

IL QUADRIFOGLIO TEDESCO

Collana diretta da Karin Birge Gilardoni-Büch e Marco Castellari

Comitato scientifico

Eva Banchelli, Marco Castellari, Karin Birge Gilardoni-Büch,
Micaela Latini, Daniela Nelva, Michele Sisto



Collana scientifica di testi e studi relativi alla lingua, cultura e letteratura di lingua tedesca moderna e contemporanea.

Le monografie sono sottoposte a *double-blind peer review*.

Sezioni

- Letteratura contemporanea
- Storia, cultura e società
- Saggistica e critica
- *DaF* | Didattica del tedesco
- Fuori collana

Indirizzo per proposte editoriali: quadrifogliotedesco@tiscali.it

www.mimesisedizioni.it

Karin Birge Gilardoni-Büch

ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la Friedrich-Schiller-Universität di Jena e insegna Lingua tedesca presso il Corso di laurea in Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano.

Marco Castellari

è professore ordinario presso il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano, dove insegna Letteratura tedesca e Storia del teatro tedesco.

RISCRITTURE DEI
«CLASSICI» TEDESCHI
NELLA POESIA DEL
SECONDO DOPOGUERRA

a cura di
Elena Polledri / Simone Costagli

Il volume è stato pubblicato nell'ambito di un progetto di ricerca dipartimentale (PRID), finanziato dal Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Udine

**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**

hic sunt futura

DIPARTIMENTO
DI LINGUE E LETTERATURE,
COMUNICAZIONE,
FORMAZIONE E SOCIETÀ



Il quadrifoglio tedesco n. 44

<http://www.mimesisedizioni.it/Il-quadrifoglio-tedesco.html>

Per proposte editoriali e culturali inerenti alla collana contattare:
quadrifogliotedesco@tiscali.it

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857587639

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREMESSA <i>di Elena Polledri, Simone Costagli</i>	9
RISCRIVERE I “CLASSICI” TEDESCHI SULLE MACERIE: <i>WEITERSCHREIBEN</i> , <i>WIDERSCHREIBEN</i> , <i>GEGENWORT</i> NELLA POESIA DEL SECONDO DOPOGUERRA <i>di Elena Polledri</i>	15
<i>COLUI CHE È SOLO</i> : GOTTFRIED BENN NELL’EPOCA POSTGOETHIANA <i>di Stefania Sbarra</i>	53
RISCRIVERE LA TRADIZIONE, RISCRIVERE SÉ STESSI: NATURA, POLITICA E LINGUAGGIO NELLA LIRICA DI GÜNTER EICH <i>di Simone Furlani</i>	73
LA GRAZIA TEMERARIA DEL FUNAMBOLO: <i>HOCHSEIL</i> DI PETER RÜHMKORF E IL DIALOGO CON HEINRICH HEINE <i>di Carmela Lorella Ausilia Bosco</i>	89
LA CORDA BRENTANIANA DEL PRIMO ENZENSBERGER. DISTORSIONI FRASEOLOGICHE E STRUTTURE RICORSIVE IN <i>VERTEIDIGUNG DER WÖLFE</i> <i>di Francesco Rossi</i>	107
IL DOMATORE DEI VERSI. <i>AN KLOPSTOCK</i> DI JOHANNES BOBROWSKI <i>di Simone Costagli</i>	123

VOCI A CONFRONTO: HÖLDERLIN NELLA POETICA DI HANS GEORG BULLA E SARAH KIRSCH <i>di Anna Chiarloni</i>	129
IN FUGA CON (E DAL) LA TRADIZIONE. IL CICLO DI INGEBORG BACHMANN <i>LIEDER AUF DER FLUCHT</i> <i>di Luigi Reitani †</i>	157
RISCRITTURA. CON-SCRITTURA. CONTRO-SCRITTURA. CELAN, HEINE E LE ALTRUI AUTORIALITÀ <i>di Camilla Miglio</i>	183
DURCH DAS SPRACHGITTER. FÜR EINEN ANDEREN SPRACHATLAS NACH DEM HOLOCAUST <i>di Arno Dusini</i>	195
ABSTRACT	207

FRANCESCO ROSSI

LA CORDA BRENTANIANA
DEL PRIMO ENZENSBERGER
DISTORSIONI FRASEOLOGICHE E
STRUTTURE RICORSIVE IN *VERTEIDIGUNG
DER WÖLFE*

L'eredità del Romanticismo rientra senza dubbio fra le questioni capitali – e più controverse – riguardanti il *Fortleben* dei classici tedeschi nel secondo Novecento dei classici tedeschi. In Germania l'eredità romantica assume infatti un ruolo determinante, non soltanto in ambito artistico-letterario, ma anche nel contesto più ampio della storia della cultura: con il Romanticismo prendono corpo i miti e i simboli costitutivi dell'identità nazionale tedesca, investiti di valenze ideologiche in epoca successiva. Ma considerare i postumi del movimento romantico solamente in rapporto al pensiero conservatore e alla destra significa adottare un punto di vista parziale, per non dire tendenzioso, lo stesso punto di vista di chi ritiene che il Romanticismo sia una questione specificamente tedesca. Quello romantico è invece un movimento dal respiro europeo, che con la sua critica al filisteismo, alle gerarchie e agli schemi convenzionali della società borghese è altresì all'origine dello spirito dell'utopia moderna, veicolo di condivisione intersoggettiva del pensiero così come delle istanze liberatorie dell'immaginazione, della poesia e della fantasia. C'è quindi un Romanticismo che guarda a sinistra, e che influenza le forme espressive di chi sostiene l'emancipazione collettiva e individuale. L'onda lunga del movimento romantico attraversa il Simbolismo e le avanguardie, compreso il Surrealismo, fino ad arrivare a lambire le contestazioni studentesche degli anni Sessanta. Si spiega così l'origine romantica di alcuni slogan scanditi dagli studenti in quegli anni: mentre nel 1968 a Parigi si leggevano sui muri frasi come «le rêve est réalité», a Berlino risuonava il grido «tingete di rosso il fiore azzurro [*macht die blaue Blume rot*]». ¹

