

Presentazione

Per alcuni, favoriti degli dei, la letteratura è tutto. E la letteratura è realmente tutto. È presenza, memoria, spaesamento, radicamento, illusione, rabbia, sogno infinito e finito, doloroso recupero della realtà. La letteratura in ogni sua forma, dalla più inaccessibile alla più triviale, è una specie di qualità o tara congenita all'uomo e ignota agli animali. La letteratura è amalgama, è patrimonio che si riconosce comune perché travalica i confini, supera senza sosta ogni tipo di limite, è volatile, imprevedibile, sfuggente, appena più duratura del bronzo. È un esercizio salutare, economico e sempre di successo contro le meschinerie nostre e del mondo intorno, è anche comica, quando non induce al pianto, è consolazione ma può essere anche provocatoria, dolce, accogliente, inospitale e dura.

(V. Perretta, *A che serve la letteratura?* 2007)

Quadreria. Il titolo scelto per questa raccolta di saggi è eccentrico solo in apparenza. Al di là e al di fuori dell'istituzione ben più normativa e ufficiale del Museo, la quadreria testimonia del dialogo individuale tra il collezionista e il suo oggetto, poiché si fonda sulla necessità, sulla disponibilità e sul desiderio di condividere il proprio vissuto estetico ed intellettuale, la propria urgenza culturale, le proprie scelte di parte, il proprio gusto e le proprie bizzarrie con chi guarda. Si è voluto evocare uno spazio, chiuso e aperto insieme, nel quale il visitatore può entrare con agio e muoversi a suo piacimento lasciandosi andare alla curiosità e assecondando il proprio sguardo che nella movenza della rifrazione lo porterà a tirare le linee spesso non troppo invisibili di un affresco in cui tutto si tiene nel gioco autonomo e illuminante dei rimandi interni. Uno spazio in cui è di casa la prospettiva, il dialogo dei piani sfalsati, la dialettica tra ombra e luce, l'agnizione e l'epifania provocate dall'apparentamento di elementi lontani tra di loro. Uno spazio nel quale il visitatore è libero, libero di sostare o di andare oltre, di dar corso alle proprie associazioni e di selezionare itinerari del tutto personali, poiché si muove in un luogo d'incontro con la personale inclinazione di un altro individuo, il quale, a sua volta, ha obbedito ai processi della mente che lo hanno spinto a collegare immagini e

sensazioni secondo rapporti di similitudine, opposizione o contiguità. Ma pur trattandosi di uno spazio variamente arredato e solo apparentemente disorganico, il visitatore sarà al riparo da sentimenti di spaesamento perché chi quello spazio lo ha allestito è stato guidato da un'idea forte che di volta in volta ha informato di sé la collezione. E dalla passione.

Passione e idea forte nella scelta degli oggetti di studio si colgono nitidamente nella quadreria personale di Vanda Perretta. Instancabile cittadina del mondo e insaziabile lettrice, mai subalterna alle mode culturali e spesso in anticipo sui tempi o apertamente controcorrente nell'individuazione e nell'analisi di voci letterarie e presenze intellettuali, l'autrice di questo volume è sempre andata incontro al testo letterario con il rispetto che si deve ad un interlocutore maieutico, fonte forse più di domande che di risposte. Ha sempre considerato ogni singola opera come un organismo libero, fatto per vivere più a lungo di ogni sforzo ermeneutico, anche ingegnoso, ravvisando nel testo una presenza fisica che sollecita il lettore ad un vero e proprio «corpo a corpo». Collocati nella koiné storico-politica e culturale di appartenenza senza che vi sia deriva biografica o storiografica, gli autori sono visti a tutto tondo al di là della superficie e nelle pieghe delle loro differenze, così come sono trattati da persone fatte di carne e sangue i personaggi cui hanno dato vita. Vanda dà la parola al testo, lo apre al lettore e lo rende partecipe delle occorrenze narrative e simboliche, ben conscia del fatto che l'esegeta non è che un «nano appollaiato sulle spalle dei giganti» messo a confronto con una «materia lavica in perpetuo scorrimento che trascina con sé l'esistenza di chi voglia praticarla», sia che si tratti dell'autore, del lettore o del critico. Ma quelle occorrenze non riposano in se stesse, o non soltanto, così come i testi trattati non sono semplicemente parti di un insieme più grande qual è quello delle lettere tedesche e della loro storia. Benché Vanda tocchi, come è inevitabile, soltanto alcuni autori, dai suoi saggi affiora un'immagine complessiva, potremmo dire la matrice stessa, della letteratura tedesca. L'impronta che ne governa i tratti è quella, così l'autrice, di una letteratura «mortuaria, castigata e speculativa quanto nessun'altra – come lontano presagio di una umana terra promessa». Descriverla come tale e adoperarsi al tempo stesso affinché diventi terra abitabile, anche solo interiore, è uno dei compiti sommi della creatività letteraria, dato che «l'attività poetica è rivoluzionaria, per natura, per esercizio spirituale». Muovendo da questo assunto che accetta la sfida e si interroga sulla sua necessità, la studiosa si è avvicinata soprattutto ad autori che non hanno cercato riparo nella torre d'avorio dell'arte per l'arte.

