



SILVIA ULRICH

## DAL DADA ALL'IMPOSTURA

Una conversazione singolare *di Walter Serner*

**ABSTRACT:** After abandoning Dada, Walter Serner, a Bohemian Dadaist writer who had drafted the influential Zurich manifesto *Letzte Lockerung*, began writing short stories with a criminal setting. The break from Dada marks a caesura in Serner's production; however, his short stories still move within the conceptual perimeter of the avant-garde, albeit with clear parodic intentions, aiming at ridiculing Dada itself and its adherents, in particular Tzara. This explains, for example, the modifications to the manifesto from the second draft, the adherence to the stylistic and formal canons of the New Objectivity, and the decision to entrust its 'message' to the human type of the 'Confidence-man', which already had illustrious antecedents in Germany at the time. In order to explain the paradox of the totality of Serner's work that takes place within the confines of continuity and discontinuity, the present paper proposes an analysis of the short-story *Eine eigenartige Konversation* (1921), with the depiction of its writing phases, its philosophical-cultural influences, its elements of continuity with the manifesto and the main divergences from it.

**KEYWORDS:** Walter Serner, Dadaism, New Objectivity, Confidence-man, Criminal Short Stories.

### Walter Serner. Tipico dadaista atipico

Pacifista della prima ora, Walter Serner (1889-1942) – nato a Karlsbad da padre ebreo, confessione da cui si allontana a vent'anni convertendosi al cattolicesimo – è una delle personalità più enigmatiche del Dadaismo zurighese. Era giunto in Svizzera da Berlino nel 1914 per sfuggire alla chiamata alle armi e alle conseguenze per aver favorito la diserzione dell'amico e poeta espressionista Franz Jung. A Berlino Serner aveva collaborato fin dalla primavera del 1912 alla rivista espressionista *Die Aktion* di Franz Pfemfert, intrattenendo rapporti con le personalità più in vista della cultura della capitale del secondo Reich. Ma prima ancora di approdare all'ambiente espressionista berlinese, aveva collaborato al giornale diretto dal padre, la *Karlsbader Zeitung*, con feuilletons appassionati, in particolare celebrando in Karl Kraus il paladino della verità. Gli anni giovanili a Karlsbad si concludono con i primi grandi gesti di insolenza verso i rappresentanti del mondo di ieri, soprattutto di Vienna, dove Serner aveva proseguito gli studi di giurisprudenza (per inflessibile volontà del padre) fino al 1912. A Berlino Serner compie un salto di qualità poiché, lontano dalla severa disciplina paterna, sprovvincializza il proprio giudizio, ridimensionando Kraus (il quale di lì a poco avrebbe diffidato gli avanguardisti ad apporre il suo nome sulle loro battaglie artistico-culturali) e

avvicinandosi a Nietzsche. A Zurigo, dove si era stabilito dal febbraio 1915 e dove aveva ritrovato vecchie conoscenze del precedente periodo berlinese, tra cui Hugo Ball che, come lui, si occupava di critica d'arte, Serner collabora ad alcune riviste: l'antimilitarista *Der Mistral* – cui partecipa, tra gli altri, anche Ball – e *Sirius. Monatschrift für Literatur und Kunst*, una rivista che rompe gli schemi tradizionali sia della critica letteraria che artistica, anticipando così l'affrancatura dal senso che sarà propria dell'avanguardia. A Zurigo conosce anche il pittore Christian Schad, che diventerà una delle sue amicizie più strette. Sono proprio i mesi che coincidono con le attività del *Cabaret Voltaire* promosse da Ball e dalla moglie Emmy Hennings, con l'intenzione di “scuotere” il comune borghese con l'“effetto shock” dell'arte d'avanguardia per strapparla alla pigrizia intellettuale; invano, secondo Serner, poiché le radici di tale pigrizia rimangono intatte. Quando perciò nel 1918 egli scende apertamente in campo, si assume il compito di rinnovare le modalità del pensiero e del fare arte (Schad 1999, 26).

La parabola biografica di Serner registra in questi anni un grande dinamismo, non solo mentale: da Zurigo va a Ginevra, dove Schad nel frattempo aveva preso domicilio, poi si trasferisce a Lugano, dove redige il *Manifest Dada*, pubblicato due anni dopo con il titolo di *Letzte Lockerung*. Insieme a Schad intraprende anche un viaggio in Italia, a Roma e Napoli. L'Italia esercita una forte attrattiva su di lui, lasciandogli una serie di impressioni successivamente rielaborate nei racconti criminali. L'abbandono definitivo del Dada nel 1920 segna però solo apparentemente una cesura nell'attività letteraria di Serner, che da quel momento in poi viene annoverato, come Schad, tra i rappresentanti della Nuova oggettività (Lethen 1994, 150-162). Tra il 1920 e il 1927, infatti, Serner dà alle stampe le sue prime *Kriminalgeschichten*, molte delle quali redatte già nel periodo ginevrino (Peters 1995, 168), un romanzo, *La tigre (Die Tigerin)*, (1925) e una commedia, *Posada* (1927). Gli anni Venti, caratterizzati in Germania da instabilità politica, economica e sociale, segnano per Serner una fase all'insegna della precarietà: la nomea di impostore – creata negli anni svizzeri a scopo promozionale per aderire al *bon-ton dada*<sup>1</sup> – lo accompagna ancora, avvolgendolo di un alone di sospetto e costringendolo a frequenti viaggi in Germania e in Europa, spesso anche in incognito; riesce così a ottenere nel febbraio 1925 un passaporto ceco. Nei tardi anni Trenta, Serner è domiciliato nel ghetto di Praga e lavora come insegnante di Lettere (tedesco). A seguito della richiesta inevasa dell'ufficio del *Landrat* di indicare la sua cittadinanza nel decennio 1920-1930, viene dichiarato apolide. Nel dicembre 1940 viene tuttavia accolta la domanda di un certificato di buona condotta per emigrare insieme alla moglie Dorothea Herz a Shanghai, ma i due coniugi non faranno in tempo a servirsene, perché le truppe di Hitler – che nel frattempo hanno occupato Praga – irrompono nel ghetto e li deportano dapprima a Theresienstadt e poi

