

**studi  
germanici**



**6**  
**2014**

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| Max Kunze<br><i>Das Projekt der historisch-kritischen Ausgabe der Schriften Winckelmanns</i>   | 399 |
| Arianna Di Bella<br>Federica Masiero (a cura di), <i>Mittlere Deutsche Literatur und Italien</i>   | 415 |
| Michele Vangi<br>Gabriella Catalano, <i>Goethe</i>   | 421 |
| Michele Sisto<br>Barnaba Maj, <i>Georg Büchner</i>   | 426 |
| Francesco Rossi<br>Gabriella Pelloni, <i>Genealogia della cultura. Costruzione poetica del sé nello "Zarathustra" di Nietzsche</i>                     | 431 |
| Barbara Di Noi<br>Simonetta Sanna, <i>Franz Kafka</i>  | 436 |
| Gio Batta Buccioli<br>Harry Kessler, <i>Viaggi in Italia</i> , a cura di Luca Renzi<br>e Gabriella Rovagnati   | 442 |
| Momme Brodersen<br>Uwe-Karsten Heye, <i>Die Benjamins. Eine deutsche Familie</i>   | 447 |
| Claudia Tatasciore<br>Barbara Kleiner, Michele Vangi, Ada Vigliani, <i>Klassiker neu übersetzen</i>  | 450 |
| Vincenzo Salvatore<br>Riccardo Castellana, <i>La teoria letteraria di Erich Auerbach</i>   | 456 |
| Moira Paleari<br>Silvia Ruzzenenti, «Präzise, doch ungenau» – Tradurre il saggio.<br><i>Un approccio olistico al poetischer Essay di Durs Grünbein</i> | 461 |

|  |     |
|--|-----|
| Fabrizio Cambi<br>Jelena Reinhardt, <i>Sotto gli occhi tra le parole.</i><br><i>Herta Müller da Ceaușescu al Nobel</i> | 467 |
| Fabrizio Cambi<br>«comunicare <i>letteratura</i> », n. 6, 2013   | 472 |
| Segnalazioni<br>A cura di Fabrizio Cambi   | 478 |

Max Kunze, *Das Projekt der historisch-kritischen Ausgabe der Schriften Winckelmanns*

Noch in die Zeit der deutschen Teilung, in das Jahr 1988, fällt der Beginn der Arbeiten an einer neuen Ausgabe von Winckelmanns Hauptwerk: Die Volkswagenstiftung hatte Unterstützung zugesagt für eine kritische Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die die Winckelmann-Gesellschaft in Stendal (Deutschland-Ost) und das Institut für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin (Deutschland-West) als ein deutsch-deutsches Projekt vorgeschlagen hatten. Die Möglichkeiten des wiedervereinigten Deutschlands nutzend, hatte sich nach 1990 sogleich die Winckelmann-Gesellschaft entschlossen, auch eine historisch-kritische Ausgabe der übrigen Schriften Winckelmanns in Angriff zu nehmen, ein 1993 begonnenes, zunächst mit Mitteln des Landes Sachsen-Anhalt finanziertes Projekt. Damit war eine dreijährige Anschubfinanzierung für eine Gesamtedition unter dem Titel *Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß* erreicht, eine Edition, die

1996 in das deutsche Akademien-Programm aufgenommen und seitdem mit einer Arbeitsstelle am Winckelmann-Museum Stendal von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz federführend betrieben wird. Zu den Herausgebern gehörten anfangs neben der Mainzer Akademie die Akademie gemeinnütziger Wissenschaften Erfurt, für die vor vier Jahren das Deutsche Archäologische Institut Berlin in das Herausbergremium eintrat. Die Arbeiten an den ersten drei Bänden der Kunstgeschichte wurden in das Gesamtprojekt der Winckelmann-Ausgabe überführt.

Waren zu Beginn vier Mitarbeiter für das Projekt tätig und war unter dieser Personalvoraussetzung ein Gesamteditionsplan bis 2017 vorgelegt worden, so waren es die letzten eineinhalb Jahrzehnte nur noch zwei Wissenschaftlerstellen, ergänzt durch Honorarmittel für kurzfristige Verträge. Zwischen der ursprünglichen Planung mit dem festgesetzten Enddatum 2017 und der knappen personellen Situation entstanden folglich für die geplante Bandfolge Probleme.

Das Editionsprojekt begleitende Forschungen

Es wurde klar, daß, auf den vorhandenen wissenschaftlichen Ressourcen des Archivs und der Bibliothek der Winckelmann-Gesellschaft aufbauend, weitere Mittel für drittfinanzierte Projekte einzuwerben waren, um die laufenden Forschungen der Edition zu unterstützen. Sie seien hier kurz umrissen.

Seit der Gründung hatte sich die Winckelmann-Gesellschaft satzungsgemäß um eine wissenschaftliche Ausrichtung bemüht; dazu zählte eine *internationale Winckelmann-Bibliographie*, die seit 1942 in vier Folgen in Buchform in vier Bänden veröffentlicht wurde und bis 1984 vorlag. Diese Bibliographie beruht auf bibliographischen Recherchen, die darauf bedacht waren, Forschungen zu Winckelmann aus den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen wie Archäologie, Kunstgeschichte bzw. Bildwissenschaften, Ästhetik und den verschiedenen Philologien national wie international zu erfassen. Sie ermöglichte es, die entsprechende Literatur kontinuierlich für die Stendaler Bibliothek zu erwerben. Seit

Anfang der 90er Jahre wurde die Bibliographie digital im sog. Dyabola-Projekt fortgesetzt und war bisher auch im Internet (gegen Gebühr) verfügbar; derzeit werden die bibliographischen Daten in den Online-Katalog ZENON, den zentralen Online-Katalog der Bibliotheken des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI), überführt ([www.dainst.org/zenon](http://www.dainst.org/zenon)), dort in einem eigenen systematisch geordneten „Stammbaum“ geordnet und frei zugänglich gemacht. Wir arbeiten zudem zusammen mit der Heidelberger Universitätsbibliothek daran, diese Literatur – soweit urheberrechtlich möglich – elektronisch zu erfassen und im Netz zugänglich zu machen.

Der *handschriftliche Nachlaß Winckelmanns*, der sich heute in der Pariser Bibliothèque Nationale, in Montpellier, Florenz, Savignano, Rom und Hamburg befindet, und von dem das Archiv der Winckelmann-Gesellschaft Filme bzw. Kopien besitzt, wurde weitgehend digitalisiert und damit z. T. besser für Forscher und Mitarbeiter der Winckelmann-Edition in Stendal nutzbar. Zwar ist der Pariser Nachlaß durch das Inventar von

André Tibal seit 1911 mit knappen Registerangaben erschlossen, doch wurde in dem letzten Jahrzehnt parallel zu den Arbeiten an der Edition diese Erschließung beträchtlich erweitert. Zahlreiche handschriftliche Entwürfe Winckelmanns wurden transkribiert, Exzerpte und Inhalte der von Winckelmann zahlreich zitierten antiken Autoren durch Schlagwörter oder Inhaltsangaben schneller auffindbar gemacht. Dazu trat ein spezielles bibliographisches Personenregister. Diese Erschließung dient vorrangig den Mitarbeitern der Edition als ein hilfreiches Instrument, den handschriftlichen Nachlaß soweit als möglich in die Kommentierung einzubeziehen.

Die Winckelmann-Ausgabe wurde seit 1995 durch ein eigenes Datenbank-Projekt *“Antiken, die Winckelmann kannte”*, flankiert, das in vier Jahren die meisten der Winckelmann bekannten und von ihm erwähnten antiken Denkmäler ermittelte und in einer Datenbank analysierte. Es ist bis 2004 gepflegt und erweitert worden. Die in den Werken Winckelmanns, in den Briefen und in

seinem handschriftlichen Nachlaß erwähnten antiken Monumente wurden soweit möglich identifiziert, in ihrer heutigen archäologischen Bewertung und durch Bilder vorgestellt. Die jeweiligen Monumente sind zudem durch die entsprechenden Textzitate mit den einzelnen Werken Winckelmanns verbunden. Darüber hinaus wurden die Objekte mit weiteren Bildern und Texten der archäologischen und antiquarischen Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts verlinkt, so mit Abbildungen aus zahlreichen Stichwerken, die Winckelmann ebenso benutzte und die den Hintergrund der Studien Winckelmanns erläutern. Neben etwa 9.000 Datensätzen mit Winckelmann-Zitaten sind etwa 5.000 weitere Einträge von Dokumenten des 17. und 18. Jahrhunderts abrufbar, die sich auf insgesamt 2.700 Monumente beziehen, die mit 4.500 Bildern dokumentiert sind.

Gerade findet aber eine Fusion mit einer anderen Datenbank statt, da das Dyabola-Projekt gebührenpflichtig war. Die Winckelmann-Daten werden derzeit in den frei zugänglichen *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the*

*Renaissance* überführt, der sich, wie sein voller Name bereits verrät, mit dem in der Renaissanceforschung zentralen Problemfeld der Antikenkenntnis zwischen 1400 und 1600 ([www.census.de](http://www.census.de)) befaßt. Das interdisziplinäre Projekt erschloß zunächst das in der Renaissance vorhandene Wissen über antike Bild- und Bauwerke und ist seit 1995 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin ansässig und wird seit 2003 als Langzeitvorhaben der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften betrieben. Die Census-Datenbank beinhaltet derzeit ca. 14.000 Monumenteneinträge und 37.500 Dokumenteneinträge sowie 27.000 Bilder. Durch die Winckelmann-Daten zu antiken Denkmälern wird inhaltlich ein Bogen ins 18. Jahrhundert geschlagen.

Gerade abgeschlossen ist ein weiteres Forschungsprojekt, das speziell einen Band unserer Gesamtedition vorbereiten sollte. Dieses Datenbankprojekt widmete sich zwei Jahre lang der *G e m m e n s a m m l u n g Barons Philipp von Stosch* ([arachne.uni-koeln.de](http://arachne.uni-koeln.de)).

Im Rahmen eines größeren Digitalisierungsprojekts älterer archäologischer Literatur, an dem sich das Deutsche Archäologische Institut Rom, die Universitätsbibliothek Heidelberg und das Archäologische Institut der Universität Köln beteiligen, haben wir versucht, die Gemmentexte zu digitalisieren und modellhaft mit den Gemmen zu verbinden. Es sollte die Stosch'sche Gemmensammlung, bestehend aus 3.444 geschnittenen Steinen und damit die größte Sammlung, die jemals zusammengebracht worden war, einerseits mit digitalisierter älterer Gemmenliteratur verknüpft werden, andererseits modellhaft die direkte Objektkontextualisierung mit dem französischen und deutschen Text der *Description des Pierre gravées du feu Baron de Stosch*, Florence 1760, von Winckelmann vorgenommen werden. Grundlage bildet die Aufnahme der einzelnen 3.444 Gemmen mit einem Bild ihres Abdrucks und heutigen Beschreibungen und Angaben der modernen archäologischen Literatur. Beides, d. h. sowohl die *Description* Winckelmanns wie auch die in der Datenbank the-

saurierten Gemmen, wurden teilweise mit Stichen und Textseiten aus älteren Stichwerken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verknüpft. Ca. 70 z. T. umfangreiche Stichwerke zu antiken Gemmen sind inzwischen digital aufbereitet und im Internet unter Arachne oder der Universitätsbibliothek Heidelberg abrufbar. Allerdings ist nur ein Teil der darin enthaltenen 6.000 Stichtafeln mit insgesamt etwa 24.000 abgebildeten Gemmen bereits durchgearbeitet und da, wo Gemmen der Sammlung Stosch auftauchen, mit den Stosch'schen Gemmen und Abbildungen verknüpft. Die Datenbank ist damit eine Vorarbeit zu der Kommentierung des entsprechenden Bandes der Edition und bietet sich zudem für eine wissenschaftliche Fallstudie an, in der der Wandel des Antikenverständnisses von Barock, Aufklärung und Klassizismus anschaulich wird. Die Verbindung mit den Gemmen-Stichwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts läßt die Wege ihrer Rezeption erkennen und liefert Erkenntnisse zu den ehemaligen Aufbewahrungsorten und zur Sammlungsgeschichte. Die Stosch'sche Gemmensamm-

lung, die Winckelmann 1760 ohne Abbildungen beschrieb und die später in den Besitz Friedrich des II. gelangte, versucht also das Schicksal an den einzelnen Objekte zu verfolgen.

Allgemeine Ziele der Winckelmann-Ausgabe

Mit der Edition der Winckelmann-Briefe in vier Bänden von Walter Rehm 1952-1957 und den *Kleinen Schriften, Vorreden, Entwürfen* von 1968 entstand in der Folge ein sichtbares Interesse an der Person und den Texten Winckelmanns. Die *Kleinen Schriften* von Rehm waren auch insofern von Bedeutung, als sie versuchten, die ursprünglichen Texte zu sichern und ihre Entstehung und Überlieferung zu kommentieren; es verwundert heute, daß sich Rehm gleichzeitig gegen eine Gesamtausgabe der Schriften ausgesprochen hatte. Dieses Interesse ist zugleich Teil der seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts entstandenen Rezeptionsforschung. Im Gegensatz zu Ausgaben des 19. Jahrhunderts geht es nicht mehr um die Richtigkeit der Texte bzw. der Korrektur von Aussagen durch Kommen-



tare, vielmehr werden sie wie in der Rezeptionsforschung allgemein historisch verstanden, im Sinne des heutigen Verständnisses erläutert und in ihrer Weiterwirkung dargestellt. «Im Zuge dieser Orientierung der Geisteswissenschaften ist auch ein neues Interesse an Winckelmann entstanden. Es gilt dem Werk des wichtigsten Wegbereiters der modernen Archäologie und Kunstwissenschaft, es gilt dem Gelehrten im Übergang zwischen Aufklärung und Historismus, und es gilt schließlich einem der Initiatoren der Bewegung des Klassizismus sowie – nicht zu vergessen – einem Impulsgeber für die bürgerliche Emanzipation.» (Adolph Borbein, in: *El Legado de Johann Joachim Winckelmann en España. Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, Ruppolding 2014 S. 296 [Cyrius. Studien zur Rezeption der Antike 4]). Dieses neue Interesse an Winckelmann bezeugen die in der internationalen Bibliographie verzeichneten Titel, die ein starkes Anwachsen der Sekundärliteratur zu Winckelmann in der Germanistik, in der Kunst- und Kulturwissenschaft, der Ästhetik und

der Archäologie in den letzten 30 Jahren verzeichnet. Zudem sind viele seiner Werke in kommentierten Ausgaben in Italien, Frankreich, Spanien, den USA und anderen Ländern vorgelegt worden.

Da die für den Druck bestimmten Manuskripte zu seinen Schriften verloren sind, stehen uns heute nur die Erstausgaben für den Druck zur Verfügung. Sie werden in unserer Edition ergänzt durch Textentwürfe, die in seinem handschriftlichen Nachlaß erhalten sind, Passagen, in denen sich Ergänzungen oder dann wieder verworfene Gedanken Winckelmans finden (s. etwa SN 4,4: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 151-164). Im Falle seines Hauptwerkes, der *Geschichte der Kunst des Altertums* sind auch erhaltene erste Entwürfe vollständig abgedruckt worden, so daß man Einblick in die Schreibart und Genese des Werkes gewinnen kann (SN4,5). Aber auch spätere Erweiterungen sind in der Edition (im Text farbig abgesetzt) berücksichtigt worden, etwa zur geplanten, aber nicht realisierten 2. Auflage der *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (SN 3) oder zur Schrift

*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (in Vorbereitung), auch wenn die handschriftlichen Ergänzungen des Handexemplars nicht mehr erhalten sind.

Die Texte werden abgedruckt ohne die alte und uneinheitliche Orthographie und Interpunktion zu verändern; nur offensichtliche Fehler des Setzers werden korrigiert, aber vermerkt. Besondere Aufmerksamkeit gilt dem handschriftlichen Nachlaß, wenn er zu einzelnen Werken thematisch passende Exzerpte oder Exzerptsammlungen enthält. Die Auswertung des Nachlasses ist ein wichtiger Bestandteil der Winckelmann-Ausgabe.

Es sind bisher folgende Werke innerhalb der Edition publiziert.<sup>1</sup> Als Band 1 erschien mit

dem Beginn des Akademien-Projekts eine Publikation aus dem Nachlaß: *Von der Restauration der Antiquen*<sup>2</sup>, ein unvollendeter Textentwurf von 1756 für eine Publikation zu diesem Thema, ein Entwurf, den Winckelmann später teilweise in das Vorwort der Kunstgeschichte inkorporierte.

Es folgten drei Bände, die den *Herkulanischen Schriften* Winckelmanns gewidmet waren<sup>3</sup>, das *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* und die *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* und schließlich als dritter Band die sogenannten *Relazioni*, archäologische Berichte über die Entdeckungen im Vesuvgebiet, die Winckelmann in den Jahren 1758-1761 zu Händen Giovanni Lodovico Bianconis an den Dresdner Hof sandte,

<sup>1</sup> SN : Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt und der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Mainz 1996 ff.

<sup>2</sup> SN1: *Von der Restauration der Antiquen*. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns, bearbeitet von Max Kunze, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1996.

<sup>3</sup> SN 2,1: *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (= *Herkulanische Schriften I*), bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1997; SN 2,2: *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* (= *Herkulanische Schriften II*), bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam und Axel Rügler, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1997).

Notizen von Winckelmanns Neapel-Reise 1762 aus dem Nachlaß Paris, Bibliothèque Nationale (vol. 57).<sup>4</sup> Dieser dritte Band enthält die zeitgenössischen Rezensionen, die auch in den folgenden Bänden zu den anderen Werken Winckelmanns zu finden sind.

Im Band 3 sind unter dem Thema *Schriften zur antiken Baukunst* die Winckelmannschen *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien*, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* und das *Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten* zusammengefaßt.<sup>5</sup>

Zu der Bandfolge 4 zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* gehören fünf bereits erschienene Teilbände. Als Teilband 4,1 erschien der Textband *Geschichte der Kunst des Alterthums*, der, da bald vergriffen, inzwischen in einer 2. Auflage (2009) vorliegt.

Für den Text waren beide Auflagen, die 1764 erschienene Dresdner Ausgabe und die postume Wiener Ausgabe von 1776 herangezogen worden. Die Texte wurden synoptisch abgedruckt, so daß ein durchgängiger Vergleich zwischen beiden Ausgaben ermöglicht wird. In den Text sind bereits die Katalognummern der dort erwähnten antiken Denkmäler eingetragen, die ihr schnelles und unkompliziertes Nachschlagen im Band zu den Denkmälern ermöglichen.

Warum sind die beiden Ausgaben wichtig? 1764 kam Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* heraus und mit ihr sein bahnbrechendes System kunsthistorischer und stilgeschichtlicher Ordnung antiker Kunstwerke. Doch bereits ein Jahr nach dem Erscheinen schrieb Winckelmann: «Sobald ich Luft bekomme, werde ich eine vollständigere Ausgabe der *Geschichte der Kunst* besorgen. *Wir sind heute klüger*

<sup>4</sup> SN 2,3: Briefe, Handschriften, zeitgenössische Rezensionen zu den Herkulanischen Schriften, bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam und Axel Rügler, Mainz 1999.

<sup>5</sup> SN 3: *Schriften zur antiken Baukunst* (Anmerkungen über die Baukunst

der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten, zeitgenössische Rezensionen), bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 1999.

*als wir gestern waren.»* Als er 1768 in Triest einem Mord zum Opfer fiel, hatte er schon seit längerem an einer zweiten vermehrten Auflage gearbeitet, die in französischer Übersetzung in Berlin erscheinen sollte. Aber erst 1776 erschien diese postum in Wien; mit der Herausgabe war der Kunsttheoretiker Friedrich Justus Riedel von der Kaiserlichen Königlichen Akademie der bildenden Künste in Wien beauftragt worden. Da Winckelmanns eigenhändige Aufzeichnungen der Ergänzungen im Handexemplar ebenso verschollen sind wie die den Text ergänzenden Manuskripte, bleibt eine Unsicherheit, ob der Text der 2. Auflage allein auf Winckelmanns Hand zurückgehe oder, wie zeitgenössische Kritiker meinten, der Redaktor Riedel die Texterstellung massiv beeinflusst habe, also diese Ausgabe auf unsicherem textgetreuen Boden steht - ein Urteil, das sich allerdings nach unseren jüngsten Recherchen nicht halten läßt. Riedel, am Wiener Hof sehr bald in Ungnade gefallen, hatte selbst den Text offensichtlich gar nicht berührt. Vor Riedels Eintreffen hatten zwei dort tätige Redakteure den Text für diese Ausgabe nach

Winckelmanns damals vorliegenden Manuskripten und dem durchschossenen Handexemplar mit Winckelmanns Ergänzungen recht sorgsam hergestellt.

Die skeptische, ja ablehnende Haltung gegenüber der Benutzung des Textes der postumen 2. Auflage durchzieht übrigens die Winckelmann-Forschung bis in das 20. Jahrhundert; so hat noch jüngst Axel Potts, Herausgeber der englischen Ausgabe von 2006, sich deutlich gegen die Benutzung dieses Textes der 2. Auflage ausgesprochen. Die Ablehnung scheint zwar durch die Geschichte der Ausgaben von Winckelmanns Kunstgeschichte verständlich. Bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein galt die *Geschichte der Kunst des Alterthums* als ein fortschreibbares wissenschaftliches Werk, das man in Neuauflagen durch Kommentare dem jeweils aktuellen Stand der archäologischen und philologischen Forschung anzupassen suchte. Zu nennen sind hier insbesondere die italienische Übersetzung der *Geschichte der Kunst* durch Carlo Fea (erschieden 1783-1784) und die ebenfalls von Fea edierte zwölbändige italienische Gesamtausgabe von Winckelmanns

Schriften (1830-1834), dann die im Umkreis Goethes entstandene Weimarer Ausgabe (1808-1820) und schließlich die von Joseph Eiselein besorgte Gesamtedition (1825-1829), die bis an das Ende des 20. Jahrhunderts weithin verbindlich blieb. Die jeweiligen Herausgeber fühlten sich dem genannten Ziel verpflichtet. Nicht nur das: Man erstellte aus der ersten und der postumen zweiten Auflage sowie den von Winckelmann publizierten *Anmerkungen* (1767) eine Textkompilation her, von der man annahm, daß Winckelmann es ebenso geschrieben hätte, hätte er nur länger gelebt. Die deutschen Gesamtausgaben, besonders die von Eiselein, der gelegentlich noch heute zitiert wird, kompilierten nicht nur den Text, sondern brachten nach Gutdünken auch Korrekturen und Zusätze direkt in den Text ein.

Unsere Ausgabe sichert also die beiden Ausgangstexte, und überläßt es dem Forscher, die 1. oder 2. Auflage (oder beide gleichzeitig) zu benutzen. Beide Ausga-

ben werden dem heutigen historischen Verständnis Winckelmanns gerecht.

Der zweite Teilband (SN 4,2) zur Winckelmannschen Kunstgeschichte war den erwähnten Denkmälern gewidmet.<sup>6</sup> Er vereinigt alle bildlichen Quellen der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, immerhin 1.365 antike Denkmäler, die hier katalogmäßig in Fotos oder in Stichen, wenn W. nur diese benutzte, abgebildet und erläutert werden. 250 Jahre nach dem Erscheinen waren viele der dort zitierten Denkmäler selbst für Archäologen zu Unbekannten geworden. Sammlungen, in denen sie sich befanden, wurden aufgelöst und ihre Bestände über Europa und Nordamerika verstreut. Benennungen, die im 18. Jahrhundert üblich waren, gerieten in Vergessenheit und wurden durch andere Namen ersetzt; wieder andere, im 18. Jahrhundert viel besprochene Statuen spielen in der aktuellen Forschung keine Rolle mehr und sind in Vergessenheit geraten. Daher war

<sup>6</sup> SN 4,2 *Geschichte der Kunst des Alterthums. Katalog der Denkmäler*, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W.

Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2006.

Winckelmanns Text nicht mehr verständlich. Das hatte zur Folge, daß man Winckelmanns Kunstgeschichte zu einem Theoriengebäude verkürzte und den Autor als einen bloßen Theoretiker betrachtete, der sich um die Fülle der überlieferten Denkmäler und den konkreten archäologischen Befund wenig kümmerte. Dieses Mißverständnis will der Katalog beseitigen und Winckelmann auch als Archäologen erscheinen lassen, «der sich um das Detail, auch das technische Detail bemüht, als Gelehrten mit einer erstaunlich breiten, viele Objektgattungen überblickenden Denkmäler-Kenntnis». Zu beobachten ist gelegentlich auch Forschung als Prozeß: Da der Katalog möglichst viele Erwähnungen der jeweiligen Denkmäler in den Schriften Winckelmanns zusammenträgt, kann der Wandel in der Beurteilung einzelner Werke festgestellt werden – von der ersten zur zweiten Auflage der Kunstgeschichte, von den Villenaufzeichnungen zur ersten

Auflage und über die *Monumenti inediti* und die *Anmerkungen* zur Kunstgeschichte zur zweiten Auflage. Deutlich wird ebenfalls, daß Winckelmann kontinuierlich bestrebt war, neue Denkmäler kennenzulernen und in seine Kunstgeschichte einzufügen.<sup>7</sup>

Die Ordnung der Denkmäler in dem vorgelegten Katalog folgt bewußt der heutigen Klassifikation antiker Denkmäler. Den heutigen Stand der Wissenschaft widerspiegeln auch die Benennungen, Zuordnungen und Datierungen der Objekte, wobei auch die Forschungsgeschichte einzelner Objekte knapp umrissen wird, so daß es dem Leser bei den Denkmälern möglich wird, den Fortschritt nachzuverfolgen und den Abstand zwischen dem 18. und dem 21. Jahrhundert zu überbrücken.

