

---

Il nome della collana già contiene il suo programma:  
non solo vuole diffondere, esplorare, passare al vaglio critico  
la letteratura di lingua tedesca, ma si prefigge anche di aprirsi al mondo,  
seguendo in questo il cosmopolitismo dello stesso Goethe,  
che disse a Eckermann: «Letteratura nazionale, oggi giorno, vuol dire poco. È  
giunto il momento di una letteratura universale».  
E infatti, la “compagnia” di Goethe era composta da autori  
di tanti paesi e, se visse oggi, ne siamo convinti,  
comprenderebbe non poche scrittrici.  
A ciò corrisponde l’inclusione dei *gender studies*  
e degli studi comparati fra le priorità di questa collana.

---

GOETHE & COMPANY  
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

*fondatori*  
UTA TREDER (†) e HERMANN DOROWIN

*diretta da*  
HERMANN DOROWIN

SEZIONI

*Testi*  
*Saggi critici*  
*Letteratura tedesca e letteratura comparata*  
*Letteratura tedesca e gender studies*

COMITATO SCIENTIFICO

Fabrizio Cambi (Università di Trento),  
Maria Teresa Fancelli (Università di Firenze),  
Maria Carolina Foi (Università di Trieste),  
Antonella Gargano (Università di Roma “La Sapienza”),  
Hans Höller (Universität Salzburg),  
Claudio Magris (Università di Trieste),  
Riccardo Morello (Università di Torino),  
Rita Svandrlik (Università di Firenze),  
Leonardo Tofi (Università di Perugia).

\* \* \*

Questo volume è *peer-reviewed*.  
Ulteriori informazioni su [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

Sguardi sulla letteratura e  
sulla cultura tedesca

*Studi in onore di Luigi Forte*

*a cura di*

Daniela Nelva e Silvia Ulrich

Morlacchi Editore U.P.

In copertina: Johan Christian Dahl, *View of Pillnitz Castle*, 1823. Olio su tela (70 x 45,5 cm), Museum Folkwang, Essen.

Questo volume è stato stampato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino.

ISBN: 978-88-6074-666-5

Impaginazione e copertina: Jessica Cardaioli

Copyright © 2014 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di novembre 2014 dalla tipografia "Digital print-service" Segrate (MI).

# INDICE

Introduzione di Daniela Nelva e Silvia Ulrich 9

\*\*\*

## Saggi

Anton Reininger

Die Ambivalenz der Liebe  
in Goethes Drama *Torquato Tasso* 13

Giulio Schiavoni

Si può ri-pensare un'armonia?  
Considerazioni su *Grazia e dignità* di Friedrich Schiller 37

Gerhard Friedrich

Im Labyrinth des J.M.R. Lenz: *Der Waldbruder* 51

Daniela Nelva

«E tutto, tutto era bello...». Il *Taugenichts*  
di Joseph von Eichendorff e l'utopia di un mondo perduto 67

Norbert Miller

„Die italianisierte Natur.“  
Franz von Lenbach malt den *Titusbogen* 85

Gabriella D'Onghia

---

Mechtilde Lichnowsky:  
«Un pesce d'aprile al posto di una lettera» 113

Guido Massino

---

Praga, gennaio 1922. Thomas Mann legge *La montagna magica*.  
Kafka scrive *Il castello* 125

Alberto Destro

---

Rilke e Kierkegaard – ancora sull'amore infelice 139

Riccardo Morello

---

La figura del musicista in due romanzi del Novecento:  
il "Verdi" di Werfel e il "Ciajkovskij" di Klaus Mann 153

Anna Chiarloni

---

Gerhardt Hauptmann: un'Ifigenia tedesca 167

Sandra Bosco

---

Gli animali in *Mutter Courage* di Bertolt Brecht 181

Silvia Ulrich

---

«Ich bin unterwegs. Mein Gepäck ist leicht».  
L'ebreo Fred Wander, europeo "spaesato" 205

Massimo Bonifazio

---

«Una smania terribile di vivere». Appunti sull'esuberanza  
vitalistica nell'opera di Friedrich Dürrenmatt 221

Manuela Poggi

---

«Scrivere è qualcosa di completamente diverso dal parlare».  
Alcune riflessioni su teoria e prassi letteraria  
in Rolf Dieter Brinkmann 235

