



**Osservatorio critico  
della germanistica**





INDICE

RECENSIONI

*Letteratura e cultura*

- Luisa Giannandrea  
Laura Auteri, *Tradizione e innovazione. L'età di Erasmo e Lutero nella letteratura di lingua tedesca* 268
- Daniele Vecchiato  
Elena Agazzi – Raul Calzoni (a cura di), *Progetti culturali di fine Settecento* 272
- Fabrizio Cambi  
Cesare Cases, «*The whole man*». *Ritratto di Lichtenberg*, a cura di Giulia Cantarutti  
Georg Christoph Lichtenberg, *Sulla fisiognomica*, a cura di Giulia Cantarutti  
Georg Christoph Lichtenberg, *L'uomo plasma se stesso*, a cura di Giuseppe Moscati 275
- Aldo Venturelli  
Hermann Mildenerberger – Serena Zaniboni – Fernando Mazzocca – Francesca Tasso – Reinhard Wegner (hrsg. v.), *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe Bossi und Goethe*  
Fernando Mazzocca – Francesca Tasso – Omar Cucciniello (a cura di), *Bossi e Goethe*  
Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renken, Wolfgang Bunzel (hrsg. v.), *Goethes Zeitschrift «Ueber Kunst und Alterthum»*  
Giovanni Meda Riquier – Michele Vangi (a cura di), *Goethe e Mylius in Italia* 278
- Luca Zenobi,  
Francesco Rossi (a cura di), *Studi su Friedrich Schiller* 280
- Paola Maria Filippi  
Aurelio de' Giorgi Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, a cura di Maurizio Pirro 286
- Marco Castellari  
Friedrich Hölderlin, *Iperione*, a cura di Laura Balbiani 287
- Barbara Di Noi  
Hartmut Steinecke, *Heinrich Heine liest E.T.A. Hoffmann* 292
- Francesco Rossi  
Leif Weatherby, *Transplanting the Metaphysical Organ* 295
- Marco Rispoli  
Maurizio Pirro, *Piani del moderno* 298
- Federico Trocini  
Giulio Cianferotti, 1914. *Le università italiane e la Germania* 302

Sonia Bellavia Tancredi Gusman, <i>L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca</i>	304
Diana Battisti Gershom Scholem, <i>Giona e la giustizia</i>	306
Giuliano Lozzi Elisabeth Grabenweger, <i>Germanistik in Wien</i>	310
Aldo Venturelli Birgit Nübel – Norbert Christian Wolf (hrsg. v.), <i>Robert-Musil-Handbuch</i>	313
Guido Massino Claudia Sonino, <i>Tra sogno e realtà. Ebrei tedeschi in Palestina (1920-1948)</i>	316
Aldo Venturelli Thomas Mann, <i>Doctor Faustus e La genesi del Doctor Faustus</i> , a cura di Luca Crescenzi	318
Rita Svandrlik Hans Höller – Arturo Larcati, <i>Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag</i>	322
Elisa Destro Fabrizio Cambi – Arturo Larcati – Giuliano Lozzi – Isolde Schiffermüller (hrsg. v.), <i>Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung</i>	325
Simone Costagli <i>George Tabori</i> , a cura di Marco Castellari	328
Paola Quadrelli Marion Brandt (hrsg. v.), <i>Fortschritt, unverhofft. Deutschsprachige Schriftsteller und die Solidarität</i>	332
Stefano Apostolo Micaela Latini, <i>Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard</i>	336
Claudia Sonino Simona Leonardi – Eva-Maria Thüne – Anne Betten (hrsg. v.), <i>Emotionsdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews</i>	339
<i>Linguistica e didattica della lingua</i>	
Silvia Toniolo Nina Maria Klug – Hartmut Stöckl (hrsg. v.), <i>Handbuch Sprache im multimedialen Kontext</i>	341
<i>Nordistica</i>	
Matteo Tarsi Marco Battaglia (a cura di), <i>Le civiltà letterarie del Medioevo germanico</i>	343

*Finestra sulla narrativa contemporanea*

Gerhard Friedrich  
Christoph Hein, *Trutz* 345

Fabrizio Cambi  
Urs Widmer, *Il libro di mio padre* 348

*Convegni e seminari: resoconti e bilanci*

Francesco Rossi, *Traduzione letteraria e transfer italiano* 350

Jörg Robert – Francesco Rossi, *Klassische Romantik – Schiller und Italien* 352

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi 356

RECENSIONI

*Letteratura e cultura*

Laura Auteri, *Tradizione e innovazione. L'età di Erasmo e Lutero nella letteratura di lingua tedesca*, Carocci, Roma 2016, pp. 127, € 13,00

L'età di Erasmo e Lutero è, nella storia tedesca, uno dei momenti di passaggio più significativi e profonde furono le tensioni che la attraversarono. Le prime parole del titolo scelto da Laura Auteri restituiscono bene il clima di questa prima e fondamentale *Wende*, una «epoca, che quotidianamente si confront[ò] con molteplici novità senza potersi e volersi staccare del tutto dal passato e dai suoi modelli culturali e sociali» (p. 8).

L'indagine si va ad inserire in un filone di studi, la storia della letteratura della *Frühe Neuzeit*, che in Italia, sebbene negli ultimi anni sembri attrarre maggiori attenzioni, vede i suoi apporti più interessanti e di più ampio respiro collocarsi nei decenni passati (Emilio Bonfatti – Anna Morisi, *La nascita della letteratura tedesca. Dall'Umanesimo agli albori dell'Illuminismo*, a cura di Paolo Chiarini, La Nuova Italia, Roma 1995; Laura Auteri, *Riforma e cultura urbana*, in *Storia della civiltà tedesca*, vol. I, UTET, Torino 1998, pp. 151-173; Id., *Il Cinquecento*, in Michael Dallapiazza, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 127-162).

L'analisi proposta qui da Auteri, che si pone come scopo quello «di evidenziare l'esito e la portata delle spinte contrapposte fra tradizione e innovazione», non procede per nomi o date ma per temi che la studiosa individua a partire dai testi narrativi. Ognuno di questi occupa un capitolo, cinque in tutto, anticipati e seguiti da *Introduzione* e *Conclusione*.

Il primo argomento, *Nuovo pubblico e nuovi personaggi*, parla di quello che cambia attorno all'opera letteraria. A partire dal Quattrocento prende consistenza una nuova platea di lettori nella quale entrano anche i ceti medi urbani. Si modificano gusti ed esigenze. Ma se da un lato, in virtù del desiderio di apprendere diverse e più raffinate abitudini, le classi borghesi scoprono autori come Monsignor della Casa, dall'altro si rafforza il successo dei *Volksbücher* – con i loro toni gravi – e si diffondono generi ancor più 'popolari' e «di immediata fruizione», come i *Flugblätter* (p. 13). Sembrano coesistere tradizione e innovazione anche nei personaggi. Auteri distingue tre 'categorie': maschili, femminili e animali. Tra le femminili sceglie Melusina, Frau Jutta (per noi la papessa Giovanna), Mariken di Nimega e Magellona. A legare le prime tre figure, assai diverse per contesto, estrazione sociale e cultura, è la vicinanza alla sfera 'altra', animale per *Melusina* (Thüring von Ringoltingen, 1476), diabolica per *Frau Jutta* (Hieronymus Tilesius, 1565) e *Mariken di Nimega* (anonimo, 1515). Quello che sorprende, fa notare correttamente Auteri, è che le prime figure letterarie a scendere a patti con il diavolo siano state due donne (sia *Frau Jutta* che la 'cattolica' *Mariken* precedono il *Faust*) e questo fa di loro «due personaggi innovativi [che] sono il segno [...] non tanto di una nuova propensione femminile per la cultura – il Medioevo conosce donne colte in numero elevato – quanto piuttosto della paura tutta maschile – e cristiana – che quelle figure femminili dotte risvegliano [...]». Di declinazione luterana è l'ultima proposta di Auteri, la bella protagonista della *Schöne Magelona* (Veit Warbeck, 1527). L'argomento, qui, non attinge alla sfera del diverso o del demoniaco ma a quella della trasgressione delle regole sociali. Fortuna, follia e patto con il diavolo sono i temi dei personaggi maschili, Fortunatus, Dil

Ulenpiel e Faust. Eroe molto discusso, il protagonista dell'anonimo *Fortunatus* (1509) è un simbolo della società mercantile. Di estrazione contadina e di indole folle è il garzone itinerante protagonista di *Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenpiegel* (1510-1515), un picaresco della Germania cinquecentesca che si rivolge però ai ceti più bassi. La selezione non poteva escludere il protagonista della *Historia von D. Johann Fausten* (1587) che, spiega Auteri, è il «punto di incontro fra le concezioni filosofiche neoplatoniche ed ermetiche del Rinascimento e il protestantesimo del Nord» (p. 29). Sebbene il tema del patto con il diavolo affondi appieno nella tradizione medievale, la *Historia* costituisce una cesura: il luteranesimo, che non prevede figure di mediazione, condanna il mago a una fine raccapricciante, ben rappresentata, per «risvegliare l'orrore del lettore» (p. 33), dalle parole degli studenti che ne ritrovano i resti 'organici' la mattina seguente. Il capitolo I si conclude con l'interessantissimo paragrafo *Animali*. Il Cinquecento è, ricorda Auteri con le parole di Eugenio Battisti (*L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962): «un secolo di inflazione zoomorfa', in cui 'la bestia, davvero trionfante [...] sta veramente all'origine di tutto'» (p. 33). Le favole le scrivono in tanti, compreso Lutero, ma l'animale più famoso è sicuramente la volpe Reineke che si vede protagonista di ben tre versioni nel giro di pochissimi anni (1539, 1544 e 1567). Nella visione riformata della società, la volpe diventa esempio in negativo di un personaggio che ricorda da vicino il «welsch» Machiavelli, emblema di una politica corrotta. Rivolta principalmente ad un pubblico giovane, l'epopea della volpe ha un compito chiaramente didascalico. In questo panorama, accanto alla volpe fanno la comparsa «animali-massa»: le pulci di Johann Fischart (*Flöh Hatz, Weiber Tatz*, 1573), i topi e le rane di Georg Roll-

hagen (*Froschmeuseler*, 1595), le mosche di Hans Christoph Fuchs (*Mückenkrieg*, 1600). Rispetto alla tradizione, queste opere sono una novità e, quindi, espressione di un clima in cambiamento, dell'avanzare protagonista «di una folla senza nome», lontana dalle singole figure eroiche e vicina i *vilains* che a queste solitamente fanno da sfondo (p. 38).

