

## IL 'MONDO TEDESCO' DI GIULIANA MORANDINI

di PAOLO CHIARINI

Nell'immaginario di Giuliana Morandini la cultura e la storia del mondo di lingua tedesca occupano da sempre un luogo privilegiato, e invero in un duplice senso. Come contiguità immediata della sua terra d'origine — Udine, il Friuli — con un'Austria vissuta negli oggetti, e nelle atmosfere che essi emanano, prima ancora di interiorizzarla consapevolmente, in un processo di osmosi non molto diverso da quello che Elsa, la protagonista del romanzo *I cristalli di Vienna* (1978), rivive nella memoria in un treno che la porta verso la città sul Danubio. Una contiguità filtrata, nelle pagine del successivo *Caffè Specchi* (1983), dalla sapiente rievocazione di climi triestini legati, negli itinerari intellettuali e urbani, a una esemplare stagione della quale non si è ancora del tutto spenta l'eco, entro uno scenario senza tempo e insieme punto d'incontro fra etnie e lingue diverse. Ma anche la contiguità più stretta può rovesciarsi a ogni istante nel suo opposto, manifestarsi nelle forme paradossali di un 'confine interno' che è esclusione. È il tema, o meglio il 'Leit-Motiv', di *Angelo a Berlino* (1987), così concreto e insieme così sfuggente, accompagnato com'è da una folta schiera di altri *angeli* polimorfi, che in un volo attraverso la storia non molto diverso da una discesa nel pozzo del proprio passato ci conducono sino alla "Frauenkirche" di Dresda, anzi alle sue doppie rovine: quelle della Guerra dei Sette anni e quelle — descritte in un capitolo centrale del libro — causate dal fatale bombardamento inglese del 13 febbraio 1945 (e in questo senso la celebre *Tesi* di Benjamin, ispirata all'"Angelus Novus" di Klee e posta dall'autrice come esergo, possiede — al di là di più sottili legami — un valore esplicito di plastico e puntuale riferimento).

Problematica per tanti aspetti ci sembra l'ipotesi di una triangolazione Vienna-Trieste-Berlino come perimetro di un 'limes' mitteleuropeo. Quella che era allora la ex-capitale tedesca ne è oggettivamente fuori. Direi del resto, tentando un'affermazione ancora più radicale, che essa è presente in forme esplicitamente convenzionali secondo lo stereotipo con cui si apre il capitolo 10: «Un cantiere continuo», «una assurda corsa edilizia per stabilire chi fa prima e chi fa più alto e più bello». Gli itinerari che la protagonista e i suoi interlocutori percorrono — la Potsdamer Straße, il Tiergarten, la zona del Ku-damm, il quartiere di Kreuzberg, il ponte di Glienicke, i laghi che cingono la città con i loro nomi famosi — sono le quinte, insieme necessarie e di maniera, d'una vicenda che si svolge altrove: non hanno nulla del fascino ambiguo e perturbante che si sprigiona dai fondali dell'immaginario triestino di *Caffè Specchi*. I luoghi deputati di una Berlino che ci è ben nota sono semplici cartelli stradali per circoscrivere un'area urbana, non mirano a creare (o evocare) un'atmosfera specifica, come ad esempio le litanie elencatorie della Bachmann nelle pagine di *Ein Ort für Zufälle* (1964), dove — non a caso — le vie erano sostituite dall'indicazione di sigle fin troppo familiari: Sarotti, Schultheiß, Commerzbank, Berliner Kindl, Scharnhorst-Reisen, Kadewe, Neckermann, Defaka, Bolle. Anche i monumenti architettonici del passato (di Fischer von Erlach, Schadow, Schinkel), e del presente (Mies van der Rohe, Gropius, Scharoun) segnalano in realtà — o nascondono — altri valori, altre 'archeologie'. Certo, in apparenza Erika era venuta dall'altra parte, da "drüben", per «studiare i progetti delle nuove costruzioni e documentarsi sulla storia del tessuto della città». In realtà, nello specchio di Berlino si riflettono altri elementi, maturano conflitti e scelte diversi.