Chiara Simonigh	
<i>Der Himmel über Berlin</i> . Alla ricerca di un'etica dello sguardo	251
Amelia Valtolina	
Le "forme del dissenso" nella poesia di Durs Grünbein	263
Marcella Costa	
Generi del parlato nella letteratura della "svolta": il caso di <i>Simple Storys</i>	273
Mariana-Virginia Lăzărescu	
Herta Müller ever and ever for ever	287
Lucia Cinato	
<i>La folia. Störung</i> . Considerazioni sul testo di Luigi Forte e la sua traduzione in tedesco	301
***	
Indice dei nomi	317
Note biografiche	323
Tabula gratulatoria	329



## Introduzione

I saggi di questo volume sono dedicati a Luigi Forte, studioso poliedrico della cultura tedesca nelle sue varie manifestazioni, dai grandi momenti del Sette-Ottocento al *fin de siècle*, dalle avanguardie di inizio Novecento alla lirica e alla prosa più recenti.

L'ampiezza tematica e cronologica della raccolta, in cui si rispecchia la molteplicità degli interessi del suo dedicatario, consente di individuare alcuni temi che percorrono il mondo tedesco in una parabola tesa dalla *Goethezeit* al presente: si tratta del rapporto tra etica ed estetica, del rovello dell'artista nel suo corpo a corpo con l'opera e nel suo problematico interagire con la realtà, del difficile confronto con una modernità incipiente o ancora delle diverse forme della dissidenza e della dialettica tra il singolo e il potere. A emergere nei contributi è ora la dimensione della Storia e della collettiva vicenda umana nei suoi momenti e luoghi più significativi – la ferita nazista, la guerra, l'esilio, la Berlino divisa e poi riunificata – ora la sottile filigrana del vissuto soggettivo, rintracciabile nella fragile e umbratile scrittura privata. Ecco allora che accanto ai grandi autori – Goethe, Schiller, Rilke, Kafka, Thomas Mann, Dürrenmatt e, naturalmente, Brecht – si profilano figure meno note e quindi tanto più interessanti per il lettore.

In questo quadro si delineano poi altre due prospettive di lettura: una che definiremmo “geografica” e una “antropologica”. Da un lato viene infatti focalizzato il concetto di de-territorializzazione della letteratura, volto a stimolare la riflessione sull'interazione fra centro e periferia che la germanistica ha ormai assunto come prospettiva interpretativa e che il conferimento del premio Nobel a Herta Müller ha riproposto con acceso interesse. Dall'altro si indaga sul *Mensch*, colto in alcune manifestazioni problematiche quali l'amore, il vitalismo, la follia. Quest'ultima, in particolare, è un tema caro a Luigi Forte, che negli anni lo ha perseguito sia sul versante

accademico sia sul piano della scrittura, al punto da comporre egli stesso una pièce intitolata *La Folia*, di cui in queste pagine è proposta un'interessante analisi della traduzione tedesca.

Nel volume trovano infine spazio contributi dedicati alle altre arti – pittura, musica e cinema – che mostrano, in ultimo, la sinergia operante tra la cultura tedesca e quella italiana di cui Forte in più occasioni si è fatto mediatore.

Desideriamo ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di quest'opera. Altri ancora avrebbero partecipato volentieri ma purtroppo per svariati motivi non hanno potuto farlo: anche a loro va la nostra gratitudine.

*Daniela Nelva, Silvia Ulrich*

\*\*\*

#### Nota delle curatrici

Per snellire la struttura del volume, solo in assenza di una traduzione edita si è deciso di accogliere le citazioni in originale, riportandole in nota, a meno che il contributo in oggetto non si occupi nello specifico di problemi traduttivi.