Il capitolo II (*Ruoli femminili fra Rinascimento e Riforma*) è dedicato a un tema che nel Cinquecento, sia in Germania che in Italia, anima i dibattiti. Nei territori del Nord Europa, dove alla nobile dama si predilige la donna borghese, da un lato si esalta la *mater familiae*, dall'altro si è propensi a denigrare contadine e popolane. Le donne, tutte, sono comunque «femmine» (*Weib*), più soggette, dice Paracelso, al condizionamento della natura e, quindi, al rischio di diventare «streghe». È altresì vero che i nuovi ceti borghesi, influenzati dalle suggestioni provenienti dall'Italia e dalla nuova etica luterana, tendono ad affidare alla donna la felicità del marito e la sorte della famiglia. Un ruolo letterario importante, in questo particolare ambito, lo svolge la traduzione. Vengono pubblicati in tedesco alcuni celebri scritti italiani dedicati alla vita coniugale, per esempio *An seni sit uxor ducenda* di Poggio Bracciolini (1435), tradotto da Niklas von Wyle nel 1463, autore anche di una prefazione che però conferisce al testo «una dimensione apertamente religiosa» (p. 43). Oppure il *De re uxoria* di Francesco Barbaro (1415) la cui versione tedesca è di Erasmus Alberus il quale, sotto l'egida luterana, si prodiga anche in aperti attacchi al celibato dei sacerdoti. Ma oltre a madri, streghe e popolane, le donne sono martiri. Il teatro tutto, cattolico e protestante, ha amato molto il martirio femminile: se sulle scene dei gesuiti le protagoniste sono Caterina d'Alessandria o Dorotea, le eroine della Riforma diventano Susanna (bibli-

ca protagonista degli omonimi drammi di Sixt Birck, 1532, Paul Rebhun, 1535 e Nikodemus Frischlin, 1578) e la nobile romana Lucrezia (Hans Sachs, 1527 e Henrich Bullinger, 1533). Il secolo fu quindi animato da una vera *querelle* sulle donne ma a esprimersi erano uomini e lo facevano su questioni come il diritto ad avere una cultura (Agrippa di Nettenheim nella sua *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei*, 1529, o Marsilio Ficino nel *De hominis dignitate*, 1586), oppure su come comportarsi nelle corti (Baldassarre da Castiglione, *Il cortegiano* 1528). Ma se in Italia ci sono figure femminili che emergono nelle lettere e nella società, in Germania, ancora, «né presso i cattolici né presso i protestanti alla donna si riconosce uno spazio autonomo» (p. 52 e nota 24).

Titolo del terzo capitolo è *Il Tempo della vita*. In questi anni il concetto e la percezione del tempo si modificano (p. 53). Nei testi i riferimenti temporali si fanno più precisi e frequenti. Affiora anche un concetto di linearità del tempo che nelle storie raccontate si lega a degli obiettivi, che il protagonista deve realizzare, e che si affianca a quello più tradizionale di ciclicità (delle stagioni e delle liturgie). Inoltre, la percezione di uno scorrere lineare implica una maggiore consapevolezza della caducità della vita. A fare da eco si registrano le numerose biografie (autentiche o fittizie), tra le quali Auteri cita *Alexander* di Johannes Hartlieb (1472) e *Hugo Schapler* di Elisabeth von Lothringen (1500). Di pregevole interesse è senz'altro la storia del *Goldfaden* di Jörg Wickram dove linearità e ciclicità quasi coesistono senza intralciarsi facendo sì che il tempo individuale «grazie all'inserimento di singoli eventi in determinati periodi dell'anno» possa essere «sussunt[o] nel tempo ciclico della natura» (p. 63). Spesso il *continuum* temporale è interrotto da un evento inat-

teso. È l'attimo che rompe e irrompe nel corso della storia e che spesso genera ansia in quanto fugace. Il tempo della vita subisce, in questi casi, un'accelerazione che, se da un lato aiuta il protagonista a raggiungere più velocemente l'obiettivo, dall'altro comporta il rischio (in *Melusine*, *Der Goldfaden* o *Fortunatus*) di subire le pericolose conseguenze di azioni non ben ponderate.

Il quarto capitolo, *Guardando all'Altilà*, si apre con un quesito: la vita eterna è una questione di fede? (p. 67). I testi letterari ovviamente ne discutono. Il tema della salvezza è il 'tema' del Cinquecento. Del resto le affermazioni dell'anonimo autore di *Mariken*, già qualche anno prima, anticipano molto lo spirito luterano («nessuno è perduto se non chi perduto si crede», citato in *ivi*) e anche Erasmo parla della Grazia come unica fonte di salvezza. Il problema della fede, e della Grazia, implica, al di là dei contenuti, anche una riflessione sui modi per convincere il credente della 'verità'. Teatro e traduzioni svolgono un compito importante in questo senso. L'autrice nota come di particolare interesse sia la prima produzione teatrale della Riforma, quando forti erano ancora gli entusiasmi e le speranze di una vittoria. Il teatro raccoglie il sostegno di un Lutero riveduto il quale, se agli inizi aveva ostacolato il *Fastnachtsspiel* e i *Passionsspiele*, ben presto si rende conto che la rappresentazione sul palcoscenico di temi importanti «costituisce una forma privilegiata di predicazione» (p. 69). I soggetti sono diversi: dalla Parabola del figliol prodigo (p. 72), al filone nordeuropeo dei drammi di *Ognuno* (p. 71). La successiva intuizione di Lutero, fa notare giustamente Auteri, è che la parola e l'immagine non possono bastare. Il *Lied* diventa essenziale nella predicazione in quanto strumento diretto e, soprattutto, molto gradito agli individui più giovani. Anche in ambienti



gesuiti gli autori di teatro lo adoperano, benché per sottolineare i momenti più drammatici della rappresentazione (pp. 74-75). Per prepararsi all'Aldilà occorre, tuttavia, agire bene nel mondo, lottare contro i peccati, primo fra tutti le tentazioni del demonio. Già «ossessione» nel secolo precedente (i primi roghi risalgono al 1456, di trent'anni dopo è il *Malleus maleficarum*), il diavolo diventa protagonista di molta letteratura del XVI, tanto che grande successo hanno i cosiddetti *Libri del diavolo*, anche grazie alla convinzione di Lutero che ne esista uno per ogni peccato. Questi libretti verranno poi proibiti nei Paesi cattolici dopo la pace di Augusta mentre manterranno una certa popolarità in quelli protestanti, benché con connotazioni molto più satiriche (p. 77-78). Subiscono variazioni anche le figure dei martiri che si differenziano soprattutto all'inizio. Il cattolicesimo sottolinea l'azione di *imitatio Christi* di chi è morto per la fede, mentre nei testi riformati san Giovanni Battista o santo Stefano hanno ruoli di prefigurazione o postfigurazione del figlio di Dio. Verso la fine del secolo, nota Auteri, le posizioni sembrano allinearsi e così «le trame dei drammi [...] della 'vecchia' e della 'nuova' dottrina, present[a]no rilevanti punti di convergenza». Probabilmente perché, conclude la studiosa, «in un'età che corre veloce verso la devastante guerra dei Trent'Anni» cresce anche la consapevolezza che «la salvezza si fa più ardua da conseguire» (p. 81).

*Letteratura e sapere* è l'ultimo capitolo. «Il Cinquecento europeo», scrive Auteri, «è davvero alimentato da un intenso desiderio di conoscenza» (p. 92). In generale si assiste a una diffusione di trattati in volgare, di uso più immediato, persino domestico, ma anche a un crescente interesse per il sapere organizzato delle enciclopedie, tra le quali la studiosa cita la celebre *Bibliotheca Universalis* di Con-

rad Gesner (1545). Il bisogno di raccogliere testimonianze anche molto lontane sembrerebbe essere altresì alla base della moda per le *Kunst- und Wunderkammer*. Ma al moltiplicarsi dei contenuti occorre rispondere con un'adeguatezza di forme e così i «testi sviluppano anche una 'poetica del sapere' attraverso elementi paratestuali e soluzioni formali che equivalgono a strumenti per configurare e trasmettere (o mettere in discussione) saperi dimostrati o dimostrabili», sottolinea Auteri (p. 87). E la 'sete' di conoscenza può in taluni casi mostrarsi insofferente verso certe vecchie formule. I proverbi cominciano così a perdere un po' di quella autorevolezza che li distingueva (Auteri, fra i tanti, fa l'esempio del noto dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio, *Proverbi fiamminghi*, 1559 o di *Dil Ulenspiegel* dove il proverbio diventa causa di ambiguità e comici equivoci), con il risultato di minarne l'originario compito di aiutare il singolo a «orientarsi nella vita di ogni giorno» (p. 91). La letteratura satirica non risparmia neanche lo spirito didascalico delle produzioni più colte ed elitarie, e in questo caso Auteri cita il *Lalebuch* (1597), nel quale vede «una sorta di congedo dalla cultura umanista» (p. 93). Il secolo è giunto alla sua fine e nel romanzo, che narra le vicende del popolo dei Lali, sotto accusa viene messa l'istruzione pubblica destinata ai ceti medi, per i quali essa «ha oramai perso attrattiva, estraniata com'è dalla realtà» mentre il lucro ne è diventato la priorità (pp. 93-94). Anche Fischart aveva criticato la pedagogia umanista nella *Geschichtklitterung* (1575), una rielaborazione del rabelaisiano *Gargantua e Patagruel*, così come Rollhagen nella già citata *Froschmeuseler*. La letteratura, invece, dimostra un interesse sempre più spiccato per le conoscenze empiriche e i testi diventano occasione per fornire dati, curiosità o descrizioni. Dalle informazioni storiche (*Dil*

*Ulenspiegel*), agli elenchi delle armature (*Der Mückendrieg*) e ai resoconti geografici (*Fortunatus*), le notizie si affollano fino a creare, ed è il caso di Fischart che lo dichiara apertamente, delle vere *Wunderkammer* su carta (p. 96). Il capitolo si chiude con un paragrafo sulle *Scienze segrete* che Auteri indica come «ambiti del sapere che attengono a quello scibile non nuovo, ma diversamente recepito a partire dalla traduzione di Marsilio Ficino del *Corpus Hermeticum* di Ermete Trismegisto» (p. 100). E la letteratura, con posizioni diverse, «approva, condanna, informa, nasconde, [...] fermo restando», aggiunge l'autrice, «che in testi pubblicati, e quindi pubblici, un discorso che ha origini ermetiche deve necessariamente essere cifrato» (p. 101).

Molte sono state le interpretazioni che i secoli successivi hanno dato del Cinquecento tedesco, Auteri ne fa un significativo resoconto nella *Conclusione* di questo agile e importante volume. All'osservatore attento di oggi, aggiunge, dovrà però risultare chiaro che si tratta di «un'età nella quale ciò che conta è il 'nuovo'. E il nuovo si può riassumere in tre punti: Lutero, la 'massa', l'urgenza di determinare un'identità tedesca da contrapporre alla latinità» (p. 108). Un lungo secolo che, cessata l'iniziale apertura dettata dagli entusiasmi del cambiamento, con il sostegno di carestie, crisi economiche e presagi di un sinistro futuro ha finito per chiudersi su se stesso e a opporre a propria difesa un netto rifiuto per tutto ciò che non era tedesco.

Luisa Giannandrea

Elena Agazzi – Raul Calzoni (a cura di), *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*, «Cultura Tedesca/Deutsche Kultur», 50 (2016), pp. 347, € 22

Il presente fascicolo della rivista «Cultura tedesca», dedicato al 'progetto culturale' a cavallo tra Sette e Ottocento, si inserisce in un filone di ricerca che ha conosciuto negli ultimi anni una crescente attenzione da parte della germanistica internazionale. Il progetto, considerato nelle sue forme più varie (progetto estetico, politico, antropologico, religioso, ecc.), è stato studiato in maniera particolarmente produttiva soprattutto in seno alla cosiddetta *Netzwerkforschung* (sul tema si veda la ricca rassegna bibliografica a cura di Erika Thomalla e Hannes Fischer, *Literaturwissenschaftliche Netzwerkforschung zum 18. Jahrhundert*, in «Zeitschrift für Germanistik», 26, 2016, pp. 110-117), con un approccio molto spesso storico-sociologico prima ancora che culturologico. In questo volume, curato da Elena Agazzi e Raul Calzoni, viene promossa la precisa intenzione di guardare invece soprattutto ai testi letterari e filosofici come a strumenti (ed esiti) di progettualità, come a «spazi di transito concettuale, tra valori riferiti a modelli di pensiero che fanno parte del passato e nuove proposte culturali» (p. 15). La centralità di questo momento di transito d'idee è evidenziata dal passaggio estremamente fluido tra *Spätaufklärung* e *Frühromantik*, due stagioni culturali per nulla a sé stanti, bensì in costante dialogo tra loro, che hanno preparato un terreno particolarmente fertile per la sperimentazione di modelli epistemologici nuovi. I progetti culturali di cui nel volume vengono analizzati alcuni esempi significativi, quindi, da un lato rappresentano «il punto culminante del cammino del razionalismo verso la conquista dei diritti dell'uomo e di nuove scoperte scientifiche e artistico-letterarie» (p. 11), e dall'altro gettano le radici intellettuali del Romanticismo tedesco e della temperie culturale di vasta parte del XIX secolo.

