



Daniela NELVA, Silvia ULRICH (a cura di)  
*Sguardi sulla letteratura e sulla cultura tedesca.*  
*Studi in onore di Luigi Forte*  
Perugia, Morlacchi, 2015, 332 p.  
ISBN 978-88-6074-666-5

---

Cesare GIACOBAZZI

Il volume presenta studi su autori, noti ma anche meno noti, della letteratura tedesca. Pur se nell'introduzione le co-curatrici hanno individuato nella scelta dei temi, da un lato, un criterio geografico "de-localizzato" che comprende la letteratura in lingua tedesca proveniente da comunità linguistiche periferiche e dall'altro lato un criterio "antropologico" che riprende temi cari a Luigi Forte, come "l'amore, il vitalismo, la follia", vi si può facilmente rintracciare almeno per larghi tratti, un filo conduttore: il rapporto tra etica ed estetica in un arco di tempo ampio che parte dalla *Goethezeit* e arriva al presente. Il volume raccoglie inoltre contributi dedicati alle altre arti – pittura, musica e cinema – che toccano entrambe le culture di cui Luigi Forte si è fatto mediatore, vale a dire quella tedesca e quella italiana.

Anton Reiniger (*Die Ambivalenz der Liebe in Goethes Drama Torquato Tasso*) considera principalmente due esperienze fondamentali nel dramma umano del Tasso di Goethe: la preclusione all'esperienza amorosa a causa della radicale idealizzazione dell'amata e lo scontro con Antonio che lo costringe a confrontarsi con una immagine di sé palesemente inadeguata a sostenere rapporti sociali. Per queste ragioni, secondo Reiniger, il poeta non potrà mai ambire al riconoscimento di una autorevolezza che non sia solo quella nella sua funzione di poeta. Tuttavia è proprio queste esperienze per lui drammatiche lo fanno diventare un "dolente esemplare": è nel gesto del dire del proprio dolore, nella consapevolezza che lo plasma,

che il Tasso di Goethe può dare un senso positivo, un valore artistico alla sua vita.

Giulio Schiavoni (*Si può ri-pensare un'armonia? Considerazioni su Grazia e dignità di Friedrich Schiller*) riflette in modo approfondito sul tentativo di Schiller di proporre una mediazione tra la *Critica della Ragion pura*, come regno della necessità, e la *Critica del Giudizio*, come "regno della libertà". L'idea di libertà che ne deriva, scaturirebbe proprio dalla "combinazione dei concetti di libertà e di fenomeno" (p. 44), giacché la natura per Schiller "appare libera non per pura assenza di costrizione, ma per il fatto di essersi data da sola delle regole" (p. 45). In tal senso il "bello" è pensato da Schiller come una "salutare tensione" tra libertà e controllo. Tuttavia Schiavoni giunge a chiedersi in conclusione se il progetto schilleriano prefigurante una utopica armonizzazione di opposti (p.es. una conciliazione tra l'agire e il patire o tra la libertà corporea e quella spirituale) non coduca alla riproposta "proprio di quel rigorismo etico kantiano nei cui confronti Schiller aveva cercato di tenere le distanze." (p. 49)

Il contributo di Gerhard Friedrich, (*Im Labyrinth des J.M.R. Lenz: Der Waldbruder*) riconosce come la tradizione del romanzo picaresco, nella sua peculiarità di dissolvere l'unità del soggetto, sia ripresa nel testo lenziano al fine di smascherare quanto l'idealismo e il solipsismo possano manipolare secondo il proprio desiderio il materiale del mondo fisico e i corpi che gli

appartengono. La critica che traspare dal testo di Lenz è sorretta, secondo Friedrich, da un'etica della conoscenza che si confronta con la durezza e la fisicità del reale evitando di proiettare in esso unilateralmente le visioni interiori del soggetto. La riflessione conclusiva di Friedrich propone un parallelo tra il *Waldbruder* e il *Werther* di Goethe: le due figure sarebbero affratellate da un "isolamento interiore" ("innere Isolation", p. 65).