SGUARDI SULLA LETTERATURA E SULLA CULTURA TEDESCA

---

*Studi in onore di Luigi Forte*

Chiara Simonigh

---

## *Der Himmel über Berlin*. Alla ricerca di un'etica dello sguardo

A Luigi Forte,  
con gratitudine per il contributo alla tavola rotonda torinese  
con Wim Wenders del 26 novembre 2007<sup>1</sup>

Per la prima volta nella vita, Wim Wenders riconosce nella sua *Heimat* una forza non più centrifuga ma centripeta e scopre cosa sia un'autentica *Sehnsucht* quando, dopo un esilio volontario di sette anni negli Stati Uniti, si accorge di aver perso a poco a poco la sua lingua, la sua cultura o, come significativamente scrive, la sua propria *Einstellung*, riferendosi, in tal modo, al duplice significato che l'espressione possiede di "posizione e atteggiamento rispetto a un fenomeno" e di "inquadratura cinematografica"<sup>2</sup>. Torna, così, alla letteratura in lingua tedesca – iniziando, non a caso, con *Lento ritorno a casa* dell'amico Peter Handke – e pensa anche ad un film su Berlino proprio mentre se ne stanno celebrando i settecentocinquanta anni di storia.

Nonostante questi presupposti, il suo *Der Himmel über Berlin* [Il cielo sopra Berlino, 1987] non reca tracce autobiografiche né patriottiche. «Berlino, nel mio desiderio, fa le funzioni del mondo. [...] Nessuna altra città è altrettanto simbolica»<sup>3</sup>, nota Wenders in alcune riflessioni sul film, sottolineando l'ultima parola, *Sinn-Bild*, che, scritta con il trattino, aggiunge al significato di "simbolo", insito nell'usuale *Sinnbild*, quello di "immagine di senso".

---

1. Il 26 novembre 2007 nell'aula magna dell'Università di Torino, alla presenza del Rettore Ezio Pellizzetti, del Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Paolo Bertinetti, si è tenuta una tavola rotonda pubblica da me curata e durante la quale Wim Wenders ha dialogato con Francesco Casetti, Luigi Forte e Liborio Termine.

2. W. WENDERS, *L'atto di vedere*, tr. it. di R. Menin e C. Durastanti, Ubulibri, Milano 1992, p. 137 (*The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, Berlin 1992).

3. Ivi, p. 146.

In questa riappropriazione linguistica e culturale egli enuncia programmaticamente una sorta di manifesto di poetica e di stile che consiste appunto nel recupero della sua propria *Einstellung* e perciò nella capacità di cogliere il muro come emblema della divisione sia nello spazio sia nel tempo e di osservarlo nella sua duplice valenza fenomenologica e simbolica: da un lato, in quanto *Sinnbild*, cioè come 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.

Il senso del luogo e il senso storico<sup>4</sup>, in tal modo, inclinano Wenders a concepire Berlino come "luogo della verità" dell'uomo e di una verità che, tuttavia, non si riferisce solo al passato o al presente, riprendendo, ad esempio, la nozione di «Leid-Stadt» di Rilke<sup>5</sup>. L'*Einstellung* di Wenders si spinge oltre il fenomenologico, oltre il muro, verso il futuro, e manifesta una "città-mondo" sospesa, come scrive significativamente progettando il film, fra «tracce di storia passata e intuizioni di una storia futura»<sup>6</sup>. Wenders pare infatti voler offrire una risposta per immagini alle parole del grande drammaturgo Heiner Müller: «Berlino è l'ultimo atto. Il resto è preistoria. Se storia ci sarà, Berlino sarà l'inizio»<sup>7</sup>. Così, con *Il cielo sopra Berlino*, accade – come rare volte capita nella storia dell'arte – che eventi inconcepibili e del tutto improbabili appaiano non solo auspicabili ma possibili – come, per altro, la storia dell'umanità ha spesso dimostrato. Ed accade in quanto il muro diviene immagine di senso e simbolo grazie alla dialettica del confine che lo assume sia come barriera che divide sia come varco che unisce, poiché vie-

4. Cfr. W. WENDERS, *In Defense of Places*, in S. FRANCA DI CELLE (a cura di), *Wim Wenders*, Il Castoro, Milano 2007, pp. 44-84.

5. R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, tr. it. di M. Ranchetti e J. Leskien, Feltrinelli, Milano 2006, p. 38 (*Duineser Elegien*, Joseph Kiermeier-Debre, Leipzig 1923).

6. W. WENDERS, *Die Logik der Bilder*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1988; tr. it. parz. di R. Menin, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo*, a cura di G. SPAGNOLETTI e M. TÖTEBERG, Ubulibri, Milano 1989, p. 146.

