

Direttore responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* e di fascia A

© Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

**studi
germanici**



5 **2014**

Indice

- 9** **Giorgio Manacorda**
Editoriale
- 15** **Anna Maria Carpi**
La mia memoria di Baioni
- 23** **Giuliano Baioni**
Naturalismo e avanguardia.
Aspetti della poetica del naturalismo tedesco

Bussole e bilanci

Racconti, poesie, aforismi: Kafka nell'immaginario degli scrittori contemporanei

- 44** **Anibal Campos**
La cola. Variaciones sobre un tema de Kafka
- 45** **Peter H. Fogtdal**
The Timeshare Muse
- 49** **Gerhard Köpf**
Ein kleiner Ort
- 63** **Michael Krüger**
Marcel Reich-Ranicki. Bei Kafka in New York
- 65** **Charles Lambert**
One morning
- 75** **Sybille Lewitscharoff**
Wohin mit dem Hut
- 79** **Justo Navarro**
Siete pasos hacia Kafka
- 83** **Ingo Schulze**
Lauter niemand
- 86** **Marcelo Backes**
A casa cai



- 108 Fabrizio Bajec**
La traversata
- 110 Thomas Boberg**
Et syn i Prag
- 112 Roberto Deidier**
Il secondo trapezio
- 130 Paolo Febbraro**
Affari di famiglia
- 132 Stephanie Golisch**
Breve elenco dei destini
- 138 Georgi Gospodinov**
Наблюдаваният
- 142 Niels Hav**
Vi er her
- 144 Giorgio Manacorda**
Un bravo ragazzo - Ghiaccio
- 148 Knud Steffen Nielsen**
Skæbne er de navne, du giver eller fjerner
- 154 Renzo Paris**
In libera uscita
- 156 Sandra Petrignani**
Addio a Praga
- 164 Martin Glaz Serup**
Et læsested
- 166 Morten Søndergaard**
Lille Kafka-antologi
- 174 Pia Tafdrup**
Regnestykke
- 176 Chiara Valerio**
Venerdì rewind



Nordica

- 201** **Massimiliano Bampi**
P O Enquist, Fröken Julie e la scrittura ingannevole

Germanistica. La ricerca

- 217** **Saverio Campanini**
Gershom Scholem lettore dell'*Arbeitsjournal* di Brecht.
Un appunto di lettura
- 237** **Nadia Centorbi**
Hans Sahl drammaturgo
- 303** **Roberto Menin**
Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione
teatrale

La germanistica nel mondo

Frankreich

- 331** **Patrick Farges**
Germanistik in Frankreich zwischen Tradition und neuen
Herausforderungen
- 341** **Osservatorio critico della germanistica**
- 477** **Hanno collaborato**

Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013, pp. 172, € 14.

*So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.*

Percorrere l'intero arco del creato faustiano nel ristretto giro di centosettanta pagine, apparati compresi: l'impresa affidata a Luca Zenobi non pare meno arduissima di quella che, nel *Preludio a teatro* del capolavoro goethiano, l'impresario chiedeva al poeta e all'attore comico. L'incommensurabile messe di testi, opere e studi che formano la storia (tuttora aperta) del mito di Faust poteva essere domata solo con grande rigore metodologico e brillante competenza interculturale e intermediale – doti che l'autore del volume dimostra di possedere con sicurezza e di combinare perfettamente con la giusta passione per il tema, croce e delizia di ogni germanista.

Zenobi fa della cauta rapidità invocata da Goethe una solida combinazione di *prudencia* e di *esprit* nel maneggiare una delle più complesse e affascinanti “tradizioni del mito” – questo il

nome della collana, diretta da Massimo Fusillo e Davide Susannetti per i “Quality Paperbacks” di Carocci, nel quale il volume qui recensito s’inserisce (dopo studi dedicati ad Antigone, Arianna, Elettra ed Edipo) come primo studio dedicato a un mito moderno. Come tale, notoriamente, Faust è spesso (stato) accostato a Don Giovanni – in pari misura da poeti e studiosi, fra questi ultimi da Ian Watt che, con la stracitata definizione di “mito dell’individualismo moderno”, li accompagna a Don Chisciotte e a Robinson Crusoe.