Sugli elementi di continuità e sulle molteplici relazioni che intercorrono tra (tardo) Illuminismo e (primo) Romanticismo insistono non solo i curatori nella loro articolata introduzione ma anche il primo contributo del volume, firmato dallo storico Vincenzo Ferrone. Questi si sofferma, in particolare, sugli scritti estetici dell'enciclopedista Denis Diderot che, divenuto scettico nei confronti del meccanicismo newtoniano e del dominio delle scienze fisico-matematiche, ha gettato le fondamenta per un nuovo umanesimo tardo-illuminista incentrato sulla ridefinizione dei rapporti tra uomo e natura e sulla ricerca di un'umanità piena dell'individuo nella storia.

Segue un corposo saggio di Wolfgang Braungart, che contestualizza il frammento *Über die Religion* (1796-1797) di Friedrich Hölderlin entro la cornice dei dibattiti coevi sulla religione e sulla fondazione romantica di una nuova mitologia (Gotthold Ephraim Lessing, Karl Philipp Moritz, Friedrich Schlegel, Novalis), individuando nel concetto holderliniano di religione una progettualità insieme estetica, sociale e politica, che si cristallizza nell'idea di un'arte spendibile in senso pedagogico. La riflessione attorno alla religione e alle sue applicazioni secolarizzate prosegue nel contributo di Andreas Blödorn, volto a sviscerare il tema della ricerca della felicità a partire da un'analisi contrastiva di *Der Himmel auf Erden* (1797) di Christian Gotthilf Salzmann, ancora espressione dell'eudemonismo illuminista, e del suo contraltare polemico *Die Hölle auf Erden in der Geschichte der Familie Fredini* (1800) di Johann Gottfried Gruber.

I due saggi successivi tratteggiano con precisione uno dei progetti più ambiziosi e forse più caratterizzanti della seconda metà del Settecento, vale a dire quello antropologico. Elena Agazzi offre un'ampia panoramica sulle prospet-

tive della ricerca sul concetto di «ganzer Mensch», esito di un dialettico *commercium* tra spirito e sensibilità, tra corpo e anima. Agazzi analizza tre filoni di ricerca sull'argomento (estetico, medico-teologico e antropologico-letterario), per poi aprire un interessante squarcio sul XX secolo, con una riflessione sul concetto di «Humanität» in Max Scheler e Arnold Gehlen che varrebbe la pena approfondire in ulteriori studi. Il bel saggio di Alessandro Nannini completa questo quadro sui progetti antropologici, ricostruendo le principali costellazioni di pensiero che hanno portato allo sviluppo del concetto di «educazione estetica» nell'età della *Popularphilosophie*, per giungere sino ai *Briefe* di Schiller (1795).

Con il contributo di Patrizio Collini si entra 'a gamba a tesa' nel Romanticismo. Mettendo a fuoco il progetto di «rinascita» (p. 120) formulato dalla *Urzelle* romantica sullo sfondo dell'interesse per le arti figurative e in particolare per il Rinascimento italiano, Collini si concentra non tanto sulla nota ammirazione di Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck per Raffaello, quanto soprattutto sull'influenza esercitata da Giorgio Vasari e Johann Dominicus Fiorillo sulle *Herzensergießungen* (1796) e sullo *Sternbald* (1798).

A Tieck e Wackenroder è dedicato anche l'articolo di Federica La Manna, che esamina però i *Reiseberichte* dei romantici come testimonianze di una trasformazione in chiave antropologica del viaggio colto di fine Settecento. La Manna mostra come la *Bildungsreise* venga sempre più intesa come momento di crescita dell'individuo, di formazione alla *Weltklugheit*, e come al centro dei resoconti di viaggio non stia ormai più una descrizione analitica (ovvero stereotipata) dell'altro, ma l'esperienza del singolo viaggiatore, protagonista di un pellegrini-

naggio alla ricerca del proprio io. A questa ricognizione sulla sensibilità romantica del viaggiatore posto in relazione con i luoghi osservati segue un elegante saggio di Guglielmo Gabbiadini sui progetti invece più 'classici' di Christoph Martin Wieland, i romanzi satirico-filosofici *Sokrates Mainomenos* (1770), *Geschichte der Abderiten* (1781) e *Aristipp* (1800), in cui trovano riverbero le principali teorie politiche di fine Settecento.

Il contributo di Helmut Pfotenhauer introduce la figura di Jean Paul, che pare collocarsi programmaticamente tra classicismo, anticlassicismo e romanticismo, come mostrano i suoi vivaci scambi intellettuali con Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schlegel e Johann Gottlieb Fichte. Si ricollega a Jean Paul anche il bel testo di Monika Schmitz-Emans su Georg Christoph Lichtenberg, scrittore e fisico, che offrì a diversi scrittori di fine Settecento e inizio Ottocento (per esempio August Klingemann e E.T.A. Hoffmann, oltre allo stesso Jean Paul) un approccio sincretico all'esperienza del mondo, mediato dalla percezione soggettiva e dalla mediazione oggettiva e (pseudo)scientifica del reale.

I due saggi che seguono prendono in esame la dimensione misterica dell'età di Goethe, tematizzando da un lato il progetto egittosofico sviluppato segnatamente nella letteratura di consumo, e dall'altro l'ideazione di una nuova mitologia da mettere a servizio della ragione e della filosofia. Così Lucia Mor delinea, a partire dal farraginoso romanzo *Aylo und Dschafina oder die Pyramiden* (1793-1794) di Friedrich Eberhard Rambach, la rappresentazione dell'Antico Egitto nella *Trivialliteratur* di fine Settecento, mentre Gianluca Paolucci traccia la genealogia dell'interesse letterario di *Spätaufklärung* e *Frühromantik* per le strutture duali – esoterico-filosofiche ed esoterico-estetiche – degli antichi culti misterici.

La sezione tematica del volume dedicata al progetto culturale si chiude con due contributi su Novalis. Il primo, di Anne-Rose Meyer, prende le mosse dalla dicotomia di «Sensibilität» e «Irritabilität» nella cultura medica del XVIII secolo (Albrecht von Haller) per indagare i risvolti estetici dati da Novalis a questi concetti cardine della fisiologia della percezione settecentesca. Il contributo di Raul Calzoni invece, oltre a illustrare le linee di continuità e di rottura tra la progettualità dell'Illuminismo e quella del Romanticismo, presenta l'*Allgemeines Brouillon* (1798-1799) di Novalis come grande progetto enciclopedico, espressione di una «scienza universale progressiva» (p. 281) in grado di fondere la tensione illuministica ad una conoscenza vasta del mondo con l'ambizione romantica di cogliere e catalogare anche gli aspetti sovrasensibili dell'esistente.

Il fascicolo è completato, oltre che dalla consueta sezione dedicata alle recensioni, da un saggio di Roberta Ascarelli sulle traduzioni dei salmi di Moses Mendelssohn e Thomas von Schönfeld e sul loro carattere progettuale nel senso di una rivalutazione complessiva dei testi davidici – e della Bibbia in generale – come modelli poetici 'ebraici' nella Germania di fine Settecento.

Nel complesso, Agazzi e Calzoni offrono un volume organico, denso di contributi eccellenti, che senza avere pretese di esaustività presenta uno spaccato rappresentativo dei progetti culturali più rilevanti nella fecondissima stagione di passaggio dalla *Spätaufklärung* alla *Frühromantik*. Non mancano gli spunti per proseguire una riflessione sul «Projekt», in particolare sul versante filosofico-antropologico, ma anche su quello letterario, tenendo a mente territori tradizionalmente poco frequentati dalla germanistica, come la *Trivialliteratur*, che qui trova giustamente spazio, come pure epoche e

autori successivi all'età di Goethe, che ne recano l'eredità spirituale.

Daniele Vecchiato

Cesare Cases, *«The whole man». Ritratto di Lichtenberg attraverso il suo incontro con Volta*, a cura di Giulia Cantarutti, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2016, pp. 57, € 5

Georg Christoph Lichtenberg, *Sulla fisiognomica*, a cura di Giulia Cantarutti, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2017, pp. 87, € 10

Georg Christoph Lichtenberg, *L'uomo plasma se stesso. Pensieri su felicità, buon senso e libera ragione*, a cura di Giuseppe Moscati, traduzione e nota bibliografica di Elena Raponi, Castelvecchi, Roma 2017, pp. 47, € 7,50

Gli ultimi due anni sono stati fortunati per i lettori di Georg Christoph Lichtenberg, un autore spesso in ombra non solo nella germanistica italiana e nel panorama editoriale, spesso relegato in una decontestualizzata e cristallizzata nicchia del citazionismo da almanacco dei suoi aforismi. È merito dunque soprattutto di Giulia Cantarutti, rigorosa e appassionata indagatrice del mondo culturale settecentesco, di aver pubblicato, per la prima volta in traduzione italiana, lo scritto *Über Physionomik*, preceduto da un'ampia e incisiva introduzione, e in parallelo di aver riproposto il saggio «The whole man». *Ritratto di Lichtenberg attraverso il suo incontro con Volta* di Cesare Cases, testo della prolusione da lui tenuta il 13 marzo 1968 nell'aula voltiana dell'Università di Pavia e apparso nell'aprile 1973 nel volume *Momenti di cultura tedesca* di Marino Freschi. Questi due volumetti, apparentemente esili tanto da poterli mettere entrambi in tasca quanto in realtà densi e illumi-

nanti, costituiscono un dittico prezioso e inscindibile.

Partiamo dal saggio di Cases, che Cantarutti ha voluto ristampare non soltanto per «un atto di giustizia storica» ma anche per riaffermare un inquadramento critico di Lichtenberg, genuino rappresentante dell'Illuminismo, operato con «rigore filologico» e «densità concettuale», in opposizione a una tradizione interpretativa avviata poco prima in Italia da Anacleto Verrecchia con il suo libro *Georg Christoph Lichtenberg. L'eretico dello spirito tedesco* (1969) nel quale, secondo Cases, con bonario quanto lapidario giudizio «tutto quadra, ma appunto per questo nulla quadra». Non è certo casuale che Cases costruisca a tutto tondo il ritratto di Lichtenberg, fisico, matematico, psicologo, acutissimo osservatore di sé e degli altri, saggista e aforista, attraverso il rapporto scientifico, alimentato dal medesimo campo di indagine e di sperimentazione nell'elettricità, e di reciproca ammirazione con Alessandro Volta, già noto professore di fisica all'Università di Pavia che visitò il collega a Göttingen nel 1784. Cases, che fra l'altro in gioventù aveva studiato chimica, rileva nei due scienziati come elemento comune, sul piano metodologico e teorico – per Lichtenberg con felici ricadute sul piano letterario – l'osservazione e lo studio del dato empirico, del particolare, che la ragione deve saper leggere, interpretare e calare nel flusso della realtà preservandosi da vuote e sterili astrazioni. L'attenzione per il 'micrologico', come motore del processo scientifico, è per Cases il rispecchiamento della frammentarietà della vita da ricomporre a unità. Significativamente egli titola il suo saggio «The whole man» – che come ricorda Cantarutti è una citazione di Lichtenberg dalla rivista «The Spectator» di Addison e Steele riportata in due taccuini dei *Sudelbücher* – riaffermando il principio della pienezza

za e dell'unità di forze riunite dell'uomo, recepito poi anche da Goethe a proposito di Hamann. Ma secondo Cases la tensione dialettica tra il frammentismo e la proiezione in una possibile composizione totalizzante si complica in Lichtenberg per la scissione di un'esistenza e di un'opera «all'insegna della duplicità», di una conflittualità fra «qualità intellettuali e difetti fisici», che provata e subita sulla propria persona rinvia, in un vasto spettro di variazioni, alla scempi e a una problematica conciliazione di anima e spiritualità da un lato, corpo e sensualità dall'altro. Di qui il rilievo dato da Cases alla categoria della duplicità come cifra dell'esistenza di Lichtenberg, trasposta anche nell'abbozzo narrativo del «Doppio principe». «Il 'doppio principe' è anzitutto Lichtenberg stesso – scrive Cases – scienziato e illuminista da una parte, fautore dell'uomo intero, sicuro del progresso dell'umana ragione, amante della società e della conversazione e dall'altra crudelmente limitato e vulnerabile nel fisico, proclive all'introversione e all'introspezione».