Neben dem *Denkmälerkatalog* erschien als Bd. 4,3 der *Allgemeine Kommentar*<sup>8</sup>. Wir haben die Trennung in Einzelbände auch deshalb vorgenommen, um den ohnehin sehr umfangreichen,

<sup>7</sup> So Adolf H. Borbein ebd. S. 11-12.

<sup>8</sup> SN 4,3: Geschichte der Kunst des Alterthums. Allgemeiner Kommentar,

hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2007.

600 Seiten umfassenden *Denkmälerkatalog* zu entlasten. In diesem Teilband finden sich die sprachlichen und sachlichen Erläuterungen zum Textverständnis, unüblich gewordene Sprachwendungen und Begriffe, die entschlüsselten, von Winckelmann abgekürzt und daher schwer verständlichen Literaturzitate, dort, wo es inhaltlich relevant ist, auch mit den entsprechenden Zitaten aus den Werken. Die vielen antiken Textpassagen, auf die verwiesen wird, werden im Wortlaut wiedergegeben, ins Deutsche übersetzt und kommentiert. Erklärt werden auch selten erwähnte mythologische und historische Ereignisse und Personen, wie Staatsmänner, Wissenschaftler, Reisende, Dichter, Künstler und Sammler. Die nicht in den *Denkmälerkatalog* aufgenommenen, nur literarisch erwähnten antiken Kunstwerke, die ebenso wie die erhaltenen Denkmäler das "Gerüst" der Winckelmannschen antiken Kunstgeschichte bilden, werden hier philologisch nachgewiesen ebenso wie neuzeitliche

Kunstwerke. Widersprüche zwischen Winckelmanns Forschungsergebnissen und heutigen Einsichten werden aufgezeigt, ebenso die historischen und wissenschaftlichen Voraussetzungen für gelegentliche Fehlerurteile, aber auch zu Unrecht in Vergessenheit geratene alte Denkansätze und Interpretationsvorschläge. Verweise auf Parallelstellen in anderen Werken Winckelmanns, in seinen Briefen oder im handschriftlichen Nachlaß sollen die jeweilige Schrift in den Kontext des Gesamtwerks und der Biographie stellen. Dabei läßt sich in manchen Fällen eine Veränderung oder Entwicklung der Ansichten Winckelmanns nachzeichnen.<sup>9</sup> Für die mit Winckelmanns Schriften verbundene Diskussion ästhetischer und methodologischer, auch literatur- und kulturgeschichtlicher Fragen will unsere Edition neue Voraussetzungen schaffen; sie will und kann aber diese Diskussion nicht selbst vorwegnehmen. Die Kommentierung ist der wichtigste, schwierigste und am meisten

<sup>9</sup> So führte seine allmählich wachsende Erkenntnis von der Farbigkeit der griechischen Plastik zu einer speziellen

Ausstellung der Artemis aus Pompeji im Winckelmann-Museum 2011.



zeitaufwendige Teil unserer Arbeit. Ziel war eine zugleich historisch wie kritische Kommentierung, also auch die kritische Einbeziehung der älteren Kommentare etwa von Fea, Eiselein oder Rehm. Unsere Kommentierung hat also das Ziel, die Texte Winckelmanns wieder lesbar, d. h. dem heutigen Leser verständlich zu machen, Grundlagen zu liefern für künftige Forschungen. Da Winckelmann zeit seines Lebens ein überaus eifriger Leser antiker und neuzeitlicher Literatur war, erfordert der Nachweis der Quellen seiner Gelehrsamkeit, vor allem der antiken Quellen, einen erheblichen Teil unserer Arbeitskapazität.

Als Band 4,4 erschien der von Winckelmann dem Dresdner Verleger Walther abgerungene Ergänzungsband zur Kunstgeschichte, die *Anmerkungen* (1767).<sup>10</sup> Winckelmann wollte es als ein praktikables Handbuch für Romreisende mit einem neu eingeführten Register verstanden wissen, ein topographisch geordnetes Verzeichnis der erwähnten Denkmäler. Spätere

Ausgaben haben viele Teile der *Anmerkungen*, wie bereits erwähnt, in den Text der *Geschichte der Kunst des Alterthums* integriert und sahen deshalb keine Veranlassung, diesen Ergänzungsband in ihre Gesamtausgaben aufzunehmen. Die *Anmerkungen* verschwanden folglich vom Büchermarkt. Aus heutiger Sicht ist diese Schrift Winckelmanns zu Unrecht weitgehend vergessen. Mancher neue Gedanke Winckelmanns wurde in den späteren Ausgaben weggelassen und eine Reihe von Denkmälern ist überhaupt nicht in die neuen Ausgaben der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aufgenommen worden. Aus dem Blick geriet so auch der neue lockere Schreibstil und die bewußt persönlich vortragenen, manchmal kühnen Argumentationen und scharfen Urteile zur Kunst seit der Renaissance, die von einem selbstbewußten Autor zeugen. Anliegen der neuen Edition des Ergänzungsbandes ist es, über den gedruckten Text von 1767 hinaus auch Textentwürfe vorzustellen, die sich im handschriftlichen Nachlaß finden und

<sup>10</sup> Bd. 4,4: Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums. Texte

und Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2008.



nicht in die Druckfassung aufgenommen wurden.

Der 5. und letzte Teilband (SN 4,5) zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* enthält Winckelmanns Vorarbeiten, Materialien zur Entstehung und zur Wirkung der 1. und 2. Auflage.<sup>11</sup> Zusammengestellt findet der Leser zu Beginn die verschiedenen Fassungen der berühmten Beschreibungen antiker Statuen im Belvedere-Hof des Vatikans. Sie waren – mit Ausnahme der frühen Textfassungen zur Laokoon-Gruppe in den *Gedancken* von 1755 – für eine wieder verworfene Schrift zu den Antiken des Belvedere-Hofes gedacht. Einige von ihnen wurden später in Briefen und separaten Aufsätzen veröffentlicht, um dann in die *Geschichte der Kunst des Alterthums* aufgenommen zu werden; sie wurden zu einer der Keimzellen von Winckelmanns Kunstgeschichte. Alle Fassungen wurden abgedruckt, ergänzt durch die von Winckelmann handschriftli-

chen Notizen und Exzerpte aus der antiken Literatur und der zeitgenössischen Sekundärliteratur.

Zu W.s Vorarbeiten gehören auch die beiden abgedruckten, übersetzten und kommentierten lateinischen Abhandlungen *De ratione delineandi* und *De nominibus veterum Sculptorum*; erstere gewährt Einblick in Winckelmanns Forschungen zur frühen Kunst der Griechen, letztere in seine Untersuchungen zu antiken Künstlern. Aufgenommen wurden auch Textfragmente, die eine erste, verlorene Fassung des Hauptwerks erweitern sollten und die sich im Florentiner Nachlaßheft erhalten haben. Da alle anderen Manuskripte zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* verloren gingen, geben sie Einblicke in den Werkprozeß; Maria Fancelli hatte bereits in den 90er Jahren die Publizierung des in der Accademia La Colombaria erhaltenen Nachlaßheftes veranlassen können.<sup>12</sup> Eine weitere wichtige Quellensammlung für

<sup>11</sup> Bd. 4,5: Statuenbeschreibungen, Materialien zur "Geschichte der Kunst des Alterthums", Rezensionen, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2012.

<sup>12</sup> Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckel-

mann-Manuskript, Firenze 1994, hrsg. und kommentiert von Max Kunze, mit einer Einleitung von Maria Fancelli (Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Studi CXXX); teilweise in SN 4,5 S.3-49, 81-97.

Winckelmanns Projekt einer Kunstgeschichte konnte aus dem handschriftlichen Nachlaß aufbereitet vorgelegt werden: Auszüge aus den Werken antiker Autoren, die, so jedenfalls durch den Titel *Collectanea ad Historiam Artis* gekennzeichnet, zu Bausteinen für eine Geschichte der bildenden Kunst und der Baukunst der Antike werden sollten. Zudem findet sich hier eine Darstellung der komplizierten Geschichte der Edition der 2. Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* durch Justus Riedel. Von den verschiedenen zeitgenössischen Meinungen und Urteilen zu den Auflagen der *Geschichte der Kunst* von 1764 und 1776 sowie den *Anmerkungen* (SN 4,4) kann man sich ein Bild machen durch die abschließend zusammengestellten Ankündigungen und umfangreichen Rezensionen, die immerhin rund 260 Druckseiten des Bandes einnehmen.

Bevor Winckelmann seine Arbeiten an der *Geschichte der Kunst des Alterthums* begann, war

er in den römischen Sammlungen, den Villen und Palästen unterwegs, notierte sich nach vorgenommener Autopsie zahlreiche antike Denkmäler, deren Zustand und/oder Ikonographie, die er in ein umfangreiches Manuskript *Ville e Palazzi di Roma*, heute im Nachlaß Paris notierte. Ergänzt werden seine Eintragungen durch Notizen aus der zeitgenössischen und älteren Guidenliteratur. Diese Notizen bildeten eine erste Grundlage seiner umfangreichen Denkmälerkenntnis, ohne die er seine Kunstgeschichte nicht fundiert hätte schreiben können. Diese Nachlaßpublikation erschien bereits 2003 als Bd.5.<sup>13</sup>

Die beiden Bände der *Monumenti antichi inediti* sind das zweite Hauptwerk Winckelmanns. Als vermeintlich bloß antiquarisch und gelehrt, standen sie lange Zeit im Schatten der berühmteren *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Ihre Publikation und Kommentierung im Rahmen unserer Edition kann dazu beitragen, dieses für die Entwicklung

<sup>13</sup> SN 5,1: *Ville e Palazzi di Roma*. Antiken in den römischen Sammlungen, Text und Kommentar. Bearbeitet von

Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte und Max Kunze, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2003.

der Hermeneutik von Bildern und auch für die Begründung der Archäologie als wissenschaftliche Disziplin zentrale Werk neu zu entdecken. Erschienen ist 2013 der Textband (*SN* 6,1)<sup>14</sup>, wo neben den Reproduktionen der Stiche nach Antiken aus der Originalausgabe (218 Kupferstiche und 18 Textkupfer) heutige Fotografien gesetzt sind, die einen Vergleich zwischen Winckelmanns Abbildungen und dem heutigem Zustand der antiken Denkmäler erlauben.

Er wird ergänzt werden durch einen Sachkommentar (*SN* 6,2), der auf Grund der philologischen, archäologischen und antiquarischen Kommentare zu den Forschungen W.s und der zahlreichen neuen Denkmäler, vor allem Münzen und Gemmen, auf 870 Druckseiten wiederum ein voluminöser Band werden wird. Gegenüber dem reich bebilderten *Denkmälerkatalog* sind rund neue 540 Abbildungen und noch mehr Denkmäler dazu gekommen. Der Band wird noch 2014 erscheinen. Der Kommen-

tarband war eine wirkliche Herkulesaufgabe durch Winckelmanns tiefgehende Auseinandersetzung sowohl mit den antiken Quellen als auch mit der damals schon reichen Sekundärliteratur. Einleitend steht ein gewichtiger Beitrag von Maria Fancelli und Massimo Fanfani zu *Winckelmanns Italienisch in den Monumenti* voran. Im Kommentarband wird zu jedem Abschnitt des Textes eine historische deutsche Übersetzung geboten: für den *Trattato preliminare* die Übersetzung aus der Weimarer Edition von 1817, für den übrigen Text die Übersetzung von Friedrich Leopold Brunn von 1791/92.

Das dritte, ebenfalls recht umfangreiche Werk, ist der Katalog der Gemmen der Sammlung Stosch.<sup>15</sup> Das auf Französisch verfaßte Werk wurde ähnlich wie die italienischen *Monumenti Inediti* von der Forschung nur wenig beachtet. Das scheint sich zu ändern, denn es wächst das Interesse an den

<sup>14</sup> *SN* 6,1: *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*. Text, bearbeitet von Max Kunze und Axel Rügler, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2011.

<sup>15</sup> *SN* 7,1: *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch*. Text, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2013.

alten Gemmen-Publikationen und den sie begleitenden Sammlungen von Gemmen-Abdrücken, den Daktyliotheken. Gemmen und Abdrücke von Gemmen dienten bekanntlich lange Zeit als Illustrationen antiker Mythen und als Vorlagen für bildende Künstler. Hier konnte der Textband inzwischen vorgelegt werden, an dem Kommentar wird bis Ende 2015 gearbeitet (SN 7,1).

Unser Editionsprojekt läuft in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur Ende 2017 aus. Ende dieses Jahres ist der Manuskriptabschluß der *Dresdner Kleinen Schriften* geplant, 2016 die *Römischen Kleinen Schriften*. Bis 2017 sollen der Kommentar zu der *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch* und die letzte monographische Schrift Winckelmanns *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766 erscheinen.

Allerdings sah unsere ursprüngliche Planung einen weiteren Band mit Texten und Exzerpten aus dem handschriftlichen Nachlaß vor. Zurückgestellt haben wir auch den Band zu den *Monumenti* (SN 6,3), der verschiedene handschriftliche

Entwürfe – auch zu einem dritten Band der *Monumenti inediti* – aus dem Nachlaß enthält sowie weitere Materialien zum Werk. Für diese zwei und ein Gesamtregister hoffen wir auf eine entsprechende Verlängerung des Projekts.

Max Kunze  
Presidente della  
Winckelmann-Gesellschaft

Federica Masiero (a cura di), *Mittlere Deutsche Literatur und Italien. Beiträge zu Ehren von Emilio Bonfatti*, Bern et al., Lang, 2013, pp. 409, € 95,20

*Mittlere Deutsche Literatur und Italien*, pubblicato nel 2013 nella collana dei “Kongressberichte” per i tipi di Peter Lang, è dedicato alla memoria di Emilio Bonfatti, prematuramente scomparso nel 2007. Una breve scheda iniziale ripercorre i principali dati biografici del germanista, che dal 1982 al 2007 fu ordinario di Lingua e Letteratura tedesca all’Università di Padova. A conclusione del volume viene proposta la traduzione in tedesco di una conferenza, poi stampata come saggio in «Studi germanici», che Maria

Fancelli tenne a Padova in commemorazione di Bonfatti, e che se offre una testimonianza del valore scientifico del collega attesta in primo luogo un rapporto personale affettuoso e intenso. In appendice è riportato l'elenco delle pubblicazioni di Bonfatti.

Il motivo per cui la prima parte del volume è intitolata *Mittlere Deutsche Literatur* è spiegato dalla curatrice Federica Masiero, allieva di Bonfatti, ricordando che questo è proprio il periodo di cui si è occupato lo studioso scomparso. Ma il germanista non specializzato potrebbe non avere familiarità con il concetto di "Mittlere Deutsche Literatur", dal momento che generalmente per quei secoli si parla di "Frühe Neuzeit", termine però abbastanza discusso che proviene dalla Storia della Lingua e indica il periodo che va dal 1350/1400 al 1650 circa. A ragione si è notato che un arco di tempo così lungo non può essere considerato "frühneu", "proto-moderno", quasi fosse solo una fase preparatoria del moderno, ma deve avere una sua specificità. E così un gruppo di studiosi berlinesi, guidati da Hans-Gert Roloff, anni addietro propose la definizione di "Mittlere Deutsche Literatur".

Una proposta altrettanto discussa, e ancor meno condivisa, ma che risulta certamente più adatta a individuare l'arco temporale su cui insistono le ricerche di Bonfatti, poiché la "Mittlere deutsche Literatur" si estende dal 1400 al 1750. La seconda parte del titolo *und Italien* va da sé: il volume propone prevalentemente ricerche che analizzano lo scambio fra la cultura italiana e quella germanofona del tempo, o, a voler essere più precisi, la ricezione della cultura e letteratura italiana nel mondo di lingua tedesca, uno dei temi più frequentati da Bonfatti. Tuttavia dalla curatrice sono previsti anche studi sulla letteratura tedesca del periodo. I 14 contributi, tutti di alto livello, di autori italiani e stranieri, docenti di Letteratura tedesca, Linguistica tedesca, Filologia germanica e Letterature comparate, seguono questo percorso, anche se in qualche caso alla letteratura italiana si sostituiscono quella francese e quella spagnola. Si resta comunque nell'ambito del romanzo, e prima dell'Ottocento i confini delle "letterature nazionali", con le dovute eccezioni, erano poco sentiti così come quelli dei paesi di cui quelle letterature erano espressione.

Il primo dei contributi, ordinati cronologicamente in base alla fase storico-letteraria su cui vertono, è di Laura Auteri, che ricorda l'impegno pionieristico degli studiosi italiani che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, si occuparono dei secoli XV e XVI. Commenta in particolare gli studi condotti da Giorgio Sichel – ordinario di Lingua e Letteratura tedesca a Genova, anch'egli un maestro scomparso prematuramente nel 1979, a soli 42 anni. Auteri commenta e discute gli sforzi di Sichel volti a chiarire questioni di periodizzazione e a trovare gli approcci metodologici più idonei a esplorare un periodo lontano e complesso, di cui si iniziava a ridiscutere anche in Germania.

Michael Dallapiazza entra invece nel merito del rapporto culturale fra area germanofona e area italoфона in un saggio dedicato a Oswald von Wolkenstein (1376/79-1445), considerato un esempio di "multiculturalità". Il contributo esamina anche l'influsso della musica italiana trecentesca (Petrarca e Francesco Landini) su Oswald von Wolkenstein e analizza la canzone *Var, beng und lass*, nel cui testo redatto in una lingua ibrida, tra il tedesco

e l'italiano, viene evidenziata una serie di termini nautici tipici del linguaggio dei marinai veneziani. Patrizia Mazzadi, che accompagna il lettore sul suolo franco-tedesco, discute dell'uso del tedesco da parte di Elisabeth von Nassau-Saarbrücken (1395-1472), francofona di nascita, che traspose in prosa alcune *Chansons de geste* (la versione più famosa è il romanzo di *Hug Schapler*, celebrazione della stirpe dei Capetingi, redatto fra il 1455 e il 1472). Le ipotesi, convincenti, di Mazzadi sul perché Elisabeth decida di usare la lingua tedesca sono due: diffondere in Germania temi tipici e noti della letteratura francese (e così comunque accadeva di regola in quegli anni) e, dopo la morte del marito, Philipp I. von Nassau-Saarbrücken, sottolineare il suo ruolo di sovrana su territori germanofoni.

Maria Grazia Saibene, con un contributo in inglese, ritorna alla ricezione della letteratura italiana, in questo caso l'intricata questione delle versioni tedesche di Boccaccio, in particolare della prima novella della quarta giornata del *Decameron*, la novella di Ghismunda. La filologa germanica affronta aspetti della tradu-

zione di Arigo che, nella seconda metà del Quattrocento, traduce interamente il *Decameron* servendosi, a quanto pare, della fonte italiana originale, e confronta poi la versione di Arigo con le trasposizioni della stessa novella di Niclas von Wyle, noto traduttore di autori umanisti italiani, e di Albrecht von Eyb, che utilizzano tuttavia come fonte la versione latina di Leonardo Bruni dell'opera di Boccaccio.

Frank Baron, famoso per i suoi studi sul *Faust* rinascimentale, porta il lettore nel cuore dell'Umanesimo tedesco. Il contributo tratta dell'abate Johannes Trithemius (1462-1516), uno dei maghi più noti, appassionato di studi alchemici e di "magia". In particolare Baron si sofferma sull'interesse di Trithemius per le esplorazioni e le prime scoperte geografiche. Con Herbert Jaumann, altro rinomato studioso della Frühe Neuzeit, ma anche di autori del Settecento come Wieland, siamo ormai in pieno Cinquecento. Il contributo è, infatti, dedicato a Johannes Cochlaeus (1479-1552), umanista tedesco e grande oppositore di Lutero, che promuove una nuova edizione (Lipsia, 1535) dell'opera di Costanzo Felici Durantini su

Cicerone. Partendo dalle discussioni su Cicerone e il ciceronianesimo in voga nel Cinquecento, e dalle polemiche al riguardo di Erasmo (*Ciceronianisums*, 1528), Jaumann analizza la versione italiana e la rielaborazione tedesca, ritenendo che quest'ultima proponga ai giovani regnanti un adeguato modello comportamentale, ispirato al famoso romano. Anche il contributo di Federica Masiero torna ai modelli comportamentali e lo fa collegandosi all'argomento principe della ricerca di Bonfatti, quello che per prima diede al germanista fama internazionale, la ricezione del *Cortegiano* di Baldassare Castiglione in ambito germanofono. Masiero confronta le prime due traduzioni tedesche, rispettivamente di Laurentz Kratzer (1565) e Adalbert Noyse (1593), e dall'analisi lessicale comparata giunge a confutare un'accreditata tesi (di Klaus Ley) sull'interdipendenza delle due versioni.

Con Alberto Martino, esperto di ricezione delle letterature romanze in area germanofona, l'attenzione si sposta invece verso il secolo XVII. Il noto comparatista si concentra sulla traduzione del segretario di corte bavarese Aegidius Albertinus (1612) del



*Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán (apparso in due parti, 1599 e 1604), che introduce ufficialmente la figura del picaro nella letteratura di lingua tedesca. Vengono analizzati la tecnica traduttoria, le omissioni, le interpolazioni e le rielaborazioni di alcuni passaggi del testo originale, e si valuta l'ipotesi che il traduttore avesse utilizzato anche la versione francese del testo spagnolo di Gabriel Chappuy (1600) e quella italiana di Barezzo Barezzi (1606). Roberto De Pol, che ha al suo attivo numerosi studi su traduzioni tedesche di autori italiani (da ultimo di Machiavelli), offre un'analisi delle trasposizioni dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini. Nel saggio vengono messe a confronto due traduzioni, quella del 1641, uscita anonima a Leida, più fedele al testo originale, e quella del 1644, più fruibile perché in forma semplificata e con l'aggiunta di informazioni per il lettore su alcuni usi italiani (come quelle relative al gioco del calcio, consueto passatempo fiorentino a partire dal secolo XVI), probabilmente per volontà dell'editore, Jacob Marcus, interessato ad adattare il contenuto ai gusti e all'orizzonte di attesa del pubblico tedesco. Al ro-

manzo di Philipp von Zesen, *Ritterholds von Blauen Adriatische Rosemund* (1645), è dedicato il contributo di Ferdinand van Ingen, germanista olandese, che attraverso la storia d'amore dei due protagonisti, un tedesco e un'italiana, contrappone la Germania difficile della Guerra dei Trent'anni a una Venezia, simbolo dell'Italia, luogo straordinario e dimora di un popolo armonioso e felice. Il viennese Alfred Noe discute invece della traduzione di Heinrich Schmidt, uscita nel 1655 a Vienna, dell'opera mariniana *Sferza invettiva*, che diffonde in Germania l'impegno di Marino in difesa della chiesa cattolica. Il saggio analizza in particolare la tecnica traduttoria di Schmidt e sottolinea le omissioni dei riferimenti ai luoghi e alle persone apportate dal traduttore, destinate a non appesantire la lettura con minuziosi dettagli incomprensibili al pubblico a Nord delle Alpi. Franca Maria Frola, che ha già dedicato una monografia a Lohenstein e alla sua *Cleopatra*, esamina le varianti ritmiche del verso alessandrino in quella tragedia e testimonia l'eccezionale particolarità metrica dei versi che va in controtendenza rispetto all'uso barocco.



Il contributo a più mani di Fabio Marri, Anna Maranini e Maria Lieber accompagna il lettore già verso il Settecento e verte sullo scambio epistolare fra Muratori, Cuper e Leibniz. Dall'analisi delle lettere che Cuper scrive a Muratori per commentare lo stato dei lavori di *Anecdota*, che il modenese stava completando, e dal *corpus* ritrovato si evince soprattutto il ruolo di intermediario svolto da Leibniz, ed emerge un'interessante asse di scambio culturale fra Italia, Germania e Paesi Bassi. A Giulia Cantarutti, nota non da ultimo proprio per i suoi studi sul Settecento tedesco e i suoi rapporti con l'Italia, il compito di chiudere la raccolta con un contributo sui rapporti intercorsi fra Angelo Maria Querini e le città di Göttingen e Augsburg. In una fitta rete di scambi che testimonia lo stretto rapporto fra Italia e Germania, emerge anche il ruolo della riscoperta di Ercolano, che diventa simbolo dell'Italia intera ma anche dell'incontro fra Nord e Sud, oltre che l'oggetto di un ricco epistolario fra il cardinale bresciano e diversi studiosi tedeschi.