Identità, coscienza, educazione, sofferenza, morte, eversione, violenza, responsabilità, resistenza estetica, utopia sono parole chiave che tracciano i contorni di questa “quadreria”. Inusitata percezione prospettica e sovrana padronanza della materia fanno di queste parole gli snodi di possibili itinerari di lettura attraverso i territori rocciosi di una letteratura, quella tedesca, spesso ardua e severa. Parole presenti in egual misura nei saggi che parlano di donne impegnate nella riflessione poetica e nella sua prassi, che parlano di uomini e donne votati all'impegno politico e

civile, all'emanipazione del singolo o della società, e dediti non di rado a cause perse, che parlano dell'arte come antifrasi al naufragio, e della bottega del fare e del dire letterario. Il verso di Ghiorgos Seferis: «A un bicchiere d'inchiostro preferisco una goccia di sangue», essendo collocato in epigrafe al primo saggio di questa raccolta, è di fatto sulla soglia della "quadreria" nel suo insieme e assume così «valenza di simbolo, di segno, di emblema». L'averlo scelto significa aver saputo riconoscere appieno la materia di cui è fatta la letteratura. Ma inchiostro e sangue si fondono nella scrittura, in quella autorevole, incisiva e militante di Vanda e in quella dei poeti e degli scrittori intenti a trovare una lingua nuova per contenuti nuovi, una lingua che non registra soltanto, ma che «indaga, scava, evoca, immobilizza, vigila».

Primaria è per Vanda l'attenzione all'uso della lingua e al «corpo a corpo» degli autori con il loro strumento. Nel diffidare di presunte ineffabilità che vengano attribuite a ciò che è scritto, Vanda parte dall'assunto che nulla è lì per caso. Attenta alle parole e alla loro coloritura e all'eloquenza dei silenzi dà credito al loro peso specifico, alla loro messaggio, alla loro verità. Se, dunque, le parole sono o sembrano tese al costituirsi di uno scambio tra «un io e un tu» affinché «l'io possa arricchirsi dell'Altro» al di là di ogni sospetto o «sfiducia per ogni ovvia relazione tra io, linguaggio e caos», allora la parola va ascoltata in profondità, va indagata fino alla fonte del suo etimo, perché è anche lì che è dato cogliere una possibile chiave di lettura. Sul tavolo di lavoro di Vanda, che molto assomiglia allo scrittoio "enciclopedico" di Sophie von La Roche, ha fissa dimora il dizionario etimologico, quello dei sinonimi e contrari, il vocabolario di latino ma soprattutto di greco, e la Bibbia, considerata un'opera di consultazione lessicale, di approfondimento antropologico e di inesauribili feconde letture. Sensibile oltre ogni dire al bello e mai in balia della sirena di scritture narcisistiche, Vanda segue le orme di chi ha scelto «la roccia nuda del linguaggio». Coglie in pieno la lucida sofferenza intellettuale e esistenziale delle *Lezioni francofortesi* di Ingeborg Bachmann, che per «sottrarsi alla "babelica confusione dei linguaggi"» sceglie la via più «dolorosa delle domande autentiche», prima fra tutte quella che potremmo definire ontologicamente dolorosa: «Perché scrivere e a che fine?» Con la Bachmann Vanda condivide la speranza, sorretta dall'impegno, che la voce poetica, che abita il non luogo, così come la letteratura tutta, sempre in bilico tra senso ed evanescenza, risultino alla fine vincenti «nella testarda voglia di un futuro utopico, in cui linguaggio, pensieri e vita siano nuovi, affinché tutto possa essere mutato e responsabilmente mutato».