Nel profilo di Lichtenberg, animato da una poetica quasi matematica della vita, da una logica introspettiva dell'anima speculare di una dissacrante rappresentazione della realtà, Cases sottolinea il suo anticonformismo, il caustico e graffiante antiaccademismo, la coscienza dell'arretratezza economico-politica della Germania («Gli altri popoli compiono le azioni, e noi traduciamo in tedesco i racconti che ne parlano»), la critica, in sintonia con Lessing, all'emulazione degli stranieri, la pessima mistura di «presunzione e rozzezza» («Dite, c'è un altro paese al di fuori della Germania in cui si impari ad arricciare il naso prima che a pulirlo?»). Ma le pagine più incisive e forti, mosse anche da una tensione critico-ermeneutica del presente con alcuni 'aforisti' della Scuola di Francoforte,

dalla insoluta dialettica tra il «gusto del frammento» e il «gusto della totalità» di ascendenza lukácsiana, sono dedicate al fraintendimento di considerare i *Sudelbücher*, i brogliacci e zibaldoni di pensieri come attestazioni pre o proromantiche di una letteratura la cui sistematicità alluderebbe a versanti irrazionali irriducibili alla realtà. Cases sgombra drasticamente il terreno da una tendenza di assimilare la scrittura aforistica intermittente e monadica di Lichtenberg a una forma di elaborazione concettuale e di espressione «diverse e opposte a quella del pensiero sistematico». Esploratore dell'anima umana, Lichtenberg era certo consapevole della presenza di zone oscure dello spirito ma, come scrive Cases, «restava illuminista anche quando ad esse rivolgeva la sua attenzione. Perlomeno, un illuminista di tipo inglese, più fiducioso nella forza dell'esperienza che in quella dell'astratta ragione» (p. 36). Le affrontava cioè con l'intelligenza duttile e disincantata di chi osserva i casi umani e in primo luogo se stesso con l'atteggiamento apparentemente asettico dello scienziato. L'antistürmerismo di Lichtenberg, il suo *furor wertherinus* discendono da un razionalismo che risulta inconciliabile con il culto del sentimento e del genio così come con la «ventriloquenza trascendente» dei fisionomisti che non tengono conto della pluralità dei fattori presenti nella realtà. «E quando la razionalità – commenta Cases – viene astratta dal contesto di questi fattori e posta a legiferare in un'assolutezza che non le compete, essa minaccia di rovesciarsi nel suo contrario, in un cieco determinismo irrazionale per cui il comportamento dell'uomo sarebbe fissato prevedibile in base alla sua costituzione somatica» (p. 53).

Di rilievo sono inoltre le osservazioni di Cases sul rapporto di Lichtenberg con l'Italia, Paese vagheggiato e per negative congiunture mai visitato, ma comunque

vicino attraverso la letteratura a lui illuminista più congeniale, quella dei «pensatori politici e scientifici, il Machiavelli, il Sarpi, il Beccaria, il Baretti, il Muratori» (p. 37). L'attrazione per l'Italia e soprattutto per l'«armonico italiano» contrapposto al «tedesco greve e affetto da ipertrofia del pensiero» è un mito certo condiviso, da Winckelmann, Goethe, Forster, ma come nota ancora Cases il pensiero di Lichtenberg è ancora rivolto ad Alessandro Volta, esempio dell'«armonico italiano» ma anche del «whole man».

Cantarutti nell'introduzione all'edizione con testo a fronte di *Ueber Physiognomik* – nella quale con acribia filologica, correggendo la *Lichtenberg-Bibliographie* (1972) di Rudolf Jung, colloca il testo *alias* «Kleine Antiphiognomik» nel «Göttinger Taschen Calendar» del 1778 come prima delle tre opere lichtenberghiane sul tema 'fisiognomica' – condivide la prospettiva critica di Cases il cui merito fra l'altro è stato quello di aver costruito il ritratto basandosi non solo sui *Sudelbücher*, ma anche sulle lettere e sui saggi, come lo scritto giovanile *Timorus* (1773) in difesa della tolleranza religiosa. Cantarutti, integrando con questo testo l'edizione curata da Wolfgang Promies di *Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*, tradotta in italiano da Giovanni Gurisatti nel 1991, chiarisce e puntualizza le reazioni di Lichtenberg all'opera in quattro volumi *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1795-1798) di Johann Caspar Lavater cancellando anche qui luoghi comuni sedimentati nella tradizione: «Il cliché della contrapposizione frontale fra Lavater e Lichtenberg in chiave rispettivamente di massimo fautore e massimo nemico della fisiognomica non regge a un minimo di verifica storica» (p. 9). Da scienziato che raccomanda «circospe-

zione e cautela», Lichtenberg non mette in discussione la fisiognomica in quanto tale, «non nega assolutamente che l'anima agisca sul volto», non rinuncia a esprimere apprezzamento per «osservazioni spesso buone» fatte da Lavater, ma non può accettare l'apoditticità astratta e meccanica di una scienza presunta, quella di una fisiognomica predittiva che nella fissità delle sue regole, nella correlazione automatica di caratteristiche fisiche e tratti caratteriali, indulge a un assolutismo psicologico misticcheggiante e alla *Schwärmerei* («anima pulchra in corpore pulchro»).

«La recente fisiognomica è il più sterile eccesso in cui è caduta l'umana ragione ovvero sragione nei tempi più recenti». «La fisiognomica è dopo l'arte profetica la più ingannevole di tutte le arti umane che mai sia stata escogitata da una testa intemperante». Queste due citazioni estratte da Cantarutti dal taccuino F condensano la posizione critica di Lichtenberg che parla una lingua diversa rispetto a Lavater denunciando dall'interno e in forza di un'autentica ideologia illuministica i rischi di un rigido deduzionismo che in nome della ragione in realtà la prevarica e la svuota delle prerogative della sua facoltà. L'appello a una sana, equilibrata facoltà discernitrice della ragione, in sintonia con la *Critica* kantiana, assume qui ancora maggiore rilievo perché Lichtenberg coglie e spiega il discrimine fra il *Verstand* e lo *Unverstand* quando si cade nell'eccesso perdendo il riferimento con la realtà tramite l'osservazione. Come osserva Cantarutti, non è casuale che Lichtenberg avesse affidato queste considerazioni ai *Calendar* ad elevata tiratura e diffusione per favorirne l'«utilità e il diletto», come del resto aveva ben rilevato Walter Benjamin nei suoi due radiodrammi *Lichtenberg* e *Cosa leggevano i tedeschi mentre i loro classici scrivevano*.

Nelle dinamiche e nelle discussioni di carattere gnoseologico ed etico Lichtenberg, per formazione e soprattutto per esperienza forse il meno tedesco di molti contemporanei, per le sue competenze scientifico-sperimentali, per la sua esplorazione psicologico-antropologica e per un'acquisita saggezza, salace e bonaria al tempo stesso, è una figura centrale nella cultura illuministica nella seconda metà del Settecento, cui purtroppo non fa ancora riscontro, tranne eccezioni che qui stiamo discutendo, una ricezione adeguata in cui si affronti la molteplicità degli aspetti presenti nella sua opera, anche quelli più problematici e sorprendenti come ad esempio quello del suo presunto antisemitismo. A questo contribuisce anche una evidente carenza di traduzioni in italiano dei suoi scritti. Dal 1915, quando uscì la raccolta *Osservazioni e massime*, tradotta da Enrico Burich e riproposta nel 2009, a oggi si segnalano solo cinque edizioni di un certo respiro: *Osservazioni e pensieri*, traduzione di Nello Saito per Einaudi nel 1966; *Lo scandaglio dell'anima: aforismi e lettere*, a cura di Anacleto Verrecchia per Rizzoli nel 2002; *Zibaldone segreto*, traduzione e cura di Franco Farina per Edizioni Virgilio nel 2002. Pochi mesi fa, per merito della casa editrice Castelveccchi, è stata riproposta una raccolta di aforismi e pensieri apparsa per i tipi di Rizzoli nel 1981 con il titolo *Libretto di consolazione*, traduzione del libro *Das Lichtenberg Trostbüchlein*, a cura di Barbara Scriba-Sethe (Meyster Verlag 1978). Questa raccolta, che nel sottotitolo reca opportunamente invece che aforismi *Pensieri su felicità, buon senso e libera ragione*, è ora ripresentata in una nuova, eccellente traduzione di Elena Raponi e prefata da Giuseppe Moscati che nel breve ma incisivo profilo tratteggiato dell'autore ne ricostruisce l'orizzonte filosofico e sottolinea l'esemplare «esercizio di autonomia

della ragione» di un *Selbstdenker* le cui osservazioni e introspezioni critiche si rivelano propositive e proiettive.

Ci auguriamo che quest'ultima pubblicazione sia un buon viatico per nuove edizioni in lingua italiana che attingano alla vasta letteratura contenuta nei quattro volumi delle *Schriften und Briefe* curati da Wolfgang Promies ed editi da Hanser Verlag.

Fabrizio Cambi

Hermann Mildenerger – Serena Zaniboni – Fernando Mazzocca – Francesca Tasso – Reinhard Wegner (hrsg. v.), *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe Bossi und Goethe*, Sandstein, Weimar 2016, pp. 284, € 38

*Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di Fernando Mazzocca – Francesca Tasso – Omar Cucciniello, Officina Libreria, Milano 2016, pp. 200, € 24

Hendrik Birus – Anne Bohnenkamp-Renken – Wolfgang Bunzel (hrsg. v.), *Goethes Zeitschrift «Ueber Kunst und Alterthum». Von den «Rhein-und Mayn-Gegenden» zur Weltliteratur*, Göttinger Verlag der Kunst - Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M. 2016, pp. 136, € 16,90

Giovanni Meda Riquier – Michele Vangi (a cura di), *«Das Schöne, das Nützliche und das Aufrichtiges». Goethe und Mylius in Italien – «Il bello, l'utile e l'onesto»*. *Goethe e Mylius in Italia*, in collaborazione con Viola Usselman, testo in italiano e tedesco, Villa Vigoni, Lovenjo di Menaggio 2016, pp. 95, s.i.p.

