

“AUF DIE HÖCHSTE BLÜTE DER KUNST- UND ERWERBSBETRIEBSAMKEIT GESTELLTEN ERDENDASEIN”

Pfisters Mühle di Wilhelm Raabe e la questione della tecnica

SILVIA DE MATTEIS
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This article offers a new interpretation of Wilhelm Raabe’s *Pfisters Mühle*, moving beyond the conventional reading of the story as a conflict between humans and nature. It situates the narrative within the broader philosophical problem of technology (*téchne*) and human rationality, which Raabe enacts through the motif of original sin and humanity’s *natural* drive to manipulate and dominate nature. The story shows how technical reasoning can become a pervasive mode of domination, subordinating existence to efficiency and utility, with rapid technological change intensifying existential anxiety and fostering nihilism. The problem lies not in technology itself, but in human capacity to perceive change and respond ethically to its transformations. In this context, Raabe examines the tension between technical rationality and humanistic knowledge, as reflected in the protagonist’s manuscript. Art and narrative emerge as enduring repositories of experience and ethical insight, countering the abstraction and control inherent in unexamined technical thought. In doing so, Raabe shifts the focus from environmental consequences to how humans perceive the world, interpret knowledge, and relate to one another in a context shaped by technological power. Ultimately, the text suggests that existence gains meaning through shared experience and relational awareness, rather than through mastery of the external world.

Keywords: 19th-century German literature; Wilhelm Raabe (1831–1910); *Pfisters Mühle* (1884); philosophy of technology; knowledge and reason; art and narrative; perception of change; existence.

1.

Nel 1901, alla soglia dei settant’anni, Wilhelm Raabe scambia una serie di epistole con alcune eminenti figure della *Technische Universität* di Braunschweig. In una di queste si legge:

Seine Gestalten [des Poeten] wandeln nicht bloß auf Goldwolken durch lichtblauen Äther. Sie haben gutes und schlechtes Wetter um sich, gutes und schlechtes Pflaster unter den Füßen, sie bauen den Acker, sie schaffen in Handwerksstuben und Fabriken, sie grämen sich über der Flüße Verunreinigung. Wie hätte der Autor da wahr sein können, wenn ihm die exakte Wissenschaft nicht die Hand geboten hätte? [...] Wenn seine Schriften leben, haben sie das gewißlich auch der Technik zu danken [...]. (Raabe in Antrick 1948, pp. 66-67)

Quello che sembra un ordinario tentativo di conciliare il dissidio epocale tra *Natur-* e *Geisteswissenschaften*, di legittimare il processo ottocentesco di *Verwissenschaftlichung*, attraverso cui ogni ambito della vita umana, arte compresa, viene riconsiderato in termini realistico-scientifici, nasconde invero una profonda riflessione – condotta dalle parole “wahr”, “exakte Wissenschaft”, “Technik” – sul destino umano. Raabe, poco propenso alla scrittura saggistica, aveva affrontato il tema in modo compiuto solo qualche anno prima, tra il 1883 e il 1884, durante la scrittura del racconto *Pfisters Mühle* (1884).

Nella lettera testé citata è possibile scorgere un riferimento a quest'opera. Ha valore indiziale in questo senso il riferimento dissonante, rispetto alla sobria elencazione dei mestieri più essenziali per l'economia dell'epoca, all'inquinamento dei fiumi. L'idea per un racconto incentrato sulla rovina di un mulino a causa dell'avvelenamento delle acque era nata proprio da una delle tante chiacchierate di Raabe con l'amico Heinrich August Beckurts (1855-1929), professore di chimica farmaceutica alla *Technische Universität*. Nel 1881 questi gli aveva riferito di aver assunto l'incarico di perito per l'analisi chimica delle acque dello Schunter, affluente dell'Oker, il fiume presso cui sorge la città. Il compito gli era stato affidato nel contesto di una controversia legale che opponeva due mugnai, Müller di Bienrode e Lüderitz di Wenden, allo zuccherificio di Rautheim, accusato di intorbidire le acque del fiume con i propri scarichi e compromettere così il regolare funzionamento dei mulini. La circostanza non doveva aver destato in Raabe una grande sorpresa, dal momento che aveva avuto modo di constatare un'insolita moria di pesci durante le sue passeggiate con il gruppo di amici dei *Kleiderseller* verso la locanda nel verde *Zum Grünen Jäger*.¹ È sul versante fangoso della prosperosa produzione tecnica, favorita con vigore dalle politiche del Secondo Reich, che nasce quindi il racconto *Pfisters Mühle*.² L'antica concezione del poeta in quanto profeta, nota agli studiosi di letteratura, non viene smentita neanche dal caso di Raabe. Benché il racconto venga pubblicato prima della conclusione del processo, i verdetti risultano sostanzialmente simili: alle parti offese viene riconosciuto un risarcimento, ma l'inquinamento industriale appare ormai inevitabile.

Considerata la materia del racconto, non stupisce che esso abbia suscitato, soprattutto in tempi recenti, l'interesse di numerosi critici. La lettura di testi letterari più o meno noti è oggi spesso orientata a porre in rilievo il rapporto tra l'essere umano e l'ambiente, le conseguenze delle sue azioni sul mondo naturale e la tensione tra produzione e distruzione che ne deriva. Accanto a questo approccio, sviluppato in larga parte sulla scia di studi angloamericani (cfr. Bühler 2016), esiste una lunga tradizione europea di pensiero, radicata nella filosofia greca prima e in quella tedesca poi che, pur prestando attenzione al dualismo tra essere umano e natura, si concentra sull'origine della tensione, sul *perché* egli è incline al dominio. Da questa riflessione emerge una costante, che sembra trascendere il dualismo in questione: l'essere umano, dotato di razionalità, è *per natura* spinto a conoscere, a comprendere e a ideare a tal fine strumenti e artifici. Si

¹ Cfr. le lettere dell'autore al collega Friedrich Notter (1801-1884) e alla figlia Grete (cfr. BA, Erg.-Bd. 2, p. 181; Denkler 1988, p. 101). Sull'episodio, cfr. Bayerl (1987, pp. 80-81); Denkler (1988, pp. 95-100); Hädecke (1993, p. 346). Nella seconda metà del XIX secolo, sono diversi i Paesi europei che avviano commissioni d'inchiesta per il problema dell'inquinamento delle acque. Le indagini rivelano che la principale fonte di contaminazione sono le industrie, ma eventuali interventi regolatori vengono ostacolati dal timore di danneggiare irrimediabilmente i processi produttivi (cfr. Bayerl 1987, pp. 82-85; Hädecke 1993, p. 336).

² L'opera, critica verso l'ideologia del progresso e contraria ai canoni estetici dominanti, fu inizialmente accolta con freddezza e pubblicata con difficoltà su *Die Grenzboten* (cfr. Göpfert 1994, pp. 47-48; Gruner 2019, pp. 114-115; Rindisbacher 1993, pp. 27-28). Solo agli inizi del Novecento il testo fu rivalutato anche come documento storico: nel 1925, il limnologo August Thienemann (1882-1960) lo menzionò nelle sue ricerche sull'inquinamento idrico. Raabe si serve di termini precisi, mutuati dalla biologia, per descrivere non solo l'inquinamento del fiume presso il mulino, ma anche quello della Sprea, dove il chimico Asche, uno dei protagonisti, avvia un moderno impianto di smacchiatura alla benzina (cfr. Schneider 2016, pp. 201-202; Schwedt 2009, p. 135; Zeller 2019, p. 96). Sul processo contro la fabbrica di Rautheim e sul problema dell'inquinamento delle acque, cfr. Bayerl (1987, pp. 78-79); Denkler (1988, pp. 83, 88-89); Detering (1992, p. 10); Jungkunz-Höltje (1993, pp. 29-30); Schwedt (2009, p. 139); Wanning (2005, pp. 356-357); Wilke (2011, p. 208). Per un approfondimento sulla problematica chimico-biologica, cfr. Hendel (2003). Sull'inquinamento delle acque alla fine del XIX secolo, cfr. Rommelspacher (1987).

sta parlando qui della questione filosofica della *tecnica*, che affonda le radici nel concetto greco di *téchne*.

Senza entrare nel dettaglio delle diverse posizioni teoriche sul tema che si sono susseguite nei secoli, è sufficiente insistere su un punto su cui convergono le prospettive più recenti: la tecnica non è uno strumento, bensì il modo di stare al mondo dell'essere umano, la razionalità che lo contraddistingue resa sempre più efficiente nella sua natura manipolatrice e dominatrice.³ Non è semplicemente la capacità – comune a tutti gli esseri viventi – di adattarsi all'ambiente o di modificarlo per la propria sopravvivenza, bensì quella di calcolare e di progettare in anticipo i mezzi per raggiungere i propri fini (cfr. Cacciari 2000, p. 13). Ne deriva che non sussiste, come spesso si afferma, alcuna antitesi irriducibile tra natura e tecnica, così come non esiste alcuna differenza *qualitativa* tra tecnica antica e tecnica moderna. Già agli albori del pensiero filosofico si era compreso come la potenza della tecnica umana tenda all'incondizionato, a divenire gradualmente prepotenza, e ad arrestarsi solo dinanzi alla morte. Esiste piuttosto una differenza *quantitativa*, che chiarisce il motivo per cui la questione della tecnica si imponga con tutta la sua evidenza con il repentino e smisurato sviluppo scientifico e tecnico-industriale a cavallo tra XIX e XX secolo. Raabe, tra gli altri, assiste al salto storico-antropologico che trasforma la società agricolo-feudale in un sistema capitalistico, in cui l'efficientamento tecnico è orientato a massimizzare la produttività e l'arricchimento fine a se stesso. Nell'ultimo trentennio del XIX secolo, egli scrive tutta una serie di racconti in cui, seppur in chiave intuitiva e metaforica, tenta di rendere conto di questa evoluzione del destino umano, incarnata nella declinazione più essenziale della figura dell'*homo technicus* o *homo faber*: l'artista, colui che esprime il fare tecnico nella sua forma più assoluta, sganciata dal rapporto tra mezzo e fine e dal principio di utilità (cfr. H. Arendt 1998, pp. 157-158).

2.

Pfisters Mühle si presenta come il resoconto autobiografico di Eberhard Pfister, insegnante berlinese che, durante una vacanza con la moglie Emmy nel vecchio mulino di famiglia, ricostruisce in forma narrativa i ricordi legati al luogo e alla morte del padre, condividendoli anche con la moglie. Nei ventidue capitoli del suo quaderno blu, Eberhard ripercorre la vita di "Vater Pfister", che gestisce il mulino e la locanda attigua con l'aiuto della governante Christine e del tuttofare Samse. Consapevole delle trasformazioni dei tempi, il padre provvede a far studiare il figlio presso l'amico di famiglia Adam Asche e successivamente al liceo e all'università. Nel frattempo, il mulino subisce i danni provocati dalla proliferazione di alghe e funghi, conseguenza delle acque reflue della fabbrica di zucchero Krickeroode. Per far fronte alla situazione, il vecchio Pfister coinvolge Eberhard e Asche, il quale, ormai dedito agli esperimenti chimici, si assume l'incarico della redazione di una perizia da presentare in tribunale. Il gestore del mulino vince la causa intentata contro la fabbrica, ma l'acqua resta compromessa. Poco dopo muore, lasciando il mulino a Eberhard e l'ascia da mugnaio ad Asche. Dopo aver venduto la proprietà a Krickeroode, Eberhard investe il ricavato nella nuova fabbrica dell'amico sulla

³ Tra il XVIII e il XX secolo, numerosi pensatori si sono confrontati con la questione della *tecnica*, che trova considerazioni sistematiche e approfondite nei lavori dei maestri Martin Heidegger (1889-1976) in Germania ed Emanuele Severino (1929-2020) in Italia. Cfr. *l'Excursus storico-politico sulla questione della Tecnica* in Cacciari (2000, pp. 25-38).

Sprea. Oltre al successo economico, entrambi trovano l'amore: Eberhard sposa Emmy, figlia di un contabile burbero con cui era solito passeggiare al cimitero, mentre Asche si unisce alla dolce Albertine, figlia dello sfortunato poeta Lippoldes, annegato tragicamente qualche anno prima nei pressi del mulino.