<sup>1</sup> Di Mauro (2005, 64-65) afferma come l'elemento liberatorio e antifunzionalistico dell'Antiarte Dada si presentasse come attività dilettantistica e spensierata, al punto da trasformare molti suoi adepti in autodidatti.

a Riga, dove li assassinano in una delle prime fucilazioni di massa nel cuore della foresta di Biķernieki.<sup>2</sup>

## 2. Il manifesto dadaista di Walter Serner tra “totalità” e “cesura”

Il 1922 è un anno “singolare” per il panorama culturale e artistico-letterario tedesco: ad Hannover è da poco uscita una raccolta di 33 *Kriminalgeschichten* intitolata *Zum blauen Affen* (*Alla scimmia blu*<sup>3</sup>, 1921), pubblicata da Serner dopo il suo “divorzio” dall’esperienza Dada, che fa seguito alla pubblicazione della *Letzte Lockerung* (lett. Ultimo affrancamento, tr. it. *Manuale per aspiranti impostori* in Serner 2020). Si tratta del più corposo manifesto Dada di lingua tedesca, dallo spiccato carattere internazionale, redatto nel 1918 in “religioso” isolamento a Lugano e pubblicato in frammenti già l’anno seguente sulla rivista “Antologie Dada” – e in volume presso il Paul Stegemann Verlag di Hannover nel 1920 – quale compiuta testimonianza del contributo sovversivo e distruttivo nei confronti di un’avanguardia che egli riteneva ormai prossima all’implosione. Se con i militanti dadaisti a Zurigo Serner aveva condiviso fin dal 1915 il “rifiuto della guerra, della società borghese e dei suoi falsi ideali umanistici” (Forte 1976, 20), oltre che la vanità e vacuità di ogni discorso sull’arte, con la redazione del suo manifesto egli intende neutralizzare la borghesia e la sua modalità di fruizione dell’arte, divenuta di maniera e unicamente orientata al profitto. Del *Manifest Dada* (con questo titolo parti di esso erano state lette nelle serate di Zurigo) tra il 1920 e il 1922 si sono susseguite alcune riedizioni d’autore, che segnano una svolta nel modo in cui Serner intende il dibattito intorno all’arte, in netta opposizione rispetto alle intenzioni di Tzara. Le ristampe si aprono infatti a suggestioni provenienti dalla cultura di massa, e sono contrassegnate dall’osservazione attenta del “costume” borghese ritratto nel suo quotidiano, cosicché da celebrazione dell’affrancamento dal senso, quale il manifesto era in origine, a partire dal 1921 (Serner 1992, 144) esso muta già – dapprima solo nel titolo, poi in maniera più sostanziale anche nell’approccio ideologico-filosofico – nella parodia di un “manuale per intenditori d’arte,” cioè un manuale per impostori dal carattere provocatoriamente istrionico, ma al contempo anche provocatoriamente pedagogico. È lo scrittore Karl Eugen Schmidt (1866-1953) a fornire a Serner lo spunto per il passaggio da un’epistemologia fondata – per Serner – sull’autonomia del campo letterario a una “antropologia della finzione” nel quotidiano, e quindi l’occasione per voltare pagina, nel segno della Nuova oggettività, che caratterizza l’arte e la cultura della Germania interbellica. Schmidt infatti nel 1906 aveva pubblicato un saggio intitolato *Il perfetto intenditore d’arte. Vademecum per intenditori d’arte e per coloro che vogliono diventarlo* (Serner 1982, 144, trad. it. S.U.). Lo stesso vocabolo “Lockerung” contiene già le

<sup>2</sup> Cfr. <<https://www.walter-serner.de/newpage5eaa8d3e>>, Ultima consultazione 10.2.2023.