7. Cfr. W. WENDERS, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo*, cit., p. 85, ove Wenders riprende letteralmente le parole di H. Müller, in U. BAEHR, F. MÜLHAUPT, E. KNÖDLER-BUNTE (Hg.), *Mythos Berlin Concepte: Katalog Zur Werkstattausstellung „Mythos Berlin“*, Die Ausstellung, Berlin 1986.

ne mostrato come limite invalicabile e valicabile allo stesso tempo, come presenza ineludibile sul piano della realtà fenomenologica in un mondo disperatamente diviso e come assenza sul piano di un immaginario che corrisponde al desiderio e alla speranza di un futuro che evidentemente non è quello dei soli berlinesi.

Disperazione e speranza, improbabile e possibile, utopia e verosimiglianza trovano nel film la loro forma rappresentativa e drammaturgica tramite la metafora del cielo, unico elemento fenomenologicamente percepibile come unito a Berlino, e soprattutto attraverso il simbolo degli angeli, gli unici personaggi nell'opera sottratti alla dimensione della realtà fenomenologica poiché non hanno percezioni relative ai colori e al senso del tatto, del gusto e dell'olfatto, e perciò sono proiettati nella dimensione appunto del simbolico, in quanto capaci di attraversare il muro e di mostrarlo non come confine ma come varco, facendosi così, in senso proprio, messaggeri di un futuro e di un mondo diversi. Le figure simboliche degli angeli sollecitano dunque nello spettatore quel pensiero simbolico che gli permette di trascendere la percezione fenomenica del reale e del presente per proiettarlo verso il possibile, verso il futuro. Berlino, osservata attraverso questa duplice prospettiva, capace di coniugare sorprendentemente il simbolico e lo storico, rivela allo spettatore ciò che Simmel definiva come «l'essenza di una metropoli», la quale «sta nella sua grandezza funzionale che trascende le frontiere fisiche. Come un uomo non si esaurisce nelle barriere fisiche del suo corpo o dello spazio che occupa, ma negli effetti che produce nel tempo e nello spazio; così una città esiste solo negli effetti che sono oltre la sua immediatezza»<sup>8</sup>. Al di là di ogni lacerazione del passato o del presente, Wenders avverte dunque in maniera del tutto naturale la *Stimmung* di Berlino come pervasa dagli angeli disseminati sul territorio urbano – *Engelshof*, *Engelsgasse*, *Engelbecken* – e fa emblematicamente dell'angelo della vittoria, nel dopoguerra rinominato come angelo della pace, un elemento visivo ricorrente del film. L'angelo gli appare dunque, nella città, come una sorta di *genius loci*, tanto che immagina un prologo del film – in seguito fortunatamente eliminato per il suo eccessivo

---

8. G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. e cura di P. JEDLOWSKY, Armando, Roma 2009, p. 34 (*Die Großstädte und das Geistesleben* [1903], Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989).

didascalismo – in cui si spiega che gli angeli, dopo la Seconda guerra mondiale, heideggerianamente definita come «seconda caduta dell'uomo», per aver chiesto a Dio di concedere appunto all'uomo un'ultima possibilità, sono condannati ad osservarlo vivere senza poterlo aiutare e sono confinati nel «luogo più invivibile»<sup>9</sup> del dopoguerra: Berlino.

Le figure simboliche degli angeli, dunque, non solo, appunto, assolvono il compito dei messaggeri, recuperando il senso dell'etimo greco *angelós*; ma assumono anche e soprattutto la funzione di mediatori tra l'immanente e il trascendente, il concreto e l'astratto, il visibile e l'invisibile, riprendendo, in tal modo, il significato originario della parola simbolo, *sým-ballein*, che significa “porre insieme” e che Wenders ha evocato indirettamente in quei termini di *Sinn-Bild* e *Sinnbild* di cui abbiamo detto. Una duplice valenza insita nelle figure angeliche, questa, che ipotizziamo sia stata ispirata, in particolare, dalla settima e dall'ottava delle *Elegie duinesi* di Rilke, opera che Wenders racconta di aver letto nella fase iniziale della concezione del film. Nella *Settima elegia duinese*, infatti, la capacità dello sguardo di mediare tra visibile e invisibile attraverso la «forma» si lega al senso del tempo e del destino dell'uomo:

Perché anche l'imminente è lontano, per gli uomini.