Pur configurandosi come la trasposizione narrativa di un discorso sul conflitto tra natura e tecnica, il racconto di Raabe sviluppa una riflessione ben più articolata, in cui arte, tecnica e natura si intrecciano in una complessa rete simbolica. Nell'incipit, si sedimentano tre motivi che, ripresi e articolati per tutto il corso della narrazione, costituiscono i pilastri semantici su cui si regge il discorso di tipo antropologico-esistenziale dello scrittore. Il primo è l'arte concepita, secondo la sensibilità romantica, come espressione del genio libero dalle costrizioni imposte dalla logica razionale e dalla necessità pratica. Nel primo capitolo, introdotto con il sottotitolo "Vom alten und neuen Wundern" (BA 16, p. 7), si contrappone infatti, attraverso una lunga digressione metaforica, il vecchio e il nuovo mondo, associati rispettivamente a romanticismo e fantasia da un lato, e tecnica e razionalismo dall'altro. Catalizzatore della riflessione è la figura dell'ippogrifo (cfr. BA 16, p. 7), simbolo del viaggio immaginario compiuto per secoli dall'essere umano attraverso l'arte che, un tempo mezzo di elevazione, appare ora come un'illusione ingannevole. Il viaggiatore abbandona con disincanto l'animale con l'esclamazione, vaga e allusiva, "Na, so blau!" (BA 16, p. 7). L'introduzione del motivo cromatico del *blu* rappresenta una conferma aggiuntiva dell'ipotesi che Raabe faccia esplicito riferimento alla tradizione romantica. Non a caso, il blu è sempre associato a elementi chiave del racconto: "Blauer Bock" è il nome di una locanda, il poeta Lippoldes vaga "im ewigen Blau" (BA 16, p. 84), il rapporto scientifico di Asche è rilegato "in blauer Papp" (BA 16, p. 116), mentre il resoconto di Eberhard diventa un "Sommerferienheft [...] mit einem blauen Umschlag" (BA 16, p. 150). A questo punto potrebbero sorgere quesiti interpretativi ulteriori e a tratti dissonanti rispetto a quello principale, in particolare il rapporto tra l'estetica romantica e le teorie del Realismo e del Naturalismo, che Raabe in parte contestava, nonché la riconsiderazione dell'arte romantica come espressione del processo antropologico di concettualizzazione, di razionalizzazione del reale.

Lo scrittore procede orientando il discorso sulla tecnica moderna, che penetra in modo capillare in ogni ambito della vita umana, tentando di risalire alle origini della questione. Il narratore di *Pfisters Mühle* si chiede: "und an den vier Hauptwassern, in die sich der Strom teilte, der von Eden ausging, sind noch nützlichere 'Etablissements' hingebaut: wer hebt heute von unseren Augen den Nebel, der auf der Vorwelt Wundern liegt?" (BA 16, p. 8). La parola "Eden" funge da scintilla per innescare nella mente del lettore una rapida associazione tra la tecnica e la Cacciata dal Paradiso, motivo che si scopre essenziale nella configurazione simbolica dell'opera: il personaggio Asche porta il nome di Adam; il 24 dicembre – giorno di Adamo ed Eva – segna eventi chiave come l'analisi dell'acqua e la morte di Lippoldes; Eberhard ed Emmy vengono allontanati dal mulino "mit feurigem Schwert" (BA 16, p. 136) dall'architetto responsabile della ristrutturazione, come il cherubino che scacciò i progenitori dell'umanità. Il mulino stesso è il simbolo del Paradiso terrestre – una natura che è pur sempre offerta in dono all'essere umano (cfr. Scaffai 2019, pp. 74, 84) – ormai perduto, ormai divenuto luogo infernale, poiché le acque inquinate che lo alimentano sono quelle dello Stige e del Flegetonte (cfr. Wanning 2005, pp. 395-399).

Si impone dunque il terzo motivo, il Peccato originale, il cui significato si delinea con chiarezza: la sete di conoscenza connaturata all'essere umano si realizza nella manipolazione e nello sfruttamento senza limiti della natura, che lo condannano a un'estraneità rispetto al mondo irrisolvibile, a una tensione infinita e all'infelicità. Il tema

tragico della conoscenza in quanto invero del destino umano e sua condanna è incarnato dall'Ulisse dantesco, cui Eberhard fa riferimento paragonando se stesso a Telemaco e Asche all'eroe greco durante la visita a una fabbrica rumorosa e maleodorante.⁴ Raabe richiama la sapienza antica non solo per tessere un sostrato mitico, ma anche per infondere al racconto una pregnante densità filosofica. Finora si è sorvolato sull'immagine suggestiva evocata dalla domanda del narratore: "chi solleva *oggi* dai *nostri* occhi la nebbia che avvolge le *meraviglie del passato*?". Può sembrare forse ardito quanto si afferma, ma lo scrittore introduce qui il concetto di *alétheia*, verità come disvelamento.

3.

In un noto saggio del 1953, *Die Frage nach der Technik*, Martin Heidegger (2000a), al pari di numerosi filosofi che l'hanno preceduto, si interroga sul concetto di verità e non può esimersi dal reconsiderarlo rispetto all'epoca in cui vive. Egli osserva come la tecnica, che domina ormai in tutti gli ambiti della vita, non sia un insieme di strumenti, ma rappresenti un modo di *disvelare* il mondo. L'essere umano porta infatti alla luce con la tecnica ciò che prima non esisteva, rendendo presente ciò che altrimenti sarebbe rimasto nascosto. In questo senso, la tecnica può apparire come *alétheia*, come forma di disvelamento dell'Essere. Tuttavia, secondo il filosofo, essa riduce, in particolare nella sua manifestazione moderna, gli esseri e gli oggetti a insiemi di proprietà esterne quantificabili, disponibili per l'uso umano, impedendo così di coglierne la verità.

Con questa breve premessa non si intende istituire un dialogo immaginario tra uno dei filosofi più citati del XX secolo e Wilhelm Raabe, bensì fornire alcuni strumenti interpretativi che possano illuminare il senso della rappresentazione in *Pfisters Mühle*. Si è detto che l'artista, in quanto *profeta*, dice prima del filosofo, sebbene con un linguaggio più sensuale e allusivo. Lo scrittore descrive una natura resa oggetto funzionale allo sfruttamento nell'immagine dell'acqua che alimenta il mulino prima e la fabbrica poi. L'acqua, elemento atavico dell'esistenza, viene concepita solo nelle sue qualità misurabili, in quanto mero composto chimico privo di qualsiasi sacralità: "der Stoff, mit dem ich sie jetzt zu füllen gedenke, stammt nicht aus dem Brunnen Melusinens, auch nicht aus dem fons Bandusius und am wenigsten aus Ihrer Hippokrene" (BA 16, p. 95). Nel racconto di Raabe, l'essere umano si rapporta all'acqua compiendo la stessa operazione di razionalizzazione che Hannah Arendt (1906-1975) descrive, sull'esempio del vento, nella nota opera *The Human Condition* (1958): «[the wind] will be considered exclusively in accordance with human needs for warmth or refreshness – which, of course, means that the wind as something objectively given has been eliminated from human experience» (H. Arendt 1998, p. 158). La scienza sembra aver lacerato la nebbia del mistero che circondava le cose cui fa riferimento la domanda del narratore di *Pfisters Mühle*. Eppure, esse non sembrano darsi nella loro oggettività, nella loro verità, bensì restano avvolte, come la fabbrica Krickeroode alla fine del racconto, dalla nebbia densa e concreta di un mondo disincantato.

La ripresa moderna del tema antico del disvelamento in quanto violazione della natura, quindi violenza sulla natura, trae origine nel patrimonio culturale del XIX secolo, intessuto delle riflessioni nate all'interno del dibattito illuminista sulla ragione come forza tirannica e dominatrice, che Raabe porta con sé nella rappresentazione del mondo e che

⁴ Cfr. BA 16, p. 127. Su altri riferimenti alla *Commedia*, cfr. Gitter (2023, p. 294). Sulla sete di conoscenza, cfr. Cacciari (2000, p. 21).

addensa nel racconto attorno alla figura dello scienziato, il chimico Asche. Nel nono capitolo, nella descrizione del personaggio, intento a condurre una serie di esperimenti di smacchiatura, si insinua un richiamo alla poesia *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) di Schiller. Emblematico è il monito finale sul rischio insito nel voler *svelare* a tutti i costi i segreti della natura: “Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld, / Sie wird ihm nimmermehr erfreulich seyn” (p. 98). Citando il passo in cui il sacerdote della poesia avverte che il velo che avvolge la natura, sebbene sembri leggero per la mano che lo straccia, grava profondamente sulla *coscienza* (cfr. Schiller 1795 p. 96), Asche sostituisce quest’ultima parola con “Beutel” (BA 16, p. 59), suggerendo come l’interesse della tecnica non risieda tanto nella risoluzione degli enigmi della natura, quanto nel suo sfruttamento a fini economici. In questo passo, termini come “Alchimisten” (BA 16, p. 58), riferito al chimico, e “Hexenküche” (BA 16, p. 77), riferito al suo laboratorio improvvisato, richiamano inevitabilmente alla mente del lettore le immagini del *Faust* di Goethe, circostanza che rende lecito ritenere che Raabe intendesse collocare la sua opera in quel filone filosofico-letterario che, soprattutto a partire dall’Illuminismo, poneva il problema del destino tragico dell’*homo technicus*.

La componente filosofica di *Pfisters Mühle* non è pertanto la risultante di una forzatura interpretativa. Nello stesso punto del racconto, lo scrittore introduce, con un’enfasi grafica, un altro concetto cardine per la filosofia occidentale, il *Ding an sich*, centrale anche in *Meister Autor* (1874), racconto molto simile per forma e contenuti. In continuità ma anche in tensione con l’ottimismo razionalista dell’Illuminismo, Kant aveva introdotto una frattura che ne limitava la portata, distinguendo tra il mondo dei fenomeni, accessibile alla conoscenza, e la *cosa in sé*, che resta invece inconoscibile. Schopenhauer, autore amato da Raabe,⁵ riconosceva in quest’ultima una forza cieca e universale, la Volontà, principio vitale che attraversa il tutto. Un secolo più tardi, Heidegger riprenderà la questione kantiana per proporre una lettura radicale: la realtà non si nasconde dietro le apparenze, ma si manifesta attraverso il modo in cui l’esserci (*Dasein*), l’essere umano, si rapporta al mondo; le cose non esistono *in sé* al di fuori della nostra esperienza, ma si rivelano nel tessuto concreto del vivere umano. Tuttavia, tale disvelamento viene meno quando l’individuo si rapporta agli enti come a semplici oggetti da manipolare, un limite che Raabe pare restituire con straordinaria forza nell’immagine seguente:

Er entfaltete es, hielt es gegen eine trübe Petroleumflamme, rollte wie wütend es noch einmal zusammen und rang von neuem mit ihm, wie der Mensch eben mit der alten Schlange, dem Weltgeheimnis als Ideal und Realität a priori und a posteriori zu ringen pflegt, seit er sich, sich auf sich selber besinnend, erstaunt in der Welt vorfand. Aber er gelangte, wie immer der Mensch, auch diesmal nur bis zu den Grenzen der Menschheit, und er nahm das *Ding*, nachdem er es zum drittenmal auseinandergebreitet und wieder zusammengewickelt hatte, *an sich*, das heißt, er nahm es jetzt unter den Arm [...].⁶

Il gesto convulso di strizzare e ripiegare gli stracci diventa il simbolo di un rapporto con il mondo ridotto a dominio tecnico e a sterile ripetizione. Mentre si abbandona al potere della tecnoscienza⁷ e al delirio di onnipotenza, Asche crede di piegare le cose al proprio volere, finendo invece per allontanarsi sempre più dalla verità.

⁵ Sulla ricezione del filosofo da parte di Raabe, cfr. Fauth (2007).

⁶ BA 16, p. 59. È curioso che nella citazione il narratore impieghi un’espressione, «sich...in der Welt vorfand», che pone in risalto il senso letterale di *Dasein* e può essere messo in relazione con il concetto filosofico di *In-der-Welt-sein* di Heidegger.