<sup>3</sup> All’epoca, un noto bordello di Lipsia.

premesse per una simile svolta semantica, poiché l'“affrancamento” puro e intransigente dello spirito Dada si ammorbida in “rilassamento,” trasformando l'invettiva del manifesto in un invito alla *flânerie* (Serfer 1988, I, 37° e II, 317°). Fin qui sembra che la “svolta” di Serfer avvenga ancora sotto l'egida dell'avanguardia. A partire dalla seconda edizione del manifesto, compare già il sottotitolo che avrebbe assicurato all'opera successo e fortuna editoriale – specie con la pubblicazione nel 1927 della seconda parte, il cosiddetto “manuale pratico” – “Manuale per impostori e coloro che vogliono diventarlo, redatto dal famigerato impostore internazionale-continentale Dr. Walter Serfer”<sup>4</sup> – per fornire un “aggancio” concreto alla parte precedente, definita “teorica.” L'intenzione di Serfer, nel 1921, è quella di parodiare Tzara, il quale aspirava “a far coincidere l'Antiarte Dada con la vita [...] in nome dell'assoluta simbiosi tra arte e vita” (Di Mauro 2005, 77). L'impostore era infatti proprio il tipo umano che poteva davvero mettere in atto tale simbiosi, purché in forma rigorosamente parodistica.<sup>5</sup> La fenomenologia “teatrale,” alla quale l'agire dell'impostore è informato (591°: “Il mondo, si sa, vuole essere ingannato. *Ma se non lo fai, andrà davvero su tutte le furie*”; Serfer 2020, 208),<sup>6</sup> permette non solo di conciliare “essere” e “apparire” in una maschera (di chiara ispirazione nietzschiana; Bazarkaya 2017, 311) e in un ruolo che crea paradossalmente distanza, ma anche di promuovere l'abilità del soggetto nell'adattarsi alle circostanze, come già aveva postulato Nietzsche ne *La gaia scienza* (1882). Posto a confronto con le riflessioni del padre del nichilismo tedesco, Serfer spinge all'estremo “l'intimo desiderio [umano] di calare in una parte, in una maschera, in un'apparenza”<sup>7</sup> (Nietzsche 1967, 236), applicando tale massima all'ambito concreto dei rapporti interpersonali. In tal modo, Serfer persegue un fine che si muove ancora nel solco del Dada, il quale prevedeva “l'attività coproduttiva del pubblico” (Di Mauro 2005, 25). D'altro canto – e qui risiede il paradosso del manuale pratico – Serfer augura a ogni lettore, in omaggio a Nietzsche (Bazarkaya 2017, 315), il coraggio e la franchezza di divenire ciò che è (Serfer 2020, II, 534°), un impostore appunto. La volontà che contraddistingue quest'ultimo è la “volontà di potenza,” unico valore degno di sopravvivere alla trasvalutazione dei valori. Nietzsche infatti definisce “*pathos* della nobiltà e della distanza” (Nietzsche 1968, 175; 225) quel senso di superiorità e di distinzione che autorizza il soggetto a creare i valori, discriminando il bene dal male. Lo stesso Serfer rappresentava quel *pathos*, stando a quanto ricorda di lui Hans Richter (1966, 42):

<sup>4</sup> “Handbrevier für HOCHSTAPLER und solche, die es werden wollen VERFASST von dem kontinental berüchtigten internationalen Hochstapler DR. WALTER SERFER”; Serfer 1992: 24, (maiuscolo nell'originale).

<sup>5</sup> Anche Thomas Mann nel *Felix Krull* (1954) tiene fede all'intenzione parodistica narrando l'abilità dell'impostore nel conciliare arte e vita (autobiografica). Tale simbiosi entra però drasticamente in crisi quando le possibilità di tale conciliazione si esauriscono e il personaggio si getta a capofitto nel mondo reale. Cfr. Frizen 2021, 822.

<sup>6</sup> Corsivo nell'originale.

<sup>7</sup> Corsivo nell'originale.

Il portamento, i vestiti consunti, il modo impeccabile di esprimersi, l'intelligenza notevole, la mentalità aristocratica – e i modi, talvolta da uomo delle caverne, verso le signore – facevano di lui un barone tra la soldatesca Dada.

Così, se nel “manuale teorico” Serner sfiducia l'etica poiché inadeguata a condurre alla verità, con il “manuale pratico” egli crea una nuova etica fondata sulla non coincidenza tra realtà e verità (vita e arte), tra essere e apparire, tra il soggetto e la sua maschera.

Tutt'altro che informato al principio della *tabula rasa* perseguito da Tzara, bensì in continuità con la tradizione culturale prebellica (viennese ed europea) e post-bellica (europea e berlinese), nel *Manuale per aspiranti impostori* (Serner 2020) emerge uno spaccato della cultura di massa metropolitana del tempo, che non era stata permeata dallo spirito delle avanguardie, ma era piuttosto dominata dall'atmosfera e dagli stilemi artistico-letterari della Nuova oggettività, con uno sguardo – tra autenticità e finzione – volto alla delittuosità urbana e al gergo ad essa familiare (come farà nel 1929 Döblin in *Berlin Alexanderplatz*). Della commistione di fonti e generi, dà conto Helmut Lethen (1994, 152; tr. it. S.U.) quando afferma che “in esso il culto dadaista dell'indifferenza si mescola alla teoria della maschera di Nietzsche con ironica allusione all'imperativo neo-oggettivo di agire “praticamente.” La forma è mutuata dall'*Oráculo manual* di Baltasar Gracián, già riconosciuto dai suoi contemporanei.”