Ma noi

questo non deve confondere, anzi, ha da darci più forza per serbare  
*la forma*

che ancora ravvisiamo. Essa stava una volta tra gli uomini

stava in mezzo al Destino che tutto rovina

in mezzo a quel non saper verso dove, stava, come cosa che c'è e piegava  
a sé stelle e cieli sicuri.

*Angelo*

io a te la mostro ancora, là! Salva, alla fine,

nello *sguardo* tuo, ora finalmente eretta<sup>10</sup>.

Inoltre, i versi della *Ottava elegia duinese* di Rilke «E noi: spettatori sempre, in ogni dove / sempre rivolti a tutto e mai all'aperto!»<sup>11</sup>, più di quelli di altre *Elegie duinesi* pur così spesso punteggiati da figure angeliche, ispirano probabilmente a Wenders l'idea

9. W. Wenders, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo*, cit., p. 150.

10. R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, cit., p. 97 (corsivo di chi scrive).

11. Ivi, p. 47.

di assimilare l'angelo non tanto e non solo, ipotizziamo, a sorta di *Augenblicksgott*<sup>12</sup>, quanto ad uno spettatore, o, meglio, proprio allo spettatore del suo film, il quale osserva, bianco e nero, la città plumbea ed ascolta i pensieri degli uomini espressi con la poesia densa e minimale di Peter Handke.

Facendo coincidere lo sguardo e l'ascolto dello spettatore con quelli di Damiel e Cassiel, angeli interpretati da Bruno Ganz e Otto Sander che appaiono del tutto spogliati di valenze religiose ed animati da una spiritualità laica, Wenders sollecita un'identificazione psicologica che comporta la condivisione del medesimo atteggiamento di compassione, di comprensione e di rispetto verso i berlinesi, colti tanto nelle loro tribolazioni quotidiane e nelle loro ansie esistenziali quanto nella loro incapacità o impossibilità di pensare sia al passato sia al futuro – non a caso, ricorrono spesso nelle loro menti le domande: Come devo vivere? Come devo pensare?». Adottando la medesima disposizione etica degli angeli, lo spettatore può scoprire con sorpresa come paradossalmente la storia e il muro costituiscano i grandi rimossi nell'invisibile «spazio interiore», rilkiamente inteso, dei berlinesi ad Est come ad Ovest. Nessun ricordo, nessuna proiezione, immaginazione o speranza rispetto al futuro: un muro di disperazione pare piuttosto innalzato nel pensiero e nel sentimento degli uomini, claustrofobicamente confinati in un eterno presente.

Sin dalla fase embrionale del processo creativo, Wenders immagina gli angeli come «disoccupati»<sup>13</sup> girovaghi che si vedranno poi nell'opera finita vagare senza meta nella metropoli e osservare, con passione e meraviglia, con partecipazione e distacco, i cittadini, secondo il medesimo atteggiamento etico che, secondo Benjamin, caratterizza la capacità di osservazione del *flâneur* di Baudelaire, un «cittadino spirituale dell'universo», la cui «curiosità, pura, assoluta, lo pone al riparo dal pregiudizio e dal moralismo»<sup>14</sup> – e non è certo un caso se, allo sguardo di purezza e di curiosità dell'angelo

12. Antica divinità germanica minore che passa accanto agli uomini rapidamente producendo solo effetti momentanei e senza incidere sul corso del loro destino.

13. W. WENDERS, *L'atto di vedere*, cit., p. 163.

14. C. BAUDELAIRE, *Opere*, tr. it. di G. Montesano, a cura di G. RABONI e G. MONTESANO, Mondadori, Milano 1996, pp. 1279-1280 (*Oeuvres complètes*, a cura di G. PICHOS, vol. II, La Pléiade, Paris 1976).

corrisponda, nel film, quello infantile e ingenuo dei bambini, che diversamente dai personaggi adulti, sono in grado di vedere gli angeli, assimilandoli alla loro quotidiana esperienza del mondo e della città<sup>15</sup>. La percezione degli angeli mostra, dunque, come la vita molteplice della metropoli manifesti sulla superficie la profondità, nel particolare l'essenziale, nel visibile e nel concreto l'invisibile e l'astratto. Lo spettatore partecipa della rara capacità di osservazione dell'angelo-*flâneur*, ad esempio, quando Damiel e Cassiel vedono scorrere nel fiume Spree la storia dell'umanità nella sua evoluzione, nei suoi conflitti, nelle sue distruzioni e ricostruzioni, e perciò anche in quella sua indifferenza al paesaggio fluviale medesimo che denuncia la scissione profonda fra storia e natura.