Daniela Nelva (*E tutto, tutto era bello...*). *Il Taugenichts di Joseph von Eichendorff e l'utopia di un mondo perduto* riconosce nella novella di Eichendorff un tipico motivo romantico: la libertà che sovverte l'ordine costituito. Tuttavia Nelva mostra con una convincente analisi poetologica come la voce critica dell'opera tenda a svanire nella ripetizione di formule consolidate, nella reiterazione di uno schema, nella prevedibilità comportamentale. Attraverso tale aporia prende però forma un tipico paradosso romantico: per rimanere fedeli alla propria indole sovversiva è sì necessario ribaltare le posizioni ma rendere pure il ribaltamento un gesto inconcluso. Si tratta in definitiva di considerare il gesto sovversivo come il risultato di una dialettica aperta in cui ogni tesi si trasforma in antitesi senza mai acquietarsi in una sintesi.

Il contributo di Norbert Miller, (*Die italianisierte Natur. Franz von Lenbach malt den Titusbogen*) è caratterizzato da un'ampia e approfondita analisi del famoso quadro di Lenbach *L'arco di Tito*. L'elemento più significativo dell'opera è riscontrato da Miller nella rappresentazione di un evento di grande rilevanza storica a cui si accompagna la raffigurazione del popolo contadino ritratto nelle sue particolarità antropologiche. Da un lato dunque la storia con i suoi grandi sovvertimenti, dall'altro una realtà quotidiana, umile e senza storia perché ancorata al ritmo ripetitivo della terra, al suo moto circolare.

Gabriella d'Onghia, (*Mechtilde Lichnowsky: «Un pesce d'aprile al posto di una lettera»*) prende in esame due brevi componimenti di Mechtilde Lichnowsky:

l'acrostico di nove strofe (*Ein Aprilscherz anstatt eines Briefes* [Un pesce d'aprile al posto di una lettera, 1917]) e il racconto *Karl Kraus zum Gedächtnis* [In ricordo di Karl Kraus]. In entrambe le opere il tema del rapporto dell'autrice con Karl Kraus offre la possibilità di cogliere aspetti rilevanti del suo progetto artistico. Gabriella d'Onghia lo identifica convincentemente in un discorso poetico che "rivendica la dimensione creativa della lingua, ne celebra la dignità etico-estetica ed invita lo scrittore a rispettare il linguaggio, a catturarne la bellezza, o per dirla con la metafora che introduce la sua ultima opera, 'a navigare su un candido foglio'" (p. 123)

La lettura a Praga di Thomas Mann di alcuni brani della "Montagna magica" nel 1922, anno in cui Kafka scrisse *Il castello*, e testimonianze di vicendevole apprezzamento, sono i dati colti da Guido Massino (*Praga, gennaio 1922. Thomas Mann legge La montagna magica. Kafka scrive Il castello*) per proporre riflessioni su alcuni aspetti che possono far pensare a un reciproco influsso. Se tuttavia alcuni motivi (p.es. la diversità dell'artista) richiamano analogie tra le loro opere e se le pagine iniziali del *Castello* trovano significativi riscontri proprio nei passaggi letti da Mann a Praga, Massino scorge una differenza fondamentale nel loro mondo metaforico: in Mann vi è una affermazione della vita nella sua contingenza mentre nella scrittura di Kafka, al contrario, una "tensione verso l'«oltre»" (p. 132).

Alberto Destro (*Rilke e Kierkegaard – ancora sull'amore infelice*) individua un parallelo, finora trascurato dalla critica rilkeana, tra la concezione dell'amore intransitivo che caratterizza la maturità del poeta e i numerosi testi di Kierkegaard che toccano il tema del cristianesimo. L'operazione ermeneutica di Destro si fonda sull'applicazione della tematica religiosa del filosofo danese a contenuti poetici rilkeiani, anche se collocabili in una "dimensione esplicitamente 'terrestre' o areligiosa o comunque antimetafisica". (p. 141). Ciò che il filosofo considera compito ed esigenza

dell'amore, vale a dire il "rinnegare se stesso rinunciando a questo egoismo dell'amore affettivo" (p. 146) diventa nella poetica rilkiana, secondo Destro, la prefigurazione di un'esperienza amorosa che rinuncia al possesso e che è in grado di trovare compimento in sé stessa. Tale analogia, presentata sia sulla base di puntuali riferimenti testuali sia su convincenti riflessioni, non può tuttavia nascondere le indubbie differenze tra "la sostanza del mondo ideale" (p. 151) del poeta e quella del filosofo, fondata quest'ultima su una "lunga e ricchissima tradizione" (p. 152).