1 Cfr. nel merito RICHARD FABER: *Frühromantik, Surrealismus und Studentenrevolte oder die Frage nach dem Anarchismus*, in *Romantische Utopie – Utopische Romantik*, hrsg. von Gisela Dischner und Richard Faber, Gerstenberg, Hil-desheim 1979, pp. 336-358. GALIN TIHANOV: *La «longue durée» del*

Hans Magnus Enzensberger è stato tra i protagonisti di quella stagione, avendone anticipato la polemica nei confronti del capitalismo e della società di massa fin dagli anni Cinquanta. Proprio per gli aspetti contingenti legati al clima rovente di quel periodo storico, la sua prima produzione poetica e saggistica costituisce dunque un caso paradigmatico di rielaborazione dell'eredità romantica, sia in senso lato, mirando lo scrittore a rovesciare i cliché del sistema dominante con gli strumenti della poesia, sia nel senso più specifico di una ripresa di forme e modalità espressive riconducibili alla lirica romantica. Con ciò non si intende affatto porre l'opera di Enzensberger in un rapporto di stretta consequenzialità con il Romanticismo, né tantomeno farne l'esponente di una corrente neoromantica di sinistra del secondo Novecento tedesco; si intende piuttosto porre in evidenza alcune costanti, di carattere contenutistico e soprattutto formale, presenti nella prima lirica enzensbergeriana chiaramente riconducibili all'ambito romantico. A questo proposito l'attenzione si concentrerà sulla sua raccolta d'esordio, *Verteidigung der Wölfe* (*Difesa dei lupi*), precisando fin da subito che le principali costanti stilistiche riscontrate al suo interno si ritrovano nelle raccolte immediatamente successive *Landessprache* (*La lingua del mio paese*, 1960) e *Blindenschrift* (*Scrittura per ciechi*, 1964).

Nel panorama in cui Enzensberger pubblica la sua prima raccolta di poesie presso l'editore Suhrkamp, nell'autunno 1957, qualsiasi riferimento ai classici della letteratura tedesca non è da darsi affatto per scontato. In un contesto ancora dominato, da un lato, dalla critica adorniana all'industria culturale e, dall'altro, dalle istanze di rinnovamento letterario portate avanti dal Gruppo 47 sembra esserci poco spazio per un'interrogazione complessiva sul canone letterario che non implichi una messa in mora dello stesso in nome delle sempre più pressanti esigenze del presente. Restringendo il campo di osservazione alla lirica del primo decennio della Repubblica Federale Tedesca, il dibattito critico sembra attestarsi tra una concezione assoluta del poetare, di matrice benniana, e una radicale messa in discussione della stessa tramite il principio del valore d'uso dell'opera letteraria, il *Gebrauchswert* di derivazione brechtiana. In un primo momento, dunque, la lirica di Enzensberger viene recepita oscillando tra queste due prospettive: se ne apprezza la padronanza sul piano formale, mentre la critica nei confronti del mon-

Romanticismo: il 1968 e i progetti della teoria, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali et al., vol. I, Del Vecchio, Bracciano 2021, pp. 39-68. URL: <https://www.delvecchioeditore.it/le-costanti-e-le-varianti-i-2/> (4/6/2021).

do contemporaneo è inizialmente derubricata a prodotto di uno *angry young man*.² Tutto ciò nel mentre lo stesso Enzensberger, a sua volta, mette impiezosamente a nudo in una serie di saggi il carattere culturalmente fagocitante e neutralizzante dell'«industria della coscienza [*Bewußtseins-Industrie*]».³

Ma il suo non è affatto un esordio precoce: nel 1957 l'autore ha già 28 anni, ha condotto studi universitari a Erlangen, Freiburg e Parigi, ha insegnato alla «Ulmer Hochschule für Gestaltung», è entrato in contatto con il Gruppo 47 e ha lavorato come assistente di redazione di Alfred Andersch per il «Süddeutscher Rundfunk». Ma soprattutto, nel 1955, ha concluso una dissertazione dottorale sulla poetica di Brentano, *Das poetische Verfahren Clemens Brentanos* (*Il procedimento poetico di Clemens Brentano*), che diventerà la monografia *Brentanos Poetik* (*La poetica di Brentano*), pubblicata nel 1961 presso l'editore Carl Hanser di Monaco all'interno della collana «Literatur als Kunst» fondata da Kurt May e Walter Höllerer. Innovativo rispetto agli standard dell'epoca, questo lavoro scientifico presenta elementi di originalità e di autonomia rispetto ai criteri sviluppati dalla precedente ricerca su Brentano, ed è perciò recepito in Germania e all'estero con grande entusiasmo. Nella seconda metà degli anni Settanta, Luciano Zagari (pur evidenziandone i limiti nell'assenza di una prospettiva storica e nel collegamento troppo diretto con le correnti novecentesche) ne mostra con grande lucidità i pregi:

Prima di tutto Enzensberger ha profondamente innovato l'immagine di Brentano spostando decisamente il centro dell'interesse dall'opera giovanile a quella tarda, anche se indubbiamente il canone da lui proposto può apparire ristretto e tendenzioso. Inoltre l'implicito riferimento attuale, di cultura e di gusto, che condiziona questa rinnovata lettura non è più dato da un Rilke o uno Hofmannsthal ma dalla moderna poesia ermetica e i benefici effetti di questo svecchiamento si avvertono a ogni pagina. Infine Enzensberger conduce la sua opera di scavo con tale rigore e ricchezza di metodo da innovare profondamente tutto il quadro della 'mitologia' brentaniana e dei suoi metodi costruttivi.⁴

-
- 2 Sulla primissima ricezione si rinvia a FRANK DIETSCHREIT, BARBARA HEINZE-DIETSCHREIT: *Hans Magnus Enzensberger*, Metzler, Stuttgart 1986, p. 21; JÖRG LAU, *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, pp. 48 ss.
 - 3 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Bewußtseins-Industrie*, in ID.: *Einzelheiten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1962, tr. it. di Giovanni Piana, *L'industria della coscienza*, in HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 7-16.
 - 4 LUCIANO ZAGARI: «Paradiso» artificiale e «sguardo elegiaco sui flutti». *La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del Romanticismo*, Bulzoni, Roma 1971 («Studi di filologia tedesca» n. 9), p. 144.