Lo sguardo di Serner attualizza le riflessioni critiche sul linguaggio che avevano già permeato la cultura tardo-ottocentesca e che nel 1925 avrebbero trovato un efficace portavoce in Wittgenstein, adattandole però al mutato contesto interbellico: non più quindi il dibattito sull'arte di un'élite culturale sovversiva che intendeva criticare “l'amministrazione ideologico-borghese del linguaggio” (Forte 1976, 73), ma il *milieu underground* e criminoso della massa, costantemente in balia della violenza sociale e politica, in procinto di cadere nella rete ammaliatrice delle destre. Serner inoltre proviene dalla cultura austriaca e condivide con gli *Jungwiener* da una parte la stessa sfiducia nelle possibilità comunicative del linguaggio, nota grazie alla *Lettera di Lord Chandos* (1902) di Hofmannstahl, dall'altra la puntuale e maniacale azione di commento fatta da Karl Kraus (1874-1936) nei confronti della vita sociale, culturale e politica della Vienna dei primi decenni del Novecento (Oswald 2007, 273-274). Quando infine durante gli anni berlinesi e zurighesi comprende – a differenza di Kraus – l'impossibilità di fissare la verità per mezzo del linguaggio, Serner si avvicina a Nietzsche, mostrando interesse per la scrittura aforistica e la cultura del frammento (Bazarkaya 2017, 322 e Puff-Trojan 1998, 76), utili a riportare l'umanità in sintonia con la materialità dell'esistenza, anziché insistere sull'illusione estetica, mutatasi ormai in pura apparenza e quindi in inganno. Anche gestualità e mimica, anziché portare alla verità, diventano strumenti di finzione e inganno, proprio come il linguaggio. Da qui nasce l'impostura e, di conseguenza, il bisogno di “educare” gli impostori (ted. *Hochstapler*) ad impadronirsi della lingua

“suprema” (Sermer 2020, I, 27°) per intuire “dionisiacamente” la verità, alla quale essi possono avvicinarsi più di qualsiasi altro tipo umano.

Dunque, da Karlsbad a Zurigo, passando per Vienna, Berlino, Ginevra e Lugano fino ad Hannover: questa la parabola che Sermer descrive nel decennio 1912-1922. Hannover è la sede del Paul Stegemann Verlag, l'editore che ha accolto la “missione” di pubblicare le opere dadaiste di lingua tedesca. Anche il “manuale teorico” esce come pubblicazione autonoma per i tipi di Stegemann nel 1920, lontano dall'*humus* svizzero che l'ha vista nascere. Esso rappresenta perciò una cesura, un cambio di passo rispetto all'avanguardia nel cui seno è nato. Il dada, infatti, aveva stretto un “patto” con il campo letterario, fortemente segnato dalla collaborazione tra autori dadaisti; ne sono testimonianza i fitti carteggi e i comunicati stampa, che sono a tutti gli effetti fugaci e informali esposizioni di poetica, anteprime di manifesti, pillole di critica estetica. Se tuttavia i suoi adepti intendevano rompere con l'identificazione esclusiva tra autore e opera – il dada aspirava ad “abolire l'autonomia dell'arte verso un trasferimento di questa nella prassi della vita” (Di Mauro 2005, 77) – Sermer ambisce piuttosto a guidare incontrastato la cellula dadaista svizzera (Sermer 1982, 209), rivendicando per sé il ruolo di “*influencer*” (Di Mauro 2019), salvo poi mostrare che anche “l'*influencer*” è destinato a cadere sotto la scure della sua stessa capacità persuasiva. In tal modo egli sconfessa nei fatti e apertamente la volontà innovatrice dell'avanguardia – l'abbattimento dell'individualità dell'artista che fluisce così nel caos della vita – specie dopo essersi sentito oggetto di plagio da parte dello stesso Tzara. Prima di rompere i rapporti con il poeta rumeno, il 9 aprile 1920 Sermer gli scrive: “Je ne veux pas que vous mettez mon nom au-dessous des choses qui ne sont pas de moi” (Sermer 1982, 147), facendo riferimento alla di lui traduzione in francese del *Manifest Dada*, giudicata approssimativa e fuorviante. Alla cesura tra l'identificazione stretta dell'autore con la propria opera, preconizzata da quella tra autore e pubblico fortemente voluta dal Dada in nome dell'innovazione artistico-culturale, segue quindi la rottura tra Sermer e Tzara e il drastico rifiuto dell'avanguardia.<sup>8</sup> Per Sermer, infatti, la vera innovazione non sta nella *tabula rasa*, bensì nel rendere cultura e tradizione innocue, se non addirittura risibili. Alternativa alla serietà, perciò, non può essere il *nonsense*, giacché entrambi sono fondate su presupposti analoghi, benché di segno contrario: contro la serietà è efficace solo la risata, la burla.<sup>9</sup>

Nel periodo che va dal 1921 al 1927 tuttavia, Sermer si trova in una “zona grigia,” nella quale, a dispetto della ferma volontà di praticare una cesura rispetto al Dada,<sup>10</sup> la sua

<sup>8</sup> Sull'incompatibilità della personalità di Sermer e di Tzara e la ricostruzione del contesto storico in cui avviene la rottura, cfr. Di Mauro 2023.