Riccardo Morello (*La figura del musicista in due romanzi del Novecento: il "Verdi" di Werfel e il "Ciajkovskij" di Klaus Mann*) riconosce in entrambi i grandi musicisti protagonisti dei romanzi di Werfel e Klaus Mann una comune "psicologia geniale" come fondamento delle "profonde radici umane della loro arte" (p. 165). Questo è vero, secondo l'autore del contributo, anche se li separano tratti umani e poetici addirittura contrapposti. Werfel utilizza un grande apparato documentario per sorreggere un progetto definito da Morello di grande ambizione, vale a dire quello di "cogliere la verità più profonda (*die mythische Wahrheit*) dell'uomo e dell'artista Giuseppe Verdi" (pp. 155-156) così come è emersa dopo la sua crisi degli anni ottanta, crisi che lo ha condotto a un ripensamento della sua arte musicale nel mondo moderno, in particolare prefigurandola come contrapposizione alla musica di Wagner. Il risultato è la conquista di una maturità musicale consapevole del proprio valore perché "si misura con l'ambiguità, le zone d'ombra dell'animo umano, scavando in esse con una profondità e nello stesso tempo semplicità che fa impallidire la complessità tortuosa delle sonorità wagneriane." (p. 157) In "Ciajkovskij" di Klaus Mann la contrapposizione è considerata da Morello del tutto interiore all'artista e si esprime in una lacerazione che accomuna autore e protagonista del romanzo biografico: entrambi vivono i drammi della diversità e della

marginalità. Nel grande compositore russo Klaus Mann vede il tentativo di raggiungere nell'arte quella pienezza che non può essere raggiunta nella vita, giacché questa pretende da loro la rinuncia all'eros e alla felicità amorosa. (p. 162).

Anna Chiarloni (*Gerhart Hauptmann: un'Ifigenia tedesca*) dà una convincente lettura della dell'*Ifigenia* di Hauptmann, così come venne rappresentata per la prima volta al Burgtheater di Vienna nel 1943. Chiarloni ritrova tra le "pieghe della tragedia la visione della Germania hitleriana" che l'autore vi ha consapevolmente disseminato (p. 173). Così sia aspetti formali come le tinte fosche della scena o "le forti suggestioni sonore", sia aspetti tematici come la dissoluzione del motivo dell'umanità pura presente per esempio nell'*Ifigenia* goethiana, danno espressione a posizioni critiche la cui manifestazione diretta sarebbe caduta nella rete della censura. Nella figura di Agamennone si condensa poi lo spirito primordiale del nazismo: in qualità di capo, come soggetto eccezionale, gli è concessa una "sospensione etica" che lo rende "lo strumento irresponsabile che in un'estasi parossistica incarna la fusione del popolo con l'Olimpo" (p. 176-177). Una lettura contemporanea può dunque, secondo Anna Chiarloni, trovare nell'*Ifigenia in Aulide* di Hauptmann "l'immagine di un mondo feroce nel comando e prono nel consenso" (p. 179).

Sandra Bosco Coletsos (*Gli animali in Mutter Courage di Bertolt Brecht*), dalla considerazione di quanto siano importanti gli animali nella rappresentazione delle condizioni miserevoli dell'umanità in guerra, Bosco Coletsos propone una lettura del dramma di Brecht sorretta da una accurata analisi culturologica sulla funzione degli animali nella vita quotidiana del tempo e un approfondito commento lessicologico e semantico della fraseologia che riguarda gli animali.

Silvia Ulrich („*Ich bin unterwegs. Mein Gepäck ist leicht*“. *L'ebreo Fred Wander, europeo "spaesato"*) offre una accurata panoramica dell'opera di Fred Wander e ne identifica

l'aspetto dominante nel carattere inquieto della sua scrittura. Aspetto questo fondato di certo in una dimensione per così dire interiore dello scrittore che ne determina una irrequieta situazione esistenziale rendendolo un perenne esiliato. Tuttavia in questa pur tormentata vita da "apolide dello spirito", è possibile la cura di una dimensione etica così come viene articolata una riflessione in *Das gute Leben*: "La 'buona vita' è una vita eticamente 'sostenibile', lontana dalle logiche del potere e del profitto, il cui 'senso' risiede nell'ammirazione e nel rispetto dell'umano." (p. 212)