Dunque, allora, Berlino come città del 'muro', del 'cielo diviso'. Segnali in questa direzione non mancano, sobri ma espliciti. Nel ricordo di un colloquio con la prima persona che la protagonista Erika von Bassewitz incontra 'dall'altra parte', un giovane emigrato turco dal nome bachmanniano, affiora una battuta emblematica: «'Non ti preoccupare', aveva detto Ma-

lina, 'riposa, tutto si assesterà', *il cielo ignora le divisioni*» (corsivo nostro). E nella sontuosa metafora fiabesca che avvia la conclusione del libro — «le stelle avrebbero scelto per sempre, come quella notte; sarebbero uscite nello scenario del mondo tutte insieme, non avrebbero più diviso il cielo» — si annida una esplicita citazione (anche se poi, in un senso più profondo, il testo di Christa Wolf che Giuliana Morandini evoca in parallelo sembra essere non tanto *Der geteilte Himmel* quanto, piuttosto, *Nachdenken über Christa T.*). E tuttavia l'attenzione per i paesi dell'Europa centro-orientale opera, come una segreta deriva, anche qui: lo dimostra non solo il riferimento indiretto alla Vienna di Ingeborg Bachmann, ma anche e più ancora la presenza costante — sullo sfondo — di quella matrice polacca dei von Bassewitz che amiamo immaginare localizzabile nel paesaggio etnicamente composito dell'Alta Slesia. Ed è forse questo elemento che ha indotto a considerare *Angelo a Berlino* (lo abbiamo già visto) come la conclusione di una ideale 'trilogia (mitteleuropea)'.

Rispetto ai libri di cui si è fin qui discusso, *Sogno a Herrenberg* (1991) esibisce non pochi elementi innovativi — di struttura, di linguaggio, di spessore storico — e insieme esplicita, forse più direttamente che altrove, il significato profondo delle 'cose narrate'. Siamo, in altri termini, di fronte a una forma epica organizzata su diversi livelli — la grande cornice che si srotola come una cronaca figurata secondo il ritmo degli anni e dei luoghi; i dialoghi fra i personaggi maggiori e minori; i monologhi in presa diretta e quelli raccontati; le 'clausole' dell'autore, di varia intonazione e natura, poste spesso a sigillo di ciascun capitolo — cui corrispondono altrettanti registri espressivi. La 'grande cornice' è offerta dalla Guerra dei contadini (1524-1525), tragico nodo agli inizi della Germania moderna, e le figure che si muovono in primissimo piano o talvolta sullo sfondo — pittori e scultori — sono, fra l'altro, gli artisti sommi che hanno illustrato quegli anni di svolta: Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Tilman Riemenschneider, Veit Stoss — in altre parole, la "Deutsche Renaissance".

A suo modo, dunque, *Sogno a Herrenberg* rappresenta una rivisitazione originale del 'Künstlerroman' — genere che ha svolto un ruolo particolarmente importante nell'ambito della letteratura tedesca dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann e oltre —, moltiplicandone le voci e le prospettive e insieme articolando il 'classico' tema del rapporto fra arte e vita (ma anche fra arte e potere) dentro la seconda 'cornice' di una Venezia — «quella città miracolata e dannata, così vicina alla vita dell'artista» — che apre e chiude in simmetria imperfetta, e tuttavia significativa — le ante di questo gremio politico. Il quale ha, comunque, un suo filo conduttore nella vicenda esemplare di Jörg Ratgeb, il pittore svevo al quale si deve quell'altro e non metaforico politico eseguito fra il 1515 e il 1519, e destinato alla cappella del castello di Herrenberg, che scompare per secoli insieme al nome del suo autore riaffiorando alla memoria storico-artistica soltanto verso la fine del secolo scorso e, in modo più pieno, nel nostro. «Jörg di Stoccarda sa parlare alle genti con il suo lavoro, le sue pitture e i suoi colori entrano nel cuore del popolo»: così immaginava che un giorno esso avrebbe parlato della sua opera, cogliendo il messaggio di una parola dipinta che doveva congiungere racconto teologico e manifesto politico. Non che la seduzione di Venezia e dei suoi maestri avesse cessato di agire su di lui, o che avesse dimenticato le parole dette una volta a Vittore Carpaccio: «'Non so se siete voi a copiare la vita o se la vita si ispira ai dipinti'. Ecco, a Venezia riusciva il miracolo di dar figura ai fatti di ogni giorno». Ma adesso quei fatti quotidiani, in Germania, nella sua Svevia, avevano assunto toni sempre più crudi e dissonanti: «Sì, un giorno [...] farò ritorno a Venezia, me lo potrò concedere, quando i contadini saranno soddisfatti e i Principi sapranno trattenersi dalle brame»; e le immagini cui darà vita avranno una loro aspra bellezza, esprimeranno una passione volutamente provocatoria. In una età di drammatiche trasformazioni religiose e di violenti sussulti sociali, nel complesso intreccio di conflitti che contrappongono Lutero e Roma, l'Impero e i principi, e nel mutare di strategie sul terreno della Riforma, Jörg compie la

scelta piú radicale schierandosi con l'utopia millenaristica di Thomas Müntzer e con lui condividendo la tragica fine del "sogno di una cosa".