Fautore, attraverso i suoi scritti, di un rinnovato interesse per Brentano e per i suoi «metodi costruttivi», Enzensberger può dunque essere considerato, se non il maggiore, perlomeno uno dei suoi maggiori interpreti nel secondo Novecento. Il suo merito principale consiste in una profonda revisione dell'immagine tradizionale dello scrittore romantico, finalizzata (pur non senza qualche forzatura) a metterne in risalto la modernità.

Contro una critica a torto abituata a considerare il Romanticismo tedesco mera espressione della reazione oscurantista, e quindi propensa a collocare l'iter poetico di Brentano all'interno di un disegno complessivamente involutivo e teleologicamente orientato verso la svolta religiosa del periodo tardo, Enzensberger pone in risalto gli aspetti più innovativi e perfino sovversivi della sua *Zerrissenheit*, considerandoli precorritori del moderno. Nel ritratto del poeta renano tratteggiato dall'autore contemporaneo sono molti gli elementi che vanno in questa direzione:

il Brentano che crediamo di conoscere è una figura creata in pari misura dalla sua e dalla nostra immaginazione, come dalla storia: un bambino sognatore nella cupa impresa commerciale del padre a Francoforte, signore di un regno fantastico sospeso fra cielo e terra; un folletto e uno scandalo per i borghesi, in abiti color pesca, un commediante, un perdigiorno ed un chitarrista; un brillante giovane, nel circolo illuminato di Jena, che sapeva schermire senza riguardi e raccontare in modo affascinante; un uomo passionale, inquieto, capace di dedizione, di giochi pericolosi, di infelicità fino all'autodistruzione, un genio erotico. Guardiamoci, però, da idealizzazioni romantiche: era anche un figlio di buona famiglia, che non conosceva il bisogno con tutti i pregiudizi della propria classe, politicamente restio ad assumere una posizione, totalmente cieco di fronte alle catastrofi della storia; un collezionista attento e geniale di splendidi tesori antichi dello spirito, ma anche un artista radicale, che rifiutava ogni canone e componeva versi senza riferirsi a modelli, apparentemente senza sforzo, che concepiva con animo entusiasta farse e versi di fuoco, miti dalla forza primordiale, non univocamente interpretabili, e celanti impulsi proiettati verso il futuro [...].⁵

Questo ritratto rimane sostanzialmente inalterato nei pochi ulteriori scritti saggistici su Brentano usciti dalla penna di Enzensberger,⁶ fino alla

5 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Brentanos Poetik*, Hanser, München 1961, p. 9. Si cita dall'estratto riportato in appendice a CLEMENS BRENTANO: *I diversi Wehmüller*, tr. it. di Donatella Mazza, Studio Editoriale, Milano 1985, pp. 67-78, qui p. 67. Vi è chi ha intravisto in questo passaggio elementi di autoriflessione, ad es. LAU: *op. cit.*, p. 32 s.

6 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Clemens Brentano*, in *Triffst du nur das Zauberwort. Stimmen von heute zur deutschen Lyrik*, hrsg. von Jürgen Petersen, Ullstein, Frankfurt a. M. 1961, pp. 81-92. Si veda anche la postfazione, datata 1957, all'anto-

comparsa del *Requiem für eine romantische Frau* (*Requiem per una donna romantica*), in cui l'immagine del geniale menestrello romantico è sottoposta a una revisione radicale. L'intero «romanzo documentario»,⁷ pubblicato nel 1988 dall'autore di *Das Verhör von Habana* (*Interrogatorio all'Avana*, 1970) e *Der Untergang der Titanic* (*La fine del Titanic*, 1978), è infatti incentrato sul tormentatissimo rapporto tra il poeta e Auguste Bußmann, la sua seconda moglie, riabilitata da Enzensberger in una *Rettung* nel solco della migliore tradizione illuminista. Le evidenze documentali raccolte nel *Requiem* non lasciano dubbi: colei che è passata alla storia come semplice ostacolo al libero dispiegamento delle energie poetiche del marito è stata in realtà vittima di una società obbediente a rigidi schemi patriarcali, testimone impotente dell'inaridimento interiore di Brentano. Il compilatore del *Requiem* non è quindi solo un conoscitore, un esperto che con la sua acribia rettifica il dato storico, ma anche evidentemente un poeta-filologo che pone la sua penna al servizio della verità.

Il *Requiem* appartiene dunque a una fase in cui il rapporto di Enzensberger con il passato e con la tradizione letteraria di lingua tedesca si è fatto più teso, più problematico, non da ultimo perché, al tempo della stesura dell'opera, l'autore contemporaneo ha ormai acquisito piena consapevolezza dei nessi tra l'arte, la violenza e il potere. Il *Requiem* segna una svolta nel rapporto di Enzensberger con il Romanticismo, in quanto affronta uno dei suoi ideali cardine, l'amore romantico, cogliendone le inestricabili contraddizioni. Che infatti «il vero amore, secondo la sua origine», debba «essere assolutamente arbitrario e assolutamente casuale, e al contempo necessario e libero»,⁸ è infatti un paradosso romantico, non una legge di natura, che Brentano stesso sperimenta sulla propria pelle nella più controversa delle relazioni sentimentali. Il 'classico' è dunque posto sotto una luce critica, accresciuta in una successiva serie di lettere fittizie⁹ in cui En-

logia Clemens Brentano. *Die Zauberwaffen der Poesie. Gedichte – Erzählungen – Briefe*, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Insel, Frankfurt a. M. 1981, pp. 319-336.

7 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Nachrede*, in *Requiem für eine romantische Frau. Die Geschichte von Auguste Bußmann und Clemens Brentano*, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Insel, Frankfurt a. M. 1999 [1988], pp. 311-318, qui p. 311. Qualora non altrimenti indicato, la traduzione dal tedesco in questa e nelle note seguenti è di chi scrive.

8 FRIEDRICH SCHLEGEL: *Fragmente*, 1798, *Frammenti*, in *Athenaeum 1798-1800*, a cura di Giorgio Cusattelli, traduzione, note e apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Bompiani, Milano 2009, pp. 155-226, qui p. 160.