⁷ «Perché la scienza cosiddetta “pura” non guarda il mondo per *contemplerlo*, ma per *manipolarlo*, per cui la tecnica non è la semplice applicazione dei risultati scientifici, ma è l’*essenza della scienza*, ciò che

La tensione tra esperienza autentica e manipolazione tecnica ritorna nel quindicesimo capitolo nelle parole del dottor Riechei, avvocato del vecchio Pfister, che sostiene come la grande questione dell'epoca consista nello scontro tra i fiumi tedeschi, da secoli fonte d'ispirazione artistica, e gli scarichi industriali che li contaminano (cfr. BA 16, p. 116). In prospettiva filosofica, si può tracciare ancora una volta un parallelo con Heidegger che, sempre in *Die Frage nach der Technik* (cfr. 2000a, p. 16), prende anch'egli come esempio principe del dramma moderno un fiume, il Reno, per illustrare come l'acqua non scorra più liberamente, ma venga incorporata nella centrale idroelettrica e trasformata in risorsa ordinata, misurabile e funzionale agli scopi umani. La tecnica non è quindi solo uno strumento, ma un'imposizione (*Gestell*), vale a dire una modalità che ordina, organizza, *dispone* il reale secondo criteri di utilità, produttività e dominio, riducendo la natura – e l'uomo stesso – a *Bestand*, a un *fondo* di risorse sempre disponibile allo sfruttamento. Come testimonia il linguaggio iconico di *Pfisters Mühle*, Raabe sembra aver colto la stessa continuità concettuale che intercorre nel mondo moderno tra tecnica ed esistenza:

- (a) [...] auf die höchste Blüte der Kunst- und Erwerbsbetriebsamkeit gestellten Erdendasein. (BA 16, p. 55)
- (b) [...] sie (die Herren) scheinen auch das nutzbare Ergebnis meines Menschendaseins in dieser vergnüglichen Welt in mehr als gelinden Zweifel zu ziehen. (BA 16, p. 96)
- (c) Aber wenig Anerkennung und gar keinen Dank fand er bei den Leuten von Krickeroode und ähnlichen Werkanstalten, die das edelste der Elemente als nur für ihren Zweck, Nutzen und Gebrauch vorhanden glaubten. (BA 16, p. 114)
- (d) Zu sehr hat er sich ärgern müssen innerhalb und außerhalb seines sonst so lustigen Besitzes auf dieser Erde. (BA 16, p. 166)
- (e) Hast es dem Vater Pfister kurios beigebracht, Freund Adam, wie dem Menschen auf dieser Erde alles Wasser auf seine Mühle werden kann. (BA 16, p. 175)

4.

È attorno all'immagine del mulino che si condensano, in modo emblematico, le riflessioni dello scrittore sulla tecnica.⁸ Come accennato, il valore simbolico degli elementi chiave del racconto non si esaurisce nella contrapposizione tra natura e tecnica, ma si arricchisce della complessità connessa al problema dell'arte. Fin dalle prime pagine, il destino del mulino è associato alla poesia *Die verlassene Mühle* di August Schnezler (1809–1853) e si

promuove la qualità del suo sguardo rivolto al mondo, per organizzarne, come scrive Heidegger, "la sua completa disponibilità (*das bestellende Verhalten*)"» (Galimberti 2023, p. 24; cfr. p. 140).

⁸ Per via della sua centralità per l'economia, il mulino è da sempre un topos della letteratura (cfr. Schneider 2016, p. 202), soprattutto di quella popolare (cfr. Schenda 1970, p. 412). Si è pensato che nel racconto di Raabe rappresenti un contro-modello dell'industrializzazione, con cui si cerca di dimostrare, "daß der Mensch auch mit einer Technik wirtschaften kann, die nicht gegen die Natur gerichtet ist, sondern unter pfleglicher Behandlung der Natur durchaus akzeptable Ergebnisse erzielt" (Bayerl 1987, p. 85). Nel XX secolo i pensatori che si sono occupati del tema della tecnica hanno però dimostrato che essa è sempre dominio sulla natura. Inoltre, la sfera del fare (tecnica) non è regolata dal principio del bene e del male come quella dell'agire (etica). Su questo tema, cfr. H. Arendt (1998, p. 220). Secondo alcuni, l'immagine idilliaca del mulino descritto da Eberhard sarebbe un artificio volto a mettere in risalto come il concetto di natura sia una costruzione mediata culturalmente (cfr. Bühler 2016, pp. 120-122; Clark 2011, p. 98; Thums 2014, p. 159; Wanning 2005, p. 417). L'immagine della natura rappresenta invece un bisogno psichico di un'umanità scossa dai cambiamenti scientifico-tecnologici (cfr. Kaiser 1991).

intreccia con quello del poeta Lippoldes.⁹ La rovina del mulino e la morte del poeta diventano immagini speculari: entrambe alludono alla fine di un'epoca in cui l'arte, in quanto espressione più vera dell'umano, costituiva una modalità del disvelamento, un canale autentico di rapporto con il mondo. Lippoldes è l'artista che, nell'età della tecnica, ha perduto la propria funzione originaria e si è ridotto a semplice produttore di opere. Eberhard, al contrario, recupera attraverso la scrittura ciò che il poeta ha smarrito, vale a dire la possibilità di un'esperienza autenticamente umana. Non a caso, Raabe affida a lui – e non al poeta di professione – un riscatto sulla tecnica, mostrando che solo chi non è condizionato dalle convenzioni sociali legate alla figura dell'artista può restituire all'arte la sua potenza originaria. Ben prima di trasformarsi in un'attività socialmente riconosciuta e subordinata allo sviluppo economico, l'arte nasce dall'angoscia esistenziale e dal bisogno di opporsi alla caducità della vita: nel gesto creativo, l'individuo imprime al mondo la traccia della propria presenza, e l'opera d'arte diventa così una delle forme più intense e durature del suo esserci (cfr. H. Arendt 1998, pp. 167–174).

Nel caso della scrittura di Eberhard, ciò che conta non è tanto il racconto in sé, quanto l'atto stesso del narrare, un evento antico quanto l'essere umano, attraverso cui l'esperienza individuale diventa condivisa e acquista senso nella memoria collettiva, consentendo, almeno per un istante, di superare la finitudine dell'esistere. In *Pfisters Mühle* l'atto narrativo viene posto in risalto come dimensione opposta alla tecnica, e secondo due modalità: il racconto scritto di Eberhard, definito da lui stesso una “unmotivierter Stilübung” (BA 16, p. 9), ma che, come il fiume, “fließt zu bedeutungs- und inhaltsvoll” (BA 16, p. 8), e il racconto orale alla distratta moglie Emmy, che si definisce una “vernünftige Berlinerin” (BA 16, p. 139). Nei racconti di Raabe l'aggettivo «vernünftig» sembra ricorrere generalmente in associazione a personaggi dominati da *razionalità calcolante*,¹⁰ mentre Berlino rappresenta il luogo per eccellenza della tecnica. Tuttavia, in *Pfisters Mühle*, Emmy si rivela una presenza indispensabile per il marito, perché lo trattiene nel reale e ne mitiga gli eccessi intellettualistici attraverso osservazioni semplici e genuine. Raabe, con la sua consueta ambiguità, costruisce così un gioco di intrecci semantici che spetta al solo lettore districare in un senso o in un altro (cfr. Denkler 1988, p. 87).

Il problema dell'arte emerge in tutti i passaggi decisivi del racconto. Mentre raccoglie i campioni d'acqua, Asche esprime la ferma intenzione di abbandonare il mondo della natura e dell'umano, rappresentato dal mulino della sua infanzia, per trovare posto nell'imperante mondo della tecnica:

[...] habe ich jetzt die Absicht, ruhig unter den Philistern auf gegebenem, bitter realem Erdboden so gemütlich als möglich mit zu schmatzen, zu schlucken, zu prosperieren und möglicherweise auch zu propagieren. Zum Henker, am liebsten wär mir's jetzt, ihr zwei Phantasienarren säßet mit Vater Pfister im Gotteshause, lobtet den Herrn und alle seine Werke

⁹ Non a caso tutti i rappresentanti della natura sono definiti artisti: Asche riconosce al mugnaio Pfister, al pari di Lippoldes, la qualità di «große[r], wirkliche[r] Dichter» (BA 16, p. 158). Il vecchio Pfister istituisce infatti una certa continuità tra le sorti del poeta e quelle del mulino: «Nun hat er seinen Prozeß verloren, und mir hat Doktor Riechei den meinigen gewonnen, und es ist ganz ein und dasselbige» (BA 16, p. 159).

¹⁰ Heidegger (2000b, p. 15) distingue il *pensiero calcolante* (*rechnendes Denken*) dal *pensiero meditante* (*besinnliches Denken*) per evidenziare due modi diversi di rapportarsi alla realtà. Il pensiero calcolante è tecnico e strumentale: mira a risolvere questioni pratiche attraverso la pianificazione e il controllo, riducendo il mondo a un insieme di oggetti manipolabili. Nel mondo moderno, questo tipo di pensiero si è esteso a tutti gli ambiti dell'esistenza, dalla scienza alla vita quotidiana, imponendo una logica di efficienza e utilità ovunque. Il pensiero meditante, invece, è riflessivo e contemplativo; si apre alla ricerca del senso più profondo dell'essere, accogliendo l'incertezza e il mistero. Heidegger collega il pensiero meditante alla poesia, considerata un'esperienza privilegiata attraverso cui si manifesta l'essere.

und hättet mir allein diese gegenwärtige Auseinandersetzung mit den Lebens- und Kulturbedingungen des Moments überlassen. (BA 16, p. 94)

La volontà di potenza della tecnica che tutto domina e divora è ben resa dai termini "schmatzen", "schlucken", "prosperieren" e "propagieren". Le parole di Asche rivelano inoltre la necessità di sopprimere ogni dimensione trascendente o irrazionale, come quella religiosa, che ostacolerebbe l'efficienza e lo sviluppo.¹¹ Ai "Phantasienarren" – generalmente contrapposti nelle opere di Raabe ai "Vernünftigen" – Asche oppone i "Philister", termine chiave in *Der Dräumling* (1872), con cui si designa il nuovo spirito disilluso, cinico e materialista che pervade la società moderna. Se in quest'ultimo racconto, ambientato in una palude, era l'arte a prevalere sulla tecnica, la fine del mulino in *Pfisters Mühle* mostra invece come non esista più alcuna dimensione naturale o artistica che possa resistere al mondo della tecnica, poiché essa è oramai l'unica realtà in cui all'essere umano è concesso vivere. Vi resta fuori ed è infatti condannato a soccombere solo chi è troppo vecchio, come Pfister, o chi è incapace di adattarsi, come Lippoldes.

D'altro canto, sebbene Asche sembri incarnare un modello di equilibrio tra fantasia e ragione, idealismo e pragmatismo, Raabe mostra come la fantasia – tanto negli esperimenti chimici del personaggio, quanto nelle acrobazie retoriche di Riechei o nei progetti dell'architetto del mulino – resti sempre vincolata alla tecnica, che ne orienta immaginazione e ideali verso fini utilitaristici. Non può che nascondersi un intento ironico dello scrittore quando lascia che l'architetto dica a proposito di Asche e Riechei: "Es sind beide Phantasiemenschen [...] mit dem richtigen Blick und Griff fürs Praktische. Und, [...] das Ideale im Praktischen! [...] Das Schöne, das Großartige im innigen Verein mit dem Nützlichen!" (BA 16, p. 125). Mentre all'inizio anche Asche sembrava appartenere alla schiera dei folli e fantasiosi (cfr. "Phantastikus", BA 16, p. 175), con il peggiorare delle condizioni di Lippoldes, si vede costretto a chiedersi: "Kann man es den Leuten verdenken, wenn sie sich was drauf zugute tun, daß sie stets ganz genau wissen, was unsereinem gegen Schluß der Komödie zu passieren pflegt?" (BA 16, p. 104). Con "Leuten" egli designa i pragmatici filistei, con "unsereinem" gli animi artistici. I primi, consapevoli che l'esistenza individuale è oramai ridotta a un ruolo sociale prestabilito, non si lasciano distrarre da ideali privi di utilità pratica o da sogni irrealizzabili. Nella società della tecnica, l'individuo trova infatti la propria identità esclusivamente nella funzione che svolge all'interno del sistema produttivo, non agendo più come soggetto libero, ma come ingranaggio di un meccanismo le cui azioni sono predeterminate e funzionali all'efficienza complessiva. La responsabilità riguarda solo la correttezza nell'esecuzione dei compiti, non le finalità ultime né le implicazioni etiche.