Il primo dei quattro, anagraficamente, è proprio Faust, la cui nascita in seno alla cultura tedesca ne fa certo, scrive Zenobi nell'introduzione, un «prototipo del soggetto moderno» ma con una serie di peculiarità che tradiscono il «carattere fortemente nazionale», colorato nei secoli di «tinte sempre più spiccatamente germaniche». Il filo della storia di Faust s'imbrogliava insomma nei «nodi critici nell'evoluzione storico-sociale della Germania» (p. 14), almeno fino al *Doktor Faustus* manniano, senza però che la vitalità del mito finisca per soffocare in quell'abbraccio fatale: la fine della modernità non segna la

morte del mito moderno di Faust, tantomeno ciò accade con il tramonto della «dimensione antropologica, e quindi culturale e simbolica tipicamente nordeuropea» (p. 18) che a lungo ne è stata il principale (ma non l'unico) terreno di coltura – qui sta oggi forse il maggior fascino della metamorfica fortuna di Faust, approdata contro le previsioni di alcuni studiosi anche sulle rive abbandonate del post-moderno e nel tritacarne della globalizzazione.

Attorno a tale questione, ai suoi corollari e alle sue contraddizioni si muove più o meno esplicitamente tutto il capitolo introduttivo del volume, intitolato non a caso, e interrogativamente, *Un mito tedesco?* (pp. 9-20). Fin da queste dense pagine Zenobi non confronta il lettore con facili sintesi o schematismi di comodo – piuttosto apre da subito la discussione a una problematizzazione indefessa, atta a penetrare i meandri di una materia magmatica, restia a rifugiarsi in una banale funzionalità informativa. Non un'opera di consultazione sul mito faustiano intende essere il volume – d'altronde, come sottolinea l'autore quasi in esergo, la rassegna o il «mero ca-

talogo» (p. 12), oltre a richiedere altro spazio e altra sede, toglierebbero spazio all'interpretazione. Lettore e recensori che sentissero la mancanza di uno strumento orientativo più rassicurante (ma meno brillante) possono certamente rifarsi alla vasta letteratura introduttiva sul tema. Nel volume di Zenobi, piuttosto, si trova merce assai più rara nella saggistica odierna che, universitaria o meno, si è in parte appiattita sulla presunta esigenza di semplificazione per un pubblico di supposti semi-dilettanti: in queste pagine brillano la consapevolezza di una complessità di fondo, da non banalizzare ma da interrogare senza sosta, e la curiosità intellettuale per una multiforme fantasmagoria di filiazioni faustiane che l'autore sa ben trasmettere al lettore disposto a coglierla – e magari ad applicarla a sua volta in ulteriori sondaggi, approfondimenti, scoperte.

Gli otto capitoli che seguono attaccano così il problema di Faust senza ingenua pretese di completezza ma alla ricerca di «alcune costanti» – così sempre nell'introduzione appena discussa (p.12) – che corrispondono a precisi tagli interpretativi. Senza istituire priorità fra le più o meno

note cristallizzazioni del mito faustiano – non attribuendo ad esempio a un determinato linguaggio artistico, a una determinata epoca o a una determinata area culturale alcuna preconcetta preminenza sulle mille altre forme di vita del mito – le otto riflessioni a voce alta inseguono nell’infinita varietà fenomenica attimi di sostanza culturale con l’acuta consapevolezza critica di illuminare così singoli momenti di un processo ineshausto di trasformazione che, se guardato da altra prospettiva, avrebbe mostrato un volto diverso.

Sarebbe qui impossibile fornire una discussione specifica degli innumerevoli spunti interpretativi che, vista la scelta strategica generale dello studio, non possono essere isolati ma vivono del loro inserimento in un flusso discorsivo più ampio – nella misura del singolo capitolo ma anche, con opportuni rimandi interni, del volume tutto. Mi preme soprattutto rendere conto di quali siano le suddette “costanti” che Zenobi ha scelto d’indagare nelle varie sezioni tematiche e di come tali scelte illuminino, nel mare faustiano, vuoi quei maestosi vascelli che hanno per primi tracciato le rotte più battute, vuoi

i navigli alla deriva o i relitti dimenticati, talvolta colmi di tesori, vuoi le fiammanti fregate appena partite alla ricerca d’isole ancora vergini.

Già in *Vitalismo, nichilismo, volontà di potenza* (pp. 21-39) il percorso tocca sì la tradizione tedesca (qui più Thomas Mann, Lenau e Chamisso e, indietro ancora, lo sturmunddranghiano Klinger con la sua «spietata autopsia del pensiero illuminista» (p. 31), piuttosto che Goethe) e indugia certo su molteplici trasformazioni letterarie, da Marlowe a Puškin e oltre (su *La mort du docteur Faust* di Michel de Ghelderode l’autore tornerà, ma fin d’ora la segnala come «fra le rielaborazioni più radicalmente nichiliste del mito faustiano nel Novecento», p. 36). Al contempo, tuttavia, coinvolge con sguardo intermediale la stretta contemporaneità del teatro musicale dei francesi Dusapin e Fénelon o dell’installazione di Claudio Parmeggiani – a tale metodo integrativo Zenobi rimane fedele per tutto il volume.