<sup>9</sup> Cfr. l'articolo del *Prager Tageblatt*, successivo al Gran Bal Dada a Ginevra del marzo 1920 (Sermer 1982, S. 140).

<sup>10</sup> All'atto pratico, tale cesura si manifesta con la cancellazione del vocabolo “dada” dalla *Letzte Lockerung*, sostituito già a partire dalla riedizione del 1921 con il vocabolo “rasta”, abbreviazione del francese

produzione narrativa è fortemente segnata dalla continuità con l'avanguardia. Fin dai racconti criminali di *Zum blauen Affen*, troviamo esempi di stretta relazione tra la concezione astratta che egli aveva dell'arte Dada e la concretezza espressa dalla Nuova oggettività. Sono esempi che testimoniano, in evidente paradossalità, a favore di una totalità della scrittura di Serner, incentrata sulla complementarietà delle riflessioni teoriche contenute nel manifesto e l'applicazione pratica delle stesse rivolte alla massa; si comprende così il valore parodistico dell'opera, che muta l'intento pedagogico, appunto, in scherzo. Il principio dell'opera d'arte totale di ispirazione wagneriana viene completamente rovesciato dai dadaisti, cosicché gli strumenti che essi adoperano “non sono monumentali o assemblati in maniera addizionale, quanto piuttosto prodotti in un processo di genesi interna, per via di interazioni di natura analogica e di contrasto” (Di Mauro, 90). Infatti, l'ambizione di Serner di fornire con il manuale teorico un'impalcatura metodologica e organica al *nonsense* Dada realizza quella tensione verso la totalità proprio mediante la disgregazione, l'implosione, la scomposizione – anche sillabica e fonemica – del pensiero:

Le interiezioni sono la cosa più calzante. (Ah! I cari piatti di porcellana bianca!)... Questi anfibi, questi batraci che si ritengono troppo bravi per essere somari, vanno riportati alla ragione. Allontanandoli! Fustigandoli! Quest'orripilante blu da cartolina, più grande del naturale, che questi deprimenti dada/rasta hanno furbescamente appioppato al ca-co-cu-(come prego?)-cielo va strappato via. [...] Va fatto. Va fatto ora! Teremtete! (11°: Serner 2020, 58)

È solo alla luce di una concezione aporetica di totalità, fondata sul principio della cesura, che il *Manuale per aspiranti impostori* mostra la sua piena coerenza con il manifesto che lo precede: continuandolo, integrandolo, aprendolo alla vita con le sue contraddizioni, e perciò contraddicendolo ma anche attualizzandolo. La cesura si manifesta inoltre nell'aver abbracciato nei primi anni Venti la carriera – quanto mai tradizionale, ma solo apparentemente reazionaria – di prosatore. È per questo motivo che insieme alle riflessioni metodologico-filosofiche del suo manifesto, Serner si dedica quasi in contemporanea alla scrittura delle *Kriminalgeschichten*, una vera apoteosi di “cocottes, protettori, perdigiorno, criminali, sadici, masochisti, cocainomani...” (Serner 1984, 43; tr. it. S.U.), dove criminale è piuttosto il *milieu* che non l'adesione agli stilemi di un genere narrativo molto di moda ai tempi, ma quanto mai logoro.

Le storie criminali – non *detective-stories* tradizionali, ma brevi bozzetti narrativi di ambientazione *noir* – puntano proprio sull'effetto umoristico che scaturisce dal cinismo nichilista e ironico già sperimentato nel manifesto. La cesura, del resto, è evidente fin dal cambio di forma – la *Fiktion* al posto del trattato teorico-aforistico *à la Nietzsche* – con cui tuttavia intrattiene un singolare dialogo, come a voler ribadire, in silenziosa polemica con il dada superstite a Parigi e in Germania, che ogni rivoluzione culturale

---

“*rastaquouère*”, “impostore”, diffuso fin dal 1866 in ambito letterario e migrato, trent'anni più tardi, anche in Germania.

inevitabilmente si radica nella tradizione, in questo caso la novellistica. Così, se il Dada gravitante intorno a Breton e Picabia sfumava nel Surrealismo, Sermer consacra la propria svolta realistico-pragmatica con il crisma della Nuova oggettività. In tal modo, egli realizza davvero la simbiosi di arte e vita prospettata da Tzara, ma pur sempre in forma parodistica, poiché affidata al *milieu* criminale che prolifera nei bassifondi metropolitani.