Soprattutto lo spettatore scopre il potenziale epifanico dello sguardo di Damiel e Cassiel quando questi osservano e ascoltano il magma interiore di Homerus, interpretato da Curt Bois. Il cantore eterno, l'anziano poeta, faticosamente si trascina sino ad un ampio spazio desolato nel quale non riesce a riconoscere Potsdamer Platz che aveva conosciuto, dapprima, durante la Repubblica di Weimar – quando vi erano il Café Josti, la rinomata tabaccheria Lohse und Wolff, il cioccolataio Hamann, i grandi magazzini Wertheim e una vita brulicante di omnibus a cavalli e lussuose automobili –, e, più tardi, durante il nazismo quando era stata adornata di bandiere pri-

---

15. Per molti aspetti, l'esperienza infantile dei bambini berlinesi rappresentata nel film si presta all'evocazione di W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese*, tr. it. di M. Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino 2001 (*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. TIEDEMANN und H. SCHWEPPEHÄUSER, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, Bd. IV.1). In tal senso, ci paiono assai significative le parole di Peter Handke evocate sin dall'*incipit* del film e ripetute in seguito più volte dalla voce fuori campo: «Quando il bambino era bambino / camminava con le braccia a ciondoloni; / il ruscello voleva essere un fiume, / il fiume voleva essere un torrente / e la pozzanghera tutto il mare. / Quando il bambino era bambino / non dava giudizi su nulla, / non aveva abitudini, / sedeva per terra a gambe incrociate, / poi d'improvviso si metteva a correre, / aveva un vortice nei capelli e non faceva "facce da fotografo". / Quando il bambino era bambino / era l'epoca di queste domande: / Perché io sono io? / E perché non sono te? / Perché sono qui? / E perché non sono là? / Quando comincia il tempo? / E dove finisce lo spazio? / La vita sotto il sole è forse un sogno? / Non è solo l'apparenza di un mondo davanti al mondo / quello che vedo, sento, odorò? / C'è veramente il male e gente veramente cattiva? / Come può essere che, io che sono io, non ci fossi prima di diventare io? / E come può essere che un tempo, io che sono io, non sarò più quello che sono?».

ma di essere trasformata in zona dismessa e devastata dalla guerra<sup>16</sup>. A tratti, la visione del muro che attraversa lo spazio vuoto fra sterpaglie, fango, rifiuti e pozzanghere, è improvvisamente interrotta da quella di cadaveri di donne, uomini e bambini disposti lungo i marciapiedi e osservati tra le lacrime da chi tenta di riconoscere in essi una persona cara; le immagini in bianco e nero di quel luogo vuoto e abbandonato in cui si aggira disorientato Homerus nel 1986, si alternano a quelle tremolanti a colori sbiaditi dove vengono passati in rassegna isolati interi di case devastate dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Attraverso questo montaggio alternato che pone il conflitto drammatico tra la lenta desolazione del presente e l'irruzione fulminea della tragedia del passato, Wenders offre allo spettatore la percezione e la consapevolezza di ciò che Benjamin definiva come *Jetztzeit*, il «tempo-ora», inteso come «stato della storia» e cioè come unico stato del tempo che, con la sua fulmineità e col suo balenare, è capace di illuminare il presente attraverso il passato e il passato attraverso il presente. L'«apocastasi storica» auspicata da Benjamin, come noto, implica una simultaneità e una sintesi del tempo che può farsi conoscenza e coscienza, sapere ed etica attraverso l'«immagine dialettica». E, così, coerentemente alla sua complessa concezione della storia e dei luoghi affidata a *Sinn-Bild* e *Sinnbild*, Wenders propone allo spettatore le immagini dialettiche di Potsdamer Platz che affiorano nella mente di Homerus come «vere immagini del passato», proprio in quanto sono costruite con immagini documentaristiche effettivamente risalenti al 1945. Le celebri definizioni dell'immagine dialettica presenti nei *Passagen-Werk* di Benjamin – «la vera immagine del passato guizza via. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato. [...] Poiché è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di