Massimo Bonifazio (*"Una smania terribile di vivere"*. *Appunti sull'esuberanza vitalistica nell'opera di Friedrich Dürrenmatt*) conduce una disamina delle opere di Dürrenmatt e individua "i nuclei tematici fondamentali dell'opera" dello scrittore e drammaturgo svizzero nel "fanatismo delle ideologie contrapposte nella guerra fredda" e nei relativi "precarie equilibri sostenuti dagli armamenti atomici", e, inoltre, "nei feticci della nascente, e poi dilagante società dei consumi, e in generale del capitalismo". Il "caso", definito "forse il più vistoso personaggio di Dürrenmatt" è considerato da Bonifazio in rapporto dialettico con i "concetti di grazia divina, di giustizia e di libertà" e scorge in questo rapporto "un'urgenza metafisica peculiare" (p. 223). Un ulteriore carattere nelle opere di Dürrenmatt di su cui si sofferma Bonifazio è il vitalismo, spiegato come: "La vera molla che spinge le azioni degli esseri umani viene continuamente riportata agli istinti, alle passioni, alle esigenze del corpo, insomma al caos del dato biologico" (p. 225).

Il contributo di Manuela Alessandra Poggi (*"Scrivere è qualcosa di completamente diverso dal parlare."* *Alcune riflessioni su teoria e prassi letteraria in Rolf Dieter Brinkmann*) si occupa delle opere sperimentali di Rolf Dieter Brinkmann, il principale esponente della letteratura pop tedesca. Particolare attenzione viene rivolta alla cosiddetta trilogia dei *Materialebänder, Schnitte* [Materiali, tagli], con le tre opere *Erkundungen, Rom, Blicke*, opere che già alla prima impressione offerta dall'impaginazione si sottraggono a qualsiasi classificazione di genere tradizionale. Si presentano infatti come "pagine fitte di collage costruiti con foto della

città, insegne, cartoline, biglietti ferroviari e scontrini che si mescolano a disegni e a intere pagine scritte a mano dall'autore..." (p. 243). Il tentativo che Manuela Alessandra Poggi riconosce a Brinkmann è quello "di trovare una lingua oggettiva, ridotta all'osso, spartana, come una specie di metafora architettonica postmoderna, un capitello ionico che si staglia in un paesaggio barocco" (p. 244). La volontà, in definitiva, di realizzare una realtà che non sia filtrata da interpretazioni preformulate si concretizza in lui in una "situazione-laboratorio in cui poter essere l'oggetto del proprio esperimento, le cui condizioni di svolgimento e le premesse di successo dipendono proprio dal mantenimento di un fondamentale straniamento nei confronti dell'ambiente esterno" (p. 244).

Chiara Simonigh, (*Der Himmel über Berlin. Alla ricerca di un'etica dello sguardo*) individua preliminarmente nel film di Wim Wenders scritto con la collaborazione di Peter Handke, una doppia natura nell'immagine del muro che lo caratterizza: da un lato è un *Sinnbild*, vale a dire un "simbolo della scissione geopolitica che domina non solo Berlino e la Germania, ma anche l'intero mondo a partire dal dopoguerra; dall'altro lato, in quanto *Sinn-Bild*, ossia come immagine di senso e, in particolare, del senso storico che assume il 'secolo breve', inteso come epoca di dissidi e, conseguentemente, di profonde lacerazioni" (p. 252). Chiara Simonigh riscontra poi nella metafora del cielo un'ulteriore doppia valenza: il richiamare disperazione e speranza, l'utopia sì improbabile ma sempre possibile di una riunificazione della città. E in questo contesto lo figura dell'angelo, immagine questa che ricorda le *Elegie Duinesi* di Rilke, i quadri di Klee e le riflessioni di Benjamin, svolge anch'essa una duplice funzione nella sua veste di osservatore ma anche di un essere partecipe alle tragedie della storia perché è coinvolto "in essa suo malgrado come 'attore', quasi come se vi fosse trascinato da una forza prepotente, una sorta di 'tempesta' che 'lo spinge irresistibilmente nel futuro'" (259).