Ho voluto illustrare rapidamente ogni contributo in primo luogo per mostrare con quanta

acribia e competenza gli autori, ciascuno per i propri ambiti di studio, vadano nel dettaglio nell'analisi del transfer culturale italo-tedesco che caratterizza i secoli della "Mittlere Deutsche Literatur". L'analisi, condotta con un approccio filologico ai testi, ricorre poi sempre a quelle competenze socio-culturali, indispensabili, di cui si parla nel primo intervento del volume. *Mittlere Deutsche Literatur und Italien*, al di là dell'omaggio a Emilio Bonfatti, si presenta dunque anche, nel suo insieme, come uno strumento utile per continuare a scandagliare il rapporto, mai facile, fra le due aree culturali e linguistiche, l'italiana e la tedesca. Da alcuni contributi, quelli che entrano nel merito del confronto filologico e culturale fra testo originale e traduzione, emergono anche dati interessanti sulle modalità della ricezione, condizionata dal diverso orizzonte culturale dei destinatari. Se l'Italia e la sua cultura esercitano ancora un fascino indiscusso, fin dal Cinquecento, dagli anni di Lutero, i cittadini d'Oltralpe proclamano a gran voce la necessità di prendere le distanze dai "welsch", dai latini. Se è vero, come Bonfatti aveva dimostrato,

che la ricezione della *Civil Conversation* (1574) di Stefano Guazzo e del *Cortegiano* (1528) di Castiglione aveva segnato l'inizio di un'imitazione del modello italiano, è anche vero, e il germanista scomparso lo sottolineava, che se ne prendevano al tempo stesso le distanze, come testimonia per esempio la versione tedesca del *Galateo* di Monsignor della Casa (Nathan Chyträus, 1597). E nel Seicento in più testi si legge quello che viene considerato quasi un proverbio: «Tedesco italianizzato, diavolo incarnato». Il volume ci aiuta a capire come siano andate le cose allora, e conoscere il passato serve sempre a comprendere meglio il presente.

Arianna Di Bella

Gabriella Catalano, *Goethe*,  
Roma, Salerno Editrice, 2014,  
pp. 288, € 16,00

Quando Harry Haller, il protagonista del *Lupo della steppa* di Hermann Hesse, una sera fa visita a un suo amico professore, la prima cosa che nota nell'arredamento di questo interno borghese è un'acquaforte che

rappresenta il vecchio Goethe. Sul bel volto del vegliardo non c'è traccia né di temperamento geniale né di quel velo di solitudine, caratteristico dell'uomo di corte. Un Goethe tranquillizzante e professorale rivela ad Haller come sia lui stesso ad essere fuori contesto in quella casa. Con disagio nota che «lì erano al proprio posto gli antichi maestri stilizzati e i grandi della nazione, non certo i lupi della steppa». Quel Goethe neutralizzato può a buon diritto far bella mostra di sé nel pantheon privato di un acceso assertore dell'interventismo bellico della Germania negli anni di Weimar, come il professore conoscente di Haller. Anche nel romanzo di Hesse si percepisce la rilevanza di quella fiorente iconografia sorta intorno al “numinoso” goethiano. Un culto che l'autore gestiva in vita, affidando alle sue effigi pubbliche significati simbolici diversi nel corso della sua vita. Differenti scultori lo ritraggono come giovane poeta tragico (Klauer), come condottiero greco dalla chioma ricciuta (Trippel), come maturo vate dall'aria solenne (Rauch). Chissà come avrebbe reagito Goethe, vedendosi riprodotto in veste da camera in una diffusis-

sima statuetta da comodino o ritrovando il suo profilo nelle decorazioni dorate dei servizi da caffè.

Dell'immensa fortuna di Goethe fanno parte anche queste riproduzioni seriali e commerciali. Anche di queste forme di immagine pubblica è – come si vedrà – attenta indagatrice Gabriella Catalano che ha recensito di recente sull'«Osservatorio» *Lebensfluten und Tatensturm*, l'ultima imponente mostra permanente nel Goethe-Nationalmuseum di Weimar che tenta di raccontare l'opera di Goethe esponendola per aree tematiche.

Non dissimile dalla complessità del compito, che si sono posti i curatori di quella mostra è la sfida con cui si è misurata la germanista italiana nella sua ultima fatica, invitando il lettore a ripercorrere «la vastità di un pensiero potente, capace di spaziare dalla letteratura alle arti visive, dagli studi di estetica agli scritti scientifici su piante e colori». Un compito che da sempre desta stupore e disperazione in critici e lettori, proprio per via della molteplicità di forme discorsive ed estetiche sperimentate da Goethe, un autore la cui lunga parabola interseca un passaggio

cruciale della storia europea moderna. La complessità di quest'epoca è determinata dal convivere e dal confliggere di varie tendenze, canonicamente ascritte al tardo Illuminismo, al Rococò, al Preromanticismo, al Classicismo, al Romanticismo e al *Vormärz*. Goethe le attraversa tutte con quell'intensità e personalità che porteranno gli studiosi a conferire – caso forse unico nella cultura occidentale – il nome di Goethe all'epoca stessa in cui l'autore ha vissuto.

*I flussi della vita e la turbolenza delle azioni* – riprendendo proprio il titolo della già citata mostra di Weimar – di un “uomo-epoca” si snodano in questa monografia in capitoli corposi e piacevoli alla lettura. Posta di fronte al problema di inserire in un percorso critico coerente opere come il *Wilhelm Meister* e il *Faust*, che per via della lunghissima gestazione, delle frequenti rielaborazioni e dell'imponente ricezione, attraversano fasi diverse della vita dell'autore, Catalano propende per un'alternanza fra capitoli dedicati a ricostruzioni complessive di stagioni produttive e capitoli incentrati sui progetti più imponenti. Fra i primi si annoverano: *Scritti, canti e drammi di gioventù*; *Nel*

*segno del classico* (che tratta del Goethe “italiano” e della *Weimarer Klassik*); *Fra arte e scienza* e *Weltliteratur*. Oggetto dei capitoli monografici e “transepocali” sono invece il *Werther*, *Le Affinità elettive*, il *Wilhelm Meister* e il *Faust*.

Il primo capitolo assume una posizione particolare e a se stante nell’architettura del volume: *Le case della vita*. Con scelta originale e felice, Catalano non si propone di ripercorrere la strada di una cronistoria complessiva ma intende raccontare un’esistenza mobile come poche altre attraverso gli spazi abitati da Goethe: dalla casa dell’infanzia francofortese – dove in ambienti decorosamente patrizi il bambino viene introdotto alle arti visive e alle belle lettere – alle più spartane dimore studentesche di Lipsia e Strasburgo, al di fuori delle quali si svolge una vita sociale densa e vivace, fra frequentazioni disordinate e incontri cruciali, che hanno costituito i riferimenti di una vita, da Oeser a Herder.

Dopo gli anni del praticantato legale di Wetzlar, Goethe si trasferisce nel 1775 a Weimar, la minuscola capitale di un ducato marginale dal punto di vista politico ma sempre più al centro della vita culturale tedesca. Qui si

dispiega il talento travolgente del Consigliere von Goethe, che vi trova «uno scenario per provare come si possa avere un ruolo nel mondo». Luoghi non trascurabili di questo scenario d’azione sono proprio le sue abitazioni: la deliziosa casa del giardino nel parco sull’Ilm prima e la più celebre e fastosa “casa della vita” che si affaccia sul *Frauenplan* dopo. Nella descrizione accurata degli ambienti di quest’ultima appare chiaro come l’intenzione di Catalano di ripercorrere le tappe della vita di Goethe attraverso le sue case non sia solo il tentativo di individuare un filo rosso o un espediente originale mediante il quale parlare, inevitabilmente, dei tessuti urbani in cui queste dimore sono collocate. Nel Goethe che si avvia verso la maturità la casa è espressione di un vero progetto estetico, «ha la duplice funzione di conservare e di esporre il pensiero interno alle opere conferendo concretezza alle idee sull’arte» (pp. 53-54). Intrinseca al progetto abitativo è dunque un’idea espositiva che acquista pieno senso nel “colloquio” con il visitatore che, muovendosi in quegli spazi, coglie il senso della disposizione studiatissima dei raffinati arredi e

delle ricche collezioni. All'idea e alla forma nella collezione di Goethe, Gabriella Catalano aveva del resto già dedicato una preziosa monografia: *I musei invisibili*, in cui la studiosa indagava l'apporto goethiano alla concezione del museo nella cultura del tardo Settecento.

Una delle ipotesi interpretative che ricorre nell'intera monografia ruota intorno a due concetti-chiave nell'estetica goethiana: il genio e il classico. Nella sua accezione post-stürmeriana il concetto di genio viene depurato da Goethe dagli aspetti più radicali e rimodulato in una prassi autoeducativa, volta a far dialogare il progetto di una formazione individuale con la collettività di voci e modelli giunti dalla tradizione e dalle diverse sfere del sapere.

Nella rigenerazione personale e creativa del soggiorno italiano Goethe addivene così a una sua idea di classico che «non è assunto a priori, bensì il risultato di un processo» (p. 126). Questo carattere processuale e sperimentale della classicità, variamente declinato, informa i drammi scritti all'ombra dei pini di Villa Borghese: *Iphigenie*, *Egmont* e *Tasso*. Nel primo dramma, ispi-

rato a Euripide, la traduzione della grecità nella modernità avviene dalla percezione di una distanza storica, espressa attraverso una costruzione drammatica nitida, giocata su rapporti di simmetria. In *Egmont* e in *Tasso* la storia è "il materiale" che il poeta utilizza per un'idea drammaturgica: trasporre in situazioni esteriori i roveli dell'interiorità. Classici, nel senso di eternamente attuali, sono i problemi affrontati: rispettivamente la vocazione alla sconfitta di un agire politico orientato alla moralità e la sproporzione fra talento letterario e vita in società. L'acuta lettura della Catalano mostra attraverso quali forme, negli anni post-italiani, Goethe ritrovi la via degli antichi; anche nelle iniziative – come quelle nate dalla collaborazione con Johann Heinrich Meyer – che possono sembrare il frutto estenuato di un'estetica normativa, la studiosa individua la vocazione sociale del classicismo weimariano.

Un punto di forza di questa monografia è invero l'attenzione dedicata alle "mutazioni" del classico, anche nel «virtuoso ermetismo del tardo Goethe» (p. 254). La riproposizione dell'antico in terra tedesca è un pro-

getto dagli esiti “precarì”, che produce frutti intensi ma di breve vita come Euforione, il figlio nato dall’unione fra la modernità tormentata di Faust e la bellezza classica di Elena. Nel secondo *Faust* la lezione degli antichi è affermata nonostante una modernità che Goethe sente avanzare con violenza. Ma anche nell’imbarbarimento e perfino *at-traverso* l’imbarbarimento – osserva Catalano riprendendo una lettera di Schiller a Goethe – l’antico continua a parlarci: si tratta di «recepire un nuovo punto di vista poiché proprio nell’impurità del presente è possibile attivare il richiamo alla purezza, segnalarla come un nuovo punto di arrivo» (p. 261).

Un Goethe ormai in sintonia con la pluralità e con l’incommensurabilità dei mondi della modernità, che sfuggono alle prospettive soggettive dei suoi stessi eroi di un tempo, emerge dalle pagine affascinanti dedicate a opere meno frequentate come il *Faust II* e gli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*. L’ultima metamorfosi del grande di Weimar si traduce in forme nuove che riprendono materiali propri o altrui, rimontandoli in architetture testuali, basate su ricorrenze

e differenze, se è vero che, come dice Mefistofele, «tutto è stato già detto e pensato» (v. 6810). La stessa forma romanzo rischia, nel progetto del *Meister*, di disgregarsi nelle continue digressioni e ramificazioni del *plot* come nelle numerosi contaminazioni fra i generi letterari più diversi. Se è vero che l’eroe eponimo Wilhelm è chiamato ormai a «interpretare il ruolo di mediatore di luoghi, contesti e personaggi» (p. 215), se è vero che il romanzo è un archivio che raccoglie e ridà forma a quanto già è stato scritto e se è vero, infine, che l’autore diventa ormai l’organizzatore di un «palinsesto» (pp. 223-227), allora siamo di fronte a un «Goethe della decostruzione», un secolo e mezzo prima della “decostruzione”.

Questo volume preziosissimo, lungi dall’essere solo un invito alla lettura, stimola anche i conoscitori a scoprire nell’opera di Goethe – proprio come in un grande archivio – cose mai viste o a ritrovarvi cose dimenticate. Questo può avvenire, come nel caso del recensore, anche attraverso le “sinapsi” che si creano fra capitoli distanti fra loro: si è già detto dei collegamenti fra *Meister* e *Faust*, ma altre ghiotte

(ri)scoperte riservano, ad esempio, gli accostamenti fra le osservazioni di Catalano sulla costruzione del paesaggio nelle *Affinità Elettive* e le “topografie dell’altrove” collezionate nel castello di Hersilie negli *Anni di pellegrinaggio*.

A dispetto dunque di ogni suppellettile da comodino o da salotto, la lettura di questa monografia ci riconsegna un profilo sfaccettato e vitale di Goethe ed è destinata per questo ad avere una lunga e fruttuosa ricezione.

Michele Vangi

Barnaba Maj, *Georg Büchner*, Roma, Ediesse, 2013, «Fondamenti più», pp. 226, € 12

Ispira forte simpatia il «tendenzioso» *Georg Büchner* di Barnaba Maj, pubblicato da Ediesse nella collana *Fondamenti* nell’anno del bicentenario. Dopo aver opportunamente osservato, nell’introduzione, che in Italia mancava un «profilo» di Büchner, cioè «un ritratto completo: autore, opera, idee, storia in vita e diffusione dopo la morte», Maj rivendica la parzialità del suo tentativo, la scelta di un «un angolo

visuale da cui cogliere l’intero». Una premessa stimolante.

Le linee prospettiche scelte da Maj sono tre. Provo qui a interpretarle in alcune formule sintetiche. In primo luogo, Büchner è ‘poeta del creaturale’, come lo ha definito Paul Celan nel *Meridiano*, interprete di quel sentimento codificato per la prima volta da Francesco d’Assisi e Jacopone da Todi, che implica amore e rispetto per tutte le creature – e per gli esseri umani in particolare – ‘così come sono’, a partire dalla loro nuda corporeità (inclusa, al di là di ogni *pruderie*, la sessualità) senza idealizzarli e senza giudicarli dal pulpito di alcuna concezione «ideologica», sia essa etica, estetica, politica o religiosa. Il suo è «un *ateismo creaturale*, un’idea al limite (quasi un ossimoro): una teologia atea e rivoluzionaria, che ha al centro l’amore per le creature». Ma Büchner è, in secondo luogo, anche ‘poeta della storia’, che nella *Sattelzeit* individuata da Kosellek tra XVIII e XIX secolo, prende il posto di Dio inaugurando l’epoca dell’*homo historicus* (Kolakowski): con grande anticipo e lucidità egli intuisce «l’*ambivalenza* immanente nella nuova realtà della storia, insieme emancipatoria e distruttiva, cioè ca-



pace di *violenza annientatrice*», e per questo la sua opera sarà veramente capita e apprezzata soltanto dopo le catastrofi novecentesche della prima e della seconda guerra mondiale. Avere compreso il «nichilismo storico» non fa tuttavia di Büchner un nichilista, perché egli resta fino alla fine – in terzo luogo – ‘poeta della giustizia’, e più precisamente della teodicea, la giustizia di Dio, fedele alla teologia di Thomas Müntzer e alla Guerra dei contadini: «l'imperfezione del mondo rende legittimo il pensiero della rivoluzione e l'azione storica per la giustizia». Il merito principale della lettura «tendenziosa», e in ultima istanza teologica, di Maj sta soprattutto nel solido nesso che egli istituisce fra i tre aspetti – poeta del creaturale, della storia e della giustizia –, nessuno dei quali deve essere trascurato se si vogliono evitare interpretazioni riduzionistiche, ancora troppo frequenti nella critica sia in Germania che in Italia.

Tutto questo nel primo capitolo, intitolato *L'ateismo creaturale di Georg Büchner*. Il secondo (*Fra Assia, Alsazia e Svizzera. Vita (breve) di un esule politico*) ripercorre la vita dell'autore per capire come egli arrivi a una «forma compren-

sione del dolore insieme umana e storica» (e politica, aggiungerei ancora, per completare la triade), senza cadere nel pessimismo di uno Schopenhauer o nel nichilismo di un Nietzsche. L'esperienza fondamentale viene individuata nella sanguinosa repressione della rivolta contadina di Södel del 1830, a cui Büchner assiste diciassettenne. A partire da questa esperienza i capitoli seguenti dipanano un filo che lega tra loro tutte le opere dello scrittore. Primo, non solo per rispetto della cronologia, è *Il messaggero dell'Assia*, che Maj paragona per importanza al *Manifesto* di Marx e Engels, dedicandogli tanto spazio quanto al *Woyzeck*. Tra le molte osservazioni interessanti di questo terzo capitolo (*Pace alle capanne! Guerra ai palazzi! Georg Büchner il rivoluzionario*) Maj, pur senza mettere in discussione l'adesione di Büchner all'89, testimoniata inequivocabilmente dalla grandiosa «*Meistererzählung*» della Rivoluzione francese inserita nel *Messaggero*, respinge l'equivoco, alimentato anche da Lukács, di chi vorrebbe farne un giacobino *tout court*: Büchner «ha sentimenti anti-borghesi, mentre i giacobini erano l'ala estremista della *borghesia*». Piuttosto, e di qui veniva la



sua distanza dalla Giovane Germania, «si era reso conto che “rappresentare” il popolo era un problema». Questa è la porta d’accesso al dramma *La morte di Danton*, alla cui analisi è dedicato, a sottolineare lo stretto legame fra i due testi, il resto del capitolo.

Qui però si vede come al filosofo – Maj insegna filosofia morale all’Università di Bologna – difettino gli strumenti del germanista, e all’originale impostazione complessiva del libretto non corrisponde una altrettanto brillante analisi dei testi: sia questa, sia le successive di *Leonce e Lena*, *Lenz* e *Woyzeck*, contenute nel quarto capitolo («*Lebenszeichen*»: *i segni della vita. Poesia e riflessione sulla poesia*), non vanno al di là di un puntuale riassunto, benché indubbiamente ben accentuato, abilmente drammatizzato e costellato di osservazioni interessanti. È come se il fascio di luce gettato sull’opera di Büchner nella prima metà del volume dovesse accompagnare e orientare il lettore anche nella seconda, senza ulteriori richiami. Anche le tesi principali non vengono riprese, se non in rari casi, né durante né alla fine di ciascuna analisi. Per proseguire l’esposizione dei punti principali dell’interpretazione büchneriana pro-

posta da Maj credo sia dunque utile prendere in considerazione lo stimolante saggio *Georg Büchner e la moderna costellazione del tragico. Ontologia della storia e nichilismo*, pubblicato sul n. 3-4 (2013) di «Studi Germanici», nel quale le tesi dell’autore non solo vengono chiaramente sintetizzate ma compaiono nel contesto entro il quale sono state formulate, quello di un’ampia indagine sulla rappresentazione letteraria della storia nella modernità (*Idea del tragico e coscienza storica nelle “fratture” del Moderno*, Quodlibet 2003).

Secondo Maj, alla nuova coscienza storica che si forma nell’età della Rivoluzione francese gli scrittori reagiscono in due modi: la linea dominante, quella di Goethe, Schiller, Hölderlin, Hegel, Nietzsche e Benjamin, si richiama all’universo mitico della tragedia greca, rivivificando per forza di scrittura o di pensiero un «*éthos* comune (*gemeinschaftlich*)» che nella modernità è andato perduto (Kierkegaard). Altri invece scelgono come universo di riferimento non il tragico antico ma «il concetto e la realtà della storia moderna», facendosi carico delle sue implicazioni nichilistiche (altrettanto tragiche, ma in senso nuovo), vale a dire della

possibilità che la storia non abbia alcun senso e sia soltanto un assurdo succedersi di violenze. Questa è la linea, assai minoritaria, di J. M. R. Lenz e di Büchner, preparata da Shakespeare e Gryphius (e in parte condivisa da Manzoni). Ora, partendo da questa impostazione, Maj fa giustizia di quelle interpretazioni che, adottando per lo più una chiave biografica, leggono *La morte di Danton* come una ritrattazione o almeno una messa in discussione dell'idea di rivoluzione. Il dramma, osserva Maj, «non è costruito per schierarsi». Mette però in scena un Danton che, scosso prima dai massacri di settembre e poi dalla possibilità di finire lui stesso sulla ghigliottina, assume per così dire il punto di vista dell'«ateismo creaturale» e di conseguenza «mira a interrompere la catena del sangue». La sua morte, su cui il dramma pone l'accento, rappresenta la sconfitta dell'«ateismo creaturale» di fronte alla teologia del Terrore rappresentata da Robespierre e Saint-Just; ma il grido finale di Lucile, «Viva il Re!», afferma che è possibile continuare a testimoniarlo. «Büchner è un rivoluzionario, per il quale la rivoluzione è un dovere in primo

luogo teologico, per abolire lo scandalo del male come *ingiustizia sociale* – lo scandalo che rovescia la Bibbia, cioè il regno di Dio *sulla terra*. Ma la rivoluzione non significa far scorrere il sangue, tanto meno trasformare il sangue in un obiettivo in sé, come è un'illusione credere che l'abolizione del male in quanto ingiustizia significhi la sua sparizione». Maj sembra avere in mente un Büchner anti-ideologico e non-violento. Eppure mi pare che proprio nella imprescindibilità dell'ideologia e della violenza stia il suo dilemma tragico, tutto moderno: la rivoluzione provoca morte, ma la si deve fare, ma provoca morte, ma la si deve fare... Dilemma che ritroviamo in alcune zone non troppo in luce dell'opera di Brecht e in quella di Heiner Müller.

Ma torniamo al quarto capitolo del «profilo» di Büchner. *Lenon e Lena* viene letto come «una sorta di *Messaggero* rovesciato in un'atmosfera fiabesca, dove regnano noia, avventure gratuite, inutilità e imbecillità dei sovrani, corte, funzionari e parlamenti». La premessa, si spiega nel saggio pubblicato su «Studi Germanici», è che «la situazione politica e sociale dell'Assia è uno *scandalo*, per

cui la stessa Bibbia è rovesciata: la corte, gli apparati dello stato e i proprietari hanno posizione di tale privilegio che rispetto a loro i contadini giacciono come letame nei campi». Anche il *Lustspiel* è, dunque, la denuncia di un rivoluzionario, che tuttavia ancora una volta non si può scindere dalla considerazione del creaturale, che qui si manifesta nella polemica contro l'idealizzazione degli esseri umani (quando nella scena dell'incontro tra i due protagonisti viene demolito l'ideale di bellezza winckelmanniano). Ora, questa polemica è ciò che più interessa Maj anche nel *Lenz*, intelligentemente letto come «il ritratto di un poeta caduto in una crisi profonda che coinvolge *posizione nel mondo*, concezione della vita e dell'arte, visione teologica, rapporto con gli uomini e con la morte», ma nella cui analisi il posto centrale è assegnato al cosiddetto *Dialogo sull'arte*. «Bisogna amare l'umanità per penetrare l'essenza di ognuno»: questo è il nucleo, esteticamente realistico e politicamente egualitario, della poetica di Büchner, di cui il personaggio è portavoce. «La concezione *creaturale* si salda con il principio di eguaglianza a un livello profondo, estetico e (biolo-

gico-)politico». *Woyzeck*, «il primo dramma tedesco il cui protagonista è un diseredato», sembra scritto apposta per darne evidenza lampante.

Anche se il concetto di “creaturale”, più asserito che argomentato, non persuade del tutto (personalmente preferisco pensare lo stesso contenuto in termini di spinozismo fisico, etico e politico) la sua adozione si rivela nondimeno utile a tenere insieme i tre problemi – quello della natura umana, della storia e della giustizia – che nella poetica di Büchner si presentano sempre interconnessi, e a impostare proficuamente lo studio della straordinaria opera büchneriana, riasestandone il baricentro sul *Messaggero* e sul *Danton*. Ciò fa sì che, pur non avendo l'eshaustività dei profili della Reclam-Bibliothek e mancandovi un confronto con gli studi büchneriani più recenti, il *Versuch* di Maj, specie se letto in coppia con il saggio di «Studi Germanici», sia tra le cose più complete e stimolanti che si possano leggere su Büchner in lingua italiana.

Il volume, la cui ricchezza di riferimenti storici, filosofici, letterari, cinematografici e musicali è quasi frastornante (con alcune ac-

censioni stupende, come l'accostamento tra la prosa del *Lenz* e quella di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo), è corredato da una breve cronologia della vita di Büchner, dall'indice cronologico delle opere, da due *Finestre di approfondimento* (scheda segnaletica di B., lettera alla fidanzata sul fatalismo), da un *Lessico büchneriano* (in genere poco illuminante: «Calli: In *LB* e *LL* segno più tangibile della fatica»), da una bibliografia ragionata dei principali testi reperibili in italiano (Celan, Lukács, Dolfini, Zagari, Sanna, ecc. – forse l'assenza più vistosa è il volume di Gerhard Friedrich, *“Soffrire sia ogni mia ricompensa”: quattro saggi su G.B.*, Edizioni dell'Orso 2001), da una bibliografia generale e da indici (dei nomi e analitico) sempre assai utili.