Attraverso la forma del "Künstlerroman", e nella particolare curvatura polifonica che la Morandini gli conferisce, il libro apre la materia storica a uno spazio simbolico, e insieme a una ariosità di prospettive, che rievocano simultaneamente lo scenario veneziano e i paesaggi tedeschi non meno delle loro luminose trascrizioni figurative. È in questo 'quadro' reale e ideale che si collocano le voci dei grandi interlocutori di Jörg Ratgeb, dei massimi rappresentanti della "Deutsche Renaissance", in un dialogo serrato che sembrerebbe ricostruire il clima di una 'accademia' rinascimentale, se il referente non fossero — sempre — i drammatici avvenimenti di cui si è detto. E si tratta di voci talvolta in unisono con quella di Jörg, ma talvolta dissonanti rispetto alle sue conclusioni piú radicali, anche se resta intatta l'esemplare lezione del magistero formale. Non è un caso che il giudizio formulato da Grünewald su Dürer (l'artista di cui il giovane Ratgeb avrebbe voluto «mettere in ombra» la fama) durante l'incontro a Isenheim nel 1515 — «Dürer è grande, ma la sua grandezza sta anche nel far credere che regni l'armonia universale» — contenga *in nuce* quello, ben piú crudo sul terreno del rapporto fra arte e potere, espresso dallo stesso Grünewald ad Aquisgrana otto anni dopo: «Per Dürer [...] la forma è tutto, seguire i potenti è la sua preoccupazione. Ecco perché la sua arte è così perfetta...». In una saldatura compiuta fra ragioni pittoriche e motivazioni ideologiche l'artista di Norimberga era insomma convinto che l'uomo stesse al centro del mondo ma che le gerarchie non andassero turbate, «altrimenti si negava la prospettiva». Nell'estate del 1525 a Würzburg, quando il dramma si è ormai consumato quasi fino alle ceneri e Müntzer è stato decapitato dopo la battaglia di Frankenhau- sen, sarà proprio Ratgeb a pronunciare sul pittore le parole piú atroci: «I príncipi hanno chiesto a Dürer il bozzetto per un monumento, e Dürer lo sta preparando: una colonna e sopra un contadino trafitto da una spada». È una sorta di "machtge-

schützte Innerlichkeit" (per usare una formula manniana), all'ombra della quale non solo Dürer, ma anche Albrecht Altdorfer a Regensburg e Lucas Cranach a Wittenberg continuano nella loro operosità.

Non così i maestri più veri di Ratgeb, maestri d'arte e — almeno in un caso — maestri di vita: essi parlano adesso un altro linguaggio, rifiutando quello che avevano sin qui coltivato. Se un tempo Grünewald aveva affermato di esser convinto « che ci ricorderanno non solo come pittori, per la nostra volontà di cambiare le cose », adesso egli si dedica agli studi alchemici, alla ricerca delle leggi segrete che governano gli elementi e di cui la teologia non è in grado di renderci conto. E soprattutto la grande, umana figura di Tilman Riemenschneider, scultore e borgomastro di Würzburg, per il quale non c'è differenza fra intagliare il legno e occuparsi di buon governo: « Jörg, rifletti. Il nostro sogno era di mettere vita, movimento, affetto, in forme che si ripetevano per abitudine, eleganti e senz'anima. Ognuno della mia generazione ha cercato di fare in modo che le passioni fossero tutt'uno con il legno, la pietra, il colore. La gente doveva sentire che le storie che mettevamo in scena erano le sue storie. Ma è stato, lo ripeto, solo un sogno ».

Ma Jörg Ratgeb vuole percorrere sino in fondo la strada che aveva imboccato dall'inizio e vivere per intero, fino alle estreme conseguenze, il sogno affidato alle immagini del politico di Herrenberg. E muore due volte: vittima della repressione dei principi, e vittima altresì di quella vera e propria *damnatio memoriae* che cancella per secoli, come si è detto, il suo nome e la sua opera. La puntigliosa documentazione, raccolta da Giuliana Morandini con pazienti ricerche e soprattutto con felici rivisitazioni dei luoghi, non solo si deposita — come stimolo e fermento creativo — nel racconto vero e proprio, ma diventa essa stessa, con audace sprezzatura stilistica, protagonista della narrazione nel capitoletto conclusivo — "Dietro un panno verde" — che riassume, con l'eloquenza asciutta dei nudi dati, una parabola di morte e di rinascita.