9 HANS MAGNUS ENZENSBERGER, KONRAD FEILCHENFELDT: *Ein Briefwechsel*, in *Die Brentano. Eine europäische Familie*, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt und Luciano

zensberger si diverte a fare il ventriloquo del suo autore, portandone in superficie le tare e i pregiudizi, caratteristici dell'uomo così come dell'epoca (incluso l'antisemitismo). Le riserve riguardano comunque sempre la persona, mai l'opera, nei cui confronti l'autore contemporaneo si dimostra sempre deferente, non senza far trasparire una certa ansia dell'influenza.

Cionondimeno, un'analogia di fondo fra Brentano ed Enzensberger, al netto delle inevitabili differenze, consiste nella comune capacità di instaurare un rapporto vivo e concreto con la tradizione letteraria. Entrambi dimostrano una sensibilità d'altri tempi nel recupero e nella rielaborazione poetica della letteratura tradizionale, concepita come patrimonio comune in continuo divenire, la cui vitalità si misura in base alla sua circolazione, ossia alla sua effettiva presenza in libreria e tra gli scaffali delle biblioteche – cioè in base al suo utilizzo – e non ad altre considerazioni di carattere estrinseco. Come scrive lo stesso Enzensberger nella postfazione alla raccolta di rime per l'infanzia *Allerleirauh* (1961), la vera poesia «non conosce copyright»,¹⁰ ma soddisfa uno dei bisogni antropologici più profondi e radicati dell'essere umano, quello della perenne – e illusoria – ricerca del paradiso perduto della propria infanzia – tema, quest'ultimo, quanto mai brentaniano.

Siamo dunque di fronte a un'importante analogia d'impostazione, riguardante le modalità di interazione dei due poeti con i materiali linguistici e letterari pregressi. Ugualmente lontani da qualsiasi forma di musealizzazione o sistematizzazione filologica della letteratura, Brentano ed Enzensberger si dimostrano straordinariamente capaci di attingere ai materiali più eterogenei e ai testi appartenenti alle più diverse tradizioni culturali. Le loro creazioni si collocano in una relazione di stretta contiguità con i loro ipotesti, che riscrivono e rielaborano in funzione di una progettualità artistica tale da far cadere le distinzioni fra copia e originale. Nella produzione di Enzensberger non mancano dunque gli *ipsefacta*, non mancano cioè le riscritture e nemmeno le contraffazioni, le traduzioni e le autotraduzioni. Così come non mancano le antologie e le curatele di collane prestigiose, prima fra tutte la «Andere Bibliothek».¹¹ Senza ovviamente dimenticare l'intensa attività pubblicistica che, dalla

Zagari, Niemeyer, Tübingen 1992, pp. 240-253 (Reihe der Villa Vigoni, Bd. 6).

10 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Nachwort*, in *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime*, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1961, pp. 347-364, qui p. 350.

11 A partire dalla metà degli anni Ottanta, oltre a riproporre alcuni classici dimenticati, la «Andere Bibliothek» lancia grandi autori contemporanei, tra cui Christoph Ransmayr e Winfried Georg Sebald.

fine degli anni Cinquanta in poi, fa di Enzensberger una delle voci più rilevanti della sinistra indipendente tedesca.¹²

Analoga è inoltre la postura autoriale dei due autori, un dandysmo anarcoide che consente loro di posizionarsi al di fuori degli schemi precostituiti. La postura autoriale del primo Enzensberger è sicuramente quella di un anticonformista, con la propensione al ribaltamento straniante delle consuetudini comunicative e delle strutture valoriali della società borghese. Tale postura reinterpreta a suo modo la scissione fondamentale nella poesia moderna tra l'io empirico, radicato nella realtà sociale, e l'io lirico, che invece risiede tra le pieghe del testo. Si tratta di una scissione che ha per l'appunto in Brentano uno dei suoi primi e autorevoli interpreti – o, per meglio dire, una delle sue prime vittime, se è vero che essa è all'origine della crisi a cui si è già accennato. Ciò ha portato alcuni studiosi a sostenere che il giovane Enzensberger, più o meno consapevolmente, abbia modellato alcuni aspetti della sua identità poetica e del suo stile su quelli del grande versificatore di epoca romantica.¹³

Ma a prescindere dalla comune postura, l'alogia riguarda altresì gli aspetti formali della lirica e la ricerca sulla parola poetica di entrambi gli autori. Assai nota è la preminenza dell'elemento musicale nella lirica brentaniana, preminenza che riguarda, almeno in parte, anche la lirica del primo Enzensberger. Nel 1961 quest'ultimo afferma che la poesia è sì un prodotto destinato a un uso sociale, ma anche che «le poesie devono essere belle, certamente. Leggerle dev'essere un piacere».¹⁴ Fatte le debite distinzioni e considerati i necessari mutamenti di contesto, è dunque lecito aspettarsi caratteristiche simili dal punto di vista formale, per quanto concerne la versificazione dei due autori. Ed è a questo punto che conviene tornare alla dissertazione dottorale su Brentano, la quale in effetti ha tutta l'aria di essere un tentativo di definizione di principi poetologici sentiti come propri, o in ogni caso condivisi, da parte di Enzensberger, un tentativo condotto per le vie traverse della prosa accademica: troppo accesi e troppo programmatici risultano i toni del profilo dedicato all'autore romantico, per un lavoro di taglio puramente scientifico. Ed è per questo motivo che dalla monografia in passato sono stati estrapolati i criteri che descrivono la poetica del primo Enzensberger.

12 Si rinvia a SARA MAMPRIN: *Tra letteratura e giornalismo. La produzione pubblicistica di Hans Magnus Enzensberger*, Campanotto, Pasian di Prato 2009.

13 DIETSCHREIT, HEINZE-DIETSCHREIT: *op. cit.*, pp. 1-8. LAU: *op. cit.*, pp. 29-33.

14 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Scherenschleifer und Poeten*, in *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, hrsg. von Hans Bender, München 1961, pp. 144-148, qui p. 147.