Michele Sisto

Gabriella Pelloni, *Genealogia della cultura. Costruzione poetica del sé nello “Zarathustra” di Nietzsche*, Milano – Udine, Mimesis, 2013, pp. 159, € 14

Se oggi si può ancora parlare di *Also sprach Zarathustra* come del libro più 'difficile' uscito dalla

penna di Nietzsche, un libro «per tutti e per nessuno», è perché mai come in esso pensiero, gesto, parola e visione risultano tra loro così potentemente saldati da richiedere all'interprete un continuo sforzo supplementare di ascolto. Nell'ultimo quarto di secolo, dopo un periodo di relativa stasi interpretativa, si è assistito a una robusta ripresa di interesse nei confronti di quest'opera, ripresa favorita dall'incontro produttivo di competenze filologiche, filosofiche, estetiche, narratologiche e culturologiche nella *Nietzsche-Forschung*. Da allora, in seguito all'affermarsi di una prospettiva ermeneutica attenta alla componente autoriale, figurativa e persino musicale della teoresi nietzscheana, un'indagine sullo *Zarathustra* che si prefigga di comprenderne il messaggio non può prescindere dall'analisi dei modi e delle forme in cui esso viene rappresentato.

È questa anche la prospettiva adottata da Gabriella Pelloni, la quale, come già si evince dal titolo, pone al centro della sua monografia il concetto di 'genealogia' accostandolo all'idea di una «costruzione poetica del sé» di cui Nietzsche, attraverso *Zarathustra*, si farebbe promo-

tore. L'ipotesi da cui muove il lavoro consiste nel guardare allo *Zarathustra* come al «luogo simbolico» (p. 13) di tale costruzione, che fin dalle prime battute si profila come «un'impresa filosofica e psicologica a un tempo, come un tentativo di cura dal nichilismo» (p. 14) attraverso gli strumenti della poesia – ritmo, metafore e simboli –, tentativo condotto sullo sfondo della ben nota riflessione nietzscheana sulla malattia, sulla decadenza e sulla figura del «filosofo come medico della cultura» (p. 11). Pelloni considera la 'genealogia' un vero e proprio progetto terapeutico orientato alla genesi di un nuovo 'sé'. Incarnazione e allo stesso tempo veicolo di questa nuova concezione dell'umano sarebbe lo stesso Zarathustra, mentre l'espressione simbolica zarathustriana ne costituirebbe il terreno curativo. Seguendo quest'ottica, Pelloni si riallaccia a ricerche pregresse sull'analisi dell'opera in questione condotta da Carl Gustav Jung (cfr. *Lo "Zarathustra" di Nietzsche. C.G. Jung e lo scandalo dell'inconscio*, a cura di M. Gay e I. Schiffermüller, Bergamo 2013), ponendosi decisamente sulle orme di Michel Foucault e Gilles Deleuze (p.18).

Nel primo capitolo si affrontano i nodi cruciali dell'interpretazione junghiana dello *Zarathustra*. Nell'attribuire una valenza terapeutica ai processi di simbolizzazione, considerati espressione di dinamiche psicologiche elementari sia sul piano individuale sia su quello culturale, Jung non può non intravedere nella figura dell'antiprofeta, poeta e veggente nietzscheano un modello in grado di attingere, seppur indirettamente, all'inconscio collettivo. D'altra parte, tuttavia, il medesimo personaggio rappresenta per lo psicanalista il punto di convergenza di mitologemi distruttivi radicati nella psiche collettiva tedesca, talmente pregno di una «forza intrinsecamente disgregante» (p. 36) da costituire una sorta di preconcizzazione involontaria di alcuni tra gli esiti più catastrofici della storia del Novecento. Nella ricostruzione diacronica dell'analisi psicologica condotta da Jung sulla figura fittizia di Zarathustra particolare attenzione è dedicata alle trascrizioni dei seminari tenuti dallo psicanalista tra il maggio 1934 e il febbraio 1939 a Zurigo, senza trascurare testi precedenti come *Psychologische Typen* (1921) e *Psychologie und*

*Dichtung* (1930). Alle inevitabili ricadute di questa riflessione nell'intervento su *Wotan* del 1936 e nella saggistica postbellica (es. *Nach der Katastrophe*, 1945) sono dedicate alcune tra le pagine più dense e convincenti sotto il profilo argomentativo dell'intera sezione, in cui Pelloni pone chiaramente in evidenza luci, ombre e ambivalenze della lettura junghiana. Se infatti da un lato Jung sembra riconoscere alla dinamica trascendente dei simboli un valore curativo, dall'altro ricade nello psicologismo più unilaterale, interpretando proprio quei simboli alla stregua di altrettanti sintomi di una crisi incipiente. È per questo motivo che lo psicanalista giunge a una «patologizzazione» del fenomeno stesso della costruzione del sé (p. 52).

Tra gli elementi che inficiano l'interpretazione junghiana, inoltre, Pelloni riscontra una «fascinazione [...] dell'immagine» che contrasta con la «gioiosa simultaneità» e «molteplicità di prospettive» proprie della scrittura nietzscheana (p. 77). A ciò si aggiunge quella che l'autrice considera una differenza fondamentale tra Nietzsche e la psicanalisi nel modo di concepire la personalità

(e qui, accanto a Jung, diventa imprescindibile menzionare Freud), partendo la seconda da una scissione costitutiva della psiche mentre il primo, piuttosto, da una sua strutturazione dinamica e multicentrica riconducibile al paradigma dell'«esistenza dionisiaca» (p. 85). «Da un lato si ha quindi il discorso della ragione sulla follia», così Pelloni, «dall'altro un avventurarsi in essa e praticarla» (p. 83).

Per addentrarsi nell'immaginario poetico ai limiti dell'onirico dei discorsi di Zarathustra occorre quindi percorrere una via alternativa. L'autrice si richiama ai concetti di archeologia e di *cura sui* di matrice foucaultiana, ai quali dedica buona parte del secondo capitolo. In esso sottolinea come Foucault si soffermi sull'insufficienza della prospettiva psicanalitica circa i processi dell'immaginazione onirica già a partire dalla prefazione all'edizione francese di *Traum und Existenz* di Ludwig Binswanger (1954). Tali processi, mai del tutto semantizzabili, non sarebbero i sintomi di un ritorno del represso, bensì parte essenziale di quella che l'autore francese non esita a considerare una «realizzazione del sé, l'emergere di

ciò che vi è di più individuale nell'individuo» (p. 60). Su questa base comincia quindi a delinearsi concretamente in cosa consista il «progetto terapeutico della genealogia» di Nietzsche (p. 65).

Altro importante punto di appoggio per l'analisi di Pelloni è dato dal saggio *La linea e il circolo* (1968) di Enzo Melandri, il quale attribuisce al concetto nietzscheano di 'storia critica' la funzione di una «terapia» mirante al recupero del rimosso culturale (p. 67); terapia che, secondo Melandri, vuol essere «l'esatto reciproco della razionalizzazione» e che deve agire attraverso un processo ben preciso, a cui lui stesso dà il nome di «regressione dionisiaca» (p. 76). Diventa a questo punto inevitabile il riferimento diretto alla letteratura primaria, in particolare alla *Seconda Inattuale* e alla *Nascita della tragedia*, al cui proposito l'autrice si sofferma significativamente sulla figura del poeta Archiloco, controparte dell'uomo socratico e anticipatore di alcuni tratti zarathustriani in quanto «espressione di un potente risveglio delle facoltà simboliche dell'individuo» (p. 80). Lo *Zarathustra* è dunque collocato al termine di un lungo percorso di riflessione, attraversato

da tensioni e bruschi cambiamenti di direzione, che conduce al caratteristico gesto tragico e affermativo nei confronti della vita dell'antiprofeta. Pelloni non manca di evidenziare come un tale 'gesto' si traduca in una fitta trama di metafore, immagini oniriche, visioni e profezie che costellano il testo, risolvendosi in una narrazione dall'andamento fratto e discontinuo, attraverso cui Nietzsche sembra addirittura anticipare i meccanismi della memoria involontaria. Né manca di sottolineare come proprio questo gesto di «affermazione dionisiaca» (p. 86) risponda a un tentativo di cura del sé implicante un rovesciamento della prospettiva decadente.

Nel capitolo successivo, il terzo e ultimo del volume, l'autrice si occupa del «tipo Zarathustra», intendendo con questo termine un «paradigma che, pur nella sua singolarità, esprime anche una pretesa normativa», offrendosi «ad un tempo come oggetto di conoscenza e come strumento con cui interpretare l'oggetto stesso» (p. 99). Personificazione di un 'sé' che si produce in un'incessante attività di simbolizzazione e di contemporanea autodenuncia, Zarathustra



vi viene letto come un Nietzsche 'allo specchio'. Le pagine successive sono pertanto dedicate a *Ecce Homo*, poiché è in questo scritto che la *Selbstwerdung* e la creazione di un io autoriale contrassegnato dalla malattia si compenetrano in modo risolutivo. Chiunque dica 'io', in *Ecce Homo*, lo fa assumendo un atteggiamento affermativo nei confronti della vita, in quanto *Freigeist* (p. 103) e *Wanderer* (p. 104), libero da infingimenti e capace, proprio come Zarathustra, di un giudizio aspramente critico sulla cultura e sugli uomini. Le tre sezioni conclusive di questo capitolo sono infine dedicate a questioni che riguardano più da vicino gli aspetti formali dello *Zarathustra*. Pelloni si concentra qui sull'intrinseca qualità poetica dello stile zarathustriano, sulla sua *vis* metaforica e sul suo carattere performativo. Particolarmente convincenti risultano i passaggi argomentativi dedicati al «ritmo», considerato sulla scia di Henri Meschonnic «espressione dell'attività del soggetto nel discorso» (p. 130) e quindi anch'esso all'origine di dinamiche benefiche per l'individuo.

Con *Genealogia della cultura* Pelloni presenta uno studio serrato

sotto il profilo argomentativo e ricco di spunti critici che meriterebbero ulteriore approfondimento. Tra i meriti principali dell'autrice va innanzitutto segnalato quello di aver tracciato un percorso interpretativo all'interno dell'opera nietzscheana incentrato sul tema della *cura sui* dal quale, in parallelo, si evince con molta chiarezza il *Fortleben* di alcuni tra i suoi nodi teorici più importanti nel pensiero novecentesco. I punti di tangenza della riflessione di Nietzsche con i teorici del 'sé' successivi non si lasciano di certo esaurire con quelli individuati in questo lavoro, il quale non sostituisce un commento integrale allo *Zarathustra*, giacché l'analisi è limitata ai passi che si rivelano funzionali al tessuto interpretativo. Ciononostante, coerentemente con l'argomento che vi viene trattato e con la sua impostazione di fondo, il saggio dimostra come il potenziale discorsivo sprigionato dal 'tipo' Zarathustra si sviluppi ben oltre le premesse filosofiche, arrivando a coinvolgere gli ambiti contigui della psicanalisi, della mitologia e dell'archeologia del sapere e della cultura, fino a comprendere le teorie sul ritmo, sull'im-



magine e sulla corporeità; prospettive differenti ed eterogenee che, in virtù del taglio argomentativo conferito al suo lavoro, Pelloni riesce a rendere complementari. Degno di apprezzamento è inoltre, come già accennato in precedenza, il fatto che l'autrice intervenga criticamente nel segnalare ambivalenze e rotture nella tradizione discorsiva che delinea. In questo senso, a mio avviso, la monografia di Pelloni fornisce un apporto originale all'analisi del pensiero di Nietzsche, inserendosi a pieno titolo nella discussione attuale intorno alle sue diramazioni e derivazioni successive.

Francesco Rossi

Simonetta Sanna, *Franz Kafka*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, pp. 220, € 30,00

Questa monografia costituisce un valido ausilio per chi si accosti alla vita e all'opera di uno dei classici del Novecento. In particolare il libro di Simonetta Sanna ha il merito ribaltare uno dei luoghi comuni del kaffkismo, che vogliono l'opera di Kafka nascere in

un clima di esilio, se non di ascetico isolamento dalla contemporaneità e più in generale dalla storia. Pur ribadendo che la parabola esistenziale di Kafka si iscrive in maniera esemplare nello schema della divaricazione e della dissonanza tra istanza vigile e impulso creativo, svolgendosi secondo il modulo di un vero e proprio *Doppelleben*, scisso e a tratti addirittura lacerato tra la vita diurna e l'ufficio, e la vita notturna e "sotterranea della scrittura", Sanna indaga con attenzione il *double bind* instaurato tra vita e scrittura: per cui la scrittura rifugge la vita, ma poi in qualche misura la ingloba, in un processo di costante translitterazione del dato biografico in obiettivazione insieme nitida e surreale, cristallina eppure enigmatica. La scrittura, che per Kafka è tanto più pura e limpida della vita, ed è anzi un modo per innalzare la vita stessa nel Vero, con la Verità non può tuttavia essere identificata, per via dell'assoluta inadeguatezza delle categorie gnoseologiche dalle quali ogni conoscenza umana, necessariamente vincolata ai limiti di una prospettiva parziale, non può prescindere. L'Arte insegue quindi la Verità, ma col preciso

intento di non bruciarsi. Ovvero, per dirla con un altro aforisma, la nostra Arte è un essere abbacinati dalla Verità, e solo la smorfia sul volto che si ritrae può essere mostrato. Null'altro.

In nome della tesi dell'inscindibilità di vita e scrittura, più della metà della monografia è dedicata alla vicenda umana, indagata secondo i vettori dell'infanzia e del contesto familiare, della vita lavorativa, degli amori. Viene ricostruito con precisione il contesto in cui Kafka operò, prima e dopo la Grande Guerra, che segnò in parte la diaspora dell'eccezionale ecumene ebraico-tedesca che aveva nella capitale boema il suo quartier generale: la Praga degli ultimi anni dell'impero asburgico, col suo febbrile fiorire di talenti letterari, la *Dreivölkkerstadt* crocevia tra Oriente e Occidente, in cui giungono gli *Ostjuden* galiziani e gli attori di Lemberg guidati da Jizchak Löwy, cui Kafka si sente immediatamente legato da un'amicizia addirittura fraterna, e che indirettamente lo spinge ad accostarsi alla storia della letteratura jiddisch. Ma soprattutto Löwy ha il merito di indurre lui, che nelle lettere a Milena si sarebbe definito come il più occi-

dentale degli ebrei occidentali, a interrogarsi sulle deboli radici del proprio ebraismo. L'amicizia con Löwy fa non a caso da catalizzatore del conflitto con il padre Hermann, l'ebreo boemo che ha compiuto il passo decisivo verso l'assimilazione, e per il quale gli *Ostjuden* non sono che il ricordo molesto della povertà dello *stbethyl*.

Uno spazio notevole è ovviamente dedicato ai rapporti coi genitori, forse indulgendo talvolta a un certo psicologismo. Una delle tesi che sostiene l'impianto complessivo, è infatti che la scrittura kafkiana sia nata come reazione al mancato riconoscimento della propria *Eigentümlichkeit* all'interno della cerchia familiare. I primissimi anni di vita di Franz sono segnati da un lato dal lutto – la morte dei due fratelli, nati dopo di lui e morti entrambi in un brevissimo lasso di tempo – dall'altro dal conseguente senso di abbandono da parte della figura materna; Julie Löwy, appartenente a una famiglia della buona borghesia ebraica, fatta di professionisti e talmudisti, ma che annovera anche un discreto numero di scapoli e *Sonderlinge* – è l'oggetto del desiderio irraggiungibile e lontano del piccolo Franz, perché

immersa nel comprensibile clima di malinconia per la morte dei fratellini, e in un secondo momento eccessivamente assorbita dalle cure del padre e del negozio. L'affermazione della propria peculiarità individuale troverebbe il proprio originario movente nella privazione di affetto e di attenzione. Privazione che determina altresì la messa in atto di una serie di strategie volte al superamento dell'angoscia di morte.

L'altro importante assunto è quello già accennato della strettissima connessione di vita e letteratura. Connessione nient'affatto univoca, ma che si configura piuttosto alla stregua di *double bind*, per cui la scrittura si sottrae alla vita, ma non conduce affatto un'esistenza autonoma rispetto a questa: anzi della vita continua ad alimentarsi in un movimento ciclico o elastico fatto di avvicinamento e di fuga: ci si allontana da casa ma solo per continuare a scrivere a casa, come dice con chiarezza esemplare Kafka in una delle ultime missive a Max Brod. Un capitolo importante è dedicato allo scandaglio della vita affettiva di Kafka, al ruolo che hanno avuto le numerose donne cui si è accostato, quasi sempre

seguito lo stesso schema oscillante tra avvicinamento e ripulsa. Dopo aver ripercorso le tappe dei rapporti con Felice e Milena, Sanna approfondisce giustamente l'ultimo scorcio di vita, che gli vide accanto la giovanissima Dora Diamant. È la fase terminale della malattia, quella in cui lo scrittore troverà finalmente in sé la forza per tagliare i ponti con la famiglia ma, soprattutto, con Praga, la «mammina con gli artigli» come l'aveva definita in una precoce lettera all'amico d'infanzia Oskar Pollak. Approfondendo una notazione dei diari, in cui si parla della mancata sintonizzazione tra l'orologio interiore e quello esteriore, Sanna osserva a ragione la peculiare discronia che caratterizza le scelte esistenziali di Kafka, sempre in ritardo sul proprio tempo. Ovvero giungono troppo tardi rispetto alle esigenze imposte dalla logica della contemporaneità. Ma forse proprio il carattere inattuale di quest'opera (*unzeitmäßig* in senso nietzscheano) rientra poi nella *Eigentümlichkeit* dell'individuo e dello scrittore Franz Kafka. La vita di Kafka cambia, ammesso sia lecito parlare di sviluppo per uno scrittore che, al pari di Baudelaire, nega a se medesimo la possibilità

di evolversi, almeno quanto nega il principio del progresso storico. La vita cambia, eppure, come si legge nelle battute iniziali delle *Forschungen eines Hundes*, rimane in fondo identica a sé. Anche in quest'immutabilità, o meglio in questo ciclotimico alternarsi di dispersione e condensazione, andrà visto un riflesso della *Eigen-tümlichkeit*. Kafka aveva espresso il rifiuto, se non addirittura il fastidio nei confronti della psicologia. E ciò a più riprese e in maniera apparentemente recisa, tale da non permettere repliche. Ne parla ad esempio a proposito del progetto autobiografico, che si trova al centro di tante riflessioni diaristiche e come un filo rosso percorre il suo pensiero sulla letteratura e lo *Schreiben*: dal 1911, periodo in cui si documenta avidamente sul genere autobiografico, spaziando da Grillparzer a Stauffer-Bern, e ovviamente occupandosi di *Dichtung und Wahrheit* e della biografia di Mörike, fino al 1922 quando, giunto all'ultimo confine del *Castello* e non riuscendo più ad andare avanti, decide di dedicarsi a «indagini biografiche parziali» partendo da elementi minimali della propria vita. Dunque in questa marcia da fermi che fu l'esistenza di Kafka,

Sanna individua degli spostamenti, delle variazioni, anche se la struttura a cerchi concentrici viene confermata ad ogni nuovo tornante; del resto anche Gerhard Kurz ha individuato nella lotta la struttura portante dell'opera kafkiana, riaffiorante dagli esordi di *Beschreibung eines Kampfes*, fino al *Castello*. Ciò che in questa lotta è però peculiare, e la distingue in fondo dalla ribellione espressionista, è che avviene tra elementi indistinguibili, in cui lo *Eigenes* indossa la maschera del *Fremdes*, sì che nella generale ambivalenza il lettore viene costantemente disorientato, e si perde in un labirinto di riverberi e false parvenze al pari del protagonista.

Nella seconda parte della monografia Sanna, pur ribadendo il costante riferirsi dell'opera alla vita, volge l'attenzione alla scrittura kafkiana; essa discende come in un corollario dalla categoria psicologica sotto cui, sulla scorta di Jung, viene rubricato Kafka: quella dell'intuitivo introverso. L'appartenenza a tale categoria spiegherebbe a sufficienza la predilezione di questa scrittura per le ore notturne, quando le luci del mondo fenomenico si sono spente, e le immagini affiorano in un flusso

continuo dall'interiorità. D'altra parte l'opera di scavo dell'intuitivo-introverso, pur partendo dal soggetto per farvi circolarmente ritorno, riesce poi a conferire alla «sognante vita interiore» una plasticità e una concretezza visionaria tipiche del genio. In realtà, qualunque sia il punto di partenza o l'assunto che si dà per scontato, con Kafka, sempre si finisce per barcollare insieme ai suoi personaggi nel labirinto di specchi di cui si diceva: l'estrema soggettività si fa visione, secondo un meccanismo di *Vergegenwärtigung* che è soprattutto ribaltamento (Kurz ha parlato di una «nach außen umgestülpte Innenwelt», un mondo interiore rovesciato all'esterno come un guanto). E lo stesso concetto di peculiarità e individualità rischia di rivelarsi un'arma spuntata, se non viene dialettizzato con il suo opposto, ovvero con quella sete di comunità e di accoglimento, con il desiderio di venir «assunto» (*aufgenommen*), di cui tutta l'opera testimonia, dal teatro di Oklahoma fino alle vicissitudini dell'agrimensore K. Forse partendo dalle metafore spaziali, che costellano gli aforismi e i diari, potremmo meglio entrare nella logica della narrativa kaf-

kiana, logica che è inscindibile dalla natura prospettica del linguaggio. Il movimento circolare del processo gnoseologico, riconducibile a una scissione non più sanabile tra Vita e Coscienza (di qui tutta la riflessione di Kafka sulla *Selbsterkenntnis*, sull'odio per essa, e al tempo stesso la constatazione della sua impossibilità), viene introiettato dalla scrittura kafkiana, per cui essa non si limita a opporsi alla vita, ma mimicamente la riproduce; e la riproduce non solo come oggetto di desiderio e nostalgia, ma anche come meccanismo di potere e di sopraffazione. Da qui la geniale intuizione, sottolineata a suo tempo già da Bion, che Legge ebraica e mondo borghese possono essere stretti in un rapporto di mutua sostituzione simbolica.

Dal punto di vista metodologico il libro di Sanna mostra come ogni interpretazione che pretenda di ridurre la polisemia del mondo kafkiano sia destinata a fallire. Proprio in virtù del carattere astratto, del vuoto di senso che l'opera di Kafka esibisce («Solo le interruzioni ho potuto mostrare» si legge in una lettera a Felice), essa è stata oggetto di una miriade di letture di

tipo empatico, in cui ogni lettore si può dire ha riconosciuto nella situazione rappresentata qualcosa della propria personale vicenda. Così come, a partire dall'esistenzialismo, ogni corrente di pensiero ha restituito una propria immagine di Kafka. Per sgombrare il campo in particolare da interpretazioni che leggono i maggiori romanzi in chiave eccessivamente ideologizzata o sociologica, Sanna ricostruisce con grande precisione la carriera di Kafka, all'interno dello *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*, che lo portò dal ruolo di semplice praticante su su nella gerarchia dei funzionari, fino a raggiungere, poco prima del precoce pensionamento (febbraio 1922), un ruolo direttivo di segretario capo. Tutt'altro di quella *schlechte Karriere*, dunque, di cui parlava lo stesso Kafka identificandosi con un personaggio di Robert Walser. Con grande precisione Sanna ricostruisce il ruolo dell'Istituto Assicurativo negli anni che precedono la Prima Guerra Mondiale, mostrando l'impegno dello scrittore in progetti di rilevanza sociale, volti al miglioramento delle condizioni dei lavoratori e, soprattutto, nella prevenzione dei

rischi. Ma soprattutto ci restituisce l'immagine di un Kafka tutt'altro che misantropo o avulso dal proprio contesto sociale, impegnato dopo la guerra nella creazione del primo Istituto popolare tedesco-boemo per la cura delle malattie nervose, in particolare di quelle riconducibili ai traumi bellici. Quest'immagine di grande umanità, che corrisponde al desiderio concretissimo di non sottrarsi alle sofferenze dei propri simili, trova del resto conferma nei ricordi di Dora Daimant, che si riferiscono all'ultimo periodo nella Berlino sconvolta dalla povertà e dalla svalutazione. Quando Kafka, povero anche lui e ormai allo stremo, era capace di rimanere per ore in fila per acquistare il latte, e questo era il suo modo «di vivere la comunanza con un popolo infelice in un'epoca infelice». Potremmo concludere citando un celebre passo in cui Kafka dice di essere fine e principio: «Di ciò che occorre per vivere non ho, a quel che mi consta, portato con me quasi nulla, ma soltanto l'umana debolezza comune tutti. Con questa – che, sotto tale aspetto, è una forza poderosa – ho affrontato gagliardamente quanto c'era di

negativo nel mio tempo, cui mi sento molto vicino, e che non ho il diritto di combattere ma, in un certo senso, di rappresentare».