### 3. *Una conversazione singolare*<sup>11</sup>

Una simile compresenza di continuità e cesura è rintracciabile fin dalle prime *Kriminalgeschichten*, mostrando come la produzione narrativa di Sermer non sia un'attività "minore" o marginale, ma del tutto complementare alla precedente, evidente già dal breve racconto *Eine eigenartige Konversation* (*Una conversazione singolare*, Sermer 2000, 36-39). La "singolarità" evocata nel titolo fa riferimento alla dialettica esistente tra la loquacità della voce narrante e il silenzio dell'interlocutore, per effetto del quale la conversazione assume a tutti gli effetti i tratti di un monologo, pronunciato dall'anonimo protagonista sotto la finestra di un rivale in amore mentre si reca da una donna corteggiata da entrambi, una prostituta. Per tre quarti il testo procede per associazione di idee; si ha quindi l'impressione di leggere una pagina della *Letzte Lockerung*. L'irrazionalismo nietzschiano che i dadaisti volgevano contro gli strumenti della logica, porta alle estreme conseguenze anche la parabola dell'affrancamento dalla scienza, di cui il linguaggio è cruciale manifestazione. In "Conversazione singolare," tuttavia, la parabola è mostrata con un esempio (una parabola, appunto) di contraddizione del linguaggio, per suscitare anche un effetto umoristico. La "parabola autodistruttiva" si serve perciò della forma narrativa della parabola tradizionale per mostrare in che modo l'approccio cinico e nichilista della riflessione estetica ha travalicato i confini teorici ed è approdato alla narrativa. La narrazione infatti ruota attorno alla ripetuta contrapposizione di elementi antitetici, spesso servendosi della figura retorica dell'ossimoro ("Di certo la stupirà che in pieno giorno vaghi fin nel cuore della notte"),<sup>12</sup> e realizzando in tal modo quella logica del paradosso che i dadaisti usavano contro il procedimento dialettico hegeliano (Di Mauro 2005, 84-87). Nel corso di tre dense pagine, il narratore – attraverso la voce del protagonista – passa in rassegna i luoghi comuni al tempo più diffusi sulle donne ("Per una donna [prostituirsi, S.U.] è più che un diritto da quattro soldi. È il suo obbligo più profondamente etico"),<sup>13</sup> sugli ebrei ("conosce famiglie ebreo? Oh, ne vedrà delle belle! Questa famiglia è l'emblema di ogni guaio!"),<sup>14</sup> sull'eros ("se non ci

<sup>11</sup> Le traduzioni in italiano tratte dal presente racconto sono tutte di chi scrive.

<sup>12</sup> "Sie wundern sich wohl, daß ich mittags zu nachtschlafender Zeit herumgeistere?" (Sermer 2000, 36).

<sup>13</sup> "Gewiß, sie hurt. Das ist mehr als ein billiges Recht des Weibes. Das ist seine schwerst ethische Verpflichtung" (Sermer 2000, 37).

<sup>14</sup> "Kennen Sie jüdische Familien? O, Sie werden Tolles erleben! Diese Familie ist für jeden Unfall exemplarisch!" (Sermer 2000, 37).



fossero malattie veneree, il coito sarebbe sicuramente un gioco di società amato da tutti”),<sup>15</sup> proponendo anche alcuni divertenti giochi linguistici (“conoscevo una signora che mi tradì con il suo coniuge, quando la possedette un anarchico. Amabile!”),<sup>16</sup> che richiamano passi dal *Manuale*, sia teorico (cfr. Serner 2020, I, 43°) che pratico (cfr. Serner 2020, II, 162°, 218°). Il testo inoltre porta alla ribalta temi già cari a Serner fin dal 1915, quando scriveva per la rivista “Mistral,” ad esempio la noia – qui tuttavia intesa come costante della condizione femminile, a differenza del *pathos* politico che assumeva nella rivista (“le si scaccia la noia, il grande male ereditario con il quale ogni donna è alle prese in ogni sfumatura”;<sup>17</sup> Serner 2020, in part. I, 16°-19°) – l’illusione (Serner 2020, I, 28°), o la rivista *Sirius*, in cui il racconto era già comparso, benché con intenti del tutto differenti;<sup>18</sup> ma anche gli articoli redatti per la *Karlsbader Zeitung*, ad esempio *Goethe und Napoleon* (“anche Goethe era geniale quasi in ogni cosa, e poiché l’indovinello scherzoso “chi è l’imperatore d’Europa?” ha come pronta risposta “il luogo comune, [...]”,<sup>19</sup> in Serner 1981, 165-167); oppure ancora *incipit* quale “da lob ich mir...” (“sia lode al papavero!”;<sup>20</sup> Serner 2020, I, 20°), adattandoli al nuovo contesto socio-culturale che prende corpo con la narrazione. Come poi era accaduto per il “Gran Bal Dada” di Ginevra (Richter 1966, 96), anche in questo caso l’epilogo è rovinoso: il protagonista, richiamato da un fischio improvviso emesso dal muto interlocutore seduto alla finestra, inciampa su un gradino e rotola giù dalle scale, rompendosi il naso. Il rivale ottiene quindi i favori della donna, lasciando il suo loquace quanto misogino interlocutore a bocca asciutta.

Se il pensiero nietzschiano aveva indotto i dadaisti a criticare la concezione illuministica della storia come progresso, in cui l’umanità avrebbe realizzato la propria natura secondo i criteri di una logica perfetta, in *Conversazione singolare* la realizzazione della natura umana (non a caso condotta sul modello maschile) è invece quella piccolo-borghese, fatta di luoghi comuni che danno origine alla fine rovinosa e ridicola del protagonista. Tale fine è possibile poiché l’impostore (*rasta*) finisce per coincidere con il

<sup>15</sup> “wenn es keine Geschlechtskrankheiten gäbe, wäre der coitus sicherlich ein allgemein beliebtes Gesellschaftsspiel” (Serner 2000, 38); cfr. in proposito anche gli ultimi versi della lirica di Serner *Bestes Pflaster auch roter Segen*, cit. in Richter 1964, 36 (tr. it. in Richter 1966, 44).