Centrale snodo dell’argomentazione – il titolo del capitolo non inganna – è poi “la filosofia nietzscheana” come «punto di svolta in senso nichilistico per le

rielaborazioni faustiane del XX secolo, al punto che Nietzsche diventa uno dei modelli su cui Thomas Mann costruisce la figura di Adrian Leverkühn», e assieme come punto di arrivo di un filone per il quale alcuni «*Faust* del secolo precedente possono essere considerati per molti aspetti anticipatori di quella visione dell'esistenza che Nietzsche elaborerà in maniera complessa da un punto di vista filosofico» (p. 31).

In *Dottor Faust: mago e negro-mante* (pp. 41-60) si mostra poi come siano state soprattutto le declinazioni letterarie della figura del protagonista stesso del mito, sempre meno evocatore di spiriti e sempre più prototipo dell'intellettuale moderno, ad affinare la tradizione popolare (qui la doppia tragedia di Goethe gioca un ruolo determinante, il travolgente romanzo di Bulgakov sarà invece in controtendenza), mentre con solo apparente paradosso fu la settima arte, specie nei suoi esordi, a recuperare la dimensione del magico: «Il mito faustiano è canovaccio particolarmente congeniale per quei primi cineasti che, all'inizio del secolo, concepivano la nuova arte del cinema come l'apoteosi

dell'illusione e vedevano in esso uno sterminato campo di sperimentazione per realizzare i trucchi più disparati» (p. 50). Qualcosa di simile accade in alcuni esempi di teatro musicale novecentesco, una dimensione della fortuna del mito che Zenobi indaga con spiccata predilezione e si rivela qui anche snodo importante per la rinnovata enfasi che, come noto, il secolo scorso diede a Faust come prefigurazione dello scienziato irretito nel dissidio fra libera ricerca e responsabilità morale, sociale, politica.

Anche attorno alla natura di *Il patto/scommessa con il diavolo* (pp. 61-80) si potrebbe costruire, lascia trasparire l'autore del volume, una storia il cui perno è la svolta impressa alla materia faustiana da Goethe – più intrigante però appare lo sguardo che Zenobi fa indugiare sulle rifrazioni vuoi simboliche, vuoi morali, vuoi politiche che emergono nelle differenti riletture del momento, evidentemente decisivo, del contratto/sfida. Dal recente film di Sokurov si torna così indietro alle strette della storia tedesca, con il *Mephisto* di Klaus Mann, e di lì fuori dal sarcasmo e dalla ideologia si passa all'incom-

bere del tempo, al rapido avvicinarsi della scadenza indifferibile quale «elemento decisivo» (p. 66) in diversissimi riusi della materia faustiana, dalla matrice popolare alle sue riscritture fedeli, ad esempio col progetto operistico di Hanns Eisler, fino al cinema americano con *Angel Heart* di Alan Parker – e allora lo scavo nelle pieghe del mito riprende il viaggio a ritroso, soffermandosi sui casi più eclatanti fra Settecento e Ottocento, specie tedeschi, e ancor più indietro, alla caccia delle diverse modalità di rappresentazione del momento fatidico. Da ciò deriva l'interrogativo su quale sia la materia del patto/scommessa, ed ecco presentarsi la brama di conoscenza e quella di godimento fino alla modulazione otto-novecentesca, dove in palio è la «malattia in quanto elemento di critica radicale all'equilibrio borghese a porsi quale presupposto fondamentale per la realizzazione artistica» (p. 74).

A chiudere una sorta di terzetto di riflessioni incentrate sulla strana coppia Faust-Mefistofele giunge poi il quarto capitolo, *Lo spirito che nega e contraddice: Mefistofele & Co.* (pp. 81-97), forse il più divertente del volume tutto. Merito di Heine e di Bulgakov,

certamente – il primo adorabile irriverente, con la sua diavola Mefistofila e un bel finale infernale con Faust tra le fiamme a sconfessare (e deridere) la celeste conclusione al femminile di Goethe («è il diavolo», scrive il poeta renano, «che ha più motivi di lamentarsi con Goethe», p. 97). E il secondo, geniale creatore di quel Woland che mette in atto «la sistematica irrisione e la successiva devastazione di ogni singolo elemento degli apparati burocratici sovietici» (p. 97). Ma merito anche dell'autore di questo volume, capace di condurre il lettore davvero per mano, dosando sapientemente il nuovo e l'antico, il canonico e l'eccentrico: dall'abbrivio post-pop con la performance faustiana in *Wunderkammer Soap* di Ricci e Forte attraverso il teatro contemporaneo di Mark Ravenhill e poi di nuovo su Klaus Mann, sulla tradizione musicale (qui Liszt), sulle letture psicologiche o psicoanalitiche di quella figura di diavolo che tanto sembra il “doppio” di Faust – e non mancano trasformazioni del tutto controcorrente, con Mefistofele che diviene vittima di Faust o addirittura, nei toni sempre sopra le righe di Rudolf Pannwitz, inverte

lo *status* di angelo decaduto riabbracciando il divino (il titolo recita in questo caso, niente meno, *Mechristophiles Himmelfahrt*).