---

16. Potsdamer Platz appare nel film irricognoscibile allo spettatore non per via della finzione cinematografica, ma per la realtà della storia che si è delineata dopo la caduta del muro e che, come noto, ha trasformato la piazza in uno dei simboli della nuova Berlino e più in generale dell'avanguardia metropolitana tra fine Novecento e nuovo millennio. Durante la tavola rotonda tenutasi all'Università di Torino, Wenders ha criticato questa trasformazione e la tendenza dell'architettura urbana a riempire gli spazi vuoti della città con nuove costruzioni in quanto ciò comporta un'inevitabile copertura delle tracce del passato e corrisponde perciò ad un'autentica rimozione storica assai simile a quella compiuta dai berlinesi e che egli ha problematicamente rappresentato appunto ne *Il cielo sopra Berlino*.

svanire ad ogni presente che si riconosca significato, indicato in esso»<sup>17</sup> – costituiscono probabilmente la *ratio* che guida Wenders non solo a far conoscere un passato rimosso allo spettatore, ma a far sì che per questi il ricordo sia produttivo proprio nel momento in cui la rimozione storica pare far crescere il rischio di ripetere nel futuro le tragedie dimenticate. Non è un caso, dunque, se l'emblematico personaggio del poeta Homerus, dopo aver constatato come nel dopoguerra «Ancora nessuno è riuscito a intonare un *epos* di pace», si domanda «Cos'ha la pace che non entusiasma? Mi debbo dar per vinto?» e risponde a se stesso parafrasando l'*incipit* dell'*Odissea*: «Chiamami, o Musa, il cantore immortale che abbandonato dai suoi mortali uditori, perse la voce, lui che da angelo del racconto è diventato il suonatore di organetto là fuori, ignorato, deriso, alle soglie della terra di nessuno».

Wenders affida a questo punto la memoria storica non tanto alla parola e non solo all'immagine dialettica, ma anche e soprattutto alla *mise en abyme* del metacinema, del film nel film. Egli mostra, infatti, nella sua Berlino anche un set cinematografico di un film storico sul nazismo nel quale sta recitando Peter Falk e presenta quest'ultimo esplicitamente come il popolare interprete di origine tedesca della serie televisiva americana dedicata al *detective* Colombo e implicitamente – e più ancora di Daniel e Cassiel – come l'«angelo della storia» di Walter Benjamin, l'*Angelus Novus* di Paul Klee. Nella rappresentazione del set cinematografico in cui sta lavorando Peter Falk, non a caso, le immagini che mostrano uomini in uniformi naziste e donne e bambini con la stella di David cucita sugli abiti entrano in una interrelazione di reciprocità complessa con quelle della *troupe* e dei tecnici intenti a lavorare nell'angosciante scenario di un palazzo in rovina. Il disorientamento nello spazio e nel tempo vissuto dallo spettatore grazie alle immagini dialettiche dell'interiorità di Homerus si trasforma attraverso questa rappresentazione in autentico stupore di conoscenza. Lo spettatore, infatti, è ora indotto a riflettere sul rapporto tra il passato, il

---

17. W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, a cura di R. SOLMI, Einaudi, Torino 2001, p. 77 (*Schriften*, hrsg. von TH. W. ADORNO, G. ADORNO, F. POSDSZUS, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1955 Bd. II).

presente e anche il futuro, grazie alla «dialogica complessa»<sup>18</sup> che vede attuarsi tra la finzione e la realtà, l'apparenza e l'essenza: le comparse che interpretano gli ebrei affollano una camerata inospitale e attendono stanchi il loro turno di riprese su letti a castello fatti di tavolacci, gli attori in divisa nazista chiacchierano e sorridono in disparte fumando, due attori intenti a lottare nel palazzo in rovina con i pavimenti squarciati da voragini, nella concitazione della scena, rischiano veramente di precipitare al piano inferiore. Peter Falk avverte compassione ed empatia per le comparse, è coinvolto dalla dimensione umana della situazione molto di più che non dalla macchina della finzione e dello *show business*, la quale pur lo costringe con le proprie imposizioni. Come l'angelo di Klee e di Benjamin, egli fissa il suo sguardo sulle manifestazioni istantanee dell'accadere e sulla «catastrofe» della storia che viene messa in rappresentazione, sentendosi 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»<sup>19</sup> – *the show must go on*; la tempesta del «progresso» incalza. Ascoltando, grazie alla percezione di Damiel, i pensieri e i sentimenti di Peter Falk e osservandolo vivere nel tempo, lo spettatore può riconoscere se stesso, travolto quotidianamente dall'urgenza e dall'obbligo, restio a ignorare l'essenza e tuttavia infine quasi noncurante dell'urgenza dell'essenza, proprio come accade ai berlinesi