Come si evince dalla citazione, tale perdita di autonomia e consapevolezza assume sul piano narrativo la forma di una metafora teatrale, rafforzata dal richiamo successivo all'opera *Midsummer Night's Dream* (1595 ca.) di William Shakespeare ("Sommernachtstraum", BA 16, p. 104). Altri echi shakesperiani risuonano attorno al personaggio di Lippoldes, delineandone la figura tragica e l'imminente declino. Mentre accompagna Asche nella raccolta dei campioni, l'incontro del poeta, associato a Hamlet (cfr. BA 16, p. 105), con la figlia Albertine fa emergere frammenti di memoria e visioni: il *Canto del salice* menzionato in *Othello* da Desdemona, la morte di Ophelia in *Hamlet* (cfr. BA 16, pp. 95-96). I cenni alle due donne, vittime innocenti delle nevrosi degli uomini, rivelano il senso di colpa di Lippoldes nei confronti della figlia, ma sembrano anche

¹¹In una poesia declamata in occasione della festa di Natale, Lippoldes mette in guardia gli astanti dal pericolo della soppressione di qualsiasi dimensione trascendente, che conduce alla perdita di un senso ultimo e alla rovina dell'essere umano (cfr. Heine 1996, p. 165).

preannunciare la tragica fine del drammaturgo nel fiume. In questo passo, si dimostra come donne e poeti condividano nell'età della tecnica lo stesso destino. Come Ophelia, Albertine è vittima dell'ego di suo padre prima e del futuro marito Asche poi; come Ophelia, Lippoldes, completamente fuori di sé, cade o si lascia cadere nell'acqua.

Nel delirio del poeta si cela tuttavia una fine critica al razionalismo. La ragione, se ridotta a calcolo cinico, rende ciechi e malvagi, come accaduto a Othello e Hamlet. Lippoldes dice infatti ad Asche: "ich habe mich alle Tage von neuem darauf zu besinnen, wie alt ihr junges Volk und wie vernünftig und langweilig ihr seid" (BA 16, p. 100). Il mondo della tecnica si dischiude non solo come un mondo di uomini, ma anche di *vecchi*, vale a dire di persone che hanno perduto la capacità di meravigliarsi, perché tutto, ridotto alla pura materialità, sembra essere già stato compreso. Da qui la noia, espressione più concreta del nichilismo nell'età della tecnica. Ma la pretesa di comprendere e spiegare ogni fenomeno è un'illusione. Asche stesso si definisce un impostore, un "geflickte[r] Lumpenkönig" (BA 16, p. 145), richiamando l'epiteto usato da Hamlet per lo zio Claudius (cfr. atto terzo, scena quarta). La scienza procede infatti attraverso la riduzione della complessità: semplifica, misura e classifica ciò che incontra, ignorando spesso ciò che non rientra nei suoi schemi e trascurando la qualità soggettiva, l'imprevisto e il deviante. L'effetto è l'illusione che ogni fenomeno sia già noto, che nulla sfugga al controllo di quello che Heidegger chiama *pensiero calcolante* (cfr. *supra* nota 10). In questo quadro, la dimensione corporea, con la sua fragilità e i suoi limiti, viene trascurata o persino negata. Eppure, il corpo non mente. L'individuo, per quanto si creda onnipotente grazie alla tecnoscienza, resta vincolato alla propria finitezza, alla propria vulnerabilità, alla necessità di confrontarsi di continuo con l'inatteso. Lo ammette lo stesso Asche, dopo essere svenuto in seguito a un esperimento: "Auch der Gelehrte, der Chemiker bleibt am Ende Mensch – Nase – Lunge!" (BA 16, p. 62).

È durante la passeggiata lungo il fiume che si impone con tutta la sua evidenza la diversa sensibilità tra il chimico e il poeta.¹² Lippoldes si accorge della moria di pesci, mentre l'altro non sembra rimanerne impressionato (cfr. BA 16, p. 98). Lo scienziato deve limitarsi a registrare i fenomeni, poiché la preoccupazione etica potrebbe compromettere i risultati delle misurazioni, sui quali si basa l'avanzamento della ricerca, nonché il successo personale. Al contrario, per il vecchio Pfister e per Lippoldes ciò che conta non è tanto scoprire le cause dell'inquinamento quanto constatare, con amara rassegnazione, che l'acqua è ormai irrimediabilmente compromessa (cfr. BA 16, p. 107). Nel mondo della tecnica, è più importante comprendere, spiegare e far funzionare i processi, piuttosto che giudicarne le conseguenze; è più importante *come* si fa qualcosa rispetto a *cosa* si fa. È la razionalità stessa, innalzata a unico metro di giudizio della realtà, a rendere lecito questo atteggiamento e a liberare l'individuo dalla responsabilità. Qualsiasi obiezione, qualsiasi preoccupazione etica viene bollata immediatamente come superstizione. Eloquentemente in tal senso è il momento in cui Asche descrive ai *profani* l'acqua inquinata:¹³

Das, was ihr in Pfisters Mühle dann, laienhaft erbost, als eine Sünde und Schande, eine Satansbrühe, eine ganz infame Suppe aus des Teufels oder seiner Großmutter Küche bezeichnet, nenne ich ruhig und wissenschaftlich das Produkt der reduzierenden Wirkung der organischen Stoffe auf das gegebene Quantum schwefelsauren Salzes. (BA 16, p. 100)

¹² Cfr. con le interpretazioni di Henzler (1990, p. 131); Manthey (1976, p. 90); Martini (1985, p. 15).

¹³ Secondo alcuni (cfr. Dunu 2000, p. 197), Asche non comprende Lippoldes perché i recenti cambiamenti nel mondo afferiscono al solo ambito della scienza e non vede come questi possano minacciare quello della poesia. Si può qui affermare che la rigida specializzazione moderna è un altro fattore che contribuisce a eliminare la preoccupazione etica. Per comprendere pienamente il problema etico nell'età della tecnica e l'imperativo del fare della tecnoscienza, cfr. Galimberti (2023, in partic. p. 322).

Sopprimendo la preoccupazione etica, viene meno anche la percezione dei problemi. Quando la compagnia di amici, risalendo il fiume, si avvicina allo zuccherificio Krickeroode, Asche, lo scienziato apologeta della ragione e del progresso infinito, critica tutti quei "folli" che, come il vecchio Pfister, Lippoldes ed Eberhard, indulgono nella malinconia e nell'indignazione: "Der reine Zucker! [...] Da schwatzen die Narren immerfort über die Bitterkeit der Welt. Da können sie sie niemals süß genug kriegen, und da – stehen wir, das Leid der Erde wiederkäuend, vor dem neuen Tor" (BA 16, p. 99). Solo alla fine della sua vita, anche Lippoldes sarà costretto ad ammettere che nel mondo moderno non c'è più spazio per gli ideali dei re, dei poeti e dei folli, e affiderà ad Asche il compito di salvare sua figlia, conducendola oltre il confine del regno della fantasia, dove egli aveva smarrito se stesso.¹⁴

5.

Nel raccontare a Emmy l'episodio della raccolta dei campioni, Eberhard riporta con dovizia di particolari i risultati delle analisi di Asche, ma la moglie è infastidita dal predominio di quei "termini tecnici einer uns doch nur vom Hörensagen bekannten unheimlichen Wissenschaft" (BA 16, p. 98). Il commento rivela una questione centrale. La difficoltà nel definire un orientamento etico positivo deriva anche dal fatto che, pur essendo scienza e tecnica parte integrante della vita quotidiana, gli individui restano distanti dai processi decisionali e produttivi e non ne comprendono appieno le implicazioni (cfr. Segeberg 1987, p. 22). A partire dalla fine del XIX secolo, i complessi processi e prodotti della tecnica sfuggono sempre più alla comprensione dell'uomo comune. Nel racconto, questa opacità prende forma nella fabbrica Krickeroode, avvolta nella nebbia e inaccessibile tanto ai protagonisti quanto a chi legge.¹⁵

Tuttavia, il crollo della dimensione etica è conseguenza soprattutto del legame inscindibile tra tecnica e denaro, che diventa fine ultimo per gli individui e le società sistemiche: lo sviluppo tecnico richiede ingenti risorse economiche, e la forza economica di uno Stato si misura attraverso il progresso tecnologico (cfr. Lyotard 1979, p. 76). Nel racconto, Lippoldes sottolinea come la società della tecnica coincida con la società della speculazione finanziaria, esortando Eberhard a seguire Asche per entrare nel mondo moderno "wissenschaftlich oder als Aktionär" (BA 16, p. 100; cfr. pp. 78, 101, 114, 136). L'ossessione della società per la prosperità economica si riflette anche nell'atteggiamento di Asche, deciso ad abbandonare ogni scrupolo etico per partecipare a questa corsa. Egli sostiene che chi possiede ricchezza ha anche il potere di avere ragione, poiché il guadagno rende piacevole, e dunque giustificabile, persino l'odore più nefasto di una fabbrica, come quella che intende impiantare sulle rive della Sprea (cfr. BA 16, p. 141). È forse significativo che il personaggio si occupi di tecnica chimica, disciplina che Werner Heisenberg (1901-1976) indicò nel 1953, durante un ciclo di conferenze all'Accademia di Belle Arti della *Technische Hochschule* di Monaco, come esempio della radicale trasformazione del carattere della tecnica tra XIX e XX secolo (cfr. Heisenberg 1956, p. 38). Fu proprio in occasione di quel ciclo di conferenze che Heidegger scrisse il saggio *Die Frage nach der Technik*, in cui distingue tra tecnica antica, rappresentata dal

¹⁴ Cfr. BA 16, p. 108. In *Deutscher Adel* (1880), nel nono capitolo, vi è un'intera digressione sul tema, in cui si sfrutta l'immagine dei regni della fantasia e della realtà e del loro labile confine. Nel passo di *Pfisters Mühle* si cela una critica di Raabe al disinteresse del pubblico per le sue opere (cfr. Denkler 1988, p. 101).

¹⁵ Cfr. questa interpretazione con quella di Worthmann (1974, p. 143), per il quale la descrizione marginale del mondo industriale deriva dall'interesse per i valori tradizionali e dall'attaccamento al passato di Raabe.

mulino, e tecnica moderna, rappresentata dalla fabbrica impiantata sul fiume. Nella visione del filosofo, la tecnica moderna non si limita ad assecondare la natura, ma la *provoca*, sollecitando le sue energie e disponendole in modo da renderle utilizzabili e immagazzinabili per gli scopi umani (cfr. Heidegger 2000a, p. 15).

Poiché tale approccio è guidato dalla ragione, il dio della modernità, viene considerato giusto e necessario. Si è visto che chi si oppone o nutre dubbi in merito viene etichettato come “Narr” o “Phantast”. È il caso di Lippoldes, il cui malessere esistenziale viene ridotto dallo scienziato Asche a un insieme di processi fisiopatologici, come il poeta confida a Eberhard:

Nun bin ich ihm der kindische Narr, der blöde Wirrkopf, der schwache Phantast, und er schnauzt mich an und glaubt, verständig zu mir zu reden und mich zur Vernunft zu bringen [...]. Rufe ich ihn jetzt um und er hält es der Mühe wert, sich umzusehen, so wird er von pathologischen Vorgängen reden und ganz genau wissen, was mir auf Nerven oder Tränendrüsen wirkt, und er hat recht; [...] O Eberhard Pfister, wenn nur nicht diese schöne Festtagslandschaft, die Welt um uns her, allerlei Staffage zur künstlerischen Vollendung nötig hätte! Und wenn es nur nicht so entsetzlich gleichgültig wäre, von welchem Hintergrunde wir uns abheben und wie wohl oder übel wir uns persönlich auf dem Bilde fühlen! (BA 16, pp. 102-103)

Secondo Nietzsche (cfr. 1999, p. 187), un contemporaneo di Raabe, la scienza nasce dalla paura per l'incontrollabile, dall'angoscia esistenziale: riducendo la complessità del reale si offrono spiegazioni razionali; ponendo la razionalità a misura di tutte le cose, si regala all'essere umano un dominio incontrastato. Nel monologo appena citato, Lippoldes sembra colto da un'intuizione simile. Lo “staffage” che egli menziona è l'elemento animato nei paesaggi: gli animali, ma soprattutto, come pare intendere il poeta, gli esseri umani. I quali sembrano non riuscire a concepire una natura senza la propria presenza, una natura che non sia ridotta a mero sfondo (*antropocentrismo*). Tuttavia, tale centralità umana è un'illusione. Lo sfondo da cui ci si distingue è indifferente, così come lo sono gioie e dolori quando posti nella prospettiva dell'infinità dell'universo e della fugacità dell'esistenza; riflessione, questa, introdotta sin nelle prime pagine del racconto con la citazione nascosta della canzone *The Wind and the Rain*, cantata non a caso dal Folle nel finale della commedia shakespeariana *The Twelfth Night* (1601-1602).¹⁶

Eberhard commenta così le parole di Lippoldes: “Dies war nun ganz wie Emmys tiefsinniges Wort: „Wo bleiben alle die Bilder?“” (BA 16, p. 103). La donna si era chiesta dove finissero tutti i quadri della vita di un pittore, ma il marito le aveva risposto interpretando la domanda in chiave esistenziale: “Es sind nur die Umriss und die Farben, welche wechseln; Rahmen und Leinwand bleiben” (BA 16, p. 32). Se si intende “Bild” come ricordo, come ciò che conferisce un senso di continuità e solidità all'esistenza, allora la domanda, ricorrente nel racconto, potrebbe assumere tutt'altro significato: cosa si vive realmente se ogni momento è già passato e sembra non essere mai stato? Questa riflessione sul tempo e sul ricordo, che ha molto impegnato la critica,¹⁷ si inserisce perfettamente nel problema della tecnica.