Uno di questi è il concetto di *Entstellung*, termine che in italiano si può rendere con distorsione, deformazione, o anche decontestualizzazione. Esso si riferisce a un aspetto peculiare alla tecnica versificatoria di Brentano, che si presenta ogniqualvolta il poeta «strappa la parola al suo contesto ordinario per renderla nuovamente disponibile da un punto di vista poetico»; il più delle volte quest'operazione consiste nel «ricorso del linguaggio già formato e preparato a possibilità non ancora sfruttate della parola».¹⁵ Tramite la *Entstellung*, il poeta sottopone a destrutturazione il patrimonio linguistico convenzionale di cui dispone rendendolo, una volta modificato, poeticamente fruibile. È, questa, un'operazione volta a contrastare il logorio della comunicazione poetica mediante lo sblocco dei suoi automatismi. Il testo poetico sviluppa una critica del linguaggio immanente allo stesso, attraverso la variazione di fraseologie e formule idiomatiche. In buona sostanza, si tratta di un processo di risemantizzazione poetica che può riguardare sia espressioni di origine letteraria, sia modi di dire attinti dalla realtà quotidiana, come motti, proverbi e luoghi comuni. Lo stesso Enzensberger fornisce qualche esempio concreto di *Entstellung* nell'analisi da lui dedicata al celebre *Lied vom lahmen Weber* brentaniano, dove l'espressione idiomatica *die nackte Wahrheit* (la nuda verità), nel verso «kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen», diventa una verità che arriva correndo nuda come madre natura ci ha fatto; l'espressione idiomatica *ein blindes Huhn findet auch einmal einen Kern* (perfino a un incapace capita di far bene qualcosa), combinata insieme a *[er/sie] kann nicht bis drei zählen* (non sa contare fino a tre), dà luogo ai versi «träumt das blinde Huhn, es zähl die Kerne, / und, der drei je zählte kaum, die Sterne» ossia «la gallina cieca sogna di contare i chicchi, / e chi mai ha contato fino a tre, le stelle».¹⁶ Il fatto che i versi di Brentano sconfinino nel gioco linguistico, fino a comprendere la pura autoreferenzialità del *nonsense*, Enzensberger lo interpreta fin dall'inizio come indice del fiuto inarrivabile del poeta per le giunture nascoste della fraseologia convenzionale, e dunque in funzione di una critica culturale che si sviluppa attraverso il linguaggio poetico.

Lo scardinamento e la ristrutturazione poetica di materiali linguistici usurati rappresentano quindi i due momenti chiave della *Entstellung*, elevata da Enzensberger a principio fondamentale della poesia moderna, giacché nella *Moderne* «lo choc sintattico, la condensazione dell'immagine, l'animazione, la serialità scollegata, la distorsione grammaticale, l'identificazione, l'idioma distorto e molti altri procedimenti di distorsione

15 ENZENSBERGER: *Brentanos Poetik*, cit., p. 28.

16 Ivi, pp. 43-51.

[*entstellende Verfahren*] sono diventati diffusi dispositivi poetici». ¹⁷ Non a caso la *Entstellung* è stata spesso associata al concetto di straniamento, in quanto riconducibile a tecniche poetiche di de-automatizzazione della percezione. La rottura della coerenza a livello espressivo produce lo choc che scuote il lettore, eludendone le aspettative e, pertanto, rendendolo disponibile a recepire gli sviluppi anche paradossali del testo poetico. In Enzensberger, così come in Brentano, tale rottura si verifica quindi attraverso una rifunzionalizzazione destrutturante di espressioni idiomatiche, il cui senso figurato può andare incontro a interpretazioni sia stranianti, sia crudamente letterali.

La presa in parola di fraseologismi fa dunque parte dell'armamentario poetico enzensbergeriano, là dove quella che potrebbe essere semplicemente intesa come una poetica dello straniamento, a ben vedere, si caratterizza come procedimento tipico della poesia manierista, per la quale la coerenza figurativa è un valore che non è mai dato a priori, ma va conquistato in prospettiva intertestuale e interdiscorsiva. Le poesie che si trovano nella raccolta *Verteidigung der Wölfe* contengono diversi esempi di *Entstellung*. Nella lirica di apertura, *Lock Lied*, l'espressione idiomatica *Binsenweisheit* (verità lapalissiana, letteralmente "saggezza del giunco") dà luogo ai versi «Meine Weisheit ist eine Binse / Schneide dich in den Finger damit» («la mia saggezza è un giunco / tagliati un dito con lei»¹⁸). In *Scherzo* [titolo originale in italiano], l'espressione idiomatica *es ist besser ein Spatz in der Hand als eine Taube auf dem Dach* (meglio un uovo oggi che una gallina domani) costituisce l'intelaiatura dell'intero componimento.¹⁹

La raccolta *Verteidigung der Wölfe* è suddivisa in «freundliche», «traurige» e «böse Gedichte», ossia poesie gentili, tristi e cattive. Tale scansione mette in evidenza un progressivo aumento dell'impeto polemico. Della prima sezione fanno infatti parte componimenti improntati a una vena neoromantica, mentre le liriche della seconda assumono toni di sofferza malinconia in relazione alla condizione esistenziale del soggetto poetante. La sezione delle «poesie cattive» assume invece un carattere decisamente denunciatorio nei confronti del presente e delle sue storture, anticipando il tono delle raccolte successive, *Landessprache* e *Blindenschrift*, in cui la critica della società di massa e dei suoi media diventa predominante e si avva-

17 Ivi, p. 139.

18 HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Verteidigung der Wölfe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999 [1957], p. 7. Salvo diversa indicazione le traduzioni sono dell'autore.

19 Ivi, p. 21.

le degli espedienti di una poesia sempre più impegnata nell'esercizio delle proprie prerogative stranianti in relazione al linguaggio convenzionale. Molto però si trova già in *Verteidigung der Wölfe*: il montaggio di inserti pubblicitari nel tessuto lirico (ad esempio in *Telegrammschalter null Uhr zwölf / Sportello telegrammi ore zero dodici*); il riferimento a fraseologismi e a contesti di ambito metropolitano («Bitte einsteigen Türen schließen» / «Salire, prego, chiudere le porte»); l'invettiva critico-sociale contro la cultura di massa (*An einen Mann in der Trambahn / A uno del tram, Bildzeitung / La «Bild», Aussicht auf Amortisation / Prospettiva di ammortamento*).