È lecito leggere il saggio sulle lezioni di poetica, splendidamente tradotte da Vanda con la sapienza, l'umiltà e la lingua del traduttore autentico, come il vademecum di una germanista che del mestiere ha saputo fare magistero di conoscenza, di cultura, di impegno civile e, perché no, di vita. Una delle ragioni per cui il suo magistero tale è, risiede nel fatto che Vanda si è saputa arricchire dei testi frequentati nella consapevolezza che di «autoinganni non si vive». Da questa presa d'atto, che è anche in perfetta sintonia con Christa Wolf, discende la sua ammirazione partigiana per le donne che si dedicano «ad un'opera audace quale quella della

propria educazione», non importa se autrici o personaggi letterari. Vittime semmai, ma non carnefici, presenze violente, insubordinate, forti anche nel silenzio come Otilie o Effi Briest, sommesse ma inviolabili come Gertrud Kolmar e Rose Ausländer. Donne che leggono, donne che scrivono senza «mascherarsi da uomo», donne che spesso a caro prezzo si emancipano come la pacifista Bertha von Suttner, «prototipo di emancipazione» o come Bertha von Pappenheim, «pioniera del lavoro sociale, paladina del diritto delle prostitute, inarrestabile manager di una vera e propria impresa del volontariato», la quale ha saputo riconvertire il portato di una lunga analisi clinica «nel più rigoglioso giardino» della *vita activa* di arendtiana memoria.

Se l'attenzione alle presenze femminili del patrimonio letterario e culturale tedesco risente degli albori dei *gender studies*, non per questo Vanda ne esaspera i toni ideologici. Le donne non sono un universo a sé, semmai dicono meglio di altri l'«universalmente umano». In quel «vero e proprio monumento all'esperienza culturale femminile settecentesca», che è Sophie La Roche, Vanda scorge un'antesignana di Virginia Woolf, in particolare nell'investire mediante la scrittura di significato eversivo lo spazio autonomo, foss'anche solo di una stanza. Vanda afferma, dunque, «l'incrollabile certezza che un essere umano debba avere più facce, e che un essere umano colto, se donna, non debba nascondere di esserlo». Ovviamente non nasconde di essere donna la “trasgressiva” e “audace” Bettina Brentano, scrittrice in costante lotta con «gli stereotipi culturali di identità di genere e di ruoli dominanti», non le basta infatti essere moglie del proprio marito, vuole essere «cittadina dello stato». Quando ancora i dizionari di letteratura tedesca italiani e stranieri rinviavano la scheda dedicata a Bettina alla voce Bettina von Arnim, Vanda nel saggio che le dedica restituisce alla scrittrice piena dignità letteraria, filosofica e “politica”. Ma le riflessioni sulla scrittura di Bettina non si fermano all'encomio per aver realizzato un «cambiamento di codici per il mezzo del linguaggio nuovo» – infatti in questo saggio compare per la prima volta nella saggistica di Vanda Perretta il termine «eufemizzazione». Anzi «eufemizzazione antifrastica», che qui sta a significare la capacità di dire, contrastandola e volgendola al positivo, l'esperienza del dolore dovuto allo scempio che il tempo compie sul corpo e sulla femminilità, unica “dote”, all'epoca, dell'essere donna. La grandezza esemplare di Bettina sta, dunque, nella capacità di riconvertire la tautologia di essere donna in ricchezza *tout court*, ricchezza che la mette al riparo dalla «mistificazione della propria vita reale».

