

letteratura norrena in particolare. Potrà essere utile casomai accostarlo alle pagine dedicate all'*Edda* dalla Paroli, e al libro, in un certo senso complementare, uscito nello stesso anno, di Paul Acker<sup>2</sup>, che nel quarto capitolo riesamina le applicazioni della teoria orale all'*Edda*, riassumendone l'attuale revisione e fornendo un'utile bibliografia critica; vi si analizza in particolare l'*Alvísmál*, considerando anche i temi usati nella *Völuspá* e nei carmi di Atli.

La prospettiva folklorica — che inserisce l'*Edda* nel generale sviluppo dai miti alle fiabe eroiche, al primo epos per sfociare nell'epos classico —, così come è usata da un profondo conoscitore delle più antiche forme letterarie dei popoli euro-asiatici che può spaziare dai poemi balto-finnici a quelli ossetici o turco-mongoli (oltre alla produzione europea classica e medievale), può aggiungere davvero molto alla comprensione di un *corpus* poetico tanto prezioso quanto problematico e multiforme come è quello degli antichi carmi mitico-eroici nordici, conservati e tramandati dal medioevo scandinavo e islandese.

NICOLETTA FRANCOVICH ONESTI

ROBERTO ZAPPERI, *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München, Beck, 1999, 299 p.

Il libro di Zapperi ricostruisce le tappe del viaggio in Italia di Goethe, in particolare del suo lungo soggiorno romano, sulla base di una serie di documenti e di una accurata ricerca negli archivi di Weimar e Roma. Noto alla comunità dei germanisti per un suo saggio sul «Goethe-Jahrbuch» del 1996, in cui 'smontava' la leggenda di Faustine, l'A. è un 'dilettante' in senso alto, in senso settecentesco. Si muove benissimo tra gli archivi, sa seguire con tenacia tracce anche deboli e fonda tutte le sue argomentazioni su dati precisi. Alla fine del secolo scorso un altro 'dilettante', Arrigo Valeri (che si firmava Claretta), credeva di aver individuato la figura di Faustine in una vedova, di professione locandiera; ora, alla fine di questo secolo, Zapperi ha dimostrato inequivocabilmente, sulla base dei registri parrocchiali ("stati delle anime"), che quella Faustine era morta molto prima che Goethe arrivasse a Roma.

Nei primi quattro capitoli l'A. enuclea — sulla scorta delle lettere — i motivi che hanno spinto il poeta a compiere la sua 'fuga' da Weimar, le ragioni che lo hanno indotto a conservare l'incognito e la gioia con cui egli ha vissuto i suoi giorni romani. A parte il documentato racconto dell'equivo diplomatico provocato dalla presenza a Roma, in incognito appunto, di un ministro della corte weimariana, con la conseguente 'sorveglianza

<sup>2</sup> P. ACKER, *Revising Oral Theory: Formulaic Composition in Old English and Old Icelandic Verse*, New York 1998.

segreta' messa in atto nei suoi confronti dagli austriaci (sorveglianza a cui sembra non essere sfuggito neppure Tischbein), qui Zapperi non dice nulla di nuovo rispetto a quanto già si sapeva: segue, in altri termini, l'interpretazione di Mittner, Baioni ecc. secondo cui le ragioni della 'fuga' sono da ricercare piú nel conflitto tra l'attività politico-amministrativa di Goethe e i suoi progetti letterari che non nel rapporto con Charlotte von Stein, giunto a un punto morto. E tuttavia va registrato in positivo lo stile gradevolissimo e la notevole capacità narrativa con i quali gli avvenimenti, e la stessa documentazione, vengono presentati al lettore.