Barbara Di Noi

Harry Kessler, *Viaggi in Italia. Appunti dai diari*, a cura di Luca Renzi e Gabriella Rovagnati, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013, pp. 435, € 32

Harry Kessler, nato il 23 maggio 1868 a Parigi da un banchiere amburghese e da una nobildonna anglo-irlandese, dapprima frequenta le scuole a Parigi, poi ad Ascot e quindi ad Amburgo con il risultato di poter passare, nella conversazione e nella scrittura, indifferentemente e con disinvoltura dal francese, all'inglese e al tedesco. Quando, appena dodicenne, comincia a buttar giù i primi appunti di diario ricorre preferibilmente all'inglese, ma poi si affida di norma al tedesco, la lingua paterna. Il diario, che presto diventerà parte integrante della sua vita, non riserva molto spazio alla sfera intima. Queste pagine non presentano né descrivono un percorso sentimentale, come i diari pietistici, ma

captano gli avvenimenti che accadono nella società, nella politica, nell'arte: ossia negli ambienti in cui il nostro autore – direttore di museo, mecenate, diplomatico, saggista – ha vissuto la sua vera vita. Non ha cominciato a scrivere con l'intento di pubblicare le sue annotazioni. Tuttavia, con il passare degli anni, si è di certo affacciata alla sua mente la tentazione di servirsi del ricco materiale per redigere un'auto-biografia. Senza posa ha registrato gli incontri con gli artisti, con Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau, André Gide, George Bernard Shaw, Hugo von Hofmannsthal. Oltre ai colloqui con gli artisti, le sue pagine ricordano quelli avuti con i protagonisti della politica, con Walther Rathenau, sul quale compose anche un'apprezzata biografia, con Gustav Stresemann, o con altre personalità le cui affermazioni sono state da lui riportate con l'abituale acribia. Per questi motivi Kessler si presenta come «un eminente cronista del suo tempo» – così lo definisce P. Grupp – e i suoi diari sono uno specchio della società dell'epoca. Inoltre essi sono densi di impressioni suscitate dalle letture, dagli spettacoli, dai



concerti e soprattutto dai viaggi in Italia, ragguardevoli per le cospicue riflessioni sull'arte.

Il nome di Harry Kessler ricorre spesso e in vari settori della vita tedesca prima della Grande Guerra e durante la Repubblica di Weimar: dopo il 1919 ideò una sua costituzione per la Società delle Nazioni al fine di evitare nuovi conflitti, difendere i diritti dell'uomo e regolare il commercio mondiale. Libero da preoccupazioni economiche, finanziò la rivista «PAN», pose – a Weimar con Henry van de Velde – le premesse per la nascita del Bauhaus e fondò la casa editrice Cranach-Presses che pubblicò libri amati e ricercati dai bibliofili più esigenti. Fu aristocratico cosmopolita, aperto alla democrazia liberale, ma le convinzioni pacifiste e l'attenzione alla realtà sociale gli valsero la nomea di “conte rosso”. Difese la Repubblica, prima di prendere, amareggiato, la via dell'esilio con l'avvento del regime nazista e in esilio, a Lione, morì nel 1937.

Quanto mai opportuno, quindi, è stato il progetto di tradurre in italiano buona parte delle pagine di diario scritte in Italia da un autore così stimolante, ma non molto noto nel no-

stro Paese. Il merito di avere affrontato questa impresa è di Luca Renzi e Gabriella Rovagnati, i curatori del volume *Viaggi in Italia. Appunti dai diari*. I curatori hanno curato la traduzione dei testi assieme a Serena Grazzini e Loretta Monti. Il taglio dato all'opera, se si considerano le difficoltà che presenta l'eterogeneità degli scritti presi in considerazione, è risultato particolarmente felice.

Ci introducono con mano sicura nella personalità di Kessler sia la premessa di Rovagnati, sia l'introduzione di Renzi nonché le varie pagine di sutura che collegano adeguatamente i tempi e i temi, e senza le quali il volume risulterebbe disomogeneo e di meno agevole lettura.

Con molto interesse si legge quanto scritto sulla Conferenza Internazionale della finanza e dell'economia svoltasi a Genova tra il 10 aprile e il 19 maggio 1922. Contemporaneamente a questa conferenza, alla quale Kessler partecipò con la delegazione tedesca, pur senza ricoprire incarichi ufficiali, fu sottoscritto il Trattato di Rapallo che riavvicinava due nazioni isolate sulla scena internazionale: la Germania, uscita sconfitta dalla



Prima guerra mondiale, e la Russia comunista. L'accordo fu stipulato ai margini della Conferenza Economica di Genova, sostanzialmente destinata a un nulla di fatto già dalle prime battute, che Kessler così ritrae: «La seduta d'inaugurazione della Conferenza di Genova fu una delle maggiori commedie politiche, un qualcosa come di Aristofane o di un altro autore mondiale ancora più talentuoso. – Due attori di provincia, Barthou e Wirth, e due grandissimi commedianti, Lloyd George e Cicerin, di cui il primo, Lloyd George, era per di più anche il regista segreto dell'intero spettacolo. Già per questa première era valsa la pena di sostenere i costi del viaggio» (p. 244).

Ne esce sconfitta l'Europa. Vincono i nazionalismi: «L'Europa è finita. Sta andando in rovina senza speranza di salvezza; proprio come l'Austria è andata in rovina per via di lotte nazionalistiche molto simili». Appunto per imbrigliare i nazionalismi e cercare proseliti alla propria iniziativa tendente a dare alla Società delle Nazioni una più incisiva costituzione, Kessler incontra in Italia Francesco Saverio Nitti, il Papa, il gesuita Enrico Rosa, in-

fluente editore di «Civiltà Cattolica»: «Ci capimmo [...] molto bene sul terreno della lotta al nazionalismo, che egli definì un nuovo paganesimo» (p. 191). Su altri terreni difficilmente si sarebbero capiti. Nell'annotazione del 21 luglio 1921, ad esempio, lancia alla Chiesa l'accusa bruciante di aver promosso «l'imbarbarimento della sensualità, il sistematico annientamento di ogni *cultura* della sessualità» (p. 206).

Kessler sa ritrarre con tocchi rapidi, efficaci e penetranti, i personaggi che incontra. Il che conferma le capacità letterarie, di cui era ben consapevole e di cui diede prova collaborando con Hofmannsthal alla creazione del *Rosenkavalier*. Sa difendere con orgoglio l'apporto dato all'ideazione di quell'opera e, scrivendo a Eberhard von Bodenhausen, precisa: «Il tema [...] è per metà mio.[...] Hofmannsthal non ha per niente il talento della costruzione... Io so in modo molto più sicuro e chiaro inventare e organizzare un'azione drammatica» (*Ein Briefwechsel 1894-1918*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1978, p. 94). In Hofmannsthal vede soprattutto un talento lirico capace di vivificare liricamente azioni e scene già delineate. Anche parlando

della *Josephslegende*, il balletto scritto per la musica di Richard Strauss e la compagnia dei *Balletti Russi* di Diaghilev, Kessler ribadisce la sua capacità di *costruire* la scena. Al riguardo, ha il vezzo dell'autocitazione. Il pranzo del 10 maggio 1922 – proprio durante i giorni della Conferenza di Genova – è servito su una tavola «con stoviglie d'oro e frutti come nella mia *Leggenda di Giuseppe*» (p. 314). Qui allude alla scena della danza di Giuseppe davanti a Putifarre, davanti agli ospiti e alla tavola imbandita che Kessler già dai primi abbozzi immagina – così scrive in *Künstler und Nationen* – cosparsa di «pesanti vassoi d'oro ricolmi di frutta come sulle mense del Veronese» (Fischer, 1988, p. 277).

L'accenno al Veronese ci introduce nell'altra grande passione del nostro Autore: l'arte pittorica. Un rilievo eccezionale hanno nei *Viaggi in Italia* – oltre alle meditazioni sulla Roma antica e la sua civiltà – le visite alle opere d'arte sparse nelle città della Penisola, attraversata dal nord al sud. Kessler esamina una parte considerevole della straordinaria falange di pittori (e scultori) che l'arte italiana squaderna nei secoli: Cimabue, Beato An-

gelico, Donatello, Raffaello, Correggio, Michelangelo, Tiziano, ecc. ecc. Un genio pittorico svetta in modo particolare nei suoi appunti: è Giotto, considerato l'iniziatore di una moderna concezione del personaggio. Infatti questo pittore ha la capacità di immaginare, e quindi di esprimere, il sentire differenziato dei vari personaggi che compongono la scena. Nella pittura di gruppo egli passa dalla rappresentazione uniforme degli stati d'animo alla raffigurazione del sentimento individuale.

Nel Duecento – annota Kessler – l'arte antica si era inaridita nell'esteriorità, quando la «fantasia del sentimento» – che Francesco d'Assisi stava risvegliando – «la animò come un caldo flusso di sangue nuovo» (p. 85). Dei due volti del cattolicesimo – quello costantiniano-politico-imperiale e quello intriso d'afflato interiore – Francesco ribadiva quest'ultimo. E ciò avveniva in un paesaggio particolare. Alla Verna, tra boschi di faggi e abeti che stormiscono come il mare, Francesco fece scaturire dal paesaggio una nuova poesia: «Dinanzi agli alberi fruscianti del bosco egli emise l'urlo, il primo urlo dell'uomo moderno [...]». E rivolto a

oriente, nel mare di luce nascente [...] egli fu riafferato e portato in alto», negli abissi dell'infinito (p. 87). Anche il sole sembra essere visto con occhi nuovi, come per la prima volta: «ed ell'è bell'e radiante con grande splendore de te, Altissimo, porta significazione». Arrivato sulle pendici del monte Subasio, Kessler ribadisce gli stessi concetti: «Conoscere questi luoghi in cui si è risvegliato il sentimento moderno del paesaggio, l'amore per la natura, non ha un significato solo sentimentale. Francesco d'Assisi è il primo uomo moderno, un Rousseau, che ha avuto un'influenza infinitamente più profonda ed ampia dell'autore svizzero» (p.76).

Kessler, per definire quel qualcosa di nuovo che vede sorgere nell'arte in prossimità del Duecento, usa in modo originale il termine *sentimentale* – di ascendenza schilleriana – contrappo-  
nendolo a *realistico*: «Il risveglio della fantasia del sentimento è certamente il più importante evento che si sia manifestato in Europa tra il 1150 e il 1200 e ha determinato tutta la storia successiva (massima espressione a quell'epoca di questo tipo di fantasia è Francesco d'Assisi)». L'ultima propaggine della rivoluzione sen-

timentale allora avviata sono «la musica moderna e il sentimento moderno della natura» (p. 41).

La visita alla Cappella degli Scrovegni di Padova offre l'occasione per definire la peculiarità dell'arte giottesca dal punto di vista del *sentimento*: «Giotto supera quanto era stato creato prima (ad esempio nelle cattedrali francesi) *scendendo in profondità*; non nella linea esterna della composizione, ma perché si *immagina il sentimento intimo* [dei personaggi]» (p. 51).

La storia nelle sue varie manifestazioni, politiche e artistiche, domina l'opera di Kessler, ma a tratti essa viene come sospesa. Nelle pagine si aprono allora momenti di un forte sentire panteista e si contemplano paesaggi non percorsi da memoria storica, come in un'atemporale elegia rilkiana: «Abito praticamente *nel mare*. L'albergo si trova su uno strapiombo roccioso. Il mare muggia e tuona immediatamente sotto la mia finestra...Allora uno si sente piccolo, proprio come è l'uomo davanti al mare».

Ma ci sono anche i momenti di totale immersione nella quiete cosmica: «Sulla spiaggia il mare quasi liscio e scintillante, che frange le sue onde piccole e fret-

tolose ... Sento profondamente la bellezza di momenti simili; solo non c'è prosa in grado di esprimerli; si deve poter tirar fuori da altri il tratto più profondo, affinché la parola non appaia come una straziante mutilazione. Per noi che avvertiamo ancora dietro tutte le cose, dietro il mare fruscante e luminoso, dietro il profumo dei boschi, dietro il silenzio delle file dei monti violetti un profondo mistero, il mondo deve essere ancora più solenne e toccante che per i cristiani, che credevano di *saper*» (p. 115).

Gio Batta Buccioli

Uwe-Karsten Heye, *Die Benjamins. Eine deutsche Familie*, Berlin, Aufbau, 2014, pp. 361, € 22,90

Endlich, endlich, so hofft man wenigstens noch vor der Lektüre, der große, zusammenfassende Wurf. Nach all den Einzelbiographien zum Schriftsteller Walter Benjamin, seinem Bruder, dem Arzt und Kommunisten Georg Benjamin, sowie dessen Ehefrau, der ehemaligen Justizministerin der DDR, Hilde, geb. Lange, die Lebensbeschreibung *der* Benjamins: wenigstens dieser

drei, zu denen sich noch Walters und Georgs Schwester Dora sowie der Sohn Georgs und Hildes, Michael gesellen. Das Ganze, wie der Untertitel zu versprechen scheint, eingebettet in deutsche Geschichte.

Alle Fünf hatten ein wirklich schweres, ja, sogar tragisches Schicksal. Walter Benjamin beging 1940 auf der Flucht vor den Nazis Selbstmord, sein Bruder Georg wurde zwei Jahre später im KZ Mauthausen ermordet und ihre Schwester Dora starb, gerade 45jährig, krank und verarmt im Schweizer Exil; Georgs Gattin Hilde und ihr 1932 geborener Sohn Michael hingegen hatten während der zwölf Jahre faschistischer Herrschaft in Deutschland so ziemlich alle Bedrohungen, Einschränkungen und Erniedrigungen zu erleiden, die die Nazis für "arische" Ehefrauen deutscher Juden und ihren Abkömmlingen ("Mischlinge ersten Grades") bereithielten. Diese besonderen Lebensumstände der Protagonisten wie die insgesamt dramatische Geschichte des 20. Jahrhunderts nötigen jedem Autor einen gewissen Ernst bei der Darstellung ab, dem Uwe-Karsten Heye seinen auch emotionalen Tribut zollt:

etwa durch eine nicht seltene Schärfe des Urteils – häufiger, ja, fast durchgehend jedoch durch einen persönlichen Ton, der neben Ehrfurcht wohl ebenso Scham und Betroffenheit darüber zum Ausdruck bringen soll, was die Nazis dieser Familie angetan haben. Es handelt sich bei diesem Werk also um kein trockenes Sachbuch, sondern um eines, in dem Nüchternheit ergänzt und teilweise überlagert wird von mit- bzw. “einfühlenden” Schilderungen.

Man mag solche Nähe des Autors zum Gegenstand, d. h. zu den Personen und Ereignissen, goutieren oder auch ablehnen. *An sich* wäre am fast permanenten Gebrauch etwa der Vornamen der “Hauptdarsteller” oder auch an Wendungen wie «[Walter] Benjamin selbst ist es, der mich [Uwe-Karsten Heye] ermutigt, ihn mir dort [in den Pyrenäen, auf der Flucht] träumend vorzustellen», nichts weiter auszusetzen – nährte das Ganze nicht den Verdacht, die Nähe sollte vor allem Defizite überspielen. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung Heyes seiner offenbar “ersten Begegnung”, d. h. persönlichen Inaugenscheinahme der (nicht originalen, sondern digitalisierten)

Briefe Dora und Georg Benjamins an ihren Bruder Walter. «Immer wenn» er diese «Post» aus den 1930er Jahren «lese», so schreibt er, habe er «ein unwohles Gefühl», denn es brauche «immer wieder Überwindung, trotz der Jahre, die dazwischenliegen, als Mitleser die Intimität dieser Briefe zu stören». Hat er diese Dokumente nur pietätvoll angeschaut oder auch gelesen? Diese Frage drängt sich insofern auf, als Heyes Ehrfurcht und Empfindsamkeit kaum nachzuvollziehen ist. In diesen Schriftstücken werden nämlich keine Zärtlichkeiten mitgeteilt oder ausgetauscht, auch handelt es sich bei keinem um eine wie immer geartete Beichte, die nur für die Ohren bzw. Augen des Bruders bestimmt gewesen wäre. Vielmehr sind es ziemlich prosaische Schreiben mit rein sachlichen Mitteilungen.

Dieses Raunen und Ungefähre ist ein ständiger Begleiter bei der Lektüre des Buches. Zu ihm gesellt sich eine merkwürdige Geheimniskrämerei um Namen, Titel und Quellen, die es dem Leser, auch in Ermangelung irgendwelcher Anmerkungen, unmöglich macht, gewisse Feststellungen und Behauptungen des Autors noch einmal zu über-

prüfen. Und zu solcher Kontrolle gibt das Werk allenthalben Anlaß. Woher mag wohl die Auskunft stammen, daß Walter Benjamin zu Beginn seines Exils, 1933, ausgerechnet vom spanischen Ibiza aus versuchte, «einen Verlag zu finden für sein Buch *Einbahnstraßen*? Warum sollte er sich überhaupt darum bemüht haben? Das Werk war doch bereits fünf Jahre zuvor, 1928, im nicht unbekanntem Verlag von Ernst Rowohlt erschienen!

Es ist dies kein Fehler, der einem im Eifer des Gefechts, will sagen: bei der Abfassung eines fast 250seitigen Werkes einmal passieren kann. Vielmehr hat man es hier geradezu mit einem Kompendium des Unzutreffenden, der Halbwahrheiten, des Durcheinandergebrachten, des Unbestimmten und Vagen, der unglücklichen, mehrdeutigen und mißverständlichen Formulierungen zu tun, die nur einen Schluß zulassen: Am Thema *Die Benjamins* hat sich der Autor verhoben, er kennt sich weder in der allgemeinen historischen Literatur (etwa zum Exil) noch in der spezifischeren seines eigentlichen Gegenstandes (in den Schriften der bzw. über die Benjamins) aus. Seine Informationen bezieht er allzu häufig aus

zweiter oder dritter Hand. So werden etwa Walter Benjamins Briefe (mittlerweile in sechs Bänden vorliegend) offenbar nur nach längst überholten oder aber Sekundärquellen zitiert. Und was für welchen! Eine davon ist Werner Fulds Benjamin-Biographie, die freilich schon vor 35 Jahren erschienen ist. Hat sich in der Zwischenzeit “in Sachen Benjamin” nichts ereignet? Keine neuen Funde? Keine neuen Erkenntnisse? Andere Quellen werden überhaupt nicht ausgewiesen, wie beispielsweise Hilde Benjamins *Erinnerungen an Gertrud Kolmar* (in deren *Wort der Stummen* aus dem Jahre 1978). Daß sich sogar ganze Kapitel nicht eigenen Recherchen, ja offenbar nicht einmal eigenen Formulierungen verdanken, das belegt zuletzt die dem Band nachträglich eingerückte Erklärung, wonach die Ausführungen zu Dora Benjamin “in Aufbau, Text und Quellen weitgehend” einem Aufsatz der Bremer Historikerin Eva Schöck-Quinteros aus dem Jahre 2000 folgten.

Ein ebenso anregendes wie lehrreiches Thema harrt also noch einer seriösen Bearbeitung.

Momme Brodersen

Barbara Kleiner, Michele Vangi, Ada Vigliani, *Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker/Ritradurre i classici. Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014, pp. 147, € 29,00.

Dal 3 al 6 marzo 2010, nel Centro Italo-tedesco Villa Vigoni, traduttori, critici letterari, responsabili editoriali italiani e tedeschi si sono incontrati per discutere e confrontarsi su quella che, negli ultimi venticinque anni, è stata riscontrata come tendenza comune al panorama editoriale italiano e tedesco: la ritraduzione di classici, siano essi i testi considerati canonici oppure i classici della modernità. Il tentativo di bilancio di quanto tali ritraduzioni hanno voluto e saputo realizzare è ora pubblicato nella collana *Impulse* di Villa Vigoni. Si tratta di un campione rappresentativo degli interventi – in italiano e tedesco – che hanno animato il convegno, il cui programma è riportato nelle ultime pagine del volume.

Il tempo trascorso non ha certo reso meno attuali le questioni affrontate. In particolare,

rimane sempre di rilievo, tanto per la traduttologia che per la critica letteraria, la riflessione sulle motivazioni che conducono alla ritraduzione. I singoli contributi forniscono ampie e sfaccettate testimonianze di quegli elementi che si muovono nella macrodistinzione tra motivazioni tradizionali (traduzioni giudicate non adeguate o datate) e motivi interpretativi. Il volume riesce peraltro a restituire, pur nell'autonomia dei singoli interventi, quella dialogicità che dovrebbe essere elemento caratterizzante di ogni convegno. Accanto alla divisione in sezioni proposta dai curatori (riflessioni introduttive, ritraduzione della poesia, ritraduzione della prosa), è possibile individuare filoni di problematicità approfonditi da più punti di vista, nell'incrocio – talvolta speculare – delle esperienze italiana e tedesca. Dalla lettura dell'intero volume si comprende come le due motivazioni alla ritraduzione s'intreccino profondamente: il fattore tempo non si manifesta soltanto nel senso dell'"invecchiamento" della lingua, ma anche nel cambiamento delle pratiche traduttive e nel darsi di nuove letture interpretative.



La riflessione sul senso della ritraduzione dei classici è aperta dal contributo della poetessa e traduttrice Anna Maria Carpi, attraverso l'esempio del lavoro di curatela e traduzione di Heinrich von Kleist da lei svolto per i Meridiani Mondadori. Appellandosi al concetto di 'lealtà' più che a quello di 'fedeltà', Carpi vede la necessità di «aggiornamento» di un linguaggio ormai datato per una restituzione non tanto della lettera quanto dell'anima del testo. A differenza degli scritti minori caratterizzati già in partenza da uno stile più moderno, sono i racconti e il teatro di Kleist ad aver maggiormente bisogno di un intervento dall'oggi. Per quanto riguarda la poesia, la rinuncia alla rima come operazione di aggiornamento è motivata da Carpi con un'attenta osservazione stilistica: se nella poesia tedesca la confluenza di *Volkslied* e *Kunstlied* rende la rima meno marcata da sistemi espressivi colti, in Italia la tradizione di Petrarca e Leopardi da un lato e la canzonetta di Metastasio dall'altro restituirebbero alla traduzione di Kleist echi non desiderati dall'originale. In generale, Carpi vede la ritraduzione dei classici come risposta alla ne-

cessità di testi forti, «che ci confermino nel senso che c'è una storia, un noi storico da conservare e tramandare» (p. 26). Di questa necessità si fa carico il (ri)traduttore, dal momento che «non è ben chiaro perché» (p. 25), la traduzione invecchia più rapidamente degli originali.

A quest'ultima osservazione di Carpi sembra rispondere la lucida esposizione di Ada Vigliani, ritraduttrice dell'*Uomo senza qualità*. Riprendendo la definizione di Calvino, Vigliani afferma che se un classico è un libro del quale ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima, e se si ammette che la traduzione è in primo luogo un particolare genere di lettura, allora «un classico è suscettibile di sempre nuove traduzioni e ogni ritraduzione è o dovrebbe essere, al pari della prima, una lettura/scrittura di scoperta per chi traduce, così come una lettura di scoperta per chi legge» (p. 127). In queste parole il concetto di invecchiamento dei testi cede il passo a motivazioni interpretative. Il contributo di Vigliani fornisce inoltre prova di come una traduzione attenta del lavoro di traduzione si possa trasformare in un brillante saggio di critica lettera-



ria. Il tempo non passa solo per la lingua: anche l'orizzonte letterario sul quale si muovono i testi si arricchisce di studi e approfondimenti che rendono necessaria una nuova traduzione (nonché, nel caso specifico del romanzo musiliano, di un'edizione tedesca – la seconda edizione Frisé – che parte da criteri filologici diversi dalla prima). Vigliani illustra la rispondenza tra il senso profondo del testo e le singole scelte traduttive in maniera chiara e appassionata. Il pervenire della critica alla visione del romanzo musiliano come «romanzo non finito, o forse costituzionalmente infinito», la scoperta del «Musil dell'ambivalenza, dell'ambiguità del reale, il Musil del cosiddetto “saggismo”» (p. 128), hanno reso necessaria una coerente ritraduzione. Nel suo lavoro Vigliani opta per il rispetto meticoloso delle costruzioni impersonali – quel *man* tedesco spia del pensiero di Musil –, per una scelta semantica votata all'aspetto connotativo del linguaggio, al carattere allusivo di certe parole, all'uso ironico delle perifrasi, fino a preferire, nella scelta di tradurre *Möglichkeitsmensch* con “uomo della possibilità”, la creazione di

un neologismo per non rischiare di rendere equivoco uno dei concetti cardine del romanzo.

Anche per Burkhardt Kröber, ritraduttore dei *Promessi Sposi*, la prima idea di proporre una nuova traduzione del classico manzoniano è nata dal confronto tra le tesi esposte in un testo di critica (un saggio di Umberto Eco sui *Promessi Sposi* che Kröber stava traducendo per la Winkler Verlag) e la traduzione utilizzata per le citazioni scelte da Eco. L'attenzione di Kröber si concentra prevalentemente sulla sintassi del periodo manzoniano: nella sua proposta egli ha cercato di mantenere quanto più possibile la struttura complessa dell'originale, fino allora di fatto semplificata. L'obiettivo è di raggiungere un'equivalenza dell'effetto, che implica chiaramente una profonda conoscenza dell'effetto che l'originale muoveva sui lettori contemporanei.