Chi mette in scena la donna e addirittura postula la sua subordinazione compiendo con ciò un'«opera di mimetizzazione» è Friedrich Hebbel, un autore «tra i pochi disposti a concedere la parola anche alla parte lesa». Hebbel è uno degli autori più ostici della letteratura tedesca, tanto che dal suo teatro si rischia “di non cavare un ragno dal buco” – così Vanda all'epoca dell'incontro con le figure femminili di Hebbel, da lei analizzate in tutta la loro tragica fisicità e violenza. Vanda è affascinata da un autore che alla donna ha concesso corporeità piena – in questo Hebbel è secondo forse solo a Kleist –, un autore che descrive la donna come un «ordigno misterioso suscettibile di esplodere e mai a comando». La studiosa ne coglie appieno la “differenza”, non tanto o non solo rispetto al mondo maschile, quanto piuttosto

come generatrice della colpevole scissione dall'uno-tutto di cui parla Hebbel. Sulla falsariga della lettura di Karl Kraus, il quale individua nel conflitto uomo-donna «la primigenia angoscia dell'Adamo biblico» che sfocia nella «la riscossione del grande credito: l'anima femminile», Vanda situa nell'incolpevole atto di nascita della donna la matrice della dimensione del tragico che va ben «oltre la cesura della morte o della perdizione del singolo». Ben sapendo, tra l'altro, che questo è solo uno degli aspetti dei molti aspetti del senso di colpa che abita la letteratura tedesca tutta.

Se c'è il senso di colpa, ci sono anche delle colpe, vere o presunte che siano. Responsabilità storiche come la miseria tedesca o Auschwitz, o la non volontà di uscire da uno stato di umiliante subordinazione o perenne minore età – non è, infatti, un caso che il rinvio alla risposta di Kant a proposito dell'Illuminismo è presente più e più volte in questo volume. Responsabilità sociali come quelle messe a nudo da Theodor Fontane in *Effi Briest*, la cui storia “pedagogica” «è la cronaca di un delitto perfetto». Responsabilità individuali, ritenute tali, come la diversità e la non obbedienza, davvero non solo femminile, a dettami e imposizioni, come nel caso di Lenz e di Kleist, e di altri ancora ricordati nei saggi di Vanda. Molte sono le modalità e molte le strategie per arginare, ribaltare o “eufemizzare” il senso di colpa. Vanda ferma la sua attenzione su poetesse come Nelly Sachs, Gertrud Kolmar e Rose Ausländer che, non ritenendo «di dover considerare come compiuto il fallimento della cultura», si fanno carico delle colpe degli altri o dell'«impotenza del non poter nominare l'orrore». Per un tema come questo lo scrittore come P. Weiss, che si considera un sopravvissuto, si appoggia alla lezione di Aby Warburg, apprendendo dalla *Leidschatztheorie* dello storico dell'arte «forse il modo di salvare l'arte e la cultura dalla bancarotta» - se non addirittura l'indicazione salvifica che fa dell'arte una via per la «liberazione dalla colpa». In tema di intellettuali di sinistra sia Kurt Tucholsky, «il piccolo grasso berlinese che con la macchina da scrivere voleva arrestare la catastrofe», sia Ludwig Börne, odiano la Germania per amore, una contraddizione che doveva affascinare Vanda in un tempo in cui l'impegno politico condiviso era all'ordine del giorno. In realtà Vanda ha solo sfiorato Tucholsky, ma ha attraversato le non poche pagine degli scritti börniani al fine di individuare le tappe del pensiero politico dell'antagonista di Heine, tappe che vanno da un atteggiamento “anarchico” all'atteggiamento del repubblicano che rivendica come necessaria la rivoluzione violenta.

Ma l'affrancamento dal senso di colpa può condurre ad attingere alla morte. «Non posso morire senza essermi riconciliato, contento e sereno come sono, col mondo intero [...]. La verità è che per me non c'era soccorso su questa terra». Le parole di Heinrich von Kleist, tratte dalla lettera d'addio alla sorella Ulrike, prefigurano il «gran finale» di un'azione «lungamente annunciata, risolta in “poetica”, indagata e già esteticamente definita». In un saggio tra i più belli di questo volume – il titolo *Pas de deux* è, a sua volta, esempio di eufemizzazione – Vanda ricostruisce come “dal vivo” l'allestimento kleistiano della «*cognitio mortis experimentalis*», lo inserisce a pieno titolo nella tradizione delle immagini dell'*ars moriendi* rinascimentale, e conferisce all'arbitrio dell'epilogo violento l'aura della