La tecnica si fonda su una concezione delle cose radicata nel pensiero occidentale fin dai tempi del cosiddetto *Parricidio di Parmenide* compiuto da Platone, il quale, per giustificare il divenire, stabilisce che gli enti nascono dal nulla e in esso ritornano. Il divenire, però, suggerisce implicitamente che le cose siano, in ultima analisi, nulla,

¹⁶ Cfr. BA 16, p. 36. Cfr. con la lettura di Worthmann (1974, pp. 140-143).

¹⁷ Cfr. Barthold (2021); Denkler (1988, p. 98), Kaiser (1991, pp. 86-87), Kontulainen (2019); Swales (1995, pp. 93-94), Walker (2011).

circostanza da cui deriverebbe l'insopprimibile nichilismo occidentale. Privati di un'essenza stabile e unica, le cose diventano "disponibili alle forze che le spingono nell'essere e nel niente" (Severino 1988, p. 171), vale a dire alla tecnica. Ma ciò che nasce dal nulla e a esso ritorna è per sua natura imprevedibile. Insieme al nichilismo, angoscia e terrore si rivelano dunque intrinseci alla tecnica. Da qui l'ideazione continua, nella storia occidentale, di una serie di cosiddetti *immutabili*, verità ultime sul senso del mondo che consentono alla volontà di potenza di difendersi dal divenire stesso: "[l]'evocazione dell'immutabile è quindi rimedio contro il terrore del divenire e, insieme, è capacità di dominare il mondo" (Severino 1988, p. 176). A partire dall'Illuminismo, il crollo degli immutabili, di ciò che non è subordinato al divenire, diventa inevitabile se non si vuole che lo stesso divenire, e con esso la base della volontà di potenza, appaia illusorio. È la scienza a porsi come sapere capace di prevedere senza annullare l'imprevedibile, essendo essa stessa un sapere ipotetico e probabile. Tra superstizione e razionalità, tra "[l]'epoca della evocazione e l'epoca della distruzione degli immutabili" (Severino 1988, p. 179), non vi è dunque differenza sostanziale: in entrambi i casi, tutto è guidato dalla volontà di potenza, intrinsecamente segnata dall'angoscia.

In un mondo in cui le cose non possiedono un'essenza stabile e l'esistenza appare priva di orientamento e senso, l'essere umano è indotto a concentrarsi sull'assoluto presente, tentando così di anestetizzare l'ansia per un futuro imprevedibile e segnato dalla morte. L'attenzione al momento immediato è insita nella logica di organizzazione e sfruttamento efficiente delle risorse. Ciò che conta nel mondo della tecnica è la trasformazione continua, la produzione incessante. Il futuro assume il valore di pura potenzialità, mentre il passato viene ridotto a errore e obsolescenza, dimensione in cui si rinviando anche colpe e aspetti di sé ritenuti fallibili. Ma il passato ritorna, sempre. Come in altri racconti di Raabe, anche in *Pfisters Mühle* il ritorno del rimosso è segnalato da termini come "unheimlichen Spuk" e "Gespenstern".¹⁸ È in realtà riscoprendo il passato e guardando con coraggio ai ricordi dolorosi che possono venire alla luce aspetti fino ad allora ignorati dell'esistenza, che consentono di fondare un'identità completa e di offrire una prospettiva di continuità ed eternità alla propria fugace esperienza nel mondo.¹⁹ Diversi filosofi e fisici tra XIX e XX secolo hanno addirittura ipotizzato che, essendo il tempo prodotto della percezione limitata dell'essere umano, ogni esistenza sia in realtà inscritta in un orizzonte eterno: ogni attimo non si perde, ma permane in ogni nuovo istante. La differenza con la prospettiva dell'assoluto presente della tecnica è che questa non iscrive l'attimo in un orizzonte eterno, bensì in quello del nulla, in un divenire incessante che annulla passato e futuro:

„Stelle keine überflüssigen Fragen in betreff der Schicksale anderer an die Zukunft, sondern beschäftige dich fürs erste möglichst intensiv mit dem, was vor deiner eigenen Nase liegt, vir juvenis.“ — — — „Du, dem Herrn Baumeister seine neue Anlage imponiert mir aber doch wirklich sehr!“ sagte Emmy [...]. (BA 16, p. 131)

Non è casuale che la narrazione di Eberhard, intento a riportare le parole di Asche sullo spirito edonistico ed egoistico della società, venga interrotta dalla moglie, la cui attenzione è rivolta al progetto edilizio dell'architetto incaricato della ristrutturazione del mulino. Il contrasto tra umano e tecnica non potrebbe essere rappresentato in modo più eloquente.

¹⁸ BA 16, pp. 138-139. "[L]'emersione di un rimosso" (Scaffai 2019, p. 83) caratterizza molti testi della letteratura ecologica. Il rimosso è un tema centrale in *Fabian und Sebastian* (1882) di Raabe.

¹⁹ Cfr. Galimberti (2023, p. 358).

6.

L'ansia di Eberhard di fissare gli attimi nella scrittura, di riscoprirne il significato attraverso il ricordo e la riflessione retrospettiva, affonda le sue radici nella percezione del nulla.²⁰ L'esigenza di dare un senso all'esistenza attraversa l'intero racconto e si manifesta, tra l'altro, nella citazione degli ultimi versi de *L'infinito* di Leopardi (cfr. BA 16, p. 112), così come in molti altri commenti dei personaggi e del narratore (cfr. BA 16, pp. 44, 107, 165). Tentativo di conferire eternità all'esistenza non è solo la narrazione scritta, ma soprattutto quella orale, in cui la dimensione corporea, negata dalla tecnica, assume un ruolo centrale. Ciò che conta non è tanto che Emmy apprezzi davvero il racconto, quanto l'insistenza di Eberhard nel voler comunicare la propria esperienza del mondo: la consapevolezza di esistere attraverso i cinque sensi, attraverso la bocca che parla e l'orecchio che ascolta, attraverso la memoria involontaria innescata da odori e sapori (cfr. BA 16, pp. 26, 37, 76). La dimensione sensoriale costituisce, infatti, una componente essenziale in *Pfisters Mühle*. Quando il vecchio mugnaio va a trovare il figlio nella sua angusta stanza cittadina, i vari odori provenienti dalle sostanze chimiche impiegate nei locali vicini sono definiti ironicamente "Wohlgerüche Arabiens" (BA 16, p. 46), un richiamo alla scena iniziale dell'atto quinto del *Macbeth*, in cui Lady Macbeth, preda del rimorso per l'assassinio di re Duncan, si aggira sonnambula per il palazzo sfregandosi le mani che crede ancora macchiate di sangue. Nel racconto di Raabe, il rumore e il cattivo odore sono perciò indicatori metonimici della colpa su cui fiorisce la tecnica, quella volontà di potenza umana che, nel desiderio di soggiogare il mondo e di mettere a tacere l'angoscia esistenziale, finisce per spegnere ogni sensibilità. In tale estraniamento, l'uomo diventa indifferente agli altri e persino a se stesso:

Mein Exmentor nahm alles mit Gleichmut hin und machte mir den Eindruck, als ob er stellenweise bei meinem Berichte abwesend sei, und zwar in dem kleinen Kabinett, dem Maschinenlärm, dem destillierten Kohlenwasserstoff und über den Bogen mit den Zahlen, Buchstaben, Formeln und Figuren von Schmurky und Kompanie auf der andern Seite der Straße. (BA 16, p. 128)

Lo stordimento dei sensi diventa metafora del distacco dell'essere umano dalla percezione del proprio esistere. Emblematica è la scena in cui Lippoldes urla prima di annegare. Avvolti dalla fitta nebbia sulla riva del fiume, Eberhard e Asche sentono un qualcosa che non riescono però a identificare: "Was war denn das eben? Dieser Qualm liegt einem nicht bloß vor dem Auge, sondern auch im Ohr" (BA 16, p. 145). Un'analoga dissoluzione si presenta nell'episodio conclusivo. Il rumore dei costruttori impedisce a Eberhard, "unter den Kastanien, selbst auf der entlegensten Bank, zu einem stillen, letzten Worte über die vergangenen Bilder des Ortes zu gelangen" (BA 16, p. 152). Si chiude così l'esperienza di introspezione e di dialogo con il passato, e alla coppia non resta che tornare all'assoluto presente di un'esistenza *inautentica*, "[...] zurück in den Alltag, zu dem ,eigenen Herd"

²⁰ Eberhard è figlio del suo tempo. In quanto figlio di mugnaio che studia all'università, incarna sia il fenomeno della mobilità sociale sia quello dell'urbanizzazione; in quanto azionista, il capitalismo industriale; infine, in quanto cronista di un cambiamento epocale, la nuova coscienza moderna (cfr. Götsche 2000, pp. 104-105). Il rapporto con la tecnica appare ambiguo: a differenza di Asche, Eberhard sembra subire il cambiamento o mantenere una posizione neutrale (cfr. Engelke, Pastousea 2024, pp. 38-40). La sua percezione, filtrata da immagini del repertorio fantastico e medievale, sarebbe il segno di paure inconsce nei confronti del progresso (cfr. Rindisbacher 1993, p. 28; Wanning 2005, p. 379). Ma la vera visione sulla tecnica di Eberhard si coglie, più che nelle descrizioni dirette, nel rapporto con la scrittura.

[...] – kurz, allen normalen Stilübungen und soliden Lebensbedingungen, und wie Emmy sich ganz richtig ausdrückte, zu „unserm jetzigen eigentlichen Dasein auf dieser Erde“.²¹

La riflessione sull'esistenza si conclude con il riferimento alla poesia *Chidher* (1837) di Friedrich Rückert (1788–1866), in cui si mostra come l'essere umano, assolutizzando la propria fugace esperienza nel mondo, non riesca a ragionare in termini di specie e di rispetto per la vita (*biocentrismo*). Chidher, “l'eternamente giovane” (cfr. BA 16, p. 153), torna ogni cinquecento anni nello stesso luogo, trovando sempre nuove forme di sfruttamento della natura: una città, un pascolo, un villaggio di pescatori, una foresta, infine un mercato caotico, emblema della modernità tecnica, dove il frastuono delle voci sovrasta le sue domande. Prima di andarsene, il giovane promette di tornare ancora nello stesso luogo, lasciando intendere che forse, la prossima volta, non vi troverà più nulla. La poesia non va letta come un inno, bensì come una sottile critica, seppur non in questi termini esatti, al nichilismo nell'epoca della tecnica, poiché Chidher, viandante libero da ogni vincolo, osservando le cose dalla prospettiva dell'eterno, comprende quanto sia vana ogni pretesa di dominio assoluto in un universo infinito.²² La figura del “Wandersmann” (BA 16, p. 154) compare anche in un'altra poesia citata nel racconto, *An der Saale hellem Strande* (1826) di Franz Kugler (1808-1858), ma viandante è soprattutto Eberhard, che vive sospeso tra il polo della natura e quello della tecnica e, attraverso l'arte, ne indaga e ridefinisce continuamente il rapporto: “Was alles, worüber ich heute noch Rechenschaft ablegen kann, habe ich erlebt in dieser Pappelallee, auf dem Wege von und nach der Stadt!”.²³

7.