<sup>16</sup> “Ich kannte eine Dame, die mich mit ihrem Gatten betrog, als ein Anarchist sie besaß. Lieblich!” (Serner 2000, 38).

<sup>17</sup> “man vertreibe ihr die Langweile, das große Erbübel, an dem jedes Weib in allen Nuancen laboriert” (Serner 2000, 37).

<sup>18</sup> La prima versione, intitolata *Gespräch*, era uscita nel n. 7 (1. 4. 1916); Serner 1981, 224-231. Nel monologo, in cui sono riconoscibili molte delle battute del testo successivo, parla “l’homme épouvantable” di Baudelaire (*Le Miroir*, 1869) che si appellava alle leggi della Rivoluzione francese rispecchiandovisi. Ma l’uomo di Serner, a differenza del suo modello illustre, non si vede nella bruttura della sua bassezza e viltà, cosa invece inevitabile per il suo muto interlocutore il quale, colto dalla vergogna e dal ribrezzo, piange; Puff-Trojan 1998, 76-77.

<sup>19</sup> “auch Goethe war kaum bei jeder Verrichtung geistvoll, und da die Scherzfrage, wer der Kaiser von Europa sei, prompt mit >die Phrase< zu beantworten ist, [...]” (Serner 2000, 36).

<sup>20</sup> “da lob ich mir die [sic] Mohnenstamm!” (Serner 2000, 38).

perdente (*raté*) (Puff-Trojan 1998, 78), ed è anticipata in una riflessione autoriale presente nel testo, con la quale Serner giustifica il “*pathos* della distanza” nietzschiano, rovesciando i rapporti di potere in atto: “Fintanto che l’aristocrazia intellettuale gira intorno al problema quotidiano di come si fa a scroccare un caffè, è meglio che continuino a regnare i feudali o i lavoratori dell’industria.”<sup>21</sup>

Ma è soprattutto lo stile che omaggia il manifesto dadaista: numerosissime sono le interiezioni, in forma di aggettivi/avverbi<sup>22</sup> o di vere e proprie asserzioni,<sup>23</sup> tanto criticate nel manifesto e ora semplicemente messe alla berlina. Spesso, poi, si tratta di veri e propri insulti (“Che imbecilli!”; Serner 2020, I, 20°), mentre le domande retoriche (“Ma... per caso l’annoio? Fa niente...”; Serner 2000, 38), anch’esse disseminate nel testo e dovute in gran parte alla taciturnità dell’interlocutore, fanno da contrappunto alla ridondanza delle interiezioni. Il contrasto tra facondia e mutismo che caratterizza i due personaggi della vicenda viene introdotto da una riflessione sul silenzio, che parte dal noto proverbio “Schweigen ist gold” (Il silenzio è d’oro) e tocca il contrasto verità-menzogna, culminando nella constatazione della relatività di ogni punto di vista (Serner 2020, I, 67° e I, 76°):

Mm, il silenzio. È d’oro, certo. Ma gli antichi proverbi hanno purtroppo il vantaggio che la loro verità non va oltre la forma delle loro scarpe. Intendo dire che iniziano a essere falsi dal calzolaio in su. Tutto è relativo. Anche il silenzio. (Serner 2000, 37; tr. it. S.U.)

e alludendo al seguente aforisma del *Manuale per aspiranti impostori*:

52° [...] Quando dico: “Io nego la verità,” mi pongo con quest’affermazione tra i poli del vero e del falso, poiché nego l’esistenza della verità: rivendico dunque la verità di questa frase. La contraddizione perfetta: il contenuto della frase viene contraddetto dalla frase stessa. Pertanto, ogni frase è falsa, perché quella che nega la possibilità che qualcosa possa essere vero, non può essere vera... Qui si comincia a vacillare un po’. Si rutta. E si diventa in un certo qual modo gialli d’invidia... Si ha sempre torto. Sempre. Chiunque. Sempre. Chiunque. Sempre chiunque... (Serner 2020, 85)

Alla luce delle considerazioni sul binomio verità-menzogna,<sup>24</sup> anche i luoghi comuni presenti nel monologo assumono un diverso valore, giacché vengono negati dalla loro

<sup>21</sup> “Solange die Geistesaristokratie an dem täglichen Problem kratzt, wie ein Kaffee zu erschieben ist, bleibt es noch immer besser, wenn die Feudalen herrschen oder die Industriejobber” (Serner 2000, 37).

<sup>22</sup> “Fantastico!” [...] “Meravigliosa! Carne di primissima scelta!” Cfr. Serner 2000, 36; “Che imbecilli! Che idioti al cubo!” [...] “Un corno!” [...] “Oh, ne vedrà delle belle!” Cfr. Ivi, 37; “Amabile!” [...] “Per davvero!” [...] “Quale onore! Ma pur sempre raccapricciante!” [...] “Al diavolo!” [...] “Ardua perfezione! La cosa più ardua!” Cfr. Ivi, 38.