Le riflessioni di Kröber dialogano con quelle di Cesare De Marchi, scrittore e traduttore, che attribuisce alla «*risintattizzazione*» un valore essenziale, pur nel paradosso che se il testo letterario è un “movimento di parole”, «il tradurre comporta che un movimento di parole resti

identico mentre mutano tutte le parole che lo compongono» (p. 41). La traduzione letteraria è dunque un lavoro di continua approssimazione, in cui fedeltà sintattica e fedeltà lessicale sono imprescindibili l'una dall'altra.

Sul concetto di approssimazione – che secondo De Marchi motiva i tentativi di dare sempre nuove traduzioni dei classici – insiste anche il traduttore di Ungaretti, Michael von Killisch-Horn. Dopo un'accurata ricostruzione della storia della ricezione editoriale del poeta in lingua tedesca, Killisch-Horn presenta il proprio lavoro di traduzione della prima edizione completa delle poesie di Ungaretti, pubblicata a partire dal 1991 presso l'editore Kirchenheim e a lungo la più esauritiva anche rispetto al panorama italiano. Si è trattato di un lavoro filologico attento ai giochi di varianti propri non soltanto delle raccolte, ma anche delle singole poesie. Mi sembra che l'immagine del gioco di varianti sia particolarmente efficace anche se trasferita al piano della (ri)traduzione: nel ricostruire la storia della ricezione, ogni nuovo contributo può essere considerato come un anello più stretto, rispetto a quelli che li precedono,

nel processo di approssimazione alla musicalità dell'originale, per trovare nuove soluzioni nei passaggi in cui gli altri traduttori «hanno rinunciato troppo presto» (p. 72).

Un'analoga, speculare storia della ricezione è quella offerta da Camilla Miglio nel suo studio sulle ritraduzioni delle poesie di Gottfried Benn in Italia. Miglio mostra come, prima ancora della traduzione *stricto sensu*, è la selezione dei testi da tradurre a render conto della particolare lettura che si dà di un autore. In un primo momento, Benn viene recepito in Italia come poeta sperimentatore, rappresentante del modernismo letterario europeo, con una poetica caratterizzata da dissonanza, disorientamento, oscurità e monologicità. La rotta di una lettura nichilista del poeta, canonizzata da Mittner, si inverte quando in Italia cominciano a entrare in traduzione anche altre poesie di Benn, fino a che, con le traduzioni di Anna Maria Carpi, viene fatta «risuonare in pieno la voce del poeta» (p. 87), con traduzioni poetiche che fanno attenzione alla ritmica, ai richiami fonici, ai nessi tipografici e grammaticali, per restituire il tessuto del senso. Miglio nota inoltre

come l'osservazione delle varie tipologie di traduzione ed edizione è cartina al tornasole anche delle riflessioni interne a un campo culturale italiano, «che progressivamente esce dall'autarchia agganciandosi anche attraverso la poesia ai grandi temi europei della storia delle idee» (p. 82).

Altro contributo affascinante sulla traduzione poetica è quello di Karlheinz Stierle sul tradurre Petrarca. Se la lettura del testo poetico è *Ereignis* della voce assente, il traduttore, pur sempre cosciente di offrire una lettura propria, deve trovare l'eco per quella voce e, nella complessità degli elementi che la compongono, cogliere «il centro d'intensità», il nocciolo irrinunciabile che mantiene i singoli elementi in tensione e l'intero in costante movimento. Nel caso di Petrarca, elemento irrinunciabile è la rima. Calzante dunque l'immagine dell'invenzione di un *perpetuum mobile* delle varianti, necessaria al traduttore per avvicinarsi al tono giusto attraverso una scelta lessicale che risponde anche all'idea formale della poesia e che spesso si affida alla casualità delle consonanze fonetiche. Le traduzioni di Stierle sono precedute da un'at-

tentissima lettura dei testi, che anche in questo caso trasforma la presentazione delle sue traduzioni in una lucida analisi letteraria, in cui si insiste in particolare sul valore del 'pensare' in Petrarca e sulla comprensione profonda del carattere dell'io lirico.

Proprio partendo dalle 'tre corone' italiane, Michael Rössner riflette sul processo di formazione dei canoni letterari. Se essi rispondono alla necessità di garantire tradizione, identità collettiva e memoria culturale, il fenomeno di ritraduzione dei testi che compongono il canone finisce tuttavia per essere legato a pure leggi di mercato, seguendo le quali gli editori si limitano a riproporre testi dal successo sicuro, violentando così la funzione stessa dei classici. Rössner non soltanto propone una riattualizzazione delle traduzioni nel senso di uno *scouting* letterario alla ricerca di opere dimenticate, ma lo fa con il provocatorio obiettivo di costruire, nel nome di un'identità europea oggi sempre più in crisi, un canone europeo «ibrido», che sia sempre in movimento, aperto all'ingresso di nuovi elementi, affinché continui a mantenere vivo l'interesse del pubblico.

A questa provocazione risponde sicuramente il contributo di Michele Vangi dedicato ad Annette von Droste Hülshoff, poetessa ottocentesca poco frequentata dalla germanistica italiana, ma ancor meno dai traduttori. In particolare Vangi propone il *Geistliches Jahr* (1851) come raccolta poetica ancora oggi di estrema attualità e sostiene la necessità di una sua ritraduzione integrale che renda conto del movimento fondamentale che la permea, il ripiegamento di un'interiorità dolente e pervasa del sentimento religioso e di inadeguatezza di fronte alla divinità. Una traduzione non integrale dell'opera restituiva, infatti, una visione solo parziale della sua poesia, fatta di puri effluvi sentimentali, senza ricostruire la complessa, drammatica contraddittorietà del personaggio lirico.

La stessa necessità di una riscoperta è stata alla base, infine, della ritraduzione delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo e delle prose di Cesare Pavese, oggetto rispettivamente degli interventi di Barbara Kleiner e Maja Pflug. I due contributi mostrano come un'immediata ricezione straniera non significa necessaria-

mente la riproposizione dei presupposti ideologico-letterari dell'originale e sia condizionata da regole e stilemi propri del panorama di ricezione. Questo vale, nel caso di Nievo, nella misura in cui le prime due traduzioni del romanzo ne mettono a tacere i caratteri di modernità di stile e di pensiero (soprattutto politico) in favore del solo intreccio narrativo. Basti pensare che è solo nel 2005, con la traduzione di Kleiner, che la traduzione fedele del titolo, *Bekenntnisse eines Italieners*, esplicita lo sfondo storico-politico in cui si muove il testo originale. Analogamente Maja Pflug, ritraduttrice di *Il mestiere di vivere*, *La bella estate* e *Tra donne sole*, insiste con numerosi esempi su come il principio guida del proprio lavoro sia stato la fedeltà nella resa del lessico e soprattutto del tono, dopo una prima ricezione che aveva snaturato la prosa di Pavese in favore di uno stile pomposo.

Se uno dei motori che hanno fatto sentire la necessità di fare il punto della situazione sul fenomeno delle nuove traduzioni è stato il rischio di trovarsi di fronte a un fenomeno inflattivo, dettato da pure ragioni di mercato, mi sembra che l'utilità del volume nel suo complesso sia di

suggerire come proprio lavori di questo tipo, di riflessione ed esplicitazione dei motivi che portano alla ritraduzione di classici, possano rappresentare l'antidoto a una riproposta acritica di testi canonici.

Claudia Tatasciore

Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013, pp. 192, € 20.

La monografia di Riccardo Castellana offre un'analisi accurata e puntuale delle particolarità dell'opera di Erich Auerbach al fine di mostrarne e comprenderne il valore ancora imprescindibile per la critica letteraria contemporanea. Il volume si inserisce chiaramente nel solco della *Auerbach Renaissance* tracciata negli ultimi due decenni sia dai *cultural studies* americani (da Geoffrey H. Hartman, Hayden White ed Edward Said a Herbert Lindenberger e Kader Konuk, giusto per citare i più noti), sia da una parte della germanistica europea (ad esempio, l'opera di recupero fatta da Karlheinz Barck e Martin Tremml), che ha sostenuto un rin-

novato interesse nell'opera del filologo di Marburgo per ridare linfa vitale agli studi comparatistici. Dopo gli interventi ai numerosi convegni tenutisi in Italia (Pisa, Bressanone e Siena), Castellana finalmente presenta in maniera sistematica la sua proposta di ricontestualizzazione e riconsiderazione dell'eredità di Erich Auerbach nel panorama italiano e internazionale. In particolare, il punto di maggiore interesse rilevato dal ricercatore senese sembra essere il ruolo cardinale giocato da *Mimesis* nella genesi di un metodo storiografico comparatistico in grado di restituire le complessità di testi, apparentemente diversissimi, grazie a una rigorosa analisi stilistica calata in un contesto storico-filosofico di ampia portata. Allontanandosi dai raffronti con Leo Spitzer e Robert Curtius, Castellana sottolinea il carattere specifico dell'opera di Auerbach come vera e propria proposta metodologica sperimentale, e non mera trattazione a tesi: ovvero proprio quella qualità fondamentale che ha permesso poi il consolidamento di un'intera categoria di studi seguendo tale *incipit* seminale.

Negli otto capitoli che compongono il volume, infatti, l'au-

tore individua e spiega in maniera quasi schematica gli aspetti più salienti della teoria letteraria auerbachiana. Lo scopo dell'autore è quello di mostrare tanto il rigore filologico, spesso messo in dubbio da apparenti contraddizioni, quanto l'essenziale andamento speculativo, che invece ha portato alla definizione di certi criteri fondanti della critica comparatistica. Del resto, come indicato dal sottotitolo *Una introduzione a "Mimesis"*, al centro dell'attenzione c'è il volume capitale del 1952, quasi a fare da spartiacque tra una giovanile critica stilistica referenziale alla maniera di Spitzer, e il più ampio studio del rapporto tra le categorie universali e lo stile letterario, intrapreso da Auerbach dopo l'esilio a Istanbul. La lettura minuziosa dei venti capitoli di *Mimesis* serve allora a chiarire l'intima costruzione retorica del metodo d'indagine di Auerbach, che permette di reggere il complesso gioco di comparazioni e letture minuziose alla ricerca di una risposta a una vera e propria "esigenza conoscitiva" come era quella proposta dalla categoria di "realismo". Uno dei pregi principali del volume è la capacità dell'autore di illustrare con grande

chiarezza come Auerbach abbia modellato il suo metodo filologico-sintetico su una necessità d'indagine al contempo scientifica e umana: vale a dire l'adozione di un *Ansatzpunkt* che sia davvero in grado di orientare l'indagine critica attraverso l'enorme quantità di fonti e risorse a disposizione, come cioè confrontarsi con gli autori, i testi e la letteratura di riferimento. Tale scelta non può che essere ovviamente del tutto personale, e non a caso una delle traduzioni/interpretazioni più efficaci si è attestata proprio nelle recensioni italiane con la forma di "sguardo in tralice", proprio per sottolinearne quel carattere squisitamente intimo e specifico. L'analisi deve essere altresì effettuata col massimo rigore, quasi fosse un campionamento o una lettura al microscopio, perché poi si rende appunto necessario poter ricondurre i fenomeni filologici a determinate categorie interpretative in grado di restituire una comprensione storica generale di quei dettagli di carattere stilistico. Ecco dunque che "idee direttive" come «*Stiltrennung*», «*Stilmischung*», «realismo» e «figura» permettono di riordinare l'analisi personale dei diversi fe-

nomeni stilistici come spiegazione dell'universale umano di rappresentazione letteraria della realtà. Secondo Castellana, è solo il dispiegamento di tali grandi *leitende Gedanken* nell'analisi storica, che permette di inquadrare adeguatamente il periodare idiosincratico dei capitoli di *Mimesis*: poiché la comprensione storica non può avvalersi di teleologie o di causalità, l'analisi deve essere in grado di far comprendere quella connessione dinamica che spiega il senso intrinsecamente drammatico e dialettico del tempo degli uomini.

Dunque la filologia sintetica di Auerbach si propone appunto come «topologia storica», ossia come una ricognizione di ampia portata dello spettro formale comune alle modalità di produzione letteraria, ben al di là quindi di un riduttivo *close reading*: la chiave del metodo è che le idee direttive non debbano funzionare come categorie sincroniche, ma come dispiegamento temporale dei fenomeni nel lungo periodo. Solo questo specifico orizzonte metodologico permette, ad esempio, di sussumere il senso della ricerca delle forme del «realismo» in un'opera anche e soprattutto di carattere filoso-

fico, più che meramente formalistico. I limiti tradizionalmente rilevati nell'opera di Auerbach – la mancanza di certi autori canonici, la tipologia quasi pedantesca del realismo preso in considerazione – diventano in realtà pregi, innovative aperture disciplinari alla drammatica complessità della costruzione retorica della storia culturale umana. Castellana sottolinea strenuamente, infatti, la fondamentale anti-teleologia di *Mimesis*: l'obiettivo di Auerbach non era quello di mostrare l'evoluzione bimillenaria della rappresentazione della realtà, dalla rozzezza delle origini alla perfezione dell'Ottocento; il suo scopo era, invece, di capire come si è configurata la necessità di rapportarsi a tale categoria formale della letteratura, una categoria che tuttavia condizionava fortemente anche la concezione materiale della quotidianità. Il giudizio di «realismo» non è un mero giudizio estetico, ma un giudizio storiografico: serve a identificare le tappe di tale cambiamento mentale nei confronti del reale e della sua possibile rappresentazione in forma artistica.

Conclusa la rilettura di *Mimesis*, Castellana dedica il resto del volume ad approfondire le parti-



colarità del metodo e dell'attitudine intellettuale della filologia sintetica auerbachiana, in quanto proprio tali caratteristiche hanno permesso a un volume eterodosso quale *Mimesis* e a saggi come *Figura* e *Sacrae scripturae sermo humilis* di diventare veri e propri capisaldi dello studio della letteratura occidentale, affiancando categorie canoniche quali 'realismo', 'epica' e 'stile'. I capitoli finali del volume di Castellana cercano di far chiarezza su alcune parole chiave della teoria letteraria auerbachiana come appunto «mimesis», «figura», «*Stilmischung/ Stiltrennung*» e, soprattutto, «realismo creaturale». L'approccio è però più specifico perché si impone di mostrare più la pragmatica auerbachiana che la pura teoria. Dopotutto il fondamento del volume consiste appunto nel comprendere la natura della teoria letteraria del filologo di Marburgo come prodotto delle innumerevoli letture e analisi dei testi: l'accurato lavoro filologico può portare a una costruzione più coesa e coerente che si possa definire teorica solo in un secondo momento, perché è necessario avere prima di tutto un impianto metodologico. Ma se di teoria si tratta, è una teoria di me-

todo e non di risultato: il pre-giudizio serve solo come guida, come ipotesi, come spunto, come *Ansatzpunkt* che possa condurre oltre la banale reiterazione delle abusatissime categorie letterarie come 'barocco', 'romanticismo', e così via, perché alla fine è l'etica dell'intellettuale che deve guidare l'analisi rigorosa.

Accanto a tale discorso sul metodo, quindi, il secondo momento di ricontestualizzazione di Castellana sembra essere quello di sottrarre le teorie di Auerbach al ristretto ambito filologico per mostrarle nel più ampio panorama culturale del suo tempo. Rispetto ad altri critici che pongono maggiore attenzione al retaggio hegeliano, infatti, Castellana predilige la chiave ermeneutica della filosofia della storia che trovava il suo massimo esponente in Giambattista Vico e nel suo erede moderno, Wilhelm Dilthey. Tale posizione offre una ben diversa chiave di lettura alla 'filosofia' che sottende la teoria letteraria dell'autore di *Mimesis*. Recuperando il ruolo dell'esempio vichiano nella formazione di Auerbach, il momento determinante per la costituzione di una filologia critica come possibile filosofia di più ampio respiro è



l'innestarsi dell'attenzione anti-universalistica di Dilthey per la "realtà della vita". È qui che Auerbach capisce come la filologia debba avere per orizzonte una visione secolarizzata della storia umana dove la letteratura si è costituita come restituzione dell'universale umano, e debba quindi mirare a sondare le caratteristiche specifiche che compongono tale rappresentazione in forma letteraria, e cioè avere come oggetto i testi, le forme, lo stile, la scelta lessicale e il tono narrativo. La filologia come strumento di una topologia storica trova allora il suo unico limite nella *Weltanschauung* dello studioso, fermo restando però che tale limite è allo stesso tempo e per ovvie ragioni interamente calato nel "mondo degli uomini". Questo è il punto precipuo che congiunge la ricerca dell'universale con lo studio del particolare: non si tratta di riportare il tutto alla primazia di un'unica totalità, ma mostrare come essa sia una forma temporale dell'immanenza umana. Castellana definisce per l'appunto lo storicismo di Auerbach come un «prospettivismo» nel quale tutto è immerso nella storia, tanto l'oggetto interpretato quanto il soggetto interpre-

tante, in una relazione di forme simboliche che mediano tra i due poli: solo così è possibile carpire una conoscenza nuova dall'interrogazione di tali forme, le quali allora diventano «modificazioni» della tendenza universale dell'essere umano a raccontare l'esperienza del reale.

Il tentativo di Auerbach viene presentato da Castellana come uno dei massimi risultati dell'etica umanistica di emancipazione e comprensione universale in quanto ha posto le basi per il superamento del limite eurocentrico nella analisi comparata: come traspare dalle pagine di *Philologie der Weltliteratur*, il compito dello studioso comparatista deve essere quello di andare oltre i confini nazionali e territoriali, estinguere l'amore per la propria terra per diventare cittadino del mondo come il monaco Ugo di San Vittore, per restituire le varie e complesse modificazioni della 'umana condizione' universale. Castellana dunque riconosce all'idea di «realismo creaturale» la maggiore intuizione auerbachiana proprio perché rifugge dalle categorie storico-sociali precostruite, come il realismo classico o quello borghese, per ricostruire la genealogia di un tipo

di narrazione del reale che «concepisce l'introspezione come ricerca delle strutture antropologiche profonde, guarda all'uomo e non al contesto che lo circonda, sottolineando la dimensione corporea e finita comune a ogni essere umano». Castellana propone il recupero di questa categoria dimenticata da leggere contrastivamente rispetto a quella borghese per capire il movimento storico della percezione del reale.

Col suo libro Castellana presenta un convincente affresco teorico e metodologico, affiancandosi ad altri studi e pubblicazioni italiane – come ad esempio il recente saggio di Giuseppe Tinè – nel tentativo di riportare in auge un modo di fare critica letteraria che oggi più che mai sembra essere necessario per far fronte alle complesse vicende socio-culturali di cui gli studi umanistici devono farsi portavoce. Interessantissima risulta a tal proposito la chiosa finale di Castellana su Pier Paolo Pasolini interprete di Auerbach, sostenitore di un «realismo creaturale» come stile aideologico per rappresentare il tempo della crisi umana universale e di incerta transizione, in opposizione a

qualunque tipo di realismo progettuale che vorrebbe mostrare presunte contraddizioni del mondo socio-politico a cui trovare soluzione. È la forza della Storia che deve allora trasparire dall'analisi letteraria per dare conto della terribile e tumultuosa vicenda umana che la sottende. Come scrisse Antonio Gramsci, un altro grande 'filologo della vita', l'unico modo per lo studioso di tener fede alla propria etica intellettuale è quello di dare fondo alle proprie risorse critiche per rilevare l'inventario delle tracce che il processo storico ha lasciato in noi con massima onestà e autorevolezza.

Vincenzo Salvatore

Silvia Ruzzenenti, *«Präzise, doch ungenau» – Tradurre il saggio. Un approccio olistico al poetischer Essay di Durs Grünbein*, Berlin, Frank & Timme, 2013, pp. 374, € 39,80

Superare la rigida distinzione fra letteratura e linguistica, fra l'approccio ermeneutico-letterario e l'approccio linguistico, fra testo letterario e testo non letterario, uscendo dai ristretti confini

disciplinari, può farci scoprire nuove reciprocità e, perché no, allargare il nostro orizzonte scientifico verso scambi proficui e innovativi, smontando tradizionali dicotomie.

È questo l'ambizioso obiettivo che si propone di raggiungere il volume di Silvia Ruzzenenti nel campo della *Translationswissenschaft*. Lo studio, che rappresenta una rielaborazione della sua Dissertazione di Dottorato in Scienza della traduzione, svolto in cotutela fra l'Università di Bologna e la Humboldt-Universität di Berlino, sotto la guida di Giulia Cantarutti e Hartwig Kalvenkämper, intende infatti elaborare un modello traduttologico olistico per la traduzione di una *Grenzgänger-Textsorte* come è il saggio poetico, per poi analizzarne l'efficacia applicando, empiricamente, il suo 'prototipo' ad alcuni testi rappresentativi dell'opera saggistica. Nel caso specifico, la scelta del *corpus* testuale ricade su tre saggi poetici dell'autore tedesco contemporaneo Durs Grünbein, che rappresentano lo sviluppo della sua opera saggistica lungo un ampio arco temporale: la *Dankrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1995*, *Den Körper zerbrechen*, l'*essay* diari-

stico *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (2001) e il *Langessay Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009).

La monografia, che si distingue per un solido fondamento teorico e una matura consapevolezza critica, si articola in tre parti collegate fra loro da un "ponte" metodologico edificato sull'interdisciplinarietà.

La prima parte, in quanto avvio di un percorso di avvicinamento traduttologico – pur necessariamente filologico – a un genere testuale "sfuggente" qual è il saggio, non può prescindere da una operazione di sistematizzazione del genere stesso.

La riflessione teorico-metodologica di Ruzzenenti unisce un'indagine linguistico-testuale delle varianti principali del saggio – dal saggio specialistico (*fachlicher Essay*) al saggio poetico (*poetischer Essay*) – a una disamina storiografica di carattere comparatistico sul contesto della genesi storico-letteraria del saggio.

Constatata l'impossibilità «di tracciare una linea di demarcazione netta fra testi *letterari* e testi *non-letterari*» (p. 312), l'autrice ripercorre i criteri fondamentali di classificazione di genere letterario (*Gattung*), genere testuale

(*Textsorte*) e tipo testuale (*Texttyp*), affidandosi a classificazioni capaci di conciliare diversi orientamenti scientifici (ad esempio alla *linguistische Textanalyse* di Brinker, alla *kontrastive Textologie* di Adamzik e agli approcci integrativi su forme e generi testuali di Heinemann e Lavinio, senza perdere di vista gli autorevoli assunti di Weinrich e Kalvenkämper).

Cercando di superare "l'anarchia" ancora presente nella categorizzazione terminologica e concettuale, Ruzzenenti, consapevole di non poter sciogliere i nodi di una simile *quaestio*, per la sua analisi adotta, in senso integrativo e ai fini di un'armonizzazione operativa terminologica, due termini di riferimento: 1) il termine *genere testuale* (*Textsorte*) per indicare «una configurazione testuale tipica e ricorrente, i cui caratteri fondamentali sono di norma reperibili nei diversi testi concreti classificabili come occorrenze di quel medesimo genere, fatte salve, s'intende, le infinite variazioni possibili costituite dai cosiddetti "generi misti" (*Mischformen*) o ibridi o polimorfici» (pp. 312-313) e 2) il termine *variante testuale* (*Textsortenvariante*) per designare «un sottoinsieme del genere testuale compren-

dente fattispecie testuali contraddistinte, oltre ai tratti tipici e ricorrenti del genere, da specifici tratti contenutistici formali e comuni» (p. 313).

I pregi e i limiti di tale "semplificazione" classificatoria sono poi discussi in riferimento agli studi sulla traduzione, che, dagli ultimi decenni del secolo scorso, hanno contribuito al dibattito sulla classificazione testuale, proponendo, anche sulla scorta di modelli della *Textlinguistik*, procedure di definizione innovative. Tra i sistemi classificatori presi in esame, Ruzzenenti opta per il modello prototipologico elaborato nell'*Integrated Approach* di Snell-Hornby (1988), che considera la scienza della traduzione come «unità interdisciplinare, *multi-prospettica*, che prende le mosse non dai modelli assiomatici della linguistica, ma dalla complessa realtà del tradurre» (p. 38). Stabilire l'appartenenza di un testo a una determinata tipologia, così Ruzzenenti con Snell-Hornby, è un'operazione complessa che si scontra, da un lato, «con la crescente infrasettorialità dei saperi», e dall'altro «con i differenti livelli specialistici legati agli obiettivi del testo, i quali esercitano grande peso sulle componenti

stilistiche macro e microtestuali» (*ibidem*). A tale complessità di contaminazione fra generi Snell-Horby sopperisce proponendo una differenziazione dinamica delle forme testuali: nel suo modello i «tipi di testo» presentano «confini sfumati» (*fuzzy*) e sono caratterizzati a partire dalla loro maggiore o minore somiglianza al prototipo di riferimento.

Sulla base di questa matrice Ruzzenenti crea un modello *ad hoc* per la collocazione del saggio, sia scientifico che letterario, e delle sue *Textvarianten* (cfr. tabella II, p. 57). L'innovatività della proposta, che non può essere discussa in dettaglio in questa sede, è rappresentata dall'introduzione della macrocategoria del *Denkhandeln* (pensiero come attività), che, agendo a livello estetico, pragmatico e scientifico, delimita lo spazio in cui si colloca l'universo testuale entro cui si configura anche il saggio nelle sue multiprospettive variazioni.