La poesia che segue rientra nella prima parte. Il titolo, *Schläferung* (*Son- necchiare*), potrebbe indicare semplicemente il genere della nenia (*Schlaf- lied*), se non che l'unione tra la tematica musicale e onirica in un contesto notturno richiama alla mente un contesto romantico. Lo stesso Brentano, in gioventù, è stato autore di un dialogo lirico fra *Gitarre und Lied* (*Chitarra e canzone*) tematicamente affine al componimento:

Laß mich heut Nacht in der Gitarre schlafen in der verwunderten Gitarre der Nacht laß mich ruhn	Stanotte fammi nella chitarra dormire nella chitarra stupita della notte lasciami riposare
im zerbrochenen Holz	nel legno infranto
laß meine Hände schlafen	lascia dormire le mie mani
auf ihren Saiten	sulle sue corde
meine verwunderten Hände	le mie mani stupite
laß schlafen	lascia dormire
das süße Holz	il dolce legno
laß meine Saiten	lascia le mie corde
laß die Nacht	lascia la notte
auf den vergessenen Griffen ruhn	riposare sulle intavolature dimenticate
meine zerbrochenen Hände	le mie mani infrante
laß schlafen	lascia dormire
auf den süßen Saiten	sulle dolci corde
im verwunderten Holz.	nel legno stupito. ²⁰

In questo invito al sonno e alla quiete l'io poetico si rivolge a un tu indeterminato. Il suo stupore si trasmette agli oggetti della sua percezione ed è riconducibile a un'atmosfera di romantico incantamento, in cui tutto ruota

attorno all'immagine della chitarra. Dello strumento sono messe in risalto le componenti materiali (le corde, il legno), acustiche e finanche metaforiche (chitarra della notte). Il componimento insiste sull'identità tra il soggetto e l'oggetto del canto, che insieme si dissolvono nella notte in cui «sogno, sognatore e contenuto onirico sono una cosa sola [*Traum, Träumer und Geträumte sind eins*]».²¹ Ora, non è qui importante stabilire se Enzensberger si sia effettivamente ispirato a Brentano per questa sua lirica: quest'ultimo era notoriamente uso accompagnare alla chitarra la recitazione delle proprie poesie, e in una celebre lettera a Fouqué del 1811 si era addirittura paragonato a «eine Goldharfe mit animalischen Saiten bezogen» («un'arpa d'oro dotata di corde animali»), talmente esposta al vento, al sole e alle intemperie da aver danneggiate le proprie corde, che però, una volta «zerrissen» («strappate»), sarebbero state rivestite di metallo per essere nuovamente suonate.²² Si potrebbe quindi pensare a una ripresa modificata di una cifra fondamentale della poetica brentaniana, l'immagine del cuore infranto (*zerbrochenes Herz*), ma non sarebbe nemmeno questo il punto.

L'influsso brentaniano è riscontrabile a livello formale. *Schläferung* presenta infatti una struttura modulare a distici, in cui gli elementi ricorrenti si ripresentano in combinazioni diverse a guisa di variazioni sul tema principale: a essere *zerbrochen* sono prima il legno, poi le mani del suonatore, che trasmettono il suono alle corde per mezzo di «intavolature dimenticate»; l'aggettivo *verwundert* è inizialmente associato alla chitarra, poi alle mani, poi al legno, così come l'aggettivo *süß* pertiene sia al legno, sia alle corde dello strumento. L'invocazione del sonno riguarda l'io poetico, poi le sue mani e infine il legno della chitarra. Le continue iterazioni, insieme al ricorso ripetuto allo zeugma, conferiscono alla lassa un che di ipnotico, favorendo la commistione tra i diversi piani di significato, secondo un procedimento che ricorda molto da vicino quello impiegato da Brentano in una delle sue liriche più celebri: *Der Spinnerin Nachtlied* (*Il canto notturno della filatrice*).²³ In entrambi i casi siamo di fronte a un meccanismo poetico ben congegnato, che trae la sua ragione formale dalla combinazione di singoli termini. È questa una caratteristica riconosciuta dello stile di Enzensberger, legata a un modo di procedere per serie additive di sostantivi e aggettivi il cui punto di partenza è dato da qualcosa di indeterminato, che

21 ENZENSBERGER: *Brentanos Poetik*, cit., p. 45.

22 Cfr. ENZENSBERGER: *Die Zauberwaffen der Poesie*, cit., p. 311.

23 Questo anche secondo HANS H. HIEBEL, *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Teil II (1945-2000) Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 393-394.

via via si precisa semanticamente in base a un procedimento puramente associativo di designazione linguistica. Si tratta di un processo di carattere ricorsivo, da cui non risultano strutture lineari, bensì piuttosto strutturazioni dell'enunciato poetico di tipo circolare e modulare. In *Verteidigung der Wölfe*, strutture modulari analoghe a quella appena descritta si trovano ad esempio in componimenti come *Befragung zur Mitternacht* e *Geburtsanzeige* (*Sondaggio sulla mezzanotte* e *Annuncio di nascita*).

Il ciclo conclusivo della raccolta, come già accennato, è incentrato su una critica radicale al mondo contemporaneo. Bersaglio di Enzensberger è qui la società del cosiddetto miracolo economico. In netto anticipo sui tempi rispetto al movimento studentesco degli anni Sessanta, il poeta mira al ventre – e contemporaneamente alla testa – della società della Repubblica Federale Tedesca, criticandola in modo beffardo e sprezzante: dagli «onanierende Parlamente» («parlamenti masturbatori») dei dominatori ai «Gehirne aus Draht» («cervelli cablati»)²⁴ dei dominati. Nelle poesie cattive si respira molta satira, il cui obiettivo è risvegliare nel lettore un senso di autocritica. Se infatti la responsabilità dei mali del presente ricade su una classe media che si dimostra eccessivamente prona al conformismo e tendente allo spreco, ciò accade perché essa è succube di una classe dirigente vorace e mantenuta in vita da un fascismo strisciante che, a più di dieci anni dalla fine del conflitto, sembra ancora ammorbare la società tedesca. Una rappresentazione icastica del rapporto tra il ceto medio e la classe dirigente è contenuta nella celebre poesia che dà il titolo alla raccolta, dove Enzensberger ricorre a una simbologia animale di chiara ascendenza fiabesca, e dunque perfettamente trasparente per quanto riguarda i ruoli da attribuire ai referenti di realtà.