Il nucleo veramente originale del libro è costituito dagli ultimi quattro capitoli, in cui Zapperi cerca di risolvere gli enigmi della *Wirtstochter*, della "bella milanese", di Faustine e del 'finale melodrammatico' della *Italienische Reise* (l'episodio della "bella milanese" viene letto da Zapperi, secondo l'interpretazione corrente, come una novella, anche se egli registra le vicende di Maddalena Riggi dopo la partenza di Goethe: il suo matrimonio, il regalo di nozze ricevuto dal poeta, la sua situazione patrimoniale). Qui egli produce documenti inediti e svolge considerazioni che in molti casi fuggano qualsiasi dubbio, avendo fra l'altro la pazienza di esaminare con attenzione un 'convoluto' degli archivi weimariani contenente le fatture e i conti di Goethe durante il suo viaggio. I conti erano in italiano e sono stati trascurati dai precedenti ricercatori perché ritenuti scarsamente interessanti. Viceversa, proprio sulla base di questi documenti e delle precise annotazioni di Collina — il padrone di casa in via del Corso, che faceva la spesa e preparava il pranzo ai suoi ospiti — Zapperi è stato in grado di ricostruire la vita quotidiana del poeta a Roma. Egli di solito faceva colazione e pranzo a casa, ma la sera era quasi sempre fuori. Di questa vita notturna non rimane quasi traccia nel *Viaggio in Italia*, ma nei conti è documentata fin nei dettagli (Goethe ha nascosto molto bene la 'verità' del suo soggiorno romano). Il locale che frequentava non era la famosa osteria "della Campana", bensì — come quei conti dimostrano — l'osteria di Vincenz Roessler, detta "da Vincenzo", in via dei Condotti (tra questa via e piazza di Spagna ne esistevano tre, tutte frequentate dagli artisti tedeschi). Vincenz Roessler e Teresa Kronthaler avevano sei figli, tra cui due — Costanza e Maria Elisabetta — attirarono l'attenzione del poeta, tanto che all'inizio del 1787 commissionò a Tischbein due ritratti, da lui conservati fino alla morte. Nel già citato convoluto, che è alla base di gran parte del libro di Zapperi, si trovano anche due biglietti in italiano indirizzati al poeta da due donne diverse. Uno è firmato Costanza Releier (ossia Costanza Roessler) e vergato probabilmente da uno scrivano su dettatura della ragazza: «Carissimo amico, ieri sera mi fu dato un ventaglio alla moda; poi mi fu ritolto, desidero da voi trovarmene subito un altro per far vedere a questo, che si trovano altri ventagli, e forse piú bello di quello. Scusate l'ardire e resto, Io Costanza Releier». L'A. interpreta queste parole come una richiesta di fidanzamento. Se la piú giovane Maria Elisabetta può essere stata una delle ispiratrici della figura di Mignon (o forse, piú esattamente, Goethe può avervi visto per un certo

tempo l'incarnazione di quella figura), la ventunenne Costanza sarebbe stata oggetto di più concreti desideri, resi vani proprio da questa richiesta. Zapperi legge tutta una serie di affermazioni nell'epistolario goethiano come conferme della sua passione delusa per Costanza Roessler e interpreta alla luce di tale episodio anche l'altro disegno di Tischbein, "Das verfluchte zweite Küssen", come un'ironica rappresentazione del mancato amplesso con lei. Se la ricostruzione dell'A. parte da un documento incontestabile, la presunta *love-story* è invece fondata su una serie di congetture. Ed è strano che un autore così attento ai dati di fatto accertabili si sia lasciato andare a formulare una ipotesi sulla base di una catena di supposizioni. Altri sono i suoi grandi meriti: aver ricostruito la vita notturna di Goethe a Roma, aver individuato l'osteria "da Vincenzo", aver identificato — questa volta senza ombra di dubbio — le due ragazze ritratte da Tischbein, recuperando inoltre il biglietto di Costanza Roessler.

L'altro biglietto ritrovato negli archivi di Weimar è scritto da una donna del popolo in un italiano sgrammaticato ed è per Zapperi, «zweifellos» (non a caso una parola che ricorre con estrema frequenza), un messaggio amoroso: «io vorrei sapere perche sete ieri a sera an dato a cosi via senza dirmi niente io io credo che vi siete piliati colara ma io spero di no io sono tutta per lei amatima si potete come io amo a lei io sspero di avere una bona rispostà a lei che spero che non sia come io o pensato adio adio». Il biglietto della ignota amante, chiamata per comodità Faustina, allude a una incomprendione, a un litigio; e di una situazione del genere si avverte l'eco nella VI delle *Elegie romane*. Ma lo stesso Zapperi si affretta a precisare: «Es sollen keine Mißverständnisse entstehen. Mit dem Vergleich zwischen dem Brief und dem poetischen Text wollen wir keine Interpretation der Elegie geben. Wichtig ist uns der Brief nur als Zeugnis für eine reale, nicht nur imaginierte Liebesbeziehung Goethes in Rom» (p. 224). Dimostra insomma come Goethe abbia avuto una vera storia d'amore con una popolana, che egli ha bensì riempito di doni, ma che si è trattato di una passione forte per una donna semplice e non di un amore mercenario. Passione tenuta segreta non solo per evitare i pettegolezzi della gente, ma anche l'intervento delle autorità ecclesiastiche che, come dimostrano processi coevi, costringevano gli amanti al matrimonio, pena la reclusione.