Quando stanno per lasciare per sempre il mulino, Eberhard e la moglie Emmy invitano la vecchia Christine a seguirli. Disperata per quel mondo ormai perduto, la donna nasconde il viso nel grembiule. Eberhard osserva: “Nun hatte ich die alte, blaue Schürze der alten Pflegerin von den Augen zu ziehen” (BA 16, p. 155). In questa scena ritornano due motivi dell'incipit: il colore blu e il disvelamento. Christine, figura materna per Eberhard, incarna

²¹ BA 16, p. 151. In Heidegger (1977, pp. 153-173), l'esistenza inautentica (*Uneigentlichkeit*) è quella dell'individuo che fugge dal pensiero della morte, conformandosi passivamente alle abitudini, ai ruoli sociali e all'anonimato del *Si (Man)*, evitando il confronto con la propria finitezza. L'esistenza autentica (*Eigentlichkeit*), invece, si dà quando il soggetto assume consapevolmente la propria unicità e mortalità, scegliendo di vivere in modo responsabile e secondo possibilità proprie e non imposte dall'esterno. L'autenticità, dunque, non è una condizione stabile, ma una possibilità che richiede una decisione esistenziale continua.

²² La prospettiva del viandante è quella che secondo Galimberti (2023) dovrebbe assumere l'individuo nell'età della tecnica per ripensare il proprio rapporto con il mondo (cfr. pp. 39-40).

²³ BA 16, p. 11. L'opposizione tra natura (= arte = umano) e tecnica si riproduce nella configurazione spaziale: luoghi naturali e tecnici sono nettamente distinti, collegati da elementi di transizione quali la ferrovia o la città universitaria, collocata in una «Rand- und Übergangszone» (Hädecke 1993, p. 348). L'opposizione viene stabilita sia al presente del soggiorno di Eberhard ed Emmy, cioè tra il mulino, il vecchio mondo, e Berlino, il nuovo, sia dei fatti risalenti alla giovinezza di Eberhard, tra il mulino e la fabbrica Krickeroode. In entrambi i casi si assiste a un'affermazione finale della tecnica: nel primo Emmy ed Eberhard ritornano a Berlino, nel secondo il mulino viene chiuso e venduto a Krickeroode. Proprio questo evento fa convergere i due piani della narrazione, quello del presente del soggiorno estivo al mulino e quello del passato: Eberhard è ritornato al mulino acquistato dalla fabbrica per assistere all'avvio dei lavori di ristrutturazione.

la natura e desidera essere sepolta nel mulino, cui si sente “promessa sposa”.²⁴ Il movimento con cui Eberhard solleva il grembiule non è dunque solo un gesto fisico, ma assume un significato simbolico: è l’uomo, incarnazione della razionalità e della tecnica, che scopre il volto della donna, emblema del sentimento e della Madre Terra. Non è un caso se Emmy, Eberhard e Asche siano orfani di madre. Eppure il protagonista della storia, grazie alla presenza di Christine, sviluppa una sensibilità diversa rispetto allo scienziato. Come già osservato, la contrapposizione tra il mondo della natura – quindi dell’arte e dell’umano – e quello della tecnica si riflette anche nella distinzione tra i sessi.²⁵

Sul treno, simbolo per eccellenza della tecnica nella letteratura del XIX secolo, Eberhard cerca di proseguire il racconto alla moglie, che però soffre di mal di testa (cfr. BA 16, p. 156). In questa scena emerge con chiarezza il contrasto tra un mondo dominato dalla rapidità, dall’utile e dall’efficienza e l’universo della narrazione, che richiede tempo, non ha alcuna utilità immediata, accoglie lacune, esprime complessità e custodisce l’esperienza dell’esserci. Dinanzi alla fuggevolezza delle immagini nel frenetico mondo della tecnica, Eberhard comprende che quelle della sua vita, i ricordi, restano impresse indelebilmente nell’anima grazie alla scrittura: “Wo bleiben alle die Bilder?... Die von ihnen, welche bleiben, lassen sich am besten wohl betrachten im Halbtraum vom Fenster eines an der bunten, wechselnden Welt vorüberfliegenden Eisenbahnwagens”.²⁶

Queste riflessioni evocano nel narratore il ricordo del padre che, alla fine della sua vita, si rassegna al cambiamento, avendo compreso, al pari di Lippoldes, che ogni individuo sulla Terra è un mero attore che entra ed esce di scena e che ogni suo affanno si rivela quasi nulla nel movimento eterno della storia (cfr. BA 16, pp. 143, 169). Poiché anche l’avveduto Asche ha deciso di parteggiare “für die neue Welt und Mode” (BA 16, p. 175) – cioè per il mondo della scienza, delle fabbriche e della contabilità – è plausibile ritenere, secondo il mugnaio, che tale mondo rientri nella volontà divina e nella necessità delle cose. Egli spera, tuttavia, che esista ancora qualcosa capace di controbilanciare la tecnica: l’amore (cfr. BA 16, p. 161). Dopo una serie di allusioni ad alcune delle figure femminili più celebri della letteratura mondiale (Lottchen, Laura, Beatrice), anche Asche confessa riguardo ad Albertine: “ohne dieses Mädchen wird mir das Resultat meines Lebens so stinkend, so widerwärtig, so über alle Maßen abgeschmackt sein” (BA 16, p. 144). A una lettura attenta, si scopre però che l’amore, che per secoli è stato cantato come ciò che nobilita l’animo e consente all’essere umano di trascendere la propria caduca e banale esistenza, è in realtà un mero strumento per soddisfare i propri bisogni egoistici e placare l’angoscia. Lo dimostra ancora una volta Asche, quando descrive la conquista di Albertine richiamando in chiave rivisitata il celebre verso “my kingdom for a horse”, pronunciato dal re avido ed egoista Richard III nell’omonima tragedia shakespeariana (cfr. BA 16, p. 144), e lo stesso Eberhard con alcuni commenti sul proprio matrimonio e quello dell’amico (cfr. BA 16, p. 163).

²⁴ Cfr. BA 16, p. 17. Tutti i rappresentanti del mondo della natura nel racconto sono in qualche modo “sposati” con il mulino (cfr. BA 16, pp. 135, 172). Sulle *madri* del racconto, cfr. Schneider (2016, p. 205).

²⁵ Tale struttura caratterizza uno dei più famosi romanzi sulla tecnica del XX secolo, *Homo faber* (1957) di Max Frisch (1911-1991). Tra gli autori del XX secolo che hanno affrontato questo tema, Robert Musil (1880-1942) ha lasciato alcuni appunti significativi proprio su *Pfisters Mühle* (cfr. Schneider 1983). Sulla dialettica uomo-donna nel racconto, cfr. anche l’interpretazione di Kaiser (1991, pp. 95-97).

²⁶ BA 16, p. 156. Ciò si traduce concretamente con il riferimento al fatto che sui fogli su cui scrive si imprinono le tracce dell’ambiente esterno (cfr. BA 16, pp. 150-151; cfr. Barthold 2021, p. 81; Phillips 2017, p. 661).

La possibilità che Raabe intenda proporre nel racconto una conciliazione tra realismo e idealismo, tra sapere scientifico e sapere umanistico, si rivela dunque solo apparente, dato che lo stesso tentativo viene esplicitamente tematizzato nel corso della narrazione. Eberhard, per citare un altro esempio, sottolinea come l'amico cerchi di rendere più accettabile l'immagine della propria fabbrica, avvicinandola, con un'operazione retorica, alla natura: “Er hat die Stirn, die Umgebung seiner großindustriellen Fabrik eine ‚schöne Natur‘ zu nennen” (BA 16, p. 165). Asche, scienziato, capitalista, alchimista e chimico, è anche dottore in filosofia e viene paragonato a Orfeo, che nella mitologia greca incarna, da un lato, il tentativo di dominare la natura e, dall'altro, il raggiungimento dell'immortalità attraverso l'arte (cfr. BA 16, p. 70). L'intento di Raabe è proprio quello di creare un personaggio ambiguo, non di proporre un modello di imprenditore votato al progresso tecnico ma guidato dai tradizionali ideali umanistici (cfr. Swales 1995, p. 89). Sulla questione della tecnica, lo scrittore si mostra molto scettico, e nel racconto non è possibile rintracciare una proposta univoca sul modo corretto di gestire il fenomeno.²⁷ L'intera narrazione, infatti, è attraversata da contraddizioni che impediscono di opporre in modo manicheo natura e tecnica. Il mulino stesso è, al pari della fabbrica, una struttura produttiva, che sfrutta analogamente la natura per fini economici (cfr. Wanning 2005, p. 360; Phillips 2017, p. 658).

Anche nelle ultime pagine, Eberhard sembra tentare di conciliare gli opposti che nell'incipit aveva nettamente separato. Di ritorno a Berlino, paragona lo sferragliare del treno a quello del mulino della sua infanzia. Afferma tuttavia di non potersi più permettere di indulgere al sogno e al ricordo del passato, perché a casa lo attendono “Arbeit und Sorge der Gegenwart” (BA 16, p. 161). Benché all'orizzonte non compaiano più campanili, ma soltanto le ciminiere delle fabbriche, “hindert das einen auch heute noch nicht, gesund, gesegnet und – soviel es dem Menschen auf dieser Erde möglich ist – zufrieden mit seinem Schicksale, ergeben in den Willen der Götter nach Hause zu kommen” (BA 16, p. 162). Si scopre così che Eberhard non ha alcuna intenzione di risolvere la contraddizione tra natura e tecnica, immaginazione e razionalità.²⁸ Dalle sue parole emerge piuttosto come la quotidianità borghese si sia trasformata in un espediente sociale per placare e nascondere l'ansia per il cambiamento e l'angoscia per un'esistenza il cui senso è sempre più sfuggente:

Das alte, tapfere Mädchen, die Christine! Sie hat gottlob ihre Beschäftigungen gefunden, die auch in Berlin nicht leicht zu Atem und vielem Nachdenken über das Vergangene kommen lassen! Wir haben alle unsere Beschäftigung: Emmy in ihrem Haushalt und, merkwürdigerweise, in merkwürdig viel Nachdenken über die nächste Zukunft, ich in ebendem und meiner Quinta [...]. (BA 16, p. 164)

²⁷ Cfr. Göttsche (2000, pp. 101-102); Hendel (2003, p. 182); Segeberg (1997, p. 188); Walker (2011, p. 96). Appare forse del tutto influente cercare di comprendere, come fa Wanning (cfr. 2005, pp. 351, 402-413), se nel racconto Raabe parteggi per il vecchio mondo preindustriale, per le possibilità del nuovo o se proponga una sintesi tra i due, così come è in dubbio se affermi la consapevolezza dell'impossibilità di una critica alla tecnica, poiché processo irreversibile e indispensabile (cfr. Wanning 2005, pp. 417-418).

²⁸ Nel finale, anche il momento in cui Emmy suggerisce a Eberhard di sistemare una pianta, un'edera, vicino alla sua scrivania potrebbe essere letto come un tentativo di compensazione e conciliazione. Tuttavia, si può leggere questa descrizione in un altro senso. La pianta nello studio berlinese di Eberhard è metafora del nuovo posto che spetta alla natura nel mondo della tecnica. Se prima la città era una *enclave* della natura, adesso vale l'esatto contrario (cfr. Galimberti 2023, pp. 117, 337-338). Già Worthmann (1974, pp. 140-143) aveva sostenuto che il tentativo di bilanciamento degli opposti si rivela fallimentare.

8.