Una recente mostra presso le Scuderie del Quirinale a Roma è stata dedicata al *Museo Universale*, ovvero al rientro – dopo il Congresso di Vienna – delle opere d'arte italiane, che erano state requi-



site in epoca napoleonica per arricchire in questo spirito di universalità le collezioni del Louvre (il catalogo della mostra è stato pubblicato da Skyra). Sarebbe indubbiamente interessante poter ricostruire l'analogo processo che si svolse in Germania e i contatti, diretti o indiretti, che sicuramente non mancarono – in particolare tra Wilhelm von Humboldt e Antonio Canova – per giungere a creare le condizioni di questo non facile ritorno delle opere d'arte ai loro originari luoghi di provenienza. È comunque all'interno di questo processo complessivo, dal sogno del museo universale alla rivalutazione del patrimonio artistico nazionale, che devono essere collocate, per meglio comprenderne il significato, le due storie principali oggetto delle pubblicazioni indicate. Come è noto, «Kunst und Alterthum» non venne inizialmente concepita come una rivista – né in senso stretto lo divenne in seguito –, ma come una sorta di *memorandum*, il quale, attraverso la descrizione dei dintorni attorno al Reno e al Meno che Goethe aveva avuto modo di visitare durante il suo soggiorno a Wiesbaden nell'estate 1814 (dove poi tornò l'estate successiva), intendeva sostenere tutte quelle iniziative volte a conservare e a restaurare le testimonianze più significative dell'arte e dell'architettura medievale presenti nella regione; in tal modo la descrizione di viaggio veniva a essere utilizzata come strumento per promuovere una politica culturale, che avrebbe dovuto essere realizzata anche in altre zone della Germania, e in particolare nella Prussia, dalla quale dopo il Congresso di Vienna la provincia renana dipendeva. Quando Karl August nell'estate 1817 visitò Milano, egli venne indirettamente a contatto con l'opera di uno dei protagonisti più significativi in Italia di quel sogno di un museo universale: Giuseppe Bossi, che era morto prematuramente nel 1815, era stato infatti uno

dei principali artisti operanti attorno a Brera, la quale Accademia aveva diretto fino al 1811. La conseguenza più significativa di questo viaggio milanese di Karl August fu il saggio dedicato a Leonardo che Goethe pubblicò nel terzo fascicolo di «Kunst und Alterthum»; esso per molti versi aprì una nuova e importante fase nella storia della rivista. Come si vede, quindi, le due storie oggetto delle pubblicazioni indicate sono in stretta correlazione tra loro; lo spazio, successivamente dedicato all'opera del giovane Alessandro Manzoni in «Kunst und Alterthum», e il rapporto dello scrittore con l'esecutore testamentario di Bossi, Gaetano Cattaneo, rappresentano un'ulteriore, significativa testimonianza di tale correlazione.

Le pubblicazioni indicate permettono, così, di indagare da nuove prospettive queste due storie. Il catalogo francofortese – con contributi di Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Mareike Hennig e Gabriella Catalano – offre un quadro molto preciso di «Kunst und Alterthum», della sua genesi, del suo sviluppo, dell'idea di *Weltliteratur* in essa sostenuta, del rapporto tra Goethe e i fratelli Boisseree sia riguardo la loro collezione sia riguardo il progetto di ricostruzione e completamento del duomo di Colonia; l'interessante contributo di Gabriella Catalano, oltre a ricostruire il rapporto intrattenuto da Goethe con la rivista milanese «L'eco» – come significativa testimonianza del *network* internazionale che Goethe riuscì a costruire attraverso la rivista – ricorda come in Francia, attraverso «Le Globe», il termine di *Weltliteratur* venisse identificato con quello di *letteratura europea* e sotto questa denominazione ripreso e sviluppato, tra gli altri, da Giuseppe Mazzini.

Il catalogo weimariano, che viene ripreso in gran parte nel volume milanese, sebbene questo non sia corredato delle

immagini e delle importanti note che le accompagnano nella edizione originale, concentra la sua attenzione sul lavoro condotto da Giuseppe Bossi per riprodurre *Il Cenacolo* di Leonardo – il mosaico che ne fu tratto è conservato nella Chiesa dei Minoriti a Vienna – e sull’acquisizione da parte di Karl August dei cartoni disegnati a tal fine da Bossi; tali cartoni, una volta appunto giunti a Weimar dove ancora oggi sono conservati, indussero Goethe all’elaborazione del suo saggio leonardesco. Una particolare attenzione, sia nel catalogo che nella mostra weimariana, è stata dedicata al quadro complessivo delle acquisizioni compiute dalla corte di Weimar, spesso attraverso un diretto intervento di Goethe, attraverso la mediazione di Gaetano Cattaneo; tale quadro permette di valutare meglio il significato dell’acquisto dei cartoni di Bossi all’interno di un più generale interscambio culturale, che allora si realizzò tra Milano e Weimar. Un altro aspetto che ha caratterizzato la mostra weimariana – e quindi il catalogo – è l’attenzione dedicata al persistere a Weimar di una tradizione classicista lungo tutto l’arco del XIX secolo; all’interno di tale continuità rientra la chiamata di Giulio Aristide Sartorio nel 1895 alla *Kunstschule* di Weimar. Il volume milanese, che testimonia la collaborazione tra Milano e Weimar e l’intenzione di realizzare prossimamente anche nella città lombarda una mostra su analoghe tematiche, oltre a indagare quanto presente a Milano in relazione a Bossi e Leonardo, approfondisce ulteriormente l’indagine relativa a Gaetano Cattaneo, alle sue relazioni internazionali e al suo progetto di una storia dell’arte lombarda. Le due pubblicazioni – dispiace per ragioni di spazio non poterne citare gli autori – contribuiscono in modo determinante a una più attenta indagine non solo della figura e dell’opera di Giuseppe Bossi, ma anche

del saggio leonardesco di Goethe e del contesto nel quale esso sorse.

Rimane però quasi dimenticata l’altra figura di mediatore, la quale ebbe non minore funzione nel creare le condizioni per questo importante interscambio culturale che allora si realizzò tra Weimar e Milano: ovvero Heinrich Mylius, il cui rapporto con Goethe e in genere con Weimar e la cui personalità sono oggetto della significativa pubblicazione realizzata da Villa Vigoni, della quale si segnala altresì l’attenta e aggiornata bibliografia, di grande utilità per una ricostruzione della suggestiva figura di Mylius. Dispiace – con l’eccezione di quest’ultima pubblicazione – che nello studio di questo ambito tematico, e in particolare del rapporto tra Goethe e Manzoni che ne rappresentò il nucleo più significativo, venga in genere trascurato il fondamentale volume dei *Carteggi letterari della Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, curato nel 2010 da Serena Bertolucci e Giovanni Meda Riquier; è auspicabile che il titolo, di grande importanza per lo studio del rapporto tra Manzoni e Goethe, trovi ampia circolazione nella ricerca germanistica, destinata certamente ad arricchirsi di nuovi stimoli e indicazioni su questi temi con la prossima pubblicazione del volume 2018 del «Goethe-Jahrbuch», che sarà dedicato prevalentemente alla concezione goethiana di *Weltliteratur*. Vale infine la pena di ricordare la pregevole edizione dei *Saggi sulla pittura* di Goethe, curata nel 2005 da Roberto Venuti, anch’essa incomprensibilmente dimenticata nelle importanti pubblicazioni qui segnalate.

Aldo Venturelli

Francesco Rossi (a cura di), *Estetica, antropologia, ricezione. Studi su Friedrich Schiller*, ETS, Pisa 2016, pp. 228, € 18

Il volume in oggetto è la tappa conclusiva di un percorso avviato con una giornata di studi tenutasi presso l'Università di Pisa nell'aprile 2015, dedicata all'attualità del pensiero schilleriano in ambito estetico e letterario. L'approccio, data anche la natura 'ibrida' dell'autore, è interdisciplinare, per cui l'indice risulta composto da contributi che spaziano dalla letteratura alla filosofia, alla storia della cultura. La scelta di tre direzioni di indagine – quelle indicate nel titolo, ossia estetica, antropologia, ricezione – risiede nella convinzione, come scrive il curatore nella sua breve introduzione, che si tratti di «tre possibili concetti cardinali» (p. 13) della ricerca letteraria e filosofica su Schiller, segnata appunto da una pluralità di approcci cui Rossi ha voluto attenersi anche per il suo progetto. Tutt'altro che inappropriata appare dunque la collocazione del volume nella collana dell'editore pisano denominata *philosophica* e diretta da Leonardo Amoroso.

Come si evince dalla già citata introduzione, la raccolta di saggi si inserisce in un contesto di studi, quello della *Schillerforschung*, che in Italia, in particolare nell'ultimo decennio, ha saputo costruire le basi per una lettura rinnovata del pensiero schilleriano, di certo più attinente alla reale essenza dell'opera dello scrittore di Marbach. Schiacciato tra la banalizzazione crociana e la canonizzazione melodrammatica (per non parlare del confronto annichilente col suo sodale), il nucleo teorico ed estetico dei testi schilleriani aveva perduto quasi del tutto il carattere di modernità e il dinamismo proprio della sua molteplice, eclettica dimensione artistica e culturale. Di certo il 2005, l'anno del bicentenario della morte di Schiller, con le moltissime iniziative che hanno contrassegnato questa ricorrenza, è stato un momento di svolta nel nostro paese per quanto riguarda la ricezione dell'opera e del pensiero schilleriani; negli

anni successivi, con l'apporto di studiosi di generazioni diverse, si è consolidata una costellazione critica che non è diventata una vera e propria scuola ma ha prodotto contributi rilevanti sul piano critico, anche se confinati al mondo accademico nel senso più stretto del termine e dunque poco efficaci nel favorire una diffusione più ampia a livello culturale delle opere di Schiller, tutt'oggi completamente assenti dai cartelloni teatrali della scena italiana. Schiller è ancora inattuale nel nostro Paese, discutere dell'attualità del suo pensiero significa forse fare i conti anche con questa che appare, al momento, una irrimediabile, paradossale scissione tra una vitalità estremamente prolifica e fruttuosa nell'ambito degli studi accademici e un altrettanto radicato e radicale disinteresse da parte del pubblico e delle istituzioni culturali. Posto che valga la pena interrogarsi su tale questione, o piuttosto non convenga rassegnarsi all'idea che certi autori e certi temi non possono più trovare spazio in una scena culturale i cui paradigmi e il cui livello sono inevitabilmente lontani dalle questioni che Schiller o altri classici con i loro testi pongono, la raccolta curata da Rossi, nel chiudere idealmente una fase decennale di indagini critiche, risulta tutt'altro che conclusiva nel senso che, come si vedrà, ha il merito di porre ancora una serie di questioni sulle quali, credo, potrà innestarsi un altrettanto fruttuoso periodo di ricerche e di indagini.

I primi quattro saggi della raccolta sono incentrati su questioni legate all'estetica e, in parte minore, all'antropologia di Schiller, mentre l'insieme dei contributi successivi va a collocarsi nell'ambito più ampio della ricezione dell'opera e del pensiero dell'autore, sebbene in alcuni casi i temi affrontati nei saggi si sviluppano anche su uno spettro più ampio di quello della sola ricezione.

Partendo dal legame tra estetica e antropologia, così come si mostra nel con-

cetto gadameriano di gioco, concetto con ogni evidenza di ascendenza schilleriana, Jörg Robert costruisce un interessante percorso di indagine che attraversa un nodo fondamentale della riflessione estetica di Schiller: il ruolo, la funzione dell'arte nello sviluppo dell'essere umano, nella costruzione dell'io inteso come entità libera e autonoma. Il tema risulta estremamente insidioso, proprio per questo anche affascinante e produttivo, perché, come giustamente nota Robert a più riprese, trova nelle formulazioni schilleriane elementi di forte contraddizione, specie tra l'idea dell'arte come elemento caratterizzante, distintivo della natura umana e il concetto di arte come frutto di un processo evolutivo e di predisposizioni preformate che si sviluppano solo nell'arco del lungo percorso di civilizzazione. Lo studioso, che ha dedicato diversi e importanti studi all'opera di Schiller, attraverso l'analisi della poesia *Die Künstler* prima e successivamente tramite una interpretazione di alcuni passaggi della *Ästhetische Erziehung*, giunge a teorizzare una vicinanza delle posizioni di Schiller alle teorie evoluzionistiche: sulla scorta delle recenti indagini di Mennighaus, Eibl e Cometa, Robert intravede nel sistema estetico-antropologico schilleriano, soprattutto nella XXVII lettera sull'educazione estetica, l'idea dell'arte come elemento decisivo di una visione genealogica della storia dell'uomo. Diverse le questioni che il contributo lascia aperte a indagini future, ad esempio in relazione a inattese vicinanze di pensiero tra Schiller, De Sade e Bataille (p. 37), nell'idea della dimensione estetica come prodotto del lusso della creazione, dello spreco che, a sua volta, si configura come principio comune a tutta l'umanità.

Anche nel contributo successivo si parte dallo Schiller poeta con un'analisi della lirica *Die Götter Griechenlands* per evidenziare come il sistema teorico

– estetico ed antropologico – degli scritti schilleriani sia fondato su uno schema circolare, su un movimento ricorsivo. In questo caso Matteo Bensi propone di nuovo un'indagine ad ampio spettro che, passando per gli scritti giovanili e analizzando l'influsso dell'antropologia settecentesca sul pensiero di Schiller, si sofferma su un elemento decisivo della poetica schilleriana: la scissione, la consapevolezza dell'io moderno di vivere in una condizione di mancanza per aver perso uno *status* di unità originaria cui tendere nuovamente con il contributo decisivo della ragione. Il rapporto tra la sfera razionale e i sensi, la ricerca di un equilibrio e di un'armonia tra queste due componenti dell'animo umano nel confronto con il mondo è evidentemente un altro dei problemi radicali della riflessione schilleriana (il finale della *Zauberflöte* mozartiana costituisce per Bensi un esempio di realizzazione nel nome dell'amore di questa conciliazione). Punto d'arrivo di questo percorso, dunque, non può che essere il saggio sulla poesia ingenua e sentimentale, in cui la riconquista della condizione di unità si compie non nel ritorno all'Arcadia ma nella proiezione verso l'Eliso. Movimento ricorsivo dunque o schema triadico, oppure spiraliforme in cui l'ultimo livello non costituisce il recupero della condizione di partenza, si pone bensì ancora come una proiezione verso una dimensione superiore? È legittimo parlare di ritorno o di ricorsività se il punto di approdo del percorso non soltanto è diverso rispetto a quello iniziale ma è 'intra-visto' soltanto come dimensione utopica?

Tema noto e ben studiato è senz'altro quello del rapporto di natura puramente estetica che Goethe intrattiene con il cattolicesimo e in particolare con la sua iconografia. Meno conosciuto e indagato il versante schilleriano di questo problema, che Francesco Rossi analizza nel suo contributo discutendo dapprima il

modo in cui immagini e temi di matrice cattolica si sviluppano nell'opera schilleriana, e concentrandosi successivamente sul modo in cui Schiller elabora teoricamente una sua prospettiva estetica sulla religione. Il *Geisterseher* e *Maria Stuart* vengono individuati rispettivamente come punto di partenza e momento di approdo di una concezione dei costituenti simbolici della religione, che per Schiller diventano un elemento fondante delle proprie macchine teatrali. Giustamente Rossi utilizza le espressioni «un processo di trasfigurazione» e «apoteosi da martire cattolica» (p. 68) per descrivere la rappresentazione dei momenti finali della regina scozzese, in un impianto scenico e drammaturgico nel quale, più che in ogni altro dramma schilleriano, le pratiche della liturgia cattolica sono tutt'uno con il 'rito' teatrale. Nei passaggi successivi l'argomentazione di Rossi si dipana attraversando scritti storici ed estetici allo scopo di evidenziare come l'approccio di Schiller alla religione – e in particolare alla religione cattolica e al suo culto per le immagini cui i riti protestanti sono sostanzialmente estranei – sia guidato da un'ottica di tipo antropologico. La vicinanza delle posizioni estetiche schilleriane in questo ambito con la costellazione romantica è il grande tema che Rossi con questo suo contributo propone alla ricerca dei prossimi anni.

A una vicinanza con il concetto di ironia romantica accenna Astrid Dröse nel suo saggio sulla *Turandot* schilleriana, che nel titolo del contributo viene appunto definita come probabile tragicommedia romantica – un punto interrogativo lascia aperta la questione. Dopo una ricostruzione delle vicende che hanno portato all'elaborazione del testo e a un breve riepilogo della trama, nel terzo paragrafo dell'articolo si passa al confronto vero e proprio tra la versione gozziana e il testo teatrale dell'autore di Marbach.

Lo scopo è duplice: innanzi tutto mettere in evidenza come la rielaborazione schilleriana sia tesa a fornire allo 'scheletro' della fonte una struttura in cui i personaggi sono dotati di una maggiore consistenza psicologica più adatta a un lavoro teatrale e l'impianto estetico si arricchisce di una solida dimensione etica; in secondo luogo l'autrice vuole evidenziare come le strategie drammaturgiche utilizzate dall'autore tedesco, a differenza della fonte italiana e in linea invece con le considerazioni in materia di poetica dei generi del tardo Schiller, servano ad accentuare la distanza estetica e a creare così un effetto del tutto simile a quello che i romantici si proponevano di raggiungere attraverso la loro concezione di ironia. Anche in questo caso sarebbe di grande interesse – l'autrice avrebbe potuto forse accennare a eventuali ulteriori sviluppi della sua ricerca – indagare quanto questa affinità resti confinata al 'caso' *Turandot* o se si possa rintracciare anche in altri testi schilleriani.

L'intera seconda sezione del volume, come detto, è dedicata all'ambito della ricezione dei testi drammatici e teorici schilleriani. Il primo di questi contributi, scritto da Marta Vero, si confronta con un altro tema 'forte' della *Schillerforschung*: la rielaborazione da parte di Hölderlin delle teorie del suo «maestro» (p. 114). La ricostruzione dell'eredità schilleriana è condotta sulla scia di quella tensione fra coppie oppostive che anima la dinamica della speculazione schilleriana, una dialettica che Hölderlin radicalizza o tenta di radicalizzare in particolare negli scritti degli anni Novanta che accompagnano la redazione di *Hyperion*. Visto da un'altra prospettiva, è ancora quel nodo decisivo del rapporto uomo/ragione-natura che sta alla base dei grandi scritti teorici di Schiller a porsi quale 'linea guida' – «Linee guida per un confronto» recita il sottotitolo del contributo – del-

la comparazione fra i due autori. Questo aspetto che, dalla lettura del saggio, pare senz'altro una affinità tra i due più che una vera e propria differenza, per quanto 'radicali' in senso estetico le idee hölderliniane possano essere considerate, lascia invece spazio a una distinzione di tipo più sostanziale che potremmo definire di impostazione: l'impossibilità di giungere a quella ricomposizione delle istanze opposte in un sistema filosofico, fine raggiungibile soltanto nello spazio transitorio e illusorio dell'opera d'arte, è ciò che caratterizza l'approccio hölderliniano all'arte. La filosofia si costituisce come momento integrante dell'attività poetica, serve da pungolo nel percorso eccentrico verso la riconquista dell'unità armonica, ma è sempre cosciente dell'impossibilità di giungere a tale meta.

Ben tre contributi si occupano della ricezione in ambito filosofico del pensiero schilleriano: il primo lavoro, scritto da Elena Romagnoli, è costruito su una tesi molto definita e ben strutturata sulla base di una discussione di poche ma decisive fonti critiche sulla materia. L'utilizzo che Hegel fa degli scritti teorici, teatrali e poetici di Schiller – oltre alla interpretazione del *Wallenstein*, scelta quasi obbligata, l'autrice si sofferma sulle variazioni apportate da Hegel ai versi schilleriani citati nella *Phänomenologie des Geistes* – è un uso strumentale, parziale, con una funzione euristica. Il filosofo ne fa uso da un lato per sviluppare la sua visione dialettica del mondo, dall'altro per prendere le distanze da una certa poetica e filosofia dei romantici (Schlegel e Fichte in particolare), sottoposte soprattutto nelle lezioni di estetica hegeliane, proprio attraverso Schiller, a una critica implacabile. Anche in questo caso risulta decisivo il rapporto tra arte e filosofia, meglio, nel caso di Hegel, l'affermazione del primato della filosofia sull'arte, primato che però metterebbe in evidenza il ruolo strategi-

co e, si potrebbe dire, quasi propedeutico rispetto alla riflessione filosofica, della poesia schilleriana.

L'affinità tra Schiller e Nietzsche, in particolare la loro funzione di 'fisiologi della cultura', è invece oggetto dell'articolo di Daniele Vecchiato; introdotto da un'accurata ricostruzione delle diverse fasi in cui Nietzsche si dedica alla lettura delle opere di Schiller, sulla scorta dello schema proposto dal lavoro di Martin del 1996, l'autore mette poi a confronto la «campagna antiedonistica» (p. 187) dell'educazione estetica schilleriana con la critica allo storicismo ottocentesco proposta da Nietzsche nella seconda inattuale. L'indagine di Vecchiato si dipana recuperando la lettura baioniana dell'età di Goethe, fondata sulla contrapposizione fra i concetti di bello e sublime, uno schema oppositivo che l'autore ritrova poi nelle argomentazioni *kulturkritisch* di Nietzsche. Il saggio si chiude con un ultimo passaggio in cui Vecchiato rileva un'affinità ulteriore nella visione della storia da parte dei due autori, ovvero la concezione della storia come costrutto estetico (una tesi su cui Vecchiato ha lavorato in modo diffuso e dettagliato in relazione a Schiller in diversi suoi lavori).

Il nesso tra pensiero filosofico e scrittura drammaturgica, il rapporto dialettico che in questo ambito si istituisce tra la rappresentazione delle istanze individuali e della dimensione universale è oggetto del serrato percorso di indagine di Danilo Manca. L'articolo si sviluppa a partire dall'interpretazione di questi nodi problematici proposta da Ernst Cassirer e dalla concezione del metodo filosofico che da tale interpretazione deriva: è lo stile che deve essere inteso come vero e proprio metodo del filosofo, un elemento cardine del suo argomentare, non prestabilito e poi seguito pedissequamente, bensì qualcosa che si sviluppa insieme all'elaborazione del pensiero. In

questa prospettiva, se la scrittura filosofica dell'autore di Marbach appare caratterizzata da uno stile artistico, allora, si chiede Manca, è possibile che la scrittura drammatica schilleriana sia a sua volta influenzata da strutture filosofiche o, più in generale, riflessive? La tappa finale di questa complessa e ben strutturata esposizione trova nella discussissima forma ibrida della *Braut von Messina*, dramma con una evidente 'struttura' filosofica, il suo (previsto) sbocco conclusivo. Resta ancora irrisolta, almeno a mio avviso, una grossa questione. Molta della letteratura sul dramma del 1803 afferma in modo spesso apodittico come esso costituisca in qualche modo la quadratura del cerchio, la soluzione ideale di quei problemi estetici legati alla rappresentazione teatrale e alla speculazione filosofica di Schiller. Tuttavia, è altrettanto evidente che la *Braut von Messina* rappresenta un *unicum* nella produzione teatrale schilleriana, che nella fase immediatamente successiva rinuncia totalmente a questo genere di impianto per tornare a forme drammatiche molto meno 'filosofiche' (si pensi solo al *Tell*).

Il volume presenta infine tre contributi dedicati ad aspetti più specificamente letterari della ricezione schilleriana. Di due complessi casi di ricezione si sono occupate Irene Conti e Serena Grazzini, prendendo in considerazione due autori estremamente lontani, almeno a un primo sguardo, da Schiller. La prima ha tentato di rintracciare nel racconto *Das Erdbeben in Chili* la presenza di alcune categorie estetiche schilleriane: grazia, dignità, idillio, anima bella, sono gli elementi che Kleist riutilizzerebbe ma solo per rovesciarne l'essenza nella sua concezione del mondo in cui la razionalità avrebbe una funzione esclusivamente negativa (anche in questo caso si fa ricorso a una interpretazione di Baioni). Il rischio di una simile operazione – oltre al fatto che la tesi di

fondo appare quanto meno scontata se si devono confrontare i due autori sulla base della loro concezione della razionalità nelle opere prescelte – è quello di appiattare tanto Schiller quanto Kleist in una prospettiva che semplifica in modo eccessivo il complesso legame dei due autori con la sfera razionale. Forse la ricezione kleistiana del pensiero di Schiller andrebbe ricostruita e analizzata tenendo in considerazione altri aspetti. Sulla base di un impianto teorico più solido Serena Grazzini ha strutturato il suo saggio dedicato al rapporto di Georg Büchner con l'autore di Marbach, contestualizzando in modo preciso le citatissime affermazioni negative sul teatro schilleriano contenute nelle lettere di Büchner ai familiari (si parla in modo appropriato di un *topos* argomentativo). La distanza di queste affermazioni dalla pratica teatrale si misura appunto nello specifico delle strutture drammaturgiche, in cui pur con una certa affinità di risultati, riscontrata nella costruzione di una distanza dello spettatore da quanto rappresentato, resta evidente il percorso contrapposto per raggiungere tale scopo da parte dei due autori: «dissonanza» ed «esasperazione del pathos» nel caso di Schiller, «contraddizione» e «sottrazione di pathos» per Büchner (p. 159). La dimensione empatica che coinvolge il drammaturgo assiano nei confronti dei suoi personaggi e lo anima nel suo percorso conoscitivo attraverso l'arte, dà vita a figure in cui la trasfigurazione poetica appare del tutto scevra da ideali morali, e in ciò, conclude l'autrice, si può rilevare l'effettiva e sostanziale distanza dell'approccio di Büchner dal teatro schilleriano.

Un ultimo contributo è dedicato a un caso di ricezione ottocentesca italiana, nello specifico a una figura di enorme spessore nel panorama culturale italiano di quest'epoca, Gustavo Modena. Giovanna Cermelli ricostruisce, grazie

anche a materiali attinti dall'Archivio Grandi nella Biblioteca del Museo del Risorgimento di Torino, alcune fasi della sua carriera artistica e della sua attività politica, analizzando la messinscena di *La morte di Wallenstein*. All'analisi filologica della rielaborazione di Modena, un copione suddiviso in quattro atti, si affianca nel saggio una disamina delle pratiche attoriali e registiche inserite nel contesto storico dell'epoca, che porta l'autrice a sfatare alcuni marchiani errori interpretativi dell'operazione di Modena. L'idea che *La morte di Wallenstein* possa essere concepito come dramma risorgimentale e anti-veneziano viene confutata anche in base al materiale relativo a messinscena di altri drammi storici, *Adelchi* e *Il cittadino di Gand*, dai quali si ricava una evidente sfiducia da parte di Gustavo Modena nei riguardi delle potenzialità estetiche e politiche del dramma storico in Italia. Non è solo la distanza della regia di Modena dal teatro ottocentesco italiano nella ricezione di Schiller che Cermelli mette in evidenza, ma anche un significativo spostamento di accenti rispetto al dettato schilleriano stesso: le operazioni di taglio, di riduzione delle scene e dei dialoghi servono a ridisegnare un dramma meno concitato dal punto di vista dell'azione, più riflessivo, in cui la dimensione tragica del protagonista è molto più affine a quella di figure come Maria Stuart e il marchese di Posa.

Come si evince dall'analisi dei singoli contributi, il volume offre diversi spunti di riflessione e ha il merito altresì di indicare alcune direzioni verso cui la *Schillerforschung* potrebbe muoversi nei prossimi anni. Colpisce, in questo quadro così variegato di approcci disciplinari e teorici, la presenza costante di alcuni autori 'storici' – Szondi, Pareyson, Pott in particolare – le cui analisi dell'opera e del pensiero schilleriani appaiono a tutt'oggi

come punto di riferimento imprescindibili per chi voglia misurarsi con questo autore.

Luca Zenobi

Aurelio de' Giorgi Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, a cura di Maurizio Pirro, Mimesis, Milano 2016, pp. 274, € 24,00

Fra le opere critico-saggistiche che più mi hanno affascinato al tempo dei miei studi universitari ricordo sempre la fondamentale *Storia delle storie letterarie* di Giovanni Getto. L'elencazione e la discussione, solo in apparenza frutto di mera erudizione, di manuali, trattati e compendi gli aveva reso possibile delineare «una struttura in cui si incontrano il problema teoretico della storia letteraria [...] e innumerevoli altri problemi di ordine teoretico e pratico, che si rifrangono unitariamente attraverso il prisma di questa struttura». E così il complesso delle narrazioni storiografiche obbediva non più soltanto all'esigenza «manuale e didattica, ma [altresì a quella] scientifica e altamente culturale [...] di una storia della letteratura come storia di una civiltà letteraria».

Questo ricordo ha accompagnato la lettura della recente riedizione di alcune sezioni dell'*Idea della bella letteratura alemanna* di Aurelio de' Giorgi Bertola curata con 'amorosa' acribia da Maurizio Pirro per i tipi di Mimesis. Nel volume sono riportati il *Saggio storico-critico sulla poesia alemanna*, il *Ragionamento sulla poesia pastorale e particolarmente sopra gl'idilj di Gessner*, la *Scelta di ventisette idilj di Gessner* nella traduzione di Aurelio de' Giorgi Bertola.

Nel variegato e ricco mondo delle opere che nel corso degli ultimi decenni hanno approfondito il tema della cul-



tura tedesca nel nostro paese, si avverte sempre più pressante la necessità di una «storia delle storie della letteratura tedesca in Italia». Si avverte il bisogno di una riflessione in cui la prospettiva storica e il dato documentario, anche erudito se si vuole, scandiscano e definiscano una relazione ineludibile sia sul piano più circoscritto del commercio delle lettere che nell'ambito della ibridazione culturale *tout-court*. Ma questo *excursus* ragionato ed esaustivo sulla produzione letterario-storiografica è segnato dalla necessità di una rilettura, di una sistematica riappropriazione dei testi canonici che questa «cultura tedesca in Italia» l'hanno creata e descritta nel corso dei secoli. Per tale motivo l'apertura della nuova collana «Alemanna» di Mimesis, diretta da Maurizio Pirro, fa sperare che in un lasso di tempo ragionevolmente breve possano essere riproposti in forma organica e sistematica tutti i principali lavori che hanno scandito la ricezione della letteratura tedesca da parte degli studiosi e dei lettori italiani dal Settecento al Duemila. Un *corpus* quanto più completo di edizioni attendibili e rigorose rappresenterebbe quella base fondante e fondamentale per una rilettura prospettica di una relazione letteraria mai facile e scontata, e tuttavia sempre appassionata e attenta, anche nei momenti a maggiore tasso di incomprensione e incompatibilità.

*L'incipit* dell'impresa «Alemanna» è rappresentato da un testo canonico, annotato con cura estrema dal curatore, e riserva fin da subito piacevoli sorprese. La lettura di Bertola, già dopo poche pagine, cattura, con un susseguirsi incalzante di nomi, date, opere. Tutte realtà ben note al lettore che non di rado vi ritrova oggetti del proprio impegno di studioso e ricercatore. Eppure la freschezza, l'entusiasmo di Bertola contagiano. Il vivacissimo clima intellettuale che regna nell'Europa del secondo Settecento,

pagina dopo pagina, si viene delineando nelle sue componenti più eterogenee e nei rapporti personali fittissimi e proficui fra letterati, editori, critici, lettori. E se far conoscere e apprezzare il mondo d'oltralpe ai propri contemporanei è obiettivo primario dell'autore, l'apparato di Maurizio Pirro e la sua densa postfazione offrono al lettore e allo studioso di oggi le coordinate per comprendere al meglio quanto vicende e testi remoti, dimenticati e mai assurti al canone, contribuiscano invece a definire pienamente un'epoca, restituendone la cifra più autentica. Un'epoca che «guarda a un ideale di totalità realizzata per il quale la poesia deve affermarsi come strumento potenziato di conoscenza della realtà». L'alta considerazione di cui la letteratura e la poesia godono motiva l'appassionato lavoro di 'mediatore' che Bertola persegue nel convincimento della capacità civilizzatrice delle 'belle lettere': «onde e Italiani e Alemanni emuli, amici, concittadini andassero d'ora innanzi insieme ad incontrare con maggior sicurezza e soddisfazione quella gloria e quella felicità, che dispensano sempre le arti e le lettere, quando son lungi i pregiudizj, e tacciono le passioni».

Paola Maria Filippi

Friedrich Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di Laura Balbiani, introd. di Giuseppe Landolfi Petrone, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano 2015, pp. 992, € 35

*Iperione, o L'eremita in Grecia*, di Friedrich Hölderlin, fu pubblicato dall'editore Cotta in due volumi nel 1797 e 1799. Un quarto di secolo dopo il successo che oggi si direbbe 'globale' de *I dolori del giovane Werther* (1774), il poeta svevo non ancora trentenne proponeva un ro-

manzo epistolare che, in palese dialogo intertestuale con il modello goethiano, ne trasformava la struttura monologica e 'immediata' in una complessa composizione di scrittura, riflessione e memoria soggettive. *Iperione* è il maggior frutto dell'opera media di Hölderlin e per molti versi il suo più efficace intervento nel dibattito letterario dell'epoca classico-romantica, nonché traccia dei suoi vasti interessi artistici, filosofici e culturali. Entrato nella fucina del poeta nel 1792, il progetto di romanzo attraversa una serie di stesure piuttosto eterogenee – il *Fragment* del 1793/94 fu anche immediatamente pubblicato grazie all'intermediazione di Friedrich Schiller – fino alla versione definitiva, composta da sessanta lettere equamente divise tra i due volumi.

Si tratta in gran parte di missive che, nella finzione, il neogreco Iperione scrive all'amico tedesco Bellarmino fra il 1771 e il 1772; in esse si alternano racconto e riflessione con riferimento alle vicitudini del protagonista negli anni immediatamente precedenti. Nel secondo volume tale rievocazione a posteriori è intrecciata a lettere scritte all'epoca degli eventi, in gran parte missive scambiate fra lo stesso Iperione e l'amata Diotima e ora riportate all'amico lontano. L'Iperione narratore, che definisce all'inizio del romanzo la sua situazione spirituale come inesausta oscillazione fra estremi, muove così l'Iperione personaggio attraverso l'infanzia a Tina, l'educazione ricevuta da Adamas e l'amicizia eroica con Alabanda, stretta a Smirne e animata dal desiderio di liberare la patria dai turchi, ma presto compromessa da incomprensioni personali e politiche. Seguono per Iperione un periodo di amara depressione e l'incontro con Diotima, figura femminile che incarna l'ideale armonia con la natura. L'amore tra i due è anche alimento per la missione politica, culturale, educativa del protagonista: quella di rin-

novellare i fasti dell'antica Grecia, come emerge nel viaggio entusiastico ad Atene con la cui rievocazione si chiude il primo volume.