Nel 'finale melodrammatico' del *Viaggio in Italia*, quando Goethe sul Campidoglio definisce il palazzo "Feenpalast", allude a un passo dell'*Orlando furioso* in cui Ariosto descrive l'amore tra Ruggiero e la fata Alcina: un'allusione nascosta tanto all'amore per la misteriosa popolana quanto al fatto che questo legame deve essere spezzato per ritornare al servizio del duca (una situazione che rinvia al Tasso 'romano'). Inoltre la statua di Marco Aurelio viene da Zapperi paragonata alla figura del Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart: un paragone che sulle prime sembra fuori luogo. Ma il tenace A. dimostra come nella versione di Rochlitz del libretto mozartiano — utilizzata in seguito da Goethe allo "Hoftheater" di Weimar — la statua del Commendatore (*Gouverneur*) venga rappresentata — in base alle note per

la regia — a cavallo e con la luna piena. Un 'finale', dunque, in cui molte sarebbero le 'citazioni' nascoste che alludono, sia pure in maniera assai indiretta, al suo amore clandestino e a una nostalgia che lo accompagnerà per tutta la vita.

Zapperi ci ha fornito un'esauriente e convincente documentazione per ricostruire delle tappe fondamentali del soggiorno romano di Goethe. Questo ci può aiutare solo in parte a interpretare le sue opere, dove i modelli letterari hanno un ruolo altrettanto determinante (se non maggiore) che il realmente vissuto. Ma finzione e realtà, vissuto e modelli letterari stanno in Goethe — come negli altri autori — in una tensione reciproca per cui non è possibile prescindere da uno dei due elementi *Dichtung und Wahrheit*, appunto, come recita il titolo dell'autobiografia goethiana.

MAURO PONZI

*Karen Blixen i Danmark. Breve 1931-1962*, a cura di Frans Lasson e Tom Engelbrecht, København, Gyldendal, 1996, 2 voll., 614 + 681 p.

LISELOTTE HENRIKSEN, *Blixikon*, København, Gyldendal, 1999, 360 p.

*Samtaler med Karen Blixen*, a cura di Else Brundbjerg, København, Gyldendal, 2000, 409 p.

È noto come l'intreccio fra biografia e arte fu in Karen Blixen — o meglio divenne a un certo punto della sua vita — una parte essenziale della produzione letteraria, sebbene sembri una contraddizione nel caso di una scrittrice che fin dai giovanili inizi — e in seguito anche nelle sue prime grandi opere degli anni Trenta e Quaranta — aveva scelto di comparire di fronte al pubblico nascondendosi dietro una serie di pseudonimi. Ma è un dato di fatto che fin dai primi successi — velatamente nelle *Sette storie gotiche*, molto più palesemente in *La mia Africa*, dove mescolava intenzionalmente realtà e letteratura — la Baronessa intese introdurre di prepotenza nella creazione artistica l'esperienza di vita, dalla quale attinse forze per una definitiva maturazione letteraria. A partire dalla fine degli anni Trenta la Blixen iniziò inoltre a partecipare alla vita pubblica con la propria immagine di scrittrice affermata, intervenendo al dibattito sulla stampa, comparando in radio, più tardi in TV, e sempre costruendo, pur negli anni cruciali dell'aggravarsi delle sue condizioni di salute, un personaggio particolare e un prototipo che molto si avvicina — se non per l'unicità che sempre la caratterizzava — a quello del letterato 'opinionista' ceduto in prestito ai media, comune in epoche più recenti. Da questo filone della sua produzione scritta nascono i *reportage* sulla Germania nazista (1940, ma pubblicati nel 1948), poi gli interventi sull'ortografia danese (1949), sulla questione femminile (1953), sulla vivisezione (1954) — tutti composti in momenti in cui l'opi-