Si può sostenere che con *Pfisters Mühle* Raabe non miri a condannare la tecnica o a indicare una via generale di conciliazione tra questa e l'umano, quanto piuttosto a mostrare come l'individuo nell'età della tecnica, colto dall'angoscia esistenziale, tenda a eludere la chiamata alla responsabilità di fronte al cambiamento. Il fulcro del racconto non si colloca nel dissidio tra vecchio e nuovo, poiché il mutamento, come osserva il vecchio Pfister, è iscritto nell'orizzonte della necessità. La questione centrale diventa piuttosto se l'essere umano sia in grado di riconoscerlo, così da elaborare una risposta etica adeguata alle sfide imposte da uno sviluppo tecnico troppo rapido. Nell'ultima parte della narrazione, Eberhard descrive in questi termini la fabbrica di Asche sulla Sprea:

Der größere, wenn auch nicht große Fluß ist, trotzdem daß wir auch ihn nach Kräften verunreinigen, von allerlei Ruderfahrzeugen und Segeln belebt und scheint Rhakopyrgos als etwas ganz Selbstverständliches und höchst Gleichgültiges zu nehmen. (BA 16, p. 177)

I termini “Selbstverständliches” e “Gleichgültiges” non indicano un semplice adattamento alla nuova situazione, bensì il pericolo insito nel non prendere coscienza di tale adattamento: la convinzione inconscia dell'inevitabilità del cambiamento, generata, per dirla con Bourdieu, dalla “violenza dell'ordine delle cose”.²⁹

Contrariamente all'idea occidentale di progresso, lo sviluppo tecnico non libera l'essere umano dall'angoscia, ma anzi la amplifica. L'impossibilità di prevedere gli effetti delle proprie azioni rende l'esistenza incerta e inquietante: l'angoscia nasce dalla sensazione di impotenza di fronte all'ineluttabile. Così, in un mondo privo di divinità, l'individuo cerca di soffocare l'inquietudine attraverso il consumo e l'intrattenimento, finendo per diventare indifferente a ciò che gli accade intorno.³⁰ Anche la letteratura, nell'epoca di Raabe, corre il rischio di ridursi a semplice strumento di evasione, capace di placare per qualche istante la noia e l'angoscia esistenziale più che di offrirne una comprensione profonda. Il nodo della questione tecnica si riflette ancora una volta nel problema dell'arte. Nel finale, mentre sistema i fogli del suo manoscritto con una rilegatura non a caso blu, Eberhard medita sulla differenza tra la vera arte, espressione dell'Io e custode della memoria, e l'arte ridotta a merce, a prodotto di consumo:

Nun könnte ich mich selber literarisch zusammennemen, auf meinen eigenen Stil achten, meine Frau und alle übrigen mit ihren Bemerkungen aus dem Spiel lassen und wenigstens zum Schluß mich recht brav exerzitienhaft mit der Feder aufführen. Wenn ich wollte, könnte ich [...] den Versuch wagen, aus diesen losen Pfisters-Mühlen-Blättern für das nächste Jahrhundert ein wirkliches druck- und kritikgerechtes Schreibekunststück meinen Enkeln im Hausarchiv zu hinterlassen. (BA 16, pp. 163-164)

Il titolo che Eberhard dà al manoscritto, “Pfisters-Mühlen-Blätter[...]”, richiama in maniera evidente quello del racconto di Raabe. Se si rispetta l'illusione letteraria, il lettore potrebbe credere che siano stati davvero i nipoti di Eberhard a pubblicare il

²⁹ Bourdieu, Wacquant 1992, p. 130. La mancata percezione reale dell'ambiente circostante dovuta all'abitudine caratterizza anche i giovani di campagna descritti all'inizio del racconto, per i quali è la natura a essere qualcosa di “Selbstverständliches” (BA 16, p. 11; cfr. Phillips 2017, p. 663). Nel momento in cui ci si rende conto di essere assuefatti alla realtà, si può mettere in atto quel processo di “straniamento, cioè la prospettiva inattesa su una realtà che, sotto altra luce, ci era o ci appariva nota e familiare” (Scaffai 2019, p. 26).

³⁰ Il problema della percezione del cambiamento è uno dei punti cardine del lavoro di Galimberti sulla tecnica (cfr. 2023, p. 326).

racconto *Pfisters Mühle*, e che egli abbia scelto di conservarlo "with all the indirection, the chattiness, the untidiness" (Swales 1995, p. 96) tipici del suo stile narrativo. Se invece si rompe l'illusione, questo passaggio può essere letto come una riflessione dello stesso Raabe sulla propria opera: troppo audace per il gusto del pubblico contemporaneo, rischiava di non essere pubblicata da alcun editore. Nonostante i compromessi necessari per garantire la propria esistenza d'artista indipendente nella fiorente industria letteraria, per Raabe un racconto resta una testimonianza individuale con valore universale. Al narratore di *Pfisters Mühle* non interessa il destino materiale dei suoi "fogli", quanto la loro capacità di catturare per l'eternità le esperienze fuggevoli dell'esistenza.³¹

Und es fällt mir nicht ein – es fällt mir im Traume nicht ein! Ich werde auch jetzt nur Bilder, die einst Leben, Licht, Form und Farbe hatten, mir im Nachträumen solange als möglich festhalten! Wo bleiben alle die Bilder? Hier halte ich das letzte des bunten Buches fest; für das Schicksal des Blattes Papier, auf welches es gemalt wird, übernehme ich auch diesmal keine Verantwortung. (BA 16, p. 164)

Per Eberhard, i ricordi impressi nella scrittura diventano "unauslöschlich" (BA 16, p. 157), perché "dipinti" non solo sui fogli, ma anche nella sua anima.³² Questa capacità della scrittura di rendere permanenti le esperienze contrasta radicalmente con l'attività tecnica di smacchiatura di Asche, volta a cancellare ogni eccentricità e a rendere uniforme il mondo. A conferma di questa lettura, il finale del racconto propone un passaggio chiave, in cui il chimico dichiara:

Da habe ich mir denn das Griechische ein bißchen wieder aufgefärbt und lese so zwischendurch den Homer, ohne übrigens dir hierdurch das abgetragene Zitat von seiner unaustilgbaren Sonne über uns aus dem Desinfektionskessel heben zu wollen. (BA 16, p. 178)

In queste parole si condensano le riflessioni centrali del racconto. Il sole indelebile di Omero³³ simboleggia la letteratura come testimonianza universale dell'esperienza umana, in opposizione alla produzione letteraria di fine XIX secolo, soggetta ai principi della tecnica. Per garantire ordine ed efficienza in tutti i campi del sapere e del fare è infatti necessario "disinfettare" il mondo dalle macchie, ossia arginare il più possibile la dimensione del non previsto, dell'errore, del diverso, dell'irrazionale, di tutto ciò che costituisce in fin dei conti l'essenza stessa dell'umano. In questo senso, letteratura e cultura non si collocano al di fuori della tecnica, ma ne rappresentano una manifestazione diretta, come emerge chiaramente in altre scene del racconto (cfr. BA 16, pp. 111, 166; Hösle 2008, p. 50). Ma il riferimento più pregnante a questa dicotomia si trova nelle parole di Emmy, il cui vero senso si cela "*zwischen den Zeilen*" (BA 16, p. 160). Parlando della vita immersa nel verde, afferma: "Das habt ihr Gelehrten auch noch nicht heraus, warum alle diese wunderhübschen hundert Tiere, Mücken und Schmetterlinge, sich ihre Flügel an der Lampe verbrennen wollen" (BA 16, p. 51). Inquadrate nel simbolismo complessivo del racconto, queste parole – i leggiadri insetti sono attirati e ingannati dalle lampade che ne bruciano le ali – acquistano un significato preciso. L'interpretazione primaria, il conflitto tra natura e tecnica, apre però a un'ulteriore piano di senso. L'essere umano con la sua volontà di potenza, ignorando i limiti imposti dalla natura, si espone a

³¹ La scrittura di Eberhard è in contrasto con quella delle riviste di consumo (cfr. Barthold 2021, pp. 77-78).

³² Cfr. BA 16, p. 157. Così qualche pagina precedente: "jeder in seiner Weise an den Bildern dieser Welt weiter malend" (BA 16, p. 143). Per il Raabe pittore, il verbo "malen" ha naturalmente una forte carica simbolica.

³³ Si nasconde in questo passo un'allusione ironica a una *Künstlernovelle* di Storm dal titolo *Psyche* (1875). Cfr. Kaiser (1991, p. 107); Oppermann (1966, p. 79); Phillips (2017, p. 66); Pizer (1998, p. 124).

un destino simile a quello di Icaro, l'autodistruzione. Non sarà di certo la cultura appiattita dai mezzi di intrattenimento, né la "Zukunftsgelehrtheit" (BA 16, p. 39), a fornire la chiave per salvare l'umanità, bensì la cultura in quanto patrimonio comune di valori etici tramandati nei secoli attraverso la parola.

In punto di morte, il vecchio Pfister pronuncia un ultimo discorso, dichiarando ad Asche di averlo convocato questa volta non per esaminare l'acqua, "sondern dich mit allen deinen Wissenschaften und Chemikalien und richtigen Begriffen von unserm Verkehr auf der Erde auch noch mal in die Schule zu geben" (BA 16, p. 170). Tale contrapposizione tra sapere tecnico e saggezza umana si ritrova nelle riflessioni finali di Eberhard, in cui egli celebra un intelletto capace di armonizzarsi con il potere creativo dell'*immaginazione*, in opposizione alla fredda obiettività che aveva dichiarato di voler perseguire all'inizio del racconto: "es ist immer in diesem Augenblick noch Sommerabend und Pfisters Mühle in ihrer Glorie ohne Schaden für Leib und Leben in meiner *abgehärteten Phantasie*".³⁴ Raabe ha sempre criticato chi si rinchiude nelle illusioni prodotte dalla fantasia, perdendo completamente il contatto con la realtà, come accade in fin dei conti a Lippoldes. Allo stesso tempo, ha sempre difeso l'importanza dell'illusione consapevole, che consente di trascendere le limitazioni dell'esistenza, di andare oltre l'orizzonte della pura materialità e di pensare l'*impossibile*.

Eberhard fa rivivere il passato attraverso l'immaginazione, ma la presenza di Emmy lo mantiene ancorato al presente e lo protegge dalla malinconia prodotta dall'illusione. Con piena consapevolezza osserva: "es wäre auch ein wirkliches und dazu höchst jämmerliches Wunder, wenn das trotz allem, was ich auf und vor Schulbänken und Kathedern zur Abhärtung des ‚bessern Bewußtseins‘ in Erfahrung brachte, möglich sein könnte" (BA 16, p. 28). Il *possibile*, nel senso di *inatteso*, è ciò che la tecnoscienza ha dovuto negare. Definita da Eberhard "die Tagesherrin, [...] mit ihren philosophischen Ansprüchen und gelehrten Ausdrücken" (BA 16, p. 75; cfr. Bühler 2016, p. 121), essa esercita un potere interpretativo assoluto, imponendosi persino sulla cultura umanistica. Per ribadire ancora una volta la distanza tra un tipo di sapere puramente intellettualistico e quello che nasce dalla narrazione libera e partecipata, Eberhard narra dell'episodio in cui tentò di consolare la disperata Christine, riflettendo con un'operazione metanarrativa sull'impiego nel racconto della citazione della poesia di Schnitzler:

In seinem Liede meint der Sänger mit dem bleichen, schönen Mädchen die Poesie selber, die ihre Mühle im romantischen Walde in die Hand der Tagesspekulanten übergehen sieht; und ich bin Philologe genug, um mich hier darüber auszulassen, aber ich war auch Poet genug, um auch bei grauem Tageshimmel und leisem Regenfall den wundervollen, innersten Herzschlag des Erdenlebens da zu erhörchen, von wo er mir in diesem Augenblicke wirklich herklang (BA 16, p. 133)

Eberhard sembra evocare quell'idea, maturata nel contesto dell'Illuminismo, secondo cui la letteratura moderna pare irrigidirsi in un gioco intellettualistico, perdendo la forza immediata della spontaneità, quella capacità di esprimere il cuore dell'individuo senza mediazioni.³⁵ Egli si dichiara perciò non solo filologo, custode di un sapere accademico

³⁴ BA 16, p. 28. Sul tentativo del narratore di rendere il racconto il più obiettivo possibile, cfr. Wanning (2005, pp. 395-398). Sulla "abgehärtete Phantasie", risultato del processo educativo, cfr. Thürmer (1984, p. 71).

³⁵ Eberhard si interroga sulla linea sottile che separa l'arte come gesto estetico e l'arte come espressione massima della vita con la rappresentazione di Lippoldes. Egli teme che il poeta possa perdere nel racconto la propria individualità unica, ciò che può far assurgere la sua figura a esempio universale, per cadere nello stereotipo letterario dell'artista maledetto (cfr. BA 16, pp. 81-82).

mediato, ma anche poeta, capace cioè di proferire e ascoltare quella parola che traduce "il meraviglioso, più intimo battito del cuore della vita terrena". Questa parola, che esprime lo straordinario *esserci* di ogni individuo, è allora una *parola comune*, una parola che necessita di essere condivisa per avere valore. È nell'incontro con l'Altro che l'essere umano viene richiamato dall'edonismo, dalla noia e dall'ansia di fare e avere, e riportato all'essenziale.