<sup>23</sup> “Fuma? Un rimedio a lungo sperimentato contro i succhi gastrici inappagati!” cfr. Serner 2000, 37; “Già, sia lode al papavero! Sono tutti grandi ammiratori di questo commercio!” [...] “È tutto addestramento, uniformazione, educazione!” [...] “Oh, guardi lassù, altri esemplari!” cfr. Ivi, 38; “Dio mio, al giorno d’oggi se ne vedono di tutti i colori!” cfr. Ivi, 39.

<sup>24</sup> In esse riecheggiano le riflessioni di Nietzsche esposte nel saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873, cfr. Nietzsche, 2015).

stessa formulazione. Anche in questo caso, Serner affida all'ilare epilogo la dimostrazione del loro basso grado di attendibilità.

Con la negazione dell'esistenza di ogni verità e lo sdoganamento della menzogna quale principio di vita pratica (Serner aveva usurpato il titolo accademico, copiando interamente una tesi di dottorato presentata quattro anni prima da un altro candidato)<sup>25</sup> inizia una nuova fase non solo della vita di Serner, ma della tragica storia della cultura tedesca ed europea, culminante nella furia nazista – incapace di ridere della disgregazione dei valori, come invece aveva fatto Serner – che avrà tra i primi obiettivi della Propaganda la messa all'indice di tutte le opere giudicate antitedesche, comprese le sue, e la loro conseguente distruzione nei roghi di Bebelplatz.

## BIBLIOGRAFIA

- BAZARKAYA, O.K. 2017. "Hochstapler und Herrenmenschen: Walter Serners Nietzsche-Rezeption in Letzte Lockerung." *Kafkas University Journal of the Institute of Social Sciences*, 20: 309–326.
- DI MAURO, P. 2005. *Antiarte Dada*. Roma: Bonanno.
- . 2019. "9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren." In A. Millner et al. *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*, 51-70. Wien: Westböhmische Universität Pilsen.
- . 2023. *Walter Serner a Parigi. Dada (inter)nazionale*. In V. Cordiner, G. Guerra (eds.). *L'Altro d'Oltretreno. Percorsi, incontri, conflitti e riconciliazioni in Europa (1870-1945), tra ideologia e letteratura*. Roma: Castelvechi (in corso di stampa).
- FORTE, L. 1976. *La poesia dadaista tedesca*. Torino: Einaudi.
- FRIZEN, W. 2021. *Introduzione*. In: Th. Mann; trad. it di E. Broseghini. *Romanzi. Vol. II (Confessioni dell'impostore Felix Krull)*, 783-827. Milano: Mondadori.
- LETHEN, H. 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MOSBACHER, A. 2022. *Internationale Walter Serner Gesellschaft*: <<https://www.walter-serner.de>> [Ultima consultazione 13.3.2023].
- NIETZSCHE, F. 1967. *La gaia scienza*. In G. Colli e M. Montinari (eds.). *Opere di Friedrich Nietzsche*. Tr. it. di F. Masini e M. Montinari. Milano: Adelphi.
- . 1968. *Genealogia della morale*. In G. Colli e M. Montinari (eds.). *Opere di Friedrich Nietzsche*. Tr. it. di F. Masini e M. Montinari. Milano: Adelphi.
- . 2015. *Su verità e menzogna in senso extramurale*. Milano: Adelphi.
- OSWALD, G.M. 2007. "Nachwort." In W. Serner. *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Zürich: Manesse.
- PETERS, J. 1995. *Dem Kosmos einen Tritt. Die Entwicklung des Werks von Walter Serner und die Konzeption seiner dadaistischen Kulturkritik*. Frankfurt a.M.: Lang.
- PUFF-TROJAN, A. 1998. "Von Glücksrittern, Liebeslust und Weinkrämpfen." In A. Puff-Trojan, W. Schmidt-Dengeler. *Der Pfiff aufs Ganze. Studien zu Walter Serner*, 75-92. Wien: Sonderzahl.

<sup>25</sup> Cfr. le ricerche condotte da Andreas Mosbacher e pubblicate sulla seguente pagina della *Internationale Walter Serner Gesellschaft*: <<https://www.walter-serner.de/aktuelle-forschungsergebnisse>> (Ultima consultazione: 10.2.2023).

- RICHTER, H. 1964. *Dada - Kunst und Antikunst*. Köln: Dumont. Tr. it. di M.L. Fama Pampaloni. *Dada. Arte e Antiarte*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore.
- SCHAD, C. 1999. *Relative Realitäten. Erinnerungen um Walter Serner*. Augsburg: MaroVerlag.
- SERNER, W. 1981. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. I: Über Denkmäler, Weiber und Laternen*. München: Goldmann.
- . 1992. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. III: Krachmandel auf Halbmast*. München: Goldmann.
- . 1984. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. X: Der Abreiser. Materialien zu Leben und Werk*. München: Goldmann.
- . 1988 [1920/1927]. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. IX: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. München: Goldmann.
- . 1990. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. I: Über Denkmäler, Weiber und Laternen*. München: Goldmann.
- . 2000 [1921]. *Das erzählerische Werk. I: Zum blauen Affen. 33 Kriminalgeschichten*. München: Goldmann.
- . 2020. *Manuale per aspiranti impostori. Un manifesto dadaista*. A cura di S. Ulrich. Tr. it. di M. Carli. Bracciano (RM): Del Vecchio.