Le *proprietates* del saggio qui individuate, in particolare le profonde intersezioni tra arte e scienza, si prestano ora al confronto con l'*Essayforschung* storica (la scelta ricade qui su Adorno, Musil, e specialmente su Bense). Risultato di questa operazione è,

in primo luogo, l'identificazione delle componenti testuali del saggio a livello grammatico-formale e contenutistico-tematico, sul piano del contenuto cognitivo e nell'ambito pragmatico-comunicativo. Tale identificazione, pur inclusa in una *Kulturspezifike* di volta in volta diversa, permette di delineare le numerose combinazioni del genere testuale, rintracciando al contempo gli elementi comparativi che presentano un alto grado di generalità, quali la libertà compositivo-strutturale, la spiccata *variatio* sintattico-stilistica, un linguaggio ricco di connotatività etc. (pp. 110-115). In secondo luogo, le caratteristiche rilevate per il saggio consentono ora di concentrarsi sul saggio poetico, che sarà poi fondamento della ricerca applicata ai testi di Grünbein.

Alla luce di questi presupposti teorici e in seno al sostanzioso e congruente quadro ermeneutico-analitico finora prospettato, la seconda parte dello studio presenta un modello olistico per la traduzione del saggio. Di rilevante interesse è qui la riflessione traduttologica perfezionata con riferimento all'antropologia della comunicazione, soprattutto l'indagine del nesso *episteme-téchnè-prassi*, grazie alla quale Ruzzenenti

delinea un «archetipo procedurale» per la traduzione del saggio (cfr. figura VIII, p. 155). L'intero sistema è incluso nella dimensione interculturale, da intendersi come «orizzonte comune della comunicazione umana». In questo sistema il saggista opera in una determinata specificità culturale, filtrata dalla sua *Weltanschauung* e dalla sua poetica; tale specificità non potrà essere trascurata nel traslato, termine ultimo del processo traduttivo, anch'esso inserito in una sua *Kulturspezifität*. Il traduttore, a favore del quale l'autrice spezza lecitamente una lancia, ha un ruolo fondante: si trova al centro del modello e si pone, con le sue complesse competenze (*Sprachgefühl* e *Sprachsinn*, *vernetztes Denken* etc.) e la necessaria sensibilità linguistico-culturale, all'intersezione delle specifiche dimensioni culturali, che deve saper «leggere» con un'accorta lettura ermeneutica (pp. 162-180). Nel caso del traduttore di saggistica, e, forse ancor di più, di saggistica poetica, oltre all'ininterrotto dialogo con il testo, «l'archetipo concettuale che la riflessione traduttologica condivide con gli studi linguistici, letterari e retorici» (p. 178), è fondamentale la presenza di un pen-

siero di tipo reticolare (*vernetztes Denken*), che lo conduca a riconoscere le *proprietas* del saggio e a strutturare un disegno traduttologico coerente – cosa in realtà auspicabile, pur in misura differente, per qualsiasi progetto traduttivo. Per quanto concerne il saggio poetico l'attenzione è posta in particolar modo sugli elementi della configurazione testuale, la *Anschaung* e le componenti ritmiche (pp. 208-214).

La terza parte, infine, di carattere empirico, muovendo dalle premesse teoriche esposte, applica il modello traduttologico elaborato al saggio poetico di Durs Grünbein, concepito come un *holon*, un tutto «comprensibile solo attraverso la considerazione simultanea della totalità delle sue componenti» (p. 229), ovvero la sua dimensione e specificità interculturale, l'aspetto retorico-stilistico, il suo carattere poetico e poetologico etc.

Dopo un inquadramento bibliografico e storico-letterario del saggista di Dresda, nel quale, con riferimento a Eskin, si dà giusto rilievo alla compresenza di scrittura poetica e scrittura saggistica quale caratteristica inconfondibile dell'opera di Grünbein, Ruzzenenti traccia le coordinate

poetologiche del saggio e, in particolare, del saggio poetico dell'autore. Si serve a tal fine anche di una sua intervista a Grünbein, *Poesie und Essay* («Euphorion», 102/2008, 4), in cui lo scrittore si sofferma esplicitamente sulla forma del saggio. Segue poi il vaglio, filologicamente approfondito e puntuale, di varianti e soluzioni traduttive del *corpus* testuale scelto. Nell'impossibilità di riprodurre qui ogni proposta traduttiva, è utile dar risalto alla metodologia, applicata con notevole sensibilità interpretativa. L'evidenza è posta nuovamente sull'approccio integrativo, che mette a fuoco, di volta in volta, gli elementi più pertinenti alla fattispecie testuale, senza perdere d'occhio l'impianto olistico di fondo: l'analisi retorico-stilistica è preceduta da quella poetico-ermeneutica, cui fa seguito l'applicazione traduttiva. I tre saggi poetici risultano accomunati da tre aspetti: «la centralità della poetologia come medium di ricerca e stilizzazione di sé, un'autoriflessione cangiante che oscilla tra pubblico e privato, tra slancio lirico e filosofico, e la strutturazione dell'insieme testuale attraverso lo strumento configurativo dell'*Anschauung*» (p. 259).

Allo stesso tempo, tuttavia, ogni saggio presenta una specificità propria, come dimostrano i numerosi elementi di riflessione poetologica presenti in *Den Körper zerbrechen* o la concatenazione di immagini poetiche incentrate sull'acqua che collegano fra di loro le quattordici parti del *Langessay Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*.

Questo vasto orizzonte di stimoli che Ruzzenenti rielabora nel suo volume non può che “produrre contagio”: ci persuade fornendo suggerimenti e modelli utili per la futura *Translationswissenschaft*, in particolare per studi che vogliano identificare la fisionomia di generi testuali diversi nell'alveo del processo traduttivo. Con la proposta di un modello di individuazione basato sulla *definitio per proprietates* offre altresì alla scienza della letteratura spunti interessanti riguardo alla teoria dei generi, invitandola a gettare ponti in direzione dell'analisi linguistica di generi e tipi testuali. Esorta infine, con la necessaria insistenza, all'attività di ricerca interdisciplinare, dimostrandone l'importanza e la fruttuosità in seno alle discipline umanistiche.

Moira Paleari



Jelena Reinhardt, *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel*, Perugia, Morlacchi Editore, 2013, pp. 303, € 12

«Con la concentrazione della poesia e l'oggettività della prosa ha rappresentato i paesaggi di chi non ha patria». Con questa motivazione l'Accademia delle Scienze svedese conferì il premio Nobel 2009 per la letteratura alla scrittrice rumeno-tedesca Herta Müller, considerata fino a quel momento un'autrice periferica, quasi di nicchia, pur con i suoi picchi di notorietà ottenuta già con la prima raccolta di racconti *Niederungen* (1982) (*Bassure*, Editori Riuniti, 1987) e l'allora recente, intenso romanzo *Atemschaukel* (2009) (*L'altalena del respiro*, Feltrinelli, 2010) e pluripremiata negli anni con decine di riconoscimenti, prima di quello più alto, come il premio Kleist e il premio Kafka. Possiamo quindi immaginare quanto sia cresciuta dal 2009 la letteratura critica su di lei. In questo scenario spicca la densa e originale monografia di Jelena Reinhardt di cui sono auspicabili un'ampia diffusione e la dovuta considerazione.

Come scrive Uta Treder nella prefazione: «Concepire una mo-

nografia su Herta Müller significa, fin dall'inizio, mettersi nella duplice prospettiva del centro e della periferia, dell'esclusione e dell'inclusione, sia dal punto di vista biografico, sia dal punto di vista della scrittura e della lingua». Qui sono indicati già i termini-chiave dell'indagine critica di Reinhardt, articolata in cinque capitoli che si integrano e si arricchiscono vicendevolmente. L'opera narrativa di Müller, caratterizzata da una scrittura scabra, essenziale, ossessiva e al tempo stesso evocativa e immaginifica, scaturisce, secondo il convincente schema proposto da Reinhardt, da una dialettica infranta fra la tensione verso un centro, da cui la scrittrice si sente esclusa ma che insegue, e una periferia che intende respingere. L'origine e la vita nella «enclave tedescofona» nel Banato sono lo stigma che segna il percorso esistenziale e letterario di Müller la cui condizione è quella del «posizionamento liminare» (25), dell'«essere portatrice di un'esperienza altra» (21), della condanna all'esclusione nel tentativo di cercare l'inclusione. Il movimento continuo fra il centro e la periferia è da ricondurre tuttavia a un costante moto concentrico della

scrittrice che in ogni suo presente non può prescindere dal proprio vissuto. La coscienza della marginalità e del decentramento pregiudica un possibile processo di acquisizione identitaria e diviene la zona, ricettiva e creativa, di osservazione e rappresentazione delle dinamiche nelle quali «gli uomini si muovono prigionieri, come marionette, sia quando – la scrittrice – parla del villaggio svevo delle sue origini, sia della Romania di Ceaușescu, nonché dell’Occidente» (25). Reinhardt sviluppa proficuamente il rapporto fra il contesto geostorico del Banato multietnico e l’extraterritorialità linguistica di Müller che si muove fra la *Muttersprache* («una lingua che non sporca le mani e che, non a caso, coincide con la lingua del centro, il tedesco della Germania occidentale, ma non quello della DDR», (52), la *Kinderbett-sprache*, il dialetto tedesco che «richiama la realtà del villaggio della sua infanzia», e la *Staatsprache*, il rumeno imparato a partire dai 15 anni. Con una scrittura scucita e dissociata, che vuole rappresentare l’estraneità nelle sue molte variazioni metamorfiche, Müller registra cose, luoghi, persone, con occhi e sguardi che si tra-

sformano in suoni e parole, in nitidi fermo-immagine, combinandosi in sorprendenti e complessi nessi metaforici, in campi associativi inattesi, in sfondi cromatici ora luminosi ora funerei, nella tessitura di dettagli anche ripugnanti, per documentare le stazioni della paura, dell’annullamento, della fame di vita, dell’attesa, dell’espatrio e dell’esilio. Con una serrata analisi incrociata dei testi saggistici, incisivi e fulminanti, come *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet, In jeder Sprache sitzen andere Augen* nella raccolta *Der König verneigt sich und tötet*, e dell’opera narrativa, Reinhardt spiega il processo con il quale «le parole diventano occhi che fissano e da cui non si può distogliere lo sguardo» (73), uno sguardo sulla realtà «attraverso filtri di lingue diverse» (61). La cifra poetologica, declinata nelle modalità espressive e stilistiche, si manifesta proprio nella filiazione della parola dall’immagine e dal suono. Nel sottocapitolo *Letteratura e realtà attraverso il filtro della percezione inventata* Reinhardt spiega molto bene la natura della scrittura di Müller come sequenza di immagini che si fanno parole, interpretandone l’estetica e in

generale la sua arte come «rottura dell'abitudine» e delle incrostazioni che con il non-pensiero e l'inerzia paralizzano la comunità del villaggio. Lo scardinamento dell'abitudine si attua con il ricorso al «meccanismo dell' "invenzione della percezione"», e quindi della soggettività assoluta della percezione stessa» (82). Il richiamo ad analogie con motivi presenti nel racconto di Kafka *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* e con passi dei suoi *Tagebücher* sull'opposizione di interiorità ed esteriorità apre ulteriori e inaspettate prospettive critiche.

L'analisi di Reinhardt ci porta alla soglia-limite di una letteratura che sulla creativa forza solipsistica fa leva per una possibile, sincopata rappresentazione soggettivistica della realtà. L'esito di questa lettura sembra sfociare nell'aporia. L'inquadramento del principio gnoseologico-poetologico della «percezione inventata» non offre all'apparenza le indicazioni necessarie per estrarre e fissare le coordinate e i canali comunicativo-ermeneutici che permettono al lettore di 'comprendere' l'opera letteraria. Non tutto si lascia infatti spiegare nella fruizione dell'opera come se la

dimensione artistica possa carsicamente aprire varchi e generare di per sé una comunicazione risolvendo così nodi aporetici. Il lettore che prova empatia per la scrittura di Müller, che guarda il mondo per guardarsene, 'solidarizza' con la sua soggettività estrema con la quale riesce a entrare in dialogo.

Nell'ampio capitolo su *Il corpo femminile e l'identità maltrattata* sono ricostruite cause e dinamiche della condizione di sofferenza e di violenza psicologica di cui è vittima la donna nella stagnante e alienante isola-famiglia, inerziale nella sua indifferenza e ripetitività, speculare dei minacciosi e persecutori ritmi che scandiscono la vita del villaggio nel regime di Ceaușescu. La «mancanza di modelli femminili positivi», il senso di colpa delle figlie in una «relazione di competizione e di scontro» con le madri, l'impossibilità di uno «sviluppo autonomo dell'identità femminile» sono rappresentati implacabilmente in una corporeità offesa che soffoca ogni emozione e sentimento.

Dalla trama di rapporti fra rielaborazione autobiografica – «i miei libri sono nati dal fazzoletto di mia madre» – e stranianti processi percettivi, fra contestualità

sociopolitica e denuncia delle perfidie e delle persecuzioni di un leviatano che risucchia e annienta le sue vittime, sembra allontanarsi il romanzo *Der Atemschaukel* di cui Reinhardt rileva e discute gli aspetti problematici sia sul piano compositivo sia nel quadro della letteratura concentrazionaria. Il protagonista è un io narrante, il diciassettenne Leopold Auberg, nel quale è trasposta l'esperienza della deportazione e dell'internamento nel campo di lavoro forzato di Donbass in Ucraina del poeta Oskar Pastior con il quale, prima della sua morte avvenuta nel 2006, Müller intendeva scrivere il romanzo a quattro mani. È la scrittrice stessa a darne notizia nella postfazione del marzo 2009 pochi mesi prima che scoppiasse lo scandalo, con dolorose ricadute su di lei, per la denuncia dell'appartenenza di Pastior, come informatore, ai servizi segreti della Securitate. Reinhardt, inserendosi nella discussione contrassegnata da contrastanti posizioni critiche, pone la questione della definizione di questo romanzo di memorie, eccentrico all'opera di Müller, per un suo possibile inserimento nella letteratura sui campi di concentramento che nel suo genere ha

come paradigma l'esperienza diretta dell'autore. Pur non condividendo i giudizi perentori di Iris Radisch, secondo cui «i romanzi sui Gulag non si possono scrivere di seconda mano. Il libro di Herta Müller è profumato e scenografico», Reinhardt con il consueto rigore analitico-interpretativo sottolinea «la prospettiva lirica e intimista adottata nella narrazione», frutto di «un'invenzione letteraria» e la forte valenza poetica delle immagini (ad es. «Hungerengel», «Herzschaufel») e conclude: «L'incapacità di Müller di uscire dal proprio orizzonte psicologico e l'iterazione ostinata dell'autobiografismo entrano pesantemente anche in questa narrazione, segnandone il forte limite, dal momento che [...] occorrerebbe invece non solo l'impegno a un'attenta documentazione, ma la fresca sensibilità di cercare, direi quasi disperatamente, di cogliere la drammaticità dell'esistere di coloro che in quella esperienza hanno consumato la loro esistenza» (227). A mio avviso la testimonianza narrativa non derivata da un'esperienza diretta, risulta comunque 'legittimata' in forza della sua mutazione dal sodalizio della scrittrice con Pastior, fonte autentica con i suoi ri-

cordi e i «dettagli sulla vita quotidiana del Gulag». Sta di fatto che Müller rompe un tabù perdurante nel periodo della sua infanzia strappando alla rimozione quanto era avvenuto nei campi di lavoro sovietici dove dal gennaio 1945 erano stati internati circa 80.000 cittadini rumeni di lingua tedesca di età compresa fra i 17 e i 45 anni come riparazione e contributo alla ricostruzione in particolare dell'Ucraina distrutta. Il mantenimento del proprio «orizzonte psicologico» forse non è da considerare un limite, ma una prospettiva valida che sostiene un'operazione di memoria mutuata da Pastior adottando una scrittura più narrativa ed elaborata, arricchita da poetiche combinazioni lessicali, dagli echi anche celaniani, come rileva Reinhardt. La scrittura inventariale e al tempo stesso allucinata che assegna agli oggetti la possibilità salvifica per chi li ottiene e li sa conservare si proietta in una cifra immaginifica che abbraccia il terrore, la «paura che diventa adulta». Con l'alimento creativo delle parole, di una lingua fantastica e distorta si combatte l'«angelo della fame».

In questa cursoria rassegna selettiva dei molti temi trattati

occorre sottolineare il contributo originale di Reinhardt sulla ricezione di Kafka nell'opera di Müller, su questo avara lei stessa di ammissioni, in particolare del racconto *Beschreibung eines Kampfes* sul saggio poetologico *In jeder Sprache sitzen andere Augen*. Il denominatore comune della «rappresentazione del rapporto/lotta tra l'io e il mondo nelle sue diverse sfumature» (89) è dato dalla discrasia di nomi e cose secondo il canonico filone della *Spracherise*. Perspicue sono le osservazioni sulla rivisitazione del racconto kafkiano da parte di Müller, sulla «conoscenza che scaturisce dall'occhio», sulla poetica dello sguardo che sfocia nella strategia di fuga e sopravvivenza nella «percezione inventata» come risposta all'illusorietà della corrispondenza tra l'oggetto e la sua immagine motivata nel saggio *Das Auge täuscht im Lidschlag*.

La monografia si conclude con il capitolo *La costruzione del doppio*. Reinhardt sostiene che la vita stessa di Müller tra paesi, culture e lingue diverse si svolge *in-between space* e gli occhi che stanno in ogni lingua determinano una serialità di doppi, una sorta di rifrazione poliprospectica dei personaggi a loro volta generati dal

vissuto stesso dell'autrice. Il doppio risulta connaturato a Müller perché «pur trovandosi a vivere nel presente e finalmente nel “centro”, il suo sguardo resta ancorato alla “periferia” e dunque al suo passato» (275). Convincente è in proposito l'interpretazione della gamba mancante di Irene, la protagonista del romanzo *Reisende auf einem Bein*, che dalla Romania si trasferisce nella Repubblica federale tedesca, come metafora di una parte della propria persona rimasta nel paese d'origine.

Per l'ampio spettro dei temi affrontati, la lucida e approfondita analisi testuale e interpretativa, la rete di richiami contestuali ed estetico-letterari la monografia di Reinhardt è un sussidio e un complemento validissimo per orientarsi nell'opera di Müller. Di recente è stata pubblicata da Hanser Verlag l'autobiografia di Müller, in forma di intervista, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, che speriamo presto tradotta anche in italiano. Le chiavi di lettura di Reinhardt vi trovano conferma ulteriore in tutta una serie di affermazioni della scrittrice come in questa frase lapidaria e all'apparenza innocua: «Ich schaue in eine weite

Landschaft und spüre mich in einer großen Ausweglosigkeit».

Fabrizio Cambi

«Comunicare*letteratura*», n. 6, 2013, Rovereto, edizionesiride, 2014, pp. 296, € 15

Nell'epoca del digitale e della letteratura online continua la sua coraggiosa e brillante navigazione la rivista «comunicare*letteratura*», in un rigoroso cartaceo patinato, condotta con grande acume e passione dalla Direttrice scientifica Paola Maria Filippi. Nata nel 2008, la rivista ha come specificità, molto rara nei periodici, di avvicinare all'interno di ogni suo numero «contributi critici con testi di letteratura primaria, italiani e stranieri, inediti e/o tradotti nella nostra lingua per la prima volta, accompagnati da testimonianze originali degli autori chiamati a dialogare con la propria opera e con i nostri lettori». A questa finalità, originale e ambiziosa, esposta nel primo editoriale, la rivista in questi anni ha sempre pienamente corrisposto con esplorazioni e itinerari in un'area di riferimento latamente mitteleuropea, dalla Germania

alla Russia, dall’Austria ai Balcani, dall’Ungheria alla Georgia.

L’ultimo numero si distingue ulteriormente per la ricchezza dei temi, la qualità e la densità dei 25 interventi, ma soprattutto per la trasversalità dei testi la cui eterogeneità rivela comunanze e tangenze, una conferma sempre affascinante che l’intreccio di lingue, linguaggi e culture si infittisce o si allarga negli interstizi della letteratura negatrice dei confini. Scorrendo l’indice si rilevano tre ‘blocchi’ incentrati rispettivamente su Peter Handke, Tawada Yōko e Franz Kafka.

Sullo scrittore austriaco sono pubblicati i testi delle relazioni di studiosi e traduttori delle sue opere tenute, su iniziativa di Luigi Reitani, nel 2012 all’Università di Udine, in occasione del settantesimo compleanno dello scrittore. È tuttavia lo stesso Peter Handke che apre e conclude questo ampio spazio a più voci a lui dedicato. Come in una sorta di *esergo* viene infatti riportato il testo di una sua missiva manoscritta inviata a Claudio Groff, suo valente traduttore, che insieme a Paola Maria Filippi cura la versione in italiano. La letteratura in cui lo scrittore si identifica («Die Literatur – die meine?

– nein, die meine und die Literatur, beide in eins [...]») è definita una «ferne Musik, von der Mitte der Welt, oder von ihrem Herzen», mentre «Die Übersetzer sind stille geduldige, hoffentlich auch musikalisch mitsummende Helden». Ai traduttori, qui presentati come «eroi silenziosi e pazienti», viene assegnato il compito di unirsi con il loro canto raccolto all’armonia musicale dell’originale. Difficile trovare una formulazione poetica più efficace per affermare la funzione del traduttore che in silenzio e con pazienza traghetta un testo da una lingua all’altra non perdendo mai di vista la riva di partenza e quella di arrivo. All’essenziale e illuminante miniatura poetologico-traduttologica corrisponde la traduzione, ancora ad opera di Groff, dell’*incipit* del racconto *Der grosse Fall* (2011), di imminente pubblicazione in italiano. Nel mezzo si collocano i contributi degli interpreti di Handke che in questa regia appare presente e partecipa aprendo e chiudendo la sezione.

Hermann Dorowin nel saggio *Peter Handke, scrittore europeo* ricostruisce nitidamente il profilo evolutivo dell’autore ripercorrendone l’itinerario dalle prime



opere nella metà degli anni Sessanta, una su tutte la *Publikumsbeschimpfung*, «di rottura generazionale dell'avanguardia sperimentalista», ai noti romanzi *Wunschloses Unglück* e *Der Hausierer* in cui la riflessione sulla lingua conduce a nuove tipologie di struttura compositiva, fino al recupero, seppure sul piano della finzione, delle modalità della narrazione autobiografica nel romanzo *Die Wiederholung*. La ricostruttiva presentazione critica di Dorowin mira all'individuazione di aspetti e motivazioni che provano e alimentano la dimensione europea di Handke contrariamente al frequente giudizio su di lui considerato un autore idiosincratico e refrattario a un'effettiva rappresentatività sulla scena culturale internazionale. La critica e la verifica del linguaggio, l'esplicitazione di tutte le sue potenzialità espressive che caratterizzano le sue opere, fino all'approdo a una lingua poetica di grande purezza, l'esercizio della memoria, la proiezione del mito familiare in una riflessione sulla tragedia del ventesimo secolo nel poema teatrale *Immer noch Sturm* (2010), legittimano il carattere internazionale di un autore che rifiutando il ricorso alla

banale oggettività ha scandagliato la storia del nostro tempo.

Luigi Reitani nel contributo «*Tra la nausea del mio villaggio... e il nichilismo dell'universo*». *Peter Handke in Friuli* affronta la dimensione letteraria del viaggio come cifra costante della produzione dello scrittore austriaco, ricchissima di descrizioni che si svolgono «al di fuori di ogni coordinata storica e geografica, puro spazio dell'esperienza del soggetto». Il viaggio, più che nei luoghi, oltre di essi, è la registrazione del movimento nomadico dell'io che li esperisce. Reitani si sofferma in particolare sul «diario» *Gestern unterwegs*, una raccolta di annotazioni sulle sue frequenti visite in Friuli alla fine degli anni Ottanta, rilevando il legame con la tradizione dei viaggiatori di area tedesca in Italia e il comune atteggiamento di «insicurezza e inferiorità» di fronte all'esemplarità classica della cultura italiana. Ma «il confronto con la tradizione si risolve in una dichiarazione di poetica che si riappropria della classicità capovolgendone i valori di «unità, naturalezza e forma»» (55).

La parola passa poi a tre traduttori delle opere di Handke, le cui prospettive, pur con sfuma-

ture e accenti diversi, risultano convergenti e complementari. Anna Maria Carpi, che ha tradotto *Die linksbändige Frau*, fra le difficoltà nel transito dal tedesco all'italiano del testo vede quella di esprimere il tasso di reticenza dato dagli spazi vuoti «fra le azioni, le battute e gli stati interiori» di fronte alla dilatazione della lingua italiana. Claudio Groff, che ha tradotto gli ultimi otto libri dell'autore, illustra la sua impostazione traduttiva di fronte alla severità del dettato poetico di Handke finalizzandola, con le parole di Benjamin, a «ridestare l'eco dell'originale» e trasponendo nella lingua d'arrivo chiarezza e precisione, comunque rispettose della «sfumata oscurità dell'insieme». Anche per Groff il salvataggio della scrittura densa e precisa dell'originale può avvenire in una lingua d'arrivo non troppo ammorbidita, ma neanche troppo ruvida. Hans Kitzmüller, che ha pubblicato il *Canto alla durata*, si pone come obiettivo la restituzione in italiano del «registro contemplativo della sua lingua», riponendo la massima attenzione nel dettaglio come viatico per la «riappropriazione della lingua che stiamo perdendo», perché sia significativa e aderente alle cose.