Tra i bersagli delle «poesie cattive» di Enzensberger vi sono naturalmente i classici, Hölderlin *in primis*. In due occasioni vengono ripresi e distorti alcuni tra i versi più celebri dello svevo: nella lirica intitolata *Goldener Schnittmusterbogen zur poetischen Wiederaufrüstung* (*Modello da taglio in oro per il riarmo poetico*) il celebre verso di *Andenken* (*Rimembranza*) diventa «Stiftet lieber, was bleibt: die Dummheit»,²⁵ ossia «è meglio che fondiate ciò che rimane: la stupidità»; e in *Aussicht auf Amortisation* è ripreso un altrettanto celebre passaggio di *Patmos*.²⁶

24 ENZENSBERGER: *Verteidigung der Wölfe*, cit., pp. 69 (*Prozession*) e 91 (*Aussicht auf Amortisation*).

25 Ivi, p. 85.

26 «[...] Bekanntlich / wächst, wo Gefahr ist, das Rettende auch» («[...] Come noto / cresce, dove è il pericolo, anche ciò che salva») (ivi, p. 92).

È però molto più in basso, tra i contemporanei, che Enzensberger cerca i suoi principali avversari.

A esser preso esplicitamente di mira è infatti il tabloid tedesco *Bild*, dal 1952 colonna portante dell'impero editoriale di Axel Springer. La poesia che trae il titolo dal nome della testata rientra nella critica dei media, che impegna Enzensberger a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta e culmina, più tardi, nel *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (*Elementi per una teoria dei media*, 1970). Ne fanno parte anche i saggi *Die Sprache des «Spiegel»* (*La lingua dello «Spiegel»*, 1956) e *Journalismus als Eier-tanz* (*Il giornalismo come danza delle uova*, 1962), confluiti nella precedente raccolta *Einzelheiten* (*Questioni di dettaglio*, 1964). La produzione poetica enzensbergeriana risulta pertanto intimamente intrecciata a quella saggistica: i due ambiti sono soltanto «differenti stati di aggregazione del medesimo materiale», ed è questo il motivo per cui la poesia *Bildzeitung* è stata definita «un editoriale in versi»:²⁷

Bildzeitung

Du wirst reich sein
Markenstecher Uhrenkleber:
wenn der Mittelstürmer will
wird um eine Mark geköpft
ein ganzes Heer beschmutzter Prinzen
Turandots Mitgift unfehlbarer Tip
Tischlein deck dich:
du wirst reich sein.

Manitypistin Stenoküre
du wirst schön sein:
wenn der Produzent will
wird dich Druckerschwärze salben
zwischen Schenkeln grober Raster
mißgewählter Wechselbalg
Eselin streck dich:
du wirst schön sein.

La «Bild»

Tu diverrai ricco
timbra-francobolli e lecca-cartellini
se il centravanti lo vorrà,
per un marco si mozza il capo
a un'intera armata di principi imbrattati
consiglio infallibile la dote di Turandot
tavolino, apparecchiati:
tu diverrai ricco.

Manigrafa stenocura
tu diverrai bella:
se il produttore lo vorrà,
ti ungerà con inchiostro da stampa
tra cosce a reti grossolane
mostriciattolo mal scelto
asina allungati:
tu diverrai bella.

27 LAU: *op. cit.*, p. 71.

Sozialvieh Stimmenpartner
 du wirst stark sein:
 wenn der Präsident will
 Boxhandschuh am Innenlenker
 Blitzlicht auf das Henkerlächeln
 gib doch Zunder gib doch Gas
 Knüppel aus dem Sack:
 du wirst stark sein.

Auch du auch du auch du
 wirst langsam eingehn
 an Lohnstreifen und Lügen
 reich, stark erniedrigt
 durch Musterungen und Malz-
 kaffee, schön besudelt mit Straf-
 zetteln, Schweiß,
 atomarem Dreck:
 deine Lungen ein gelbes Riff
 aus Nikotin und Verleumdung
 möge die Erde dir leicht sein
 wie das Leichentuch
 aus Rotation und Betrug
 das du dir täglich kaufst
 in das du dich täglich wickelst.

Bue sociale, compagno di voti,
 tu diverrai forte:
 se il presidente lo vorrà,
 guanto da boxe nella berlina
 flash sul sorriso del boia
 ma accendi, dà gas
 randello, fuori dal sacco:
 tu diverrai forte.

Anche tu anche tu anche tu
 lentamente morirai
 di buste paga e di menzogne
 ricco, fortemente umiliato
 da visite di leva e da caffè
 d'orzo, lordato per bene da multe,
 sudore, sudi-
 ciume atomico:
 i tuoi polmoni una scogliera gialla
 di nicotina e diffamazione
 che la terra ti sia lieve
 come il lenzuolo funebre
 fatto di rotazione e inganno
 che ogni giorno ti compri
 in cui ogni giorno ti fasci.²⁸

Gli epiteti martellanti, formati da coppie di composti i cui rispettivi membri risultano scambiati²⁹ – l'industria della coscienza entra per così dire nel lessico – prendono di mira i lettori della *Bild*, che da vittime delle menzogne dispensate a piene mani dalle sue colonne finiscono per esserne ottusamente complici. Il ceto medio è identificato attraverso precisi ruoli sociali: i lavoratori e i pensionati (prima strofa); le donne lavoratrici (seconda strofa); la massa amorfa degli elettori e delle lobby invisibili al vertice dei partenariati societari (terza strofa). A ciascun gruppo corrisponde una profezia, rispettivamente di ricchezza, di bellezza e di forza, a cui si associa una formula chiaramente desunta da una celebre fiaba dei fratelli Grimm *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* (*Il tavolo dei desideri, l'asino d'oro e il randello nel sacco*). Gli imperativi, che si