Mentre si avvia verso l'università, Eberhard, liberato dalle preoccupazioni per il mulino, è inizialmente pervaso da un sentimento egoistico di realizzazione, animato dalla prospettiva di libertà di un "unermessene[n] Dasein" (BA 16, p. 121). Ma nel percorso verso il mondo della tecnica, il giovane viandante incontra l'Altro nella figura di Albertine, donna di straordinaria forza e intelligenza, che interrompe il suo "unbefangenen und gleichmütigen Mitatmen" (BA 16, p. 121), verbo sostantivato che sottolinea non solo la dimensione corporea dell'esistere, ma soprattutto la comunanza di destino di ogni *Dasein*:

Es gehörte zwar alles dazu, aber – im einzelnen, was waren Blumen, was Frühlingsgrün, was Krickerode, was Prozesse, ja, was Pfisters Mühle für das erlöste Pennal, für den angehenden Fuchs, für den freien, von den Göttern auf seine eigenen Füße in das unermessene Dasein hingestellten Menschen, kurz, für den demnächstigen studiosus philologiae Eberhard Pfister? Grün mochte die Welt sein, blau mochte sie sein; so blau, so grün wie ich, Ebert Pfister, war sie nicht um diese Zeit, in diesen oder – jenen Tagen. Und es war, den Unsterblichen sei Dank, mein volles, unbestrittenes Recht, in mir grüner, blauer, bunter mich zu empfinden als irgend etwas anderes rings um mich her! Doch da trat nun aus dem Frühling, aus dem Licht und Schatten, aus dem großen Andern um mich her eine Gestalt, die meinem unbefangenen und gleichmütigen Mitatmen im übrigen doch wenigstens für einige Zeit ein Ende machte. Albertine Lippoldes redete mich an auf dem Buschpfade an meines Vaters Mühlwasser. (BA 16, pp. 121-122)

Bionota: Silvia De Matteis è Cultore della materia presso l'Università del Salento. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letteratura tedesca nel luglio 2025 presso l'Università del Salento con una tesi su Wilhelm Raabe. Nell'ambito del dottorato, è stata ricercatrice ospite presso l'Università di Stoccarda e l'Università Humboldt di Berlino. Ha inoltre condotto le sue ricerche presso lo Stadtarchiv di Braunschweig e il Deutsches Literaturarchiv di Marbach. Collabora con la Raabe-Gesellschaft di Braunschweig. Sono in corso di stampa per lo „Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft“ gli articoli *Metanarration im Werk Wilhelm Raabes* (2026) e „Die Göttin des Durcheinander“. *Karl Gutzkow und Wilhelm Raabe im Gespräch* (2025).

Recapito autrice: silvia.dematteis@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

Le opere di Wilhelm Raabe sono citate, come consuetudine, con la sigla BA (con numero di volume e numero di pagina) secondo le ultime tirature dell'edizione di Braunschweig (Braunschweiger Ausgabe):

- Raabe, W. 1970, *Pfisters Mühle*, in Hoppe, K. & Schillemeit, J. (Hg.), *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke, Bd. 16: Pfisters Mühle; Unruhige Gäste; Im alten Eisen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 5-178.
- Raabe, W. 1975, *Briefe*, in Hoppe, K. & Schillemeit, J. (Hg.), *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke, Erg.-Bd. 2: Briefe*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 1-553.
- Antrick, O. 1948, *Wilhelm Raabe und die technischen Wissenschaften*, in Roloff E.-A. (Hg.), *Wilhelm Raabe-Kalender*, Deutsche Volksbücherei, Goslar, pp. 63-69.
- Arendt, H. 1998, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago/London.
- Barthold, W. W. 2021, *Der literarische Realismus und die illustrierten Printmedien. Literatur im Kontext der Massenmedien und visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts*, Transcript, Bielefeld.
- Bayerl, G. 1987, *Herrn Pfisters und anderer Leute Mühlen. Das Verhältnis von Mensch, Technik und Umwelt im Spiegel eines literarischen Topos*, in Segeberg H., *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 51-101.
- Bourdieu, P. e Wacquant, L. J. D. 1992, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bühler, B. 2016, *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*, J. B. Metzler, Stuttgart.
- Cacciari, M. 2000, *Salvezza che cade. Saggio sulla questione della Tecnica in Heidegger*, in Cacciari M. e Donà M., *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 1-65.
- Clark, T. 2011, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Denkler, H. 1988, *Neues über Wilhelm Raabe. Zehn Annäherungsversuche an einen verkannten Schriftsteller*, Niemeyer, Tübingen.
- Detering, H. 1992, *Ökologische Krise und ästhetische Innovation im Werk Wilhelm Raabes*, in "Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft" 33[1], pp. 1-27.
- Dunu, E. O. 2000, *Modernisierungsprozesse und Literatur. Bedrohte Lebensräume in deutschsprachigen und subsaharischen Erzähltexten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Revonnah, Hannover.
- Engelke, M. und Pastousea D. 2024, *Proto-ökologisches Denken, Industrialisierung und Umweltverschmutzung in Wilhelm Raabes Roman Pfisters Mühle*, in "Digitales Magazin der Germanistik" 1, pp. 31-41.
- Fauth, S. R. 2007, *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*, Wallstein, Göttingen.
- Galimberti, U. 2023, *L'etica del viandante*, Feltrinelli, Milano.
- Gitter, A.-K. 2023, *Der christliche Metacode im Spätrealismus. Die produktive Rezeption von Dante Alighieris Divina Commedia bei Conrad Ferdinand Meyer, Wilhelm Raabe und Ferdinand von Saar*, Rombach Wissenschaft, Baden-Baden.
- Göpfert, H. 1994, *Briefe und Quittungen Raabes aus privater Sammlung*, in "Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft" 35[1], pp. 41-53.
- Göttsche, D. 2000, *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Gruner, H. 2019, *Gestank der Konformität. Industrialisierung, Umweltverschmutzung und Phantasie in Wilhelm Raabes Pfisters Mühle*, in Güsken J., Lück C., Peeters W. und Risthaus P., *Konformieren*, Synchron Publishers, Heidelberg, pp. 97-119.
- Hädecke, W. 1993, *Poeten und Maschinen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung*, Carl Hanser Verlag, München.
- Heidegger, M. 1977, *Sein und Zeit*, in Heidegger M., *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Bd.2* (F.-W. von Herrmann), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Heidegger, M. 2000a, *Die Frage nach der Technik (1953)*, in Heidegger M., *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Vorträge und Aufsätze, Bd. 7* (H. Heidegger, Hg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, pp. 5-36.
- Heidegger, M. 2000b, *Gelassenheit (1955)*, in Heidegger M., *Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges, Bd. 16* (H. Heidegger, Hg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, pp. 517-529.
- Heine, U. 1996, *Psychopathologische Phänomene im Kunstspiegel der Literatur des Realismus – dargestellt an Werken von Wilhelm Raabe*, Tectum Verlag, Marburg.

- Heisenberg, W. 1956, *Das Naturbild der heutigen Physik*, in Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hg.), *Die Künste im technischen Zeitalter*, Oldenbourg, München, pp. 31-47.
- Hendel, R. 2003, *Wissenschaft, Großindustrie und neuer Sündenfall – Eine Interpretation von Wilhelm Raabes Roman „Pfisters Mühle“*, in “Mikrokosmos” 92[3], pp. 177-183.
- Henzler, R. 1990, *Krankheit und Medizin im erzählten Text. Eine Untersuchung zu Wilhelm Raabes Spätwerk*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Hösle, V. 2008, *Scheitern angesichts der Umweltvergiftung. Ein Vergleich von Henrik Ibsens En Folkefiende und Wilhelm Raabes Pfisters Mühle*, in “Wirkendes Wort” 58[1], pp. 27-51.
- Jungkunz-Höltje, R. 1993, „Lebensbilderbuch“ einer Kultur- und Bewußtseinskrise. *Wilhelm Raabes „Pfister Mühle“ (1884)*, in “Braunschweigische Heimat” 79, pp. 28-38.
- Kaiser, G. 1991, *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum*, Rombach Wissenschaft, Freiburg im Breisgau.
- Kontulainen, E. 2019, „Wo bleiben alle die Bilder?“. *Erinnerungslandschaften zwischen Text und Bild im Werk Wilhelm Raabes*, in “Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft” 60[1], pp. 78-103.
- Lyotard, J.-F. 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris.
- Manthey, J. 1976, *Wilhelm Raabe und das Scheitern des Deutschen Liberalismus*, in “Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft” 17[1], pp. 69-106.
- Martini, F. 1985, *Weltleid und Weltverschönerung. Wilhelm Raabe in seinem Jahrhundert*, in “Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft” 26[1], pp. 7-26.
- Nietzsche, F. 1999, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887. Bd. 12*, in Nietzsche F., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (G. Colli und M. Montinari, Hg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Oppermann, H. 1966, *Das Bild der Antike bei Wilhelm Raabe*, in “Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft” 7[1], pp. 58-79.
- Phillips, A. R. 2017, *Environmental Depredation and Aesthetic Reflection in Wilhelm Raabe's Late Fiction*, “Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 24[4], pp. 653-679.
- Pizer, J. 1998, *Auf der Suche nach der verlorenen Totalität. Raabes „Pfisters Mühle“ und Storms „Psyche“*, in “Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft” 39[1], pp. 115-125.
- Rindisbacher, H. J. 1993, *L'Odeur De Pfister. The Bittersweet Smell of Success in the German Realist Novel*, in “The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” 68 [1], pp. 22-31.
- Rommelspacher, T. 1987, *Das natürliche Recht auf Wasserverschmutzung*, in Brüggemeier F.-J. und Rommelspacher T. (Hg.), *Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert*, C. H. Beck, München, pp. 42-51.
- Scaffai, N. 2019, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma.
- Schenda, R. 1970, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Schiller, J. C. F. 1975, *Das verschleierte Bild zu Sais*, in “Die Horen” 3[9], pp. 94-98.
- Schneider, U.-M. 1983, *Robert Musils Raabe-Lektüre „Pfisters Mühle“*, in “Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft” 70[2], p. 34.
- Schneider, L. L. 2016, „Pfisters Mühle“, in Göttsche D., Krobb F. und R. Parr (Hg.), *Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart, pp. 201-206.
- Schwedt, G. 2009, *Chemie und Literatur – ein ungewöhnlicher Flirt*, Wiley-VCH, Weinheim.
- Segeberg, H. 1987, *Literaturwissenschaft und interdisziplinäre Technikforschung*, in Segeberg H. (Hg.), *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-29.
- Segeberg, H. 1997, *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Severino, E. 1988, *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Adelphi, Milano.
- Swales, M. 1995, *Studies of German Prose Fiction in the Age of European Realism*, The Edwin Mellen Press, Lewiston.
- Thürmer, W. 1984, *Die Schönheit des Vergehens. Zur Produktivität des Negativen in Wilhelm Raabes Erzählung „Pfisters Mühle“ 1884*, in “Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft” 25[1], pp. 68-86.
- Thums, B. 2014, *Wissen vom (Un)Reinen. Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne*, in Berg G. (Hg.), *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Peter Lang, Frankfurt am Main/Berlin/Bern, pp. 145-164.
- Walker, J. 2011, *The Truth of Realism. A Reassessment of the German Novel 1830-1900*, Routledge, London.
- Wanning, B. 2005, *Die Fiktionalität der Natur. Studien zum Naturbegriff in Erzähltexten der Romantik und des Realismus*, Weidler, Berlin.
- Wilke, S. 2011, *Pollution as Poetic Practice: Glimpses of Modernism in Wilhelm Raabe's “Pfisters*

- Mühle.*”, in “Colloquia Germanica” 44[2], pp. 195–214.
- Worthmann, J. 1974, *Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert*, Carl Winter, Heidelberg.
- Zeller, C. 2019, *Raabe als Kapitalismuskritiker*, in Baßler M. und Winkels H. (Hg.), *Raabe und heute. Wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, Wallstein, Göttingen, pp. 87-100.