L'universo della traduzione è intrinseco alla narrativa e alla lirica di Yōko Tawada che scrive in giapponese, sua lingua madre, e in tedesco, lingua di acquisizione, facendo spesso coesistere creativamente le due lingue in un unico testo, frutto del distacco da una singola lingua. Su di lei viene qui presentato un dossier che la coinvolge anche direttamente in un'intervista con Daniela Moro e con la traduzione in italiano dell'incipit del romanzo *Schwager in Bordeaux*, scritto in tedesco e autotradotto in giapponese. È singolare che di questa scrittrice bilingue, autodefinatasi exofonica, migrante da uno spazio linguistico all'altro, la cui produzione vanta più di venti titoli in tedesco e altrettanti in giapponese, sia stato tradotto in italiano solo il racconto lungo *Das Bad* (2003). Al di là di questo paradosso editoriale va sottolineata la suggestione della sequenza alternata dei frammenti di *Schwager in Bordeaux* in tedesco, tradotti in italiano da Paola Maria Filippi, in giapponese, preceduti da un sinogramma, tradotti in italiano da Caterina Mazza. L'effetto di straniamento che ne deriva si produce, come scrive Mazza, con la costruzione di

«una lingua che appartiene a due polisistemi diversi e al contempo a nessuno» (78). La significanza del nuovo sistema, come luogo di incontro e di conciliazione linguistici, si avvale fortemente della valenza iconico-grafica dei sinogrammi la cui polisemia deve essere decriptata e trasposta in chiave narrativa. Viene qui posto in primo piano il rapporto genetico del linguaggio nelle sue declinazioni stranianti dalla fonte iconica, generatrice di campi semantici. Chiude la sezione la *laudatio* dal titolo *der flammende Weg* (tradotta da Paola Maria Filippi) del poeta e traduttore Peter Waterhouse, tenuta il 29 agosto 2013 in occasione del conferimento a Yōko Tawada dello Erlanger Preis für Poesie als Übersetzung. Mosso dallo stupore per la fantasmagoria di suoni che evocano i testi di Tawada, Waterhouse cattura l'ascoltatore/lettore in un dialogo funambolico con la scrittrice nel quale la distanza e l'estraneità si dissolvono nell'afflato puro delle parole e nel linguaggio universale di una melodia parlata. Ricordando il titolo *Überseetzungen* di un libro di Tawada, i cui termini della parola composta rinviano alle «lingue», alle «sogliole», al

«mare», al «lago», all'«oltremare» ma anche alla traduzione, Waterhouse chiede: «È questo il compito del traduttore: ampliare l'udibile, completarlo, sentire suoni e ipertoni?».

Problematiche traduttive emergono in via collaterale, ma altrettanto rilevante nella sezione kafkiana introdotta dal puntuale e incisivo saggio di Csilla Mihály, docente dell'università di Szeged su *“Un sogno” di Franz Kafka. Un tentativo di interpretazione*, tradotto da Francesca Boarini, nel quale il noto racconto viene capillarmente analizzato e commentato in quanto struttura autonoma, svincolato dal *Processo*. Proprio questo specifico metodo ermeneutico e il conseguente commentario citazionistico hanno determinato l'opportunità se non la necessità di presentare una nuova ed eccellente traduzione di *Un sogno* ad opera della stessa traduttrice del contributo di Mihály. Boarini spiega che le citazioni riprese dalle versioni a stampa esistenti non si sarebbero potute ben inserire e amalgamare nel flusso sintattico del saggio critico. Ci troviamo quindi di fronte a una traduzione la cui motivazione ed esecuzione non nascono soltanto dal rapporto

immediato con il testo originale, ma anche e soprattutto da un testo critico che si interpone come *medium*. Sarebbe interessante verificare la natura e l'entità della sua influenza sulle scelte del traduttore.

Intorno a queste costellazioni sommariamente descritte gravitano numerosi altri contributi che trattano temi e autori da angolature spesso innovative e inconsuete. Mi limito a indicarne alcuni. Roberto Galaverni, nel saggio *Conversione di Fortini*, indaga il rapporto particolare di Franco Fortini con la poesia di Umberto Saba, cui dedica la poesia *Saba*, escludendo nell'appropriazione del suo linguaggio qualsiasi manierismo e parodia. Daria Biagi discute gli esperimenti di traduzione in inglese e in tedesco e i loro modelli di riferimento del romanzo *Horcymus Orca* di Stefano D'Arrigo nel cui plurilinguismo si fondono dialetti e lingue diverse e nell'interazione di italiano e siciliano si genera una «lingua inventata». La pregevole traduzione ad opera di Amelia Alesina di alcune parti dei *Briefe in die chinesische Vergangenheit* dello scrittore sudtirolese Herbert Rosendorfer, tanto prolifico e noto all'estero – di questi

giorni è la traduzione del *bestseller* in ungherese – quanto pressoché sconosciuto in Italia, è di per sé un contributo significativo anche per la mediazione culturale compiuta dalla traduttrice e presentatrice dello scrittore. Francesca Boarini in *Voce del testo, voce del traduttore* affronta i nodi problematici e i criteri possibili di soluzione della traduzione della prosa saggistica di Hermann Bahr con riferimento ai 'polifonici' pamphlet *Polemiche su Klimt* da lei curati in versione italiana.

La qualità e il successo di questo numero della rivista si può in definitiva misurare con la curiosità e la voglia del lettore di andare oltre il saggio a lui utile e, sfogliando, di attingere anche agli altri inserendosi così come fruitore nel serrato dialogo di autore e traduttore.

Fabrizio Cambi

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

Publicazioni entro il 15 gennaio 2015

SAGGI

Elisabetta Abignente, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci, 2014, pp. 175, € 19

Elena Alessiato, *Karl Jaspers e la politica. Dalle origini alla questione della colpa*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, pp. 262, € 17

Alessandra Basile, *Una presenza distante. Il linguaggio della negazione nelle traduzioni rilkieane da Paul Valéry*, Pisa, Il Campano, 2014, pp. 226, € 16

Giovanni Bernardini, *Nuova Germania antichi timori. Stati Uniti, Ostpolitik e sicurezza europea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 312, € 25

Attili Brilli, *Il grande racconto del viaggio in Italia. Itinerari di ieri per viaggiatori di oggi*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 450, € 48

Maria E. Brunner, Nicoletta Gagliardi, Lucia Perrone Capano

(a cura di), *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Seismograph der Globalisierung in Literatur, Übersetzung, Film, Kulturarbeit und Unterricht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014, pp. 268, € 39,80

Franco Buzzi, Dieter Kampen, Paolo Ricca (a cura di), *Lu-tero e la mistica*, Torino, Claudiana, 2014, pp. 271, € 34

Valerio Castronovo, *La sindrome tedesca. Europa 1989-2014*, Bari-Roma, Laterza, 2014, pp. 296, € 24

Michele Cometa, Valentina Mignano (a cura di), *Lessico mitologico goethiano. Letteratura, cultura visuale, performance*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 160, € 18

Chiara Conterno, *Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, pp. 355, € 49,99

Sara Costa, *Introduzione alla poetica cognitiva. Per un'analisi linguistica di testi letterari tedeschi*, Roma, Aracne, 2014, pp. 252, € 12

Luca Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di*



Franco Fortini a Firenze, Milano, Unicopli, 2013, pp. 198, € 15

Alessandra D'Atena, *Il bilinguismo poetico di Rose Ausländer. Studio sulle autotraduzioni*, Tivoli (RM), Tored, 2014, pp. 373, € 40

Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 482, € 25

Arianna Di Bella, *S.A.I.D. – Ein Leben in der Fremde*, Frankfurt a. M. et al, Peter Lang, 2014, pp. 139, € 30,80

Pietro Dini, *“ins undeutsche gebracht”*. *Sprachegebrauch und Übersetzungsverfahren im altpreußischen “Kleinen Katechismus”*, Berlin, De Gruyter, 2014, pp. 136, € 89,95

Maurizio Disoteo, *Musica e Nazismo. Dalla musica “bolscevica” alla musica “degenerata”*, Milano, Ricordi Lim, 2014, pp. 316, € 21,49

Hermann Dorowin, Alessandro Tinterri (a cura di), *Il poeta della Vienna Rossa. Jura Soyfer 1912-1939*, Perugia, Morlacchi Editore, 2014, pp. 255, € 25

Marco Drago, *La prigionia grande quanto un paese*, Siena, Barbera, 2014, pp. 154, € 16,50

Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A critical Life*, Harvard, Harvard University Press, 2014, pp. 768, \$ 39,95

Barbara Fässler, *August Sander. Fotografia, archivio e conoscenza*, Milano, Postmedia Books, 2014, pp. 110, € 16

Alessandro Fambrini, *Friedrich Nietzsche. La prima ricezione*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2014, pp. 239, € 18

Vittorio Feltri, Gennaro Sangiuliano, *Il quarto Reich. Come la Germania ha sottomesso l'Europa*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 128, € 17

Maurizio Ferraris, *Spettri di Nietzsche*, Parma, Guanda, 2014, pp. 266, € 18

Marialuisa Ferrazzi, Adalgisa Mingati (a cura di), *“Le meravigliose avventure del barone di Münchhausen” fra Inghilterra, Germania e Russia*, Padova, Padova University Press, 2014, pp. 225, € 18

Ludwig Fesenmeier, Sabine Heinemann, Federica Vicario (a cura di), *Sprachminderheiten: gestern,*

*heute, morgen / Minoranze linguistiche: ieri, oggi, domani*, Frankfurt a. M. *et al.*, Peter Lang, 2014, pp. 223, € 49,50

Massimo Fini, *Nietzsche. L'apolide dell'esistenza*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 432, € 14

Sossio Giametta, *Cortocircuiti*, Milano, Mursia, 2014, pp. 426, € 18

Nicola Labanca (a cura di), *Dizionario storico della Prima Guerra Mondiale*, Bari, Laterza, 2014, pp. 498, € 28

Corinna Landi, *Con Lutero nella Roma del 1510*, Roma, Edizioni Com Nuovi Tempi, 2013, pp. 171, € 17

Micaela Latini, Aldo Meccariello, *L'uomo e la (sua) fine. Saggi su Günther Anders*, Trieste, Asterios, 2014, pp. 240, € 29

Jörn Leonhard, Ulrike von Hirschhausen, *Imperi e stati nazionali nell'Ottocento*, trad. di Marco Cupellaro, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 123, € 13

Niklas Luhmann, *Democrazia e partiti*, a cura di Francesco Bellucci, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 70, € 5,90

Claudio Magris, *Segreti e no*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 58, € 15

Claudio Magris, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, a cura di Renzo Sanson, Milano, Garzanti, 2014, pp. 408, € 18,60

Diego Marconi (a cura di), *Guida a Wittgenstein. Il "Tractatus", dal "Tractatus" alle "Ricerche", Matematica, Regole e Linguaggio privato. Psicologia, Certezza, Forme di vita*, Bari, Laterza, 2014, pp. 410, € 25

Reinhard Mehring, Francesco Rossi, *Thomas Mann e le arti. Nuove prospettive della ricerca. Thomas Mann und die Künste. Neue Perspektiven der Forschung*, Associazione Italiana di Studi Manniani, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2014, pp. 415, € 30

Luigi Mascilli Migliorini, *Metternich. L'artefice dell'Europa nata dal Congresso di Vienna*, Roma, Salerno, 2014, pp. 429, € 25

Mario Mirri, Renzo Sabbatini, Luigi Imbasciati, *L'impegno di una generazione. Il gruppo di Lucca dal Liceo Machiavelli alla Normale nel clima del Dopoguerra*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 367, € 38



Antonella Nardi, Dagmar Knorr, *Bewegte Sprache*, Frankfurt am Main *et al.*, Peter Lang, 2014, pp. 219, € 49,50

Stephan Oswald, *Früchte einer großen Stadt. Goethes venezianische Epigramme*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014, pp. 436, € 62

Arrigo Petacco, *Nazisti in fuga. Intrighi spionistici, tesori nascosti, vendette e tradimenti all'ombra dell'Olocausto*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 168, € 19

Renato Pettoello, *Leggere Kant*, Brescia, La Scuola, 2014, pp. 180, € 14,50

Jelena Reinhardt, *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel*, Perugia, Morlacchi Editore, 2013, pp. 303, € 12

Luigi Reitani, *Germania europea Europa tedesca*, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 100, € 7,90

Luigi Reitani, *Sul crepaccio. Riflessioni / traduzioni*, Verona, Anterem Edizioni, 2014, pp. 122, s.i.p.

Maurizio Pirro, Marco Rispoli, *Dall'iniziazione alla parola*.

*Nove poesie di Stefan George*, Pisa, Il Campano, 2014, pp. 214, € 15

Annette Pozzo, *Membra dissecta. Inhalt und Wirkung der Bibliothek des Göttinger Professors Lüder Kulenkamp*, Berlin, Logos, 2014, pp. 266, € 45

Beda Romano, *Il ragazzo di Erfurt*, Palermo, Sellerio, 2014, pp. 104, € 11

Alessandra Schininà, Massimo Bonifazio (a cura di), *Un luogo per spiriti liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, Roma, Artemide, 2014, pp. 152, € 20

Julius von Schlosser, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, trad. di Giovanna Federici Airoidi, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2014, pp. 250, € 25

Paola Sorge, *Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1965*, Roma, Elliot Edizioni, 2014, pp. 220, € 25

Patricia Szarvas, *Ricca Germania, poveri tedeschi. Il lato oscuro del benessere*, Milano, Università Bocconi Editore, 2014, pp. 152, € 15

Vanna Vannuccini, Francesca Pedrazzi, *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 144, € 7,50

Gianni Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Bari, Laterza, 2014, pp. 198, € 12

Sergio Miceli, Marco Capra (a cura di), *Verdi e Wagner nel cinema e nei media*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 128, € 15

#### ALTRA LETTERATURA

Pietrangelo Buttafuoco, *I cinque funerali della signora Göring*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 180, € 18

Gabriele D'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, Roma, Elliot, 2014, pp. 63, € 7,50

Giorgio Falco, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 360, € 18,50

Valentine Goby, *Una luce quando è ancora notte*, trad. dal francese di Laura Bosio, Parma, Guanda, 2015, pp. 230, € 16

Luigi Guarnieri, *Il sosia di Hitler*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 260, € 19

Lilli Gruber, *Tempesta*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 396, € 19

Micholas Kulish, Souad Mekhennet, *Il dottor Morte*, trad. di Carla Lazzari, Milano, Mondadori, 2014, pp. 320, € 17

Claude Lanzmann, *L'ultimo degli ingiusti*, trad. dal francese di Alessandra Bava, Milano, Skira, 2014, pp. 138, € 15

Audrey Magee, *Quando tutto sarà finito*, trad. dall'inglese di Carlo Prospero, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 320, € 18

Frediano Sessi, *Mano nera*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 256, € 17

#### TRADUZIONI

Sascha Arango, *La verità e altre bugie*, trad. di Alessandra Petrelli, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 256, € 17

Jakob Arjouni, *Fratello Kemal*, trad. di Gina Maneri, Milano, Marcos y Marcos, 2014, pp. 246, € 15

Roland Barthes, *Bertolt Brecht*, trad. di Laura Santi, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 48, € 7,50

Walter Benjamin, *Breve storia della fotografia*, trad. e a cura di Sabrina Mori Carmignani, Bagno a Ripoli (FI), Passigli, 2014, pp. 96, € 9

Walter Benjamin, *Opere complete*, vol. VIII, *Frammenti e Paralipomena*, a cura di Hermann Schweppenhäuser, Hellmut Riediger, Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2014, pp. XVI-520, € 90

Walter Benjamin, *Proust e Baudelaire. Due figure della modernità*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri, Milano, Raffaello Cortina, 2014, pp. 270, € 16

Johannes Bobrowski, *Poesie*, trad. e a cura di Davide Racca, Martinsicuro (TE), Di Felice, 2013, pp. 100, € 15

Jan Brandt, *Contro il mondo*, trad. di Francesca Gabelli, Milano, Bompiani, 2014, pp. 936, € 25

Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, vol. 21.1: *Prosa*, VI.1: *Satiren und kleine Prosa*, Text, Lesarten und Erläuterungen a cura di Stefan Nienhaus et al., Kohlhammer, 2014, pp. 652, € 469

György Dalos, *Il declino dell'economista*, trad. di Franco Filice, Rovereto, Keller, 2014, pp. 224, € 15

Hilde Domin, *Lettera su un altro continente*, trad. di Ondina Granato, a cura di Paola Del Zoppo, testo a fronte, Bracciano (RM), Del Vecchio Editore, 2014, pp. 416, € 16,50

Meister Eckhart, *Le 64 prediche sul tempo liturgico*, a cura di Loris Sturlese, Milano, Bompiani, 2014, pp. 926, € 40

Lion Feuchtwanger, *I fratelli Oppermann*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Skira, 2014, pp. 348, € 20

Leonhard Frank, *L'uomo è buono*, trad. e a cura di Paola Del Zoppo, Bracciano (RM), Del Vecchio Editore, 2014, pp. 336, € 15

Marjana Gaponenko, *La misteriosa scomparsa del piccione migratore*, trad. di Alessandra Campo, Roma, Elliot, 2014, pp. 191, € 17,50

Daniel Glattauer, *Un regalo che non ti aspetti*, trad. di Leonella Basigliani, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 285, € 15

Johann Wolfgang Goethe, *Morfologia*, a cura di Giovanna Targia, 2 voll., Torino, Aragno, 2013, pp. 902, € 70

Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, Milano, Il Saggiatore, 2014, pp. 294, € 14

Romano Guardini, *Hölderlin*, a cura di Giampiero Moretti, *Opera omnia*, vol. XXI, Brescia, Morcelliana, 2014, pp. 720, € 50

Maja Haderlop, *Angeli dell'oblio*, trad. di Franco Filice, Rovereto, Keller, 2014, pp. 304, € 16

Peter Handke, *Saggio sul Luogo tranquillo*, trad. di Alessandra Iadicicco, Milano, Guanda, 2014, pp. 108, € 13

James Hillman, Sonu Shamasani, *Il lamento dei morti*, trad. di Francesca Pe', Torino, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 205, € 23

Alexander von Humboldt, *Viaggio alle regioni equinoziali del Nuovo Continente*, trad. di Giuseppe Lucchesini, antologia a cura di Franco Farinelli, ill. di Stefano Arienti, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 272, € 23,50

Franz Kafka, *Il castello con passi inediti*, a cura di Barbara Di Noi, postfaz. di Franco Rella, Milano, Mimesis, 2014, pp. 422, € 23,80

Immanuel Kant, *Dissertazioni latine*, testo latino a fronte, a cura di Igor Agostini, annotazione critica di Gualtiero Latini, Milano, Bompiani, 2014, pp. 556, € 30

Ernst Lothar, *La melodia di Vienna*, trad. di Marina Bistolfi, Roma, e/o, 2014, pp. 608, € 18

Heinrich Mann, *Il professor Unrat (L'Angelo Azzurro)*, a cura di Giulio Schiavoni, postfaz. di Antonino Ferro, Milano, Mondadori (Meridiani Paperback), 2014, pp. V-XL e 1-267, € 14

Thomas Mann, *Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe*, a cura di Elisabeth Galvan, "Große kommentierte Frankfurter Ausgabe", Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 2014; vol. 3.1: *Textband*, pp. 157; vol. 3.2: *Kommentar*, pp. 498, € 54

Pali Meller, *Baci di carta. Lettere di un padre ebreo dalla prigione, 1942/43*, a cura di Carlo Saletti, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 176, € 16

Herta Müller, *L'uomo è un grande fagiano*, trad. di Margherita Carbonaro, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 128, € 12

Nele Neuhaus, *Lupo cattivo*, trad. di Emanuela Cervini, Vicenza, Giannozzi, 2014, pp. 494, € 18

Ingrid Noll, *Tutto solo per me*, trad. di Barbara Griffini, Milano, Astoria, 2014, pp. 248, € 16

Katja Petrowskaja, *Forse Esther*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2014, pp. 239, € 19

Doron Rabinovici, *Altrove*, trad. di Alessandra Luise, postfazione di Michaela Bürger-Koftis, Firenze, Giuntina, 2013, pp. 235, € 15

Gregor von Rezzori, *La morte di mio fratello Abele*, a cura di Andrea Landolfi, con una nota di Claudio Magris, Milano, Bompiani, 2014, pp. 752, € 25

Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, trad. di Carlo Testa, Bergamo, Moretti & Vitali, 2014, pp. 218, € 16

Joseph Roth, *Hotel Savoy*, a cura di Marco Rispoli, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 328, € 19

Simcha Rotem, *La Shoah in me. Memorie di un combattente del Ghetto di Varsavia*, trad. e a cura di Anna Rolli, prefazione di Gad Lerner, Roma, Sandro Teti, 2014, pp. 224, € 15

Ludovica San Guedoro, *Fiorrelluccia. Una fiaba siciliana*, München, Felix Krull Editore, 2014, pp. 78, € 12

Frank Schätzing, *Breaking News*, trad. di Roberta Zuppet, Lucia Ferrantini, Francesca Sassi, Milano, Editrice Nord, 2014, pp. 1012, € 22

Marie-Luise Scherer, *La frontiera dei cani*, trad. di Anna Ruchat con le studentesse della Fondazione Milano Lingue, Rovereto, Keller, 2014, pp. 102, € 10

Gershon Scholem, *Le tre vite di Moses Dobrushka*, trad. di Elisabetta Zevi, a cura e con un saggio di Saverio Campanini, Milano, Adelphi, 2014, pp. 232, € 22

Claudia Schreiber, *Dolce come le amarene*, trad. di Angela Lorenzini, Rovereto, Keller, 2014, pp. 304, € 16

- Ingo Schulze, *I nostri bei vestiti nuovi*, trad. di Stefano Zangrando, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 86, € 1,99
- Annemarie Schwarzenbach, *La notte è infinitamente vuota*, a cura di Tina D'Agostini, Milano, Il Saggiatore, 2014, pp. 75, € 12
- Tuvia Tenenbom, *Ho dormito nella camera di Hitler. Viaggio di un ebreo americano alla scoperta della Germania*, trad. di Sara Sullam, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 293, € 18,50
- Timur Vermes, *Lui è tornato*, trad. di Francesca Gabelli, Milano, Bompiani, 2013, pp. 443, € 15,72
- Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di Elena Agazzi, Federica La Manna e Andrea Benedetti, Milano, Bompiani, 2014, pp. 1280, € 40
- David Wagner, *Il corpo della vita*, trad. di Fabio Lucaferri, Roma, Fazi, 2014, pp. 280, € 16,50
- Stefan Zweig, *Tempo e mondo. Solo gli uomini muoiono, mai le idee. Conferenze e saggi 1914-1940*, trad. di Emilio Picco, Prato, Piano B, 2014, pp. 200, € 15
- Stefan Zweig, *Brasile. Terra del futuro*, trad. di Vincenzo Benedetti, Roma, Elliot, 2013, pp. 244, € 15,72
- Stefan Zweig, *Amerigo. Il racconto di un errore storico*, trad. di Lucia Paparella, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 115, € 14
- Stefan Zweig, *Romain Rolland. L'uomo e la sua opera*, trad. di Ilenia Gradante, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 273, € 19,50
- Stefan Zweig, *Montaigne*, trad. di Ilenia Gradante, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 128, € 16,50
- Stefan Zweig, *Lettera di una sconosciuta*, trad. di Chicca Galli, Milano, Garzanti, 2014, pp. 84, € 6,90
- Stefan Zweig, *Il demone di Nietzsche*, trad. di Aldo Oberdorfer, San Giorgio a Cremano (NA), Medusa Edizioni, 2014, pp. 98, € 13
- Stefan Zweig, *Il mondo senza sonno*, trad. di Leonella Basiglioni, Milano, Skira, 2014, pp. 101, € 12



Osservatorio Critico della germanistica

Redazione: Fabrizio Cambi, Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari, Maurizio Pirro

Progetto grafico: Roberto Martini

Impaginazione: Lorenzo Pallotta

Proposte e manoscritti vanno indirizzati ai componenti della redazione  
Alessandro Fambrini (tel. 0461 281739; email [alessandro.fambrini@unitn.it](mailto:alessandro.fambrini@unitn.it));  
Fulvio Ferrari (tel. 0461 281724 o 0461 282729; email [fulvio.ferrari@unitn.it](mailto:fulvio.ferrari@unitn.it));  
Fabrizio Cambi (tel. 333-1577439; email [fabcambi@gmail.com](mailto:fabcambi@gmail.com));  
Maurizio Pirro (email [maurizio.pirro@libero.it](mailto:maurizio.pirro@libero.it)).