Tracciati i confini della parte centrale, con i due personaggi e il loro patto, nelle tre riflessioni successive Zenobi opera altri sondaggi nella materia faustiana, enucleando tre percorsi che potenziano alcuni fra gli spunti interpretativi già proposti, e aprono con ulteriori esempi e argomentazioni a nuove prospettive. Le «Dimensioni archetipiche del mito: natura e storia, ovvero sabba e idillio» (pp. 81-97), gli «Universi femminili nel mito di Faust: eros e amore» (pp. 117-136) e il dilemma «Salvezza o dannazione» (pp. 137-144) sono tre ottime scelte tematiche che permettono di approfondire sì con una certa ampiezza alcuni momenti decisivi dei due *Faust* goethiani ma senza limitare a essi lo sguardo – in perfetta aderenza allo spirito complessivo del volume, Zenobi fa risuonare linguaggi artistici e discorsi culturali differenti, dando ulteriore prova di grande versatilità critica e non mancando nemmeno in queste pagine l'occasione di offrire al suo lettore vere e proprie chicche.

Ciascuno troverà le sue, a seconda delle proprie competenze e inclinazioni. Chi scrive, ad esempio, ha gustato qui in particolare, nel sesto capitolo, la discussione del Faust al femminile interpretato dalla leggendaria Lyda Borelli nel film muto *Rapsodia satanica* (1915), diretto da Nino Oxilia e con la colonna sonora di Pietro Mascagni – ed è questo solo un esempio fra i molti, a conferma di quanto si diceva più sopra rispetto alla *curiositas* che informa il volume.

Non poteva che concludersi, il bel libro di Luca Zenobi, con un'occhiata a *Faust in scena* (pp. 145-159), materia che nella sua declinazione fra Reno e Oder costituisce, secondo una nota definizione di Bernd Mahl, una «storia dell'ideologia tedesca» (qui p. 146) e che naturalmente ha presto e ampiamente travalicato quei confini. Il rapporto con il modello wagneriano del *Gesamtkunstwerk*, il reciproco scambio fra rappresentazione teatrale e rappresentazione pittorica sono le «costanti» su cui Zenobi costruisce qui, selezionando con la consueta cura i termini della questione, la disamina dei pochi esempi possibili in un breve giro di pagine, fra Max Reinhardt e

Peter Stein passando per Giorgio Strehler. E per concludere il volume, riprendendo discorsi svolti nei capitoli precedenti, Zenobi sceglie di concentrarsi una volta ancora sul teatro musicale contemporaneo e sulla simbologia incalzante dell'orologio, che segna l'incombere della misura temporale imposta dal patto/scommessa: *Faustus, The Last Night* di Pascal Dusapin trova nell'allestimento di Peter Mussbach (Lione 2006) una congeniale misura scenica, con Faust che «si adagia nel finale nella fossa lasciata aperta da una delle tacche dell'orologio», pavimento inclinato su cui per tutta l'opera i cantanti hanno recitato scivolando verso il basso (p. 159) – l'esito era scritto da principio.

Si chiude così anche, ma con ben altro risultato, la scommessa metodologica che Zenobi aveva aperto nelle considerazioni introduttive: scartando la forma compilativa della rassegna o la scelta facile (e falsante) della sistematizzazione storica o tipologica, e scegliendo piuttosto la via della complessità argomentativa e di uno sguardo pienamente interculturale e intermediale, l'autore del volume l'ha vinta a mani basse. E anche il lettore può dirsi

soddisfatto, e diversamente dal Faust goethiano non potrà certo lamentare: *Da steh ich nun, ich armer Tor / Und bin so klug als wie zuvor.*

Marco Castellari

Maria Carolina Foi, *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 229, € 22.

A partire almeno dal 2005, l'anno del bicentenario della morte di Schiller, la critica italiana si è intensamente impegnata nel non facile compito di sradicare dal nostro panorama culturale e dall'immaginario collettivo l'idea del poeta idealista e paladino della morale che la ricezione ottocentesca e l'approccio crociano hanno imposto nel nostro paese, relegando la presenza delle opere schilleriane nei teatri quasi esclusivamente all'opera lirica, alle rielaborazioni di Verdi e Rossini. In questo tentativo hanno giocato un ruolo determinante alcune indagini di studiosi tedeschi: Wolfgang Riedel, Peter-André Alt, Alexander Košenina – in breve la scuola di Hans-Jürgen Schings – hanno imposto