Amelia Valtolina (*Le "forme del dissenso" nella poesia di Durs Grünbein*) riflette sulla tensione nell'opera di Durs Grünbein tra dimensione estetica e rilevanza storica, tra il

disimpegno dell'arte e l'impegno della critica. Una possibilità di intravedere nella sua opera l'articolazione di una posizione implicitamente critica sarebbe fornita dalla "simultaneità delle immagini", per esempio attraverso le "scene dalla classicità romana, l'Avenue of the Americas a New York, lo zoo di Mosca, le isole dell'India occidentale [che] si fondono con il Landwehrkanal, dove fu assassinata Rosa Luxemburg, «l'ebrea Giovanna d'Arco, che canta la rivolta», oppure con la Monaco del 1923 e la scena del putsch di Hitler" (p. 268). Valtolina si chiede tuttavia se l'assenza di una loro collocazione temporale sia "l'unica forma di dissenso che il dire poetico sia ancora in grado di rivendicare come propria ... come se tacere le date equivalesse a denunciarne l'assoluta indistinguibilità dinanzi al terrore che sempre e comunque esse hanno avuto in serbo per l'uomo." (269) Così la conclusione non può che essere la domanda se "dopo la fine della Storia e la caduta delle utopie, al poeta più che mai sradicato e senza patria non altro resta che 'la forza della sua lucida disillusione'" (270-271).

Lo studio di Marcella Costa (*Generi del parlato nella letteratura della "svolta": il caso di Simple Storys*) sulla *mimesis* della lingua parlata nel romanzo di Ingo Schulze fa emergere, secondo l'autrice, "una sorprendente coincidenza fra i dati empirici analizzati negli studi linguistici e la rappresentazione letteraria proposta da Ingo Schulze ... tale da avvalorare ulteriormente la tesi secondo cui *Simple Storys* sarebbe il romanzo della svolta" (p. 286). Tale conclusione è suffragata dall'indagine di alcune strategie comunicative che rappresentano le difficoltà dei cittadini della DDR negli anni immediatamente successivi alla caduta del muro e alla riunificazione. La validità storica e sociologica dei dati è garantita, sempre secondo Marcella Costa, "dalla capacità mimetica di Schulze, in grado di imitare moduli del parlato" (p. 280). Le voci del parlato in ciò che viene definita "narrazione esplorativa" e nelle conversazioni telefoniche producono l'effetto estetico di appello

al lettore a prendere coscienza del contrasto tra la prospettiva attuale e quella di allora e, inoltre, della particolare caratterizzazione del rapporto "tra io narrante e io esperiente" (280).

Mariana-Virginia Lăzărescu (*Herta Müller ever and ever for ever*) attribuisce alla vincitrice del premio Nobel per la letteratura nel 2009 il merito di avere come ben pochi altri descritto minuziosamente ogni sfumatura della dittatura di Ceaușescu. Nel terribile contesto del regime persino le descrizioni della natura perdono ogni magia e richiamano costantemente segnali di morte (p. 296). Tra le opere menzionate da Lăzărescu risalta *L'altalena del respiro* (*Atemschaukel*). Nel paragone con il film di Benigni *La vita è bella* si riscontrerebbero nette differenze nel tono privo di ogni sentimentalismo, nella distanza del narratore dai tragici eventi narrati e nel rifiuto di narrare ciò che non è narrabile (p. 299).

Lucia Cinato (*La folia. Störung. Considerazioni sul testo di Luigi Forte e la sua traduzione in tedesco*) conclude la ricca e variegata serie di contributi del volume dedicato a Luigi Forte con un commento a un lavoro teatrale dello stesso germanista torinese: *Störung (La folia)*. Sulle tracce di Foucault e delle opere di Lenz, Hölderlin, Lenau e Walser, questo lavoro teatrale di Forte tratta la follia sì come "evento negativo e cammino verso la notte", tuttavia "il suo linguaggio non è inutile ma serve a mettere in discussione la ragionevolezza delle istituzioni e a scoprire una verità oltre la ragione e contro la ragione stessa" (p. 301). Il contributo di Cinato si conclude con un commento alla traduzione della pièce, scritta in italiano ma rappresentata per la prima volta in Germania.

**CESARE GIACOBBAZZI** • Docente di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.

**E-MAIL** • [cesare.giacobazzi@unimore.it](mailto:cesare.giacobazzi@unimore.it)