Nell'autunno successivo, l'Iperione personaggio decide di unirsi ad Alabanda nella guerra di liberazione contro il dominio ottomano, condotta dai greci con l'appoggio russo. Ricordato a tinte sacrali l'addio tra gli amanti, l'Iperione narratore scompare e lascia spazio allo scambio epistolare d'allora tra i due, in cui apprendiamo che la rivolta è fallita e il protagonista, formulata la rinuncia all'amore, dichiara di cercare nella battaglia la morte liberatrice. L'ultimo libro tiene paralleli i piani temporali e porta a conclusione la vicenda: Alabanda cura l'amico, solo ferito, e poi lo abbandona e va a morire; Diotima, con la quale Iperione ha ripreso contatto, gli scrive che intende affidarsi all'abbraccio della natura, a una morte in cui non esiste vero distacco, annunciando al contempo per lui un futuro come poeta. Il tentativo di raggiungere l'amata *in extremis* è presto frustrato da una lettera dell'amico Notara, che racconta a Iperione della «bella morte» di Diotima. Il narratore commenta l'acme tragico della propria esistenza con la consapevolezza, maturata solo attraverso il racconto della propria sventura, che il dolore e la morte sono parte integrante della vita. Velocemente la spirale di narrazione e riflessione va ora a rendere esplicito il suo punto di congiunzione. Il protagonista si imbarca per la Sicilia e di lì sale fino in Germania (dove ha conosciuto quel Bellarmino a cui poi scriverà?). Una celebre invettiva contro i tedeschi «barbari» e contro l'allontanamento dei moderni dalla divina natura, nella penultima lettera, precede l'altrettanto celebre conclusione: Iperione intende tornare in patria – lo farà di lì a poco, capiamo ora, e da Corinto inizierà appunto a scrivere all'amico quel-

la lettera che sarà l'inizio del romanzo –; prima però, immerso nella natura primaverile, sente la voce di Diotima: come in un momento epifanico, intuisce l'unità del tutto in cui si compone ogni umana dimensione mortale, l'armonia che contiene il dissidio. Il narratore riporta dalla distanza tali pensieri visionari e annuncia al suo interlocutore che presto gli scriverà di più. Ai posteri intendere perché qui, invece, il romanzo finisca.

I contemporanei di Hölderlin, e per lungo tempo anche i suddetti posteri, considerano *Iperione o L'eremita in Grecia* la sua opera più rappresentativa. Per tutto l'Ottocento è sul romanzo epistolare che si fondano principalmente la conoscenza, la fortuna critica e la ricezione filosofico-letteraria del poeta, assai meno scarna di quanto tradizionalmente si pensi. L'unica altra pubblicazione in volume che questi ha licenziato prima del ritiro nella «torre» di Tübinga, le traduzioni e note sofoclee (*Edipo Re, Antigone*; 1804), sono subito stroncate e scompaiono poi quasi dall'orizzonte pubblico, salvo singolari quanto interessanti eccezioni (Bettina Brentano); i tre tentativi tragici attorno alla *Morte di Emedocle*, pure così precari nel loro statuto testuale, circolano e trovano estimatori e addirittura imitatori (Arnim, forse Matthew Arnold, Friedrich Nietzsche, Rudolf Pannwitz), non in ogni caso in maniera paragonabile a *Iperione*; la lirica, di cui si conosce e apprezza perlopiù la fase giovanile e media, è spesso letta con gli occhi di chi è prima 'passato' attraverso il romanzo – ciò vale ancora per quel Wilhelm Dilthey che darà l'impulso decisivo alla cosiddetta *Hölderlin-Renaissance* novecentesca.

Anche per gran parte di questa generazione, che innalzerà Hölderlin a fratello elettivo della modernità – e sarà allora soprattutto lo Hölderlin lirico e traduttore tardo –, il primo e decisivo incontro con

il poeta avviene sulle pagine del romanzo epistolare, presente da tempo anche nelle diffusissime edizioni di facile reperibilità a *la Reclam*; non poco incide, allora e in realtà sempre, un modo biografistico di leggere in *Iperione* una prima traccia delle vicissitudini sentimentali, esistenziali o politiche del poeta. Certo, con Norbert von Hellingshagen, la cerchia georgiana e le ulteriori emanazioni della 'rinascenza' attraverso Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn fino a Martin Heidegger, il trionfo dell'opera innica, tarda e letta come oracolare, pare mettere in ombra la fase media, che si considera per così dire felicemente superata. *Iperione* non esce comunque mai dall'orizzonte di lettura, anzi: la sua posizione particolare è anche punto d'osservazione privilegiato per ripercorrere le accidentate quanto affascinanti volute della fortuna di Hölderlin nel ventesimo secolo. Oltre al primo Novecento e poi alla stagione nerissima dell'appropriazione nazionalsocialista, si pensi al dibattito sullo Hölderlin «giacobino» alla fine degli anni Sessanta o al successivo, massiccio investimento della critica filosofica sul ruolo chiave di Hölderlin nella *Sattelzeit* come a due esemplari ambiti di riflessione in cui proprio *Iperione*, nel suo evidente rapporto con gli echi tedeschi della Rivoluzione francese e/o con le costellazioni dell'idealismo, si fa imprescindibile riferimento. Anche fenomeni per così dire più interni alla critica letteraria, come la stagione strutturalista e le successive diramazioni post-strutturaliste, hanno trovato occasione di cimentarsi su *Iperione* e sovente di allargarsi, proprio a partire da lì, sul resto della produzione di Hölderlin. La sostanziale mancanza, per il romanzo, dei roveli filologici che riguardano altri settori dell'opera holderliniana (fonte di aspre dispute, di notevoli mitizzazioni quanto di fondamentali esperimenti editoriali), ha garantito una continuità di let-

tura lungo gli oltre due secoli che ci separano ormai dalla sua stesura.

Del respiro europeo che *Iperione* ha goduto – caso quasi unico per Hölderlin – fin dal diciannovesimo secolo, per poi partecipare alla ricezione ormai da tempo internazionale dell'opera tutta del poeta e della sua stessa figura, è prova proprio l'Italia. Già nel 1886 Luigi Parpagliolo tradusse il romanzo, pur con alcuni tagli (Sonzogno); Gina Marteggiani ne versò in italiano una scelta di brani nel 1911 (Carabba) e finalmente Giovanni Angelo Alfero realizzò la prima edizione nostrana completa nel 1931, riedita poi più volte nei decenni successivi (UTET). La più diffusa traduzione di *Iperione* è certamente ancora oggi quella di Giovanni Vittorio Amoretti, del 1981: pure abbastanza antiquata nel tono, essa ha trovato molti lettori anche per la sua prestigiosa sede e le numerose riedizioni (Feltrinelli). Allo stesso 1981 risale l'unica versione a quattro mani, di Marta Bertamini e Fulvio Ferrari (Guanda), mentre al 1989 datano sia l'edizione commentata di Giovanni Scimonello (Studio Tesi), sia la traduzione del *Frammento di Iperione* a opera di Maria Teresa Bizzarri e Carlo Angelino (Il Melangolo).

Paragonabile solo alla ricezione in Francia, la fitta presenza di Hölderlin nell'editoria, nella critica, nel pensiero e nella poesia italiana del Novecento è d'altronde capitolo sfaccettato e ampiamente studiato della nostra cultura nonché parte di una storia che intensamente e fruttuosamente prosegue nella contemporaneità, con una vasta compagine di traduttori, studiosi, artisti, filosofi – valga qui per tutti il riferimento a Luigi Reitano e alla sua nota opera critico-traduttiva, alla sezione italiana della Hölderlin-Gesellschaft guidata e animata da Elena Polledri e al periodico «Studia holderliniana», che ho il piacere di curare dal 2014 proprio con Polledri, forum delle

numerose attività editoriali e di ricerca nostrane attorno al poeta svevo. L'edizione di *Iperione o l'eremita in Grecia* che Laura Balbiani ha curato per Bompiani e che è uscita nel 2015 nella collana «Il pensiero occidentale» è parte integrante di questa storia e di questa attualità italiana di Hölderlin (e del suo romanzo), un suo nuovo e importante tassello. La traduzione con ampio apparato di commento è dedicata a Giovanni Reale, scomparso prima di vedere il volume che arricchisce la prestigiosa collana da lui fondata e diretta. Un volume, quello hyperioniano, da Reale fortemente voluto, che segue idealmente l'edizione commentata de *La morte di Empedocle*, a cura di Elena Polledri e per la quale la stessa Balbiani aveva realizzato e contestualizzato la complessa traduzione italiana (2003).

Trascorsi oltre venticinque anni dall'ultimo versamento di *Iperione* in italiano, il pregevole lavoro di Balbiani ovvia in primo luogo a quell'inevitabile invecchiamento delle traduzioni dei classici da cui questi ultimi sono, bontà loro, immuni. Il linguaggio preciso, equilibrato e aggiornato, la marcata consapevolezza critica e culturale nei confronti dell'originale, delle precedenti edizioni italiane e della questione della traduzione e della ritraduzione, e il gesto complessivo di Balbiani, che trova un difficile equilibrio (pieno di umiltà, rigore e passione) fra la splendida, ambigua e stratificata ricchezza del testo e la necessità di rendere servizio al lettore italiano contemporaneo, conferiscono all'edizione Bompiani il carattere d'opera di riferimento per tutte le fasce di utenti, da chi affronta la lettura per la prima volta allo studioso navigato.

A ciò contribuisce una serie di elementi e apparati la cui presenza, garantita dalla fattura della prestigiosa collana, è sapientemente sfruttata dalla curatrice. Il testo a fronte (dalla *Münchener Ausgabe*

di Michael Knaupp), gli apparati di sostegno come la cronologia sulla vita dell'autore e sulla genesi dell'opera, gli approfondimenti bibliografici, le osservazioni introduttive alle note al testo e soprattutto queste ultime, uniche per ampiezza nel panorama nostrano e avvicinabili al commento della *Deutscher Klassiker Ausgabe* di Jochen Schmidt, sono parte integrante e decisiva dell'operazione tutta, che risponde a una concezione aperta e complessa di «testo globale». Di ciò e delle scelte macro e microstrutturali che ha compiuto nel suo lavoro Balbiani dà conto in un brillante articolo che, inserito nell'ultimo quaderno di «Studia hölderliniana», reca il pregnante titolo *Iperione reloaded o La dinamica della (ri) traduzione*.

L'ampio saggio introduttivo all'*Iperione* di Bompiani, di Giuseppe Landolfi Petrone (*Iperione, storia e natura. Friedrich Hölderlin e due temi-chiave della filosofia di fine Settecento*, pp. 9-86), ha un orizzonte principalmente storico-filosofico che, rispondendo alla collocazione editoriale e riallacciandosi a un'importante tradizione di studi sul romanzo e sul suo autore, fa comunque parlare la carriera poetica e il testo letterario di Hölderlin senza inglobarlo in una riflessione filosofica *tout court*. Vive in queste pagine, capaci di offrirsi alla lettura introduttiva del neofita quanto all'ulteriore riflessione dello studioso, l'idea di una vera collaborazione tra saperi e discipline che caratterizza gli studi hölderliniani italiani anche rispetto alle tendenze tedesche e internazionali.

Tutto questo (e non è davