuttavia aver perso il valore procreativo originario, vista l'inclinazione omosessuale dei due personaggi femminili; nemmeno i «rapporti spirituali» di Alfa con gli uomini importanti citati nel titolo sfociano in relazioni sentimentali, rimanendo invece allo stato potenziale. L'eros attivo di Vinzenz (l'unico a unirsi con Alfa) infrange un già precario equilibrio, rivelandosi così una vera minaccia all'ordine sociale.

Il carattere ermetico del "cavaliere d'industria-amatore" rappresenta ciò che Herbert Marcuse ha definito «rivolta contro una cultura basata su fatica, dominio e rinuncia»¹³. Il vitalismo e il riscatto dalla colpa attraverso l'eros porta a considerare la figura di Ermes come un «principio di realtà»¹⁴ opposto a quello di «civiltà» che la classe borghese e l'intera cultura occidentale rappresentano. Solo il mito che simboleggia arte, cultura e libertà, può bilanciare tale «principio di realtà», poiché le sue immagini provengono e sono avvalorate dal divino. Il cavaliere d'industria, miticamente trasfigurato, diventa, così, l'antagonista non violento della classe borghese.

Nelle molteplici maschere di questa figura l'ermetismo si combina con un marcato elemento proteiforme che contraddistingue il suo modo di essere rispetto alla massa. Grazie alla sua natura istrionica, egli tende costantemente alla metamorfosi, incessante mutare che deriva dall'alternanza funambolica dei ruoli fa di lui un novello Proteo. Vale per il cavaliere d'industria ciò che afferma Domenico Antonino Conci nel saggio *Fenomenologia della metamorfosi* (1991): «a differenza del divenire che sta sotto i segni del *logos* greco e occidentale, la metamorfosi presenta un

¹² Uno dei vari pretendenti di Alfa dice: «Lei deve di nuovo sposarsi, Alfa. Ha bisogno della protezione di un uomo e di maggior ordine». Cfr. R. Musil, *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, trad. di A. Rendi, Torino, Einaudi, 1962, p. 62.

¹³ H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1968, p. 187.

¹⁴ Ivi, p. 185.

mutamento del permanente ed un permanere del mutamento»¹⁵. Come il dio veggente, che si tramutava per sfuggire alle pressanti richieste di oracoli, anche il cavaliere d'industria cambia identità per sfuggire al proprio destino, in un incessante gioco di maschere. In *Aus der Luft Gegriffen*, il barone Laborde fa sfoggio del suo "proteismo" quando, interrogato dalla polizia, si spaccia per principe; ma una volta scampato il pericolo la finzione continua, sostituendosi *in toto* alla realtà stessa:

SEIDLER Ma anche la sua mossa con i documenti falsi... Dio solo sa cos'altro mi capiterà ancora...

LABORDE Ha ragione... i documenti sono falsi... non sono un semplice principe...

SEIDLER Certo che no!

LABORDE In realtà sono un principe reggente...Vuole vedere i miei documenti?

SEIDLER No, preferisco aspettare fino a che non rivelerà di essere il papa¹⁶.

La natura proteiforme del cavaliere d'industria nega il concetto stesso di identità (da intendersi nell'accezione di "identico") che altrimenti ne fisserebbe i tratti somatici e caratteriali in un'immagine socialmente codificata e storicamente immutabile. Teatralità e mito, gli ambienti in cui ogni cavaliere d'industria opera, fissano le coordinate di un'esistenza che assume a tutti gli effetti il carattere di una messinscena. La conseguenza estrema dell'avvicendamento continuo di maschere ogni volta differenti diventa complice gioco dialettico tra verità e menzogna, tra realtà e fantasia. La molteplicità dei ruoli che la maschera rappresenta si esprime il più delle volte con un titolo nobiliare fasullo. Ben ci si rammenta dello scambio di identità tra Felix Krull e il marchese di Venosta, con le relative considerazioni dell'autore sull'interscambiabilità dei ruoli nella moderna era borghese. Cinquant'anni prima Frank Wedekind, in *Marquis von Keith*, aveva messo in evidenza la permutabilità di borghesia e aristocrazia, rappresentate dalla coppia Keith-Scholz. Keith nasconde le sue umili origini dietro al titolo nobiliare di cui si fregia; al contrario Scholz, in realtà Gaston von Trautenau, rinuncia al suo legittimo titolo di conte per diventare

¹⁵ D. A. Conci, *Fenomenologia della metamorfosi*, cit., p. 462.

¹⁶ H. Broch, *Inventato di sana pianta. Gli affari del barone Laborde*, trad. di R. Rizzo, Milano, Ubulibri, 2001, II, 4, p. 147.

borgnese. Il nome rappresenta la manifestazione più concreta di tale permutabilità: «Mi chiamo marchese di Keith allo stesso buon diritto con cui tu ti chiami Ernesto Scholz»¹⁷, afferma il protagonista; del resto, l'infondatezza del suo status è messa più volte in evidenza dal garzone Sascha che lo chiama barone. Mentre, infatti, i titoli di conte, duca e marchese rappresentano una nobiltà di stato, quella di barone è piuttosto una nobiltà di costume. Molti cavalieri d'industria compaiono con quest'ultimo titolo: oltre al già menzionato barone Laborde (*Aus der Luft Gegriffen*), il barone Weidenstamm (Hugo von Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, 1898), il barone Veltheim (Rudolf Borchardt, *Veltheim*, 1908) o il barone von Gaigern (Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, 1929) non sono che alcuni esempi.

Con l'avvicendamento dei ruoli la figura del cavaliere d'industria si arricchisce dell'antico concetto di «doppio», ossia quella naturale polarità che costituisce la natura stessa dell'identità: *essere e apparire agli altri*. La maschera, in tale contesto, funge da catalizzatore: secondo Pierre Klossowski, «appartiene all'interpretazione esteriore e risponde ad un desiderio di suggestione che proviene dall'interno»¹⁸. La maschera del cavaliere d'industria, infatti, non nasconde un volto abietto per abbellirlo, bensì sopperisce all'assenza di un volto definito. Questo è il fondamento estetico di tale personaggio. Nelle parole di Felix Krull ritroviamo *in nuce* questo principio fondamentale: «Travestito ero dunque in ogni caso, e la realtà senza maschera tra le due manifestazioni, l'essere io stesso, era qualcosa di indefinibile, perché di fatto inesistente»¹⁹. Tutto nelle regioni profonde dell'io di un cavaliere d'industria esiste da sempre e da sempre è *in fieri*. La maschera schiude perciò l'accesso a domini superiori, ponendo anche le basi per un'ipotetica trascendenza della realtà sociale e delle sue contraddizioni. L'appagamento dell'essere nell'apparire, come insegna Krull, e soprattutto il processo dinamico che ne favorisce il compimento restituiscono all'io quella vitalità «animale» a lungo mortificata dal codice

¹⁷ F. Wedekind, *Il marchese di Keith*, trad. di F. Masini, in Id., *I drammi satanici*, Bari, De Donato, 1972, II, p. 266.

¹⁸ P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, citato in F. Masini, *Un mondo «fluido»*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, (Introduzione di), trad. di S. Bortoli Cappelletto, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 244.

¹⁹ Th. Mann, *op. cit.*, p. 210.

etico-morale della tradizione borghese. Mosso da una «smisurata pienezza dionisiaca»²⁰, il cavaliere d'industria esce ogni volta dal profondo del proprio Io per incorporare in sé anche il problematico e il negativo. Nel dinamismo che sottostà alla molteplicità delle sue maschere, di cui lo spirito gode, si intravede un moto danzante, un recupero della corporeità quale elemento necessario per restituire all'individuo la sua perduta unità. Nietzsche scrive che nel dinamismo proteiforme generato dalla maschera si cela una

inquietante prontezza dello spirito nell'ingannare altri spiriti e nel mascherarsi davanti a loro, quella costante oppressione e quello stimolo di una forza creatrice, formatrice, e mutevole: lo spirito vi assapora la molteplicità delle sue maschere e la sua astuzia, egli gode anche la sensazione della propria sicurezza, — proprio attraverso le sue arti proteiformi egli si difende e si nasconde nel modo migliore²¹.

Mentre, però, la dissimulazione nell'estetica nietzscheana della maschera funge da strumento di autodifesa, nel caso del cavaliere d'industria diventa simulazione accuratamente studiata e suggellata da un fondamento teorico-filosofico ben preciso. Con la maschera, infatti, l'impostore volge l'ideale etico borghese dello status – del cui valore altamente simbolico si serve per raggiungere i suoi scopi – nell'atto provvisorio e fugace dell'identificazione. Quando il borghese trae sicurezza da un'identità immutabile, il cavaliere d'industria la trae invece dalla mutevole identificazione in ruoli sempre diversi, servendosi dei meccanismi di riconoscimento e accettazione sociale propri della classe media. In tal modo compie un atto di «appropriazione indebita» della funzione gnoseologica tradizionale, volgendola a proprio vantaggio. Il cavaliere d'industria, benché legittimato nella sua esistenza dal proprio valore archetipico di natura artistico-mitica, tradisce costantemente il suo stretto rapporto con la realtà, dalla quale è profondamente contaminato. Ecco, in definitiva, perché l'impostore è anche truffatore e rasenta la soglia del crimine.

Lo stretto legame esistente tra cavaliere d'industria e contesto sociale è determinato proprio da un elemento che presenta marcati tratti

²⁰ F. Masini, *Il mondo «fluido»*, cit., p. 250.

²¹ F. Nietzsche, *op. cit.*, Aforisma 230, p. 353.

proteiformi: il denaro. Alcune considerazioni di Schopenhauer apparse nella raccolta di scritti minori *Parerga e Paralipomena*, appaiono interessanti per la sfumatura che gettano sull'affinità tra denaro e impostura:

Che i desideri degli uomini siano rivolti principalmente al denaro e che essi amino questo sopra ogni altra cosa è stato oggetto di frequente rimprovero. È tuttavia naturale, anzi inevitabile, l'amare ciò che in ogni momento è pronto, come un instancabile Proteo, a trasformarsi nell'oggetto eventuale dei nostri così mutevoli desideri e molteplici bisogni. [...] Il denaro soltanto è il bene assoluto, poiché non soddisfa unicamente un bisogno *in concreto*, ma il bisogno in genere, *in abstracto*²².

Come si vede, la natura proteiforme che caratterizza il denaro, non meno che il cavaliere d'industria, è all'origine della loro reciproca attrazione mostrando ancora una volta il suo lato ermetico. Ecco perché il furto di gioielli di Krull alla dogana parigina non è da considerarsi tale, bensì prova di "levità ermetica". Così, in fondo, avviene nelle commedie, a cominciare dal *Keith*, dove il finto marchese alla fine della vicenda riceve una somma di diecimila marchi dal Console Casimir (un impostore più anziano che mira a ripristinare i rapporti di potere nonché il suo dominio sulla cantante Anna Werdenfels) affinché abbandoni la città; nel *Vinzenz* il protagonista argomenta in termini assai ironici sul compenso che gli spetta per aver salvato il grossista Bärli dal suicidio con un espediente rocambolesco:

VINZENZ Sa il cielo che non l'ho fatto per denaro. Ma se ora la cosa, vista a posteriori, le pare che valga solo una decima parte di quel che le era sembrato prima, questo prova soltanto che la sua liberazione, in effetti, meriterebbe un compenso dieci volte maggiore.

BÄRLI Lei non ha mica torto. Non voglio che si dica che non avevo motivo di esserle grato²³.

Per quanto ironico suoni questo passo, il denaro funge da motore in moltissime azioni dell'impostore. Vinzenz tuttavia, come ogni altro cavaliere d'industria, non è mai schiavo del possesso del denaro, non soggiace supinamente al miraggio della ricchezza facile. Vero è che l'origine piccolo-

²² A. Schopenhauer, *Aforismi sulla saggezza e sulla vita*, in Id., *Parerga e Paralipomena: scritti filosofici minori*, trad. di M. Carpitella, Milano, Adelphi, 1981, vol. I, p. 468.

²³ R. Musil, *op. cit.*, II, p. 53.

borghese costituisce una *humus* adatta alla pianificazione di un'esistenza basata su reati anche contro il patrimonio. Ma il cavaliere d'industria è molto più di un semplice imbroglione: il suo fine primario consiste nel (faticoso) raggiungimento di quella dimensione che permette di gravitare attorno al baricentro dell'arte, facendo della propria esistenza un gioco leggiadro e privo di scopo, in cui la forma ha il sopravvento sul contenuto. Nel *modus vivendi* dell'impostore perciò convergono non solo un accentuato formalismo, ma anche l'economia stessa del gioco, sul quale Umberto Eco, nell'introduzione al saggio di John Huizinga *Homo ludens*, si è espresso così: «Il gioco è il momento in cui la cultura tiene in esercizio le proprie forme»²⁴. Inganno e menzogna, perciò, non sono altro che una sequenza di atti terapeutici volti al mantenimento della prestanza psichica e fisica, perché il cavaliere d'industria, in quanto prodotto della cultura borghese, ubbidisce anch'egli alle dure leggi del principio di prestazione.

L'attenzione puntuale per la forma si esprime in un estremo estetismo, che diventa dandismo. Le numerose perizie psichiatriche condotte su cavalieri d'industria realmente esistiti hanno portato a considerare questa figura come Narciso. Il cavaliere d'industria è cosciente del proprio fascino in cui risiede la *summa* del proprio valore. Nella consapevolezza dello *charme* ha sede l'amore inestinguibile per la propria persona, per il proprio ego. Famosissima la riflessione di Felix Krull sulla bellezza, prerogativa irrinunciabile per una scalata sociale agevolata e dignitosa:

Certo che quei ragazzotti volgari dai capelli ispidi e dalle mani arrossate, avrebbero avuto difficoltà, sarebbero apparsi ridicoli [...] ad essere dei Principi. Io invece avevo una capigliatura morbida come seta, quale di rado la si incontra in un maschio, e che, essendo bionda, faceva attraente contrasto, insieme agli occhi grigioazzurri, con il bruno dorato della carnagione.

²⁴ U. Eco, «*Homo ludens*» oggi, in J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. di C. van Schendel, Torino, Einaudi, 1973, p. XXIV.

Questa riflessione culmina poi nella felice constatazione della propria natura privilegiata²⁵. La consapevolezza di possedere una natura favorita dal divino contraddistingue anche il carattere narcisista del marchese di Keith. L'amore per la sua stessa persona assume addirittura i tratti di un vero e proprio credo religioso:

in nessuna [religione] ho trovato una differenza tra l'amore per Dio e l'amore per il proprio benessere. L'amore per Dio è dovunque sempre soltanto un sommario, un simbolico modo di esprimersi dell'amore per la propria persona²⁶.

Si tratta di un fenomeno che Hans Wysling ha definito «autodivinazione»²⁷, secondo cui l'amore di sé acquista la forza necessaria per attrarre verso se stessi anche l'amore altrui. Questo spiega il motivo per cui l'opportunismo del cavaliere d'industria raramente incontra ostacoli invalicabili.

A differenza di Narciso, però, questo personaggio non muore contemplando la propria immagine riflessa. Nel rito del rispecchiamento, fatale al semidio, il solipsismo dell'artista romantico muta inevitabilmente di segno; per l'impostore infatti diventa la felice occasione di sperimentare, con autocompiacimento, le proprie doti mimetiche. In quest'ottica lo specchio acquista un duplice valore: esaudisce l'autocompiacimento narcisistico dell'io e permette di allenare il volto in prospettiva di finzioni future. Felix Krull ammette di aver affinato la propria arte di impostore esercitandosi davanti allo specchio: «Io m'ero messo in testa di dominare con la volontà questo moto involontario di muscoli autonomi»²⁸. Come si vede, il significato dello specchio va ben oltre la pura manifestazione di autocompiacimento; diventa piuttosto la premessa per la libera espressione della volontà dell'avventuriero che supera i confini del proprio io e si riversa sugli altri. Non è un caso che la figura di Narciso sia stata interpretata come il tentativo mitico di superare la scissione dell'interezza e totalità umana

²⁵ «Ero fatto d'una materia più nobile degli altri, intagliato, come si suol dire, nel legno più fino» Th. Mann, *op. cit.*, p. 11. Sulla prerogativa narcisistica di Felix Krull esiste un consistente volume dello studioso manniano Hans Wysling intitolato *Narzissmus und Illusionäre Existenzform*, Frankfurt a. M., Gebundene Ausgabe, 1995.

²⁶ F. Wedekind, *op. cit.*, IV, p. 311.

²⁷ «Selbstvergottung». Cfr. H. Wysling, *op. cit.*, p. 103.

²⁸ Th. Mann, *op. cit.*, p. 12.

nelle categorie di soggetto e oggetto²⁹: rispecchiandosi l'uno nell'altro essi si completano vicende-volmente. Qui, tuttavia, si delinea un'importante differenza. Se nel primo, infatti, la riunificazione tra soggetto e oggetto era coincidenza perfetta tra il Sé e la propria immagine, tra essere e apparire, nel cavaliere d'industria tale coincidenza avviene tra la sua immagine e quella dei suoi interlocutori, vale a dire tra apparenza e apparenza: essa si esprime ad un livello sostanzialmente formale, estetico. Ciò è particolarmente evidente nella commedia di Broch, dove l'affinità tra Laborde e Agnes è anche di tipo linguistico, come si nota dalle seguenti frasi, riecheggianti come un'eco:

LABORDE [...] che ti amo... che ti ho sempre amato...

AGNES Anch'io ti amo...

LABORDE Lo so.

AGNES Lo so anch'io [...] ³⁰

La naturale predisposizione alla metamorfosi dell'avventuriero trasforma la contemplazione narcisistica in agire dinamico: fonde l'interesse per la propria persona con l'interessamento per l'altro. E gli altri, attratti dal suo fascino, cessano di essere persone autonome diventando sue proiezioni speculari. Il legame di Narciso con il proprio *alter ego* è stato riprodotto dall'*Hochstaplerliteratur* attraverso il complesso effetto della specularità. Si veda ancora la commedia brochiana, nella quale l'effetto speculare si trasmette dalle persone al linguaggio, diventando poesia:

AGNES Trovare la via del ritorno a casa nella realtà del desiderio...quella resta...

LABORDE quella resta...ti ringrazio...

AGNES ti ringrazio (*scompare*)³¹.

La specularità, che nel mito legava il giovane semidio alla sua proiezione femminile, nel caso del cavaliere d'industria unisce un soggetto dai volti molteplici – corrispondenti alle sue maschere – alle rispettive proiezioni, sia femminili che maschili. Un esempio lo fornisce *Krull*, quando il

²⁹ Cfr. H. Marcuse, *op. cit.*, p. 188.

³⁰ H. Broch, *op. cit.*, II, 7, p. 152.

³¹ Ivi, III, 13, pp. 166 e sgg.

giovane Felix-Armand e il marchese di Venosta scoprono la propria affinità reciproca («Insieme, tutto insieme! [...] Noi siamo un'unica e medesima persona »)³², che li porta poi allo scambio di identità. Casi analoghi sono presenti anche nel *Keith*, nel *Vinzenz* e in *Aus der Luft Gegriffen*.

Nel *Marchese di Keith*, ad esempio, alla figura del protagonista corrisponde una proiezione speculare principale, l'amico Scholz. Il rapporto tra loro si rivela fondato sulla complementare natura fraterna delle due figure. Coetanei, educati entrambi dal padre di Keith («Tu [Scholz] eri il suo allievo modello e io il suo capro espiatorio »)³³ tentano, nella Monaco di fine secolo – Arcadia e Babilonia a un tempo –, di vivere da gaudenti. La complementarità tra i due è evidentissima nelle motivazioni che li spingono a perseguire ciascuno il proprio scopo:

Devo a queste ultime due settimane la mia libertà *materiale* e giungo perciò finalmente a godere la vita. Tu devi a queste due ultime settimane la tua libertà *spirituale* ed è per questo che sei finalmente giunto a goderti la vita³⁴.

La simmetria tra i due aumenta nel corso dei tre atti, tanto che il destino pare debba unirli proprio nell'esperienza del fallimento, umano per Scholz, sociale per Keith. Ma a differenza di Narciso che si ricongiunge con l'immagine dell'amata attraverso la morte, la complementarità tra Keith e Scholz, per quanto segnata dal fallimento, si realizza nella vita: «Per aver voglia di diventare immortale» confida Keith all'amico «bisogna avere una vitalità assolutamente fuori del comune»³⁵. L'istinto vitale permette al cavaliere d'industria, qualora si renda necessario, di distaccarsi in qualsiasi momento dal proprio *alter ego*. Così avviene per Keith: affrancatosi da Scholz, è pronto ad affrontare nuove avventure.

Nel *Vinzenz* invece la figura maschile si replica in quella femminile: «È una creatura» afferma Alfa «che nulla può legare. Come me»³⁶. Il rispecchiamento dell'io nella figura dell'altro diventa in questo caso duplicazione a tutti gli effetti; lo conferma *Vinzenz*, nel momento in cui

³² Th. Mann, *op. cit.*, pp. 229 e sgg.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. Wedekind, *op. cit.*, IV, p. 308.

³⁵ *Ivi*, II, p. 267.

³⁶ R. Musil, *op. cit.*, II, p. 39.

rievoca il suo passato con Alfa: «eravamo [...] come due ragazze che desiderano lo stesso uomo»³⁷. Entrambi, del resto, riconoscono di essere due metà uguali dello stesso intero. Alla fine della farsa, tuttavia, la troppa affinità risulta problematica per la conservazione dell'unità, tanto che Vinzenz, presa insieme a Alfa la decisione di entrare a servizio di un principe come domestici, conclude dicendo: «Volevo pregarti di sceglierti un'altra casa: credo infatti che ci assomigliamo troppo, noi due»³⁸.

In *Aus der Luft Gegriffen*, infine, l'affinità si riscontra principalmente nelle figure di Laborde e Agnes. In quest'opera narcisismo e specularità si fondono in un'unità squisitamente poetica. Così si rivela, ad esempio, l'incontro tra l'avventuriero e la giovane borghese, in occasione del quale la contemplazione della bellezza viene esaltata, anche formalmente, dal chiasmo:

LABORDE Bei Tag noch schöner...

AGNES Und ein schöner Tag³⁹.

La contemplazione della bellezza è la manifestazione narcisistica per eccellenza. Nel *Vinzenz* rappresenta il momento centrale dell'intera vicenda. Il protagonista rievoca la bellezza di Alfa come si rimpiange qualcosa di perduto: « Dio del cielo, che ragazza eri mai! Che splendida ragazza eri mai!»⁴⁰. La bellezza naturale di Alfa, infatti, dopo tanti anni è divenuta artefatta, in sintonia con la sua nuova situazione sociale (resa dall'autore volutamente irrealista), altrettanto artificiale. Nel *Krull*, invece, la bellezza viene esaltata nella sua duplice manifestazione, sia essa riferita a due gemelli o all'accostamento della coppia madre-figlia, che completa l'immagine dell'«eterno femminino» di Felix Krull: «È mio privilegio poter contemplare la bellezza nella sua duplice immagine, nella fioritura infantile e nella regale maturità»⁴¹. Nel romanzo manniano la contemplazione del narcisista raggiunge l'apoteosi, poiché si esprime tanto nell'ammirazione di

³⁷ Ivi, III, p. 40.

³⁸ Ivi, III, p. 73.

³⁹ LABORDE - Di giorno è ancor più bella

AGNES - È una bella giornata [H. Broch, *op. cit.*, I, 1, p. 123].

⁴⁰ R. Musil, *op. cit.*, II, p. 40.

⁴¹ Th. Mann, *op. cit.*, pp. 293 e sgg.

sé quanto nella contemplazione dell'altro, sfiorando così, nella fantasia del giovane impostore, l'utopia di un'unificazione, di una completezza di natura quasi onirica.

L'eros ermetico e narcisistico del cavaliere d'industria non si riversa solo su di sé e sulle sue proiezioni. L'amore per il sé è anche e soprattutto amore per ciò che è umano in generale, per il mondo. Già nel *Keith* il culmine della specularità tra il marchese e l'amico Scholz si manifesta nella constatazione di entrambi: «il mondo mi appare in tutto il suo splendore»⁴². La magnificenza del mondo è intesa qui nel suo duplice significato: quello di bellezza spirituale delle sue creature per Scholz, e quello materiale, per la ricchezza e il fasto che Keith sente di non aver ancora perso del tutto. Nel *Krull*, invece, l'esperienza narcisistica dell'amore passa attraverso la contemplazione del mondo inteso nella sua molteplicità:

il vedere, l'assorbire con gli occhi tutto quanto è umano, penetra ben più a fondo nel sentimento [...] e ben diversamente che con le morte cose risveglia i desideri e l'attenzione del giovane sempre pieno di speranze e di sogni!⁴³

L'amore ermetico e narcisistico per il mondo si esprime per mezzo della vitalità che è propria dell'avventuriero; perciò è anche e soprattutto amore per la vita. Le immagini di Narciso e di Ermes, infatti, vincono la morte; come loro, l'avventuriero dimostra che la vita acquista valore se sopravvive alla morte. Lo conferma Keith, sopravvissuto alla fucilazione a Cuba: «Chi continua a vivere dopo la propria morte è al di sopra delle leggi»⁴⁴. Come Ermes, dio notturno e psicopompo, anch'egli accompagna, attraverso le tenebre, le «anime» che a lui si affidano: «sia lodato Dio che dalla tetraggine ti volgi finalmente al sole!»⁴⁵, esclama Keith quando finalmente l'amico Scholz decide di seguire i suoi consigli. Così avviene anche per il barone Laborde. Egli guida Seidler nella funambolica conduzione di un affare truffaldino, Agnes alla scoperta di un eros voluto e libero e Stasi nell'imbroglio e nella truffa. Nel *Vinzenz*, invece, l'abilità

⁴² F. Wedekind, *op. cit.*, IV e V, p. 315 e p. 320.

⁴³ Th. Mann, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ F. Wedekind, *op. cit.*, cit., I, p. 256.

⁴⁵ *Ibidem*.

ermetica di condurre le «anime» di Bärli e Alfa al di là della morte viene affrontata in tono farsesco, mediante la messinscena di un finto omicidio-suicidio.

L'intervento della mitologia nel rapporto del cavaliere d'industria con questioni di natura escatologica schiude un'ulteriore riflessione sull'utopia dell'uomo di sopravvivere alla morte. L'impostore supera la morte non a favore della realizzazione nell'ambito della trascendenza; è alla vita quotidiana che egli conferisce un aspetto diverso in termini di vitalità o addirittura di vitalismo, che procurano l'illusione di vincere perfino la morte. L'utopia si configura come illusione, diventa una menzogna che non offre altre alternative se non quella di crederci. In questo senso l'impostore rappresenta un esempio di Storia della Salvezza fortemente depauperato, poiché ridotto alla sola dimensione terrena: egli ne è il cinico rappresentante. Come risposta agli interrogativi, spesso insolubili, sulla *conditio humana*, egli agisce secondo il principio della «semplificazione» che nel corso del Novecento ha goduto di notevole successo⁴⁶. Consapevole del fatto che nell'epoca moderna tutto acquista una maggiore complessità, l'impostore, servendosi della forza salvifica della menzogna, semplifica la vita, con le sue regole e i suoi rituali spesso cinici e ambigui. L'insicurezza e il timore esistenziale derivanti dalle pressioni della modernità, in cui denaro, interessi, partiti e ideologie confondono l'osservatore e originano il caos, portano a individuare il cavaliere d'industria come «il simbolo esistenziale più importante e più comprensibile della crisi di complessità cronica della coscienza moderna»⁴⁷.

Il rifiuto di considerare la morte come un limite effettivo alle sconfinite possibilità umane, nonché il conseguente sentimento di "contemplazione-attrazione" per la vita e per il mondo sono alla base dei contatti fugaci, ma intensi, che il cavaliere d'industria instaura con la società. Per questo motivo l'impostore è da considerarsi un «nuovo Narciso», nel senso che in psicologia si è recentemente attribuito a tale

⁴⁶ P. Sloterdijk pone l'attenzione sul fatto che il fascismo e i movimenti ad esso affini sono stati da un punto di vista filosofico «movimenti di semplificazione» (*Vereinfachungsbewegungen*) e perciò intimamente legati all'impostura. Cfr. P. Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 850 e sgg.

⁴⁷ *Ibidem*.

termine⁴⁸. L'amore di sé, unito alla convinzione di essere privilegiato, porta il nostro personaggio a essere fiducioso nelle sconfinite possibilità che la vita e la fortuna gli riservano. Egli crede di poter scegliere sempre il meglio: non solo le cose, ma anche le persone che gli servono per il conseguimento dei propri obiettivi. Lo spregiudicato marchese di Keith, infatti, afferma con smisurato orgoglio: «Utilizzo ogni mortale in relazione ai suoi talenti»⁴⁹. Anche il barone Laborde, dialogando con il banchiere Seidler, sostiene che il suo modo di agire «è la regola del gioco della vita...solo che io sono consapevole di usarla»⁵⁰. Il novello Narciso è dunque un vero e proprio *Möglichkeitsmensch*, e Vinzenz ne offre la riprova: «La mia sensibilità sociale, per così dire», confessa ad Alfa, «mi spinge a far uso della mia policromia [...] come se fossi un imbroglione»⁵¹. Il concetto di possibilità si esprime qui anche da un punto di vista strettamente linguistico («come se»). In base ad esso si forma il desiderio dell'impostore di trasformarsi in un altro personaggio, un aristocratico, ad esempio. Se l'avventuriero gioca con se stesso e con la vita come un eterno fanciullo, un fanciullo divino, evadendo dalla realtà e sostituendola con una dimensione fantastica, ciò è dovuto proprio alla sua natura narcisistica ed ermetica. Tutti i rapporti umani e, in genere, ogni situazione vissuta sono filtrati dalla sua fantasia simulatrice; le parole della scettica cantante Anna Werdenfels a Keith, il quale la persuade a debuttare malgrado la sua consapevole mediocrità, vanno intese appunto in tal senso: «Quando mi hai sotto gli occhi sono immagini della tua fantasia quelle che vedi o ascolti»⁵². Tuttavia, l'eterna dimensione ludica del cavaliere d'industria non gli impedisce affatto di prendere se stesso e i suoi pensieri sul serio. Al contrario, proprio l'ostinata serietà con cui egli affronta le proprie avventure fa di lui un'immagine attualizzata di Narciso: il credere fermamente in se stessi fin quasi all'inverosimile è in fondo un'espressione dell'amore e della stima che il cavaliere d'industria nutre per il proprio Io.

⁴⁸ Cfr. M. Livolsi, *Il nuovo Narciso*, in Id., *Identità e progetto*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 195-209.

⁴⁹ F. Wedekind, *op. cit.*, II, p. 277.

⁵⁰ H. Broch, *op. cit.*, I, 18, p. 136.

⁵¹ R. Musil, *op. cit.*, II, p. 39.

⁵² F. Wedekind, *op. cit.*, III, p. 295.

A questo punto resta soltanto da stabilire quale valore si debba attribuire al cavaliere d'industria se in lui trapela un che di divino. Nella sua natura proteiforme, ermetica e narcisistica rivivono una levità di parvenza divina e lo spirito giocoso dell'essere, anteriori alla concezione utilitaristica della modernità. Si è visto, però, che il messaggio di giocosa levità veicolato dalle intenzioni mistificatorie dell'impostore nella realtà si traduce spesso in comportamento delittuoso. Marcuse spiega che

ogni tentativo di elaborare le immagini evocate in questo modo è destinato al fallimento, poiché al di là del linguaggio dell'arte esse cambiano il loro significato e si mescolano con le caratteristiche che esse assumono sotto il principio della realtà repressiva⁵³.

Quando l'impostura viene scelta come modello per fronteggiare un sistema socio-economico cinico e/o un sistema politico spregiudicato e opportunistico, essa esprime la profonda sfiducia nelle istituzioni e la necessità di valorizzare l'autonomia dell'individuo, costretto a strategie difensive per il mantenimento della propria libertà di fronte alla repressione. L'impostura allora si configura come una vera e propria scuola di vita, come presa di coscienza di una realtà quotidiana in cui dominano altrettante forme ludiche manipolate e contraffatte «per nascondere qualche disegno sociale o politico»⁵⁴. Il cavaliere d'industria non ha nulla da spartire con simili forme ludiche riscontrabili nella società, giacché l'elemento mistificatorio del suo essere si fonda sulla libera creatività di natura artistico-mitica, che tutt'al più rientra nella prospettiva «puerilistica» con cui Huizinga ha definito la cultura moderna, ossia quella qualità «atta a dire in un solo termine: infantilismo e spirito monellesco»⁵⁵. Ecco perché alla base delle creazioni letterarie di impostori vi è sempre un'intenzione critica nei confronti della società. Per smascherare la realtà sociale, economica e politica come mistificatrice e simulatoria, l'impostura si avvale dei caratteri del mito, dal quale si riverbera in fondo un valore positivo; ma poiché la realtà contemporanea è fortemente demitizzata e la trascendenza

⁵³ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁴ J. Huizinga, *op. cit.*, cit., p. 240.

⁵⁵ *Ibidem*.

smascherata come illusione, il valore divino dell'impostore risulta demistificato già in partenza. Ciò non impedisce che il cavaliere d'industria continui ad esercitare sugli uomini una forza redentrice, proprio come sostiene Kurt Hübner:

L'elemento umano diviene un elemento peculiarmente trascendente, sovrastorico, di specie archetipica ed esemplare. Ma con ciò esso si sottrae anche alla causalità profana e viene inteso come destino storico, cioè come opera di una struttura e di un ordine che trascendono l'arbitrio umano⁵⁶.

Poiché l'uomo moderno ha perso il primordiale legame con il mito, sono le immagini monellesche che la società moderna annovera tra i suoi membri a salvarlo dall'alienazione e dalla decadenza. Esse gli restituiscono quella naturale attitudine a pensare miticamente, con la quale può schiudere l'accesso al regno «altro» dell'immaginazione. Il cavaliere d'industria, mediante la maschera del divino, agisce nella realtà con una potenza superiore al divino stesso.

Data di pubblicazione on-line: 3 aprile 2007

⁵⁶ K. Hübner, *op. cit.*, p. 392.

Bibliografia

- H. Broch, *Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Baron Laborde*, in *Kommentierte Werkausgabe*, VII (Dramen), Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979 (trad. di R. Rizzo, *Inventato di sana pianta. Gli affari del barone Laborde*, Milano, Ubulibri 2001).
- A. Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo*, Milano, Bompiani 1995, p. 99.
- D. A. Conci, *Fenomenologia della metamorfosi*, in *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, a cura di D. A. Conci e A. M. Cinese, Napoli, Alfredo Guida, 1991, pp. 457-482.
- U. Eco, «*Homo ludens*» oggi, in J. Huizinga, *Homo ludens*, Torino, 1973, pp. VII-XXVII.
- J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit in Gedenkausgabe der Werke*, München, vol. x, p. 13
- K. Hübner, *La verità del mito*, Milano, Feltrinelli 1990.
- K. Kerényi, *Il fanciullo divino*, in C.G. J., K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, pp. 47-105.
- P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, citato in F. Masini, *Un mondo «fluidico»*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, (introduzione di), trad. di S. Bortoli Cappelletto, Roma, Newton & Compton, 1997.
- R. Leonhard, *Der Hochstapler*, «Die Literatur» (N. S. di «Das Literarische Echo»), 1929, 32, pp. 19-22.
- M. Livolsi, *Il nuovo Narciso*, in *Identità e progetto*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 195-209.
- Th. Mann, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1993.
- H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1968.
- C. Monti, *Una scrittura ermetica: "Felix Krull"*, «Cultura tedesca», 1994, 1, pp. 99-114.
- R. Musil, *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, trad. di A. Rendi, Torino, Einaudi, 1962.
- S. Porombka, *Felix Krulls Erben*, Berlin, Bostelmann & Siebenhaar, 2001.

- A. Schopenhauer, *Aforismi sulla saggezza e sulla vita*, in *Parerga e Paralipomena: scritti filosofici minori*, trad. di M. Ciparetta, Milano, Adelphi, 1981.
- S. T. Siegel, *Der Hochstapler und seine tat: phänomenologische und psychologische Untersuchungen*, München, Diss. 1975.
- P. Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983.
- S. Ulrich, *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull tra autobiografismo e memorialistica*, in C. Sandrin, R. Morello, *Thomas Mann: L'eco e la grazia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 101-114.
- F. Wedekind, *Il marchese di Keith*, in Id. F. Wedekind, *I drammi satanici*, trad. di F. Masini, Bari, De Donato, 1972, Vol. II.
- H. Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt a. M., Gebundene Ausgabe, 1995.