sacralità originata da una sofferenza che accetta di non farsi più contenere e intralciare da alcuna forma. Se la temperie del primo romanticismo esalta il lato notturno dell'esistenza come spazio foriero di vivificanti luminescenze e la morte come promessa di «felice *terra incognita*», il gesto assoluto di Kleist coincide, invece, anzi è, l'apoteosi tutta terrena ma senza più argini, legacci o impedimenti dell'affermazione del *Gefühl*. Che l'auto-affermazione nella sua purezza a-teleologica significhi contestualmente auto-distruzione è, dunque, del tutto trascurabile. In questa prospettiva Vanda legge la *Todeslitanei*, un "lascito" congiunto di Kleist e di Henriette Vogel, come una *Liebeslitanei* che «rivela una metamorfosi tutta positiva: quella della morte che si trasfigura e rinasce come amore».

Amore, morte e rinascita definiscono il tema dei due saggi dedicati al beniamino degli dei. *Le affinità elettive. Variazioni sul tema di Ottilia* e *La trilogia di una passione* danno testimonianza di due stagioni di particolare difficoltà esistenziale di J. W. Goethe alle prese con l'avanzare del tempo. In entrambi i saggi Vanda fa leva sul gusto per la *detection*, vero e proprio *divertissement* volto al reperimento degli indizi e alla combinazione delle tessere al fine di ricostruire l'incastro degli eventi e il loro precipitato creativo, insomma per disvelare – come scrive l'autrice – «l'operazione chimica dell'esistenza». *Le affinità elettive*, «il romanzo più enigmatico e ingannevole» di Goethe, fatto di depistaggi, dissimulazioni e percorsi labirintici, e soprattutto la figura Ottilie, «creatura della natura e del cosmo», rappresentano una degna sfida per una studiosa attentissima al dettaglio che illumina l'impercettibile e apre una breccia nel magma del sottotesto. Vanda individua nel romanzo tutta una serie di particolari che plasmano fisionomia e significato di questa figura. Si tratta di un personaggio che condensa e risolve la crisi del Goethe cinquantenne che si libera di tutte le costrizioni legate alla retorica della rinuncia per aderire tramite Ottilie al flusso delle passioni e affermare che non ci si deve sottomettere ad «altra autorità che non sia quella delle proprie leggi» ovvero «la fedeltà alle proprie passioni».

Esperire la passione, trasfigurala, patirla come una «Realitätsprüfung», un banco di prova allestito dal tempo «non più fluido, da bere tutto d'un fiato, da consumarsi senza pensieri, un tempo triturato in una successione di momenti»: questo è, scrive Vanda, la *Trilogia della passione*. La citazione di F. Bacone «Temporis enim non fit restituito», posta *in esergo* al saggio, rinvia alla sconfitta e alla *hybris* di chi sfida l'inesorabilità di una legge universale e anticipa, insieme al titolo del saggio, la storia di un ennesimo «corpo a corpo» tra Eros, Chronos e Thanatos. Vanda, però, non ha avuto alcuna intenzione di spostare il conflitto nel regno dell'«universalmente umano», ha invece voluto raccontare una storia, una storia vera e individualmente umana che ha avuto necessità di farsi poesia. Ancora una volta si è servita della tecnica della ricostruzione, ed ha intrecciato i reperti biografici all'analisi delle tre liriche della *Trilogia*, le quali hanno indicato la strada grazie al loro muoversi «l'una verso l'altra». Con grande finezza narrativa e senza quasi darlo a vedere, Vanda ha pensato il suo testo intorno ad un tema centrale non solo della *Trilogia*, ma della parola estetica in quanto tale. Parola estetica la cui verità intrinseca viene messa in dubbio negli ultimi versi di *A Werther*, la prima delle tre liriche: «Separazione è morte! / Oh, come risuona commovente il canto del poeta, / quando invita a fuggir la

morte, che è separazione!». Non si tratta tanto, o solo, di strategie di sublimazione per mezzo dell'arte, quanto di una presa d'atto del divario tra poesia e vita. Secondo Vanda alla fine a Goethe resta solo il dolore.

Ha ragione dunque l'autrice di questo volume quando scrive che «la letteratura tedesca più di ogni altra è sovrana nel tradurre ansie esistenziali in forme estetiche e magistrali catarsi». Della responsabilità della catarsi e del suo inveramento deve, quindi, farsi carico l'arte, perché l'arte è «estetica della resistenza», sintagma assai felice che rinvia al corposo romanzo di Peter Weiss. Resistenza al male, alla sofferenza, al naufragio. Al convegno sui *Naufragi*, Vanda partecipa con un intervento che legge in positivo la metafora in oggetto: *Navigatio vitae: il paradigma di una resistenza estetica*. Questo saggio – che mette in scena l'interazione tra il quadro di Géricault, la lettura della cronaca di Savigny e Corréard, da parte dello stesso Géricault e di Weiss, e *L'estetica della resistenza* di quest'ultimo – ribadisce la fiducia nel significato profondo della letteratura, un patrimonio dell'umano sapere che sta perdendo sempre più terreno. Con grande incisività in questo saggio Vanda perora la causa dell'arte in quanto strumento di denuncia, «“strumento contro la paralisi”» e irrinunciabile luogo antropologico della memoria, quindi, dell'identità del singolo e della collettività. La parola va, dunque, direttamente all'artista il quale, se tale vuole essere, ha il dovere di ricavarci uno spazio d'azione dal quale operare con indisciplina e rivolta: «Géricault – scrive Peter Weiss – aveva voluto attaccare un sistema distruttivo e di oppressione, e aveva dovuto assistere alla propria sconfitta. Eppure mai aveva visto con maggiore chiarezza come nell'arte sia possibile creare valori tali da superare ogni chiusura, ogni abbandono, e come, dando forma tangibile alle proprie visioni, sia possibile porre riparo alla malinconia».

Memoria e malinconia. Memoria, ovvero l'ombra lunga del dodicennio nero, stagione che fa del «composto atro/nigro la sua più sinistra accezione»; malinconia ovvero angoscia esistenziale che genera «una continua e geniale antifrasi delle immagini più atre» – così Vanda nello scritto sul “*Noir*” in *Germania*. Memoria e angoscia rappresentano il filo conduttore attraverso i “labirinti dell'io lirico” e ci riconducono al tema del linguaggio e all'urgenza di ritrovare la dignità e la potenza della parola ad onta e al di là della perentorietà adorniana secondo la quale «scrivere una poesia dopo *Auschwitz* è un atto di barbarie». Gottfried Benn, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Peter Weiss, Günter Grass e Ingeborg Bachmann sono i poeti e gli scrittori sui quali Vanda si sofferma proprio in virtù del fatto che sfidando le divinità degli inferi «fanno quadrato intorno al loro lavoro». In questo consiste in ultima analisi, così ci fa capire il saggio, la vera adesione all'etica della responsabilità dei poeti, degli scrittori e degli intellettuali nei confronti di se stessi e nei confronti del proprio *Beruf*, mestiere, che ha a che fare, si sa, con *Berufung*, vocazione. «Porsi al di fuori di una lingua equivale a morire», così ancora P. Weiss. Estetica della resistenza, appunto, ovvero etica della resistenza.

Questo è il “che cos'è la letteratura” per Vanda Perretta. Alla più «incorporea» delle letterature Vanda ha tentato di dare corpo, mai facendo mistero della delusione che persino Heine, convinto assertore di Saint Simon, difettesse del quinto dei sensi,

quello del tatto. Così come mai ha sottaciuto le sue idiosincrasie, le sue preferenze e il suo corpo a corpo con l'eminenza grigia della letteratura tedesca, con Lutero, lui sì, «maestro di una lingua barbara e bellissima». Questo Vanda ha trasmesso a generazioni di studenti. Senza mai derogare dall'interrogarsi su «come insegnare a leggere le linee di un discorso all'apparenza confuso e labirintico e nella sostanza, invece, perfettamente coerente? Come segnare i limiti delle sconfinite terre della letteratura e al tempo stesso salvare l'immagine della libertà che essa rappresenta? Come e perché domare l'energia che essa sprigiona e insieme domare i destinatari del proprio insegnamento per condurli a eseguire con la dovuta perizia tutti quegli esercizi di interpretazione dalle figure sempre uguali, nel segno di un rassicurante esorcismo contro ogni eventuale demoniaca possessione ingenerata dai testi?»

Ma Vanda ha sempre tenuto fermo un punto: *on ne badine pas avec la littérature.*