18. Mutuo il concetto di «dialogica complessa» dalla filosofia della complessità di Edgar Morin. E. MORIN, *Il Metodo*, 6 voll., Cortina, Milano 2001-2005 (*La Méthode*, 6 voll., Éditions du Seuil, Paris 1977-2004).

19. Vale la pena riprendere per intero la nona delle *Tesi di filosofia della storia* dove Benjamin offre una descrizione dell'«angelus novus» – «angelo della storia» – che Wenders riprende ne *Il cielo sopra Berlino* con estremo rigore nella sua essenza e, a tratti, persino nella lettera, laddove Peter Falk dirà di «starsene a guardare con la bocca aperta»: «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta». W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, cit. p. 80.

che, intenti negli affanni quotidiani, rimuovono il muro e trascurano il pericolo potenzialmente imminente che da quella rimozione potrebbe derivare – «perché tutti non vedono passaggi e istanti? Se li vedessero, non ci sarebbero guerre», dice Peter Falk durante la lavorazione del film citando implicitamente Benjamin. Quando lo spettatore scoprirà che il personaggio di Peter Falk un tempo era un angelo fattosi poi uomo, comprenderà e osserverà con altri occhi il processo di metamorfosi da angelo a uomo che sta attuando Damiel – e ciò accadrà non certo soltanto grazie alla trasfigurazione formale del cromatismo del film dal bianco e nero al colore. Una comprensione umana autentica non può essere circoscritta ad un sapere e ad una spiritualità astratti, ad una conoscenza fatta anche di disorientamenti e di stupori, di solidarietà e comprensione ideali e tuttavia destinata a restare distaccata, in quanto affidata alla condizione di passività dell'osservazione e dell'ascolto, dunque alla condizione propria dello "spettatore". In effetti, Damiel vuole avere percezioni e sensazioni per vivere la conoscenza e farne vera comprensione, per amare. Innamoratosi di Marion, acrobata circense di chapliniana memoria, Damiel finalmente la incontra una notte e da quella notte i due si amano: «Io ero in lei e lei era in me. Chi più al mondo può mai dire di essere insieme ad un umano? Io sono insieme. Questa notte ho imparato a stupirmi. Lo stupore dell'uomo e della donna ha fatto di me un uomo. Io ora so ciò che nessun angelo sa». «Ora noi siamo il tempo», dice Marion, «non solo la città intera, adesso è il mondo intero che prende parte a noi. Ora noi due siamo più che due solamente. Noi incarniamo qualcosa ed eccoci sulla Piazza del Popolo, piena di persone che si augurano la stessa cosa che ci auguriamo noi». Attraverso l'incontro amoroso giunge a compimento la metamorfosi della *comprensione* – la radice etimologica *cum-prehendere* implica la condivisione e l'armonizzazione di sé con l'altro e con l'alterità del mondo.

Se, dunque, all'inizio del film, il superamento del fenomenologico era *conditio sine qua non* della percezione del possibile e dell'attivazione del pensiero simbolico, ora, alla fine dell'opera, il recupero della dimensione fenomenologica si rende indispensabile per una metamorfosi che Wenders evidentemente vorrebbe non solo di Damiel, ma anche dello spettatore.

Di questa fiducia di Wenders nella comprensione, che anche l'arte può suscitare, troviamo conferma nelle poetiche parole di Handke con cui significativamente decide di chiudere la sua opera: «Nominami gli uomini e le donne e i bambini che cercheranno me, il loro cantore eterno, perché essi hanno bisogno di me più di ogni altra cosa al mondo. Condividiamo tutti la medesima condizione».