28 ENZENSBERGER: *Verteidigung der Wölfe*, cit., pp. 83-84.

29 Dalle espressioni colorite *Markenkleber* (chi incolla francobolli) e *Uhrenstecher* (lavoratore) derivano per inversione i sostantivi «Markenstecher» e «Uhrenkleber»; da *Stenotypistin* e *Manicure* derivano invece «Manitypistin Stenoküre»; da *Sozialpartner* e *Stimmenvieh* infine «Sozialvieh Stimmenpartner».

riferiscono ai singoli episodi dell'ipotesto fiabesco («Tischlein deck dich»; «Eselin streck dich»; «Knüppel aus dem Sack»), si collocano in modo volutamente stridente nell'arco strofico, emblemi delle strategie più subdole del contemporaneo *infotainment*.

Qui però il debito contratto da Enzensberger nei confronti della poesia romantica non è però tanto significativo sul piano contenutistico, quanto su quello formale. La struttura più appariscente in questo caso è il *Kehrreim*, che consiste in una reiterazione più o meno regolare di versi all'interno di componimenti poetici di carattere strofico.³⁰ Il verso può essere ripetuto, sia cambiando posizione all'interno delle diverse strofe, sia variando nella composizione o nell'ordine i vocaboli che lo compongono, che tuttavia devono rimanere perfettamente riconoscibili nell'insieme. Nel caso di una ripetizione di strutture fisse si ha un *fester Kehrreim*, mentre se il ritornello varia a seconda del contenuto della strofa in cui si trova si parla di *fließender Kehrreim*. Brentano, nelle sue liriche, non ricorre solo alle forme fisse di ritornello, ma anche alle strutture ritornellanti più complesse del *fließender Kehrreim*. Esse conferiscono ai suoi componimenti quell'intrinseca musicalità, fondata sulla ripetizione variata di moduli e formule ricorsive, che rappresenta una delle loro cifre stilistiche più peculiari. La ripetizione si sviluppa infatti nel testo poetico sotto forma di melodia, nella dimensione orizzontale, e di armonia, nella dimensione verticale. Non è dunque un caso che, nella sua dissertazione sul poeta romantico, Enzensberger ponga in rilievo diversi esempi di *Kehrreim*, da lui concepito come forma di «Variation ohne strenges Entwicklungsgesetz» («variazione senza una rigorosa legge di sviluppo»³¹), e quindi in primo luogo nelle sue forme mutevoli (*fließend*). Non è dunque un caso che in *Verteidigung der Wölfe* vi siano molte poesie contenenti strutture ritornellanti, sia fisse (*Aschermittwoch/Mercoledì delle ceneri*, *Erinnerung an den Tod/Ricordo della morte*) sia mutevoli (*Lock Lied, Larisa, Warn Lied*).

30 Il termine può essere utilizzato come sinonimo di ritornello, ma *Reim* è anche inteso nella sua accezione più vasta di verso, tanto che in letteratura si parla anche di *Kehrvers*. Enzensberger ricorre al concetto di *Kehrreim* nella sua dissertazione, cfr. la nota successiva.

31 ENZENSBERGER: *Brentanos Poetik*, cit., p. 57. Tra li esempi analizzati dall'autore vi sono il *Wiegenlied eines Jammernden Herzen* (Ninnananna di un cuore che geme), *Der Traum der Wüste* (Il sogno del deserto) e *Aus einem kranken Herzen* (Da un cuore malato). Ma si potrebbero portare altri esempi, primo fra tutti *Ein-sam will ich untergehn* (Solo voglio tramontare), del 1817, e le sue successive variazioni nel *Kettenlied eines Sklaven an die Fesselnde zur letzten Stunde des Jahres 1834* (Canzone a catena di uno schiavo a colei che lo avvince nell'ultima ora dell'anno 1834).

È quest'ultimo anche il caso delle prime tre strofe di *Bildzeitung*, che presentano una struttura modulare sotto il profilo sintattico soggetta a variazione secondo il principio del *fließender Kehrreim*: in tutte e tre le strofe è presente un enunciato consistente in una frase semplice, al futuro, in cui l'io lirico preconizza a un 'tu' impersonale qualcosa di positivo: «Du wirst reich sein»; «Du wirst schön sein»; «Du wirst stark sein» (nella prima strofa l'enunciato occupa il primo verso, il secondo nelle due strofe successive). In tutti e tre i casi la profezia risulta sintatticamente collegata a una coppia di sostantivi che specificano la funzione sociale del soggetto, scambiando ogni volta i membri dei composti nel modo sopra descritto. L'enunciato al futuro viene poi sistematicamente ripreso in chiusura di strofa, alla fine dei primi tre moduli sintattici. A separare il primo enunciato dalla sua ripresa in forma di ritornello si inserisce di volta in volta un periodo ipotetico, rivolto contro diverse tipologie di oppressori e sfruttatori, la cui protasi inizia nel terzo verso ed è seguita da un'apodosi di due versi.

L'ultimo blocco di versi è una lassa dal tono prevalentemente sarcastico, in cui si attua il rovesciamento straniante (*Entstellung*) dell'espressione idiomatica *möge die Erde dir leicht sein* (la terra ti sia lieve), collocata in un ambito semantico del tutto inusuale, quello della produzione meccanica della stampa su rotocalco. La carta su cui è stampata la *Bild* diventa, infine, il «lenzuolo funebre» che avvolge proditoriamente il corpo dell'ignaro lettore borghese. Questo manierismo di fondo, che innesca un'ottica straniante, è dunque il *trait d'union* che accomuna la produzione lirica di due autori apparentemente così lontani, per epoca e per impostazione, come lo sono Brentano ad Enzensberger. Nell'impiego contestuale di strutture ricorsive e distorsioni fraseologiche, sull'esempio del modello romantico, quest'ultimo si dimostra erede della migliore tradizione lirica di lingua tedesca, assicurandosi a sua volta il titolo di classico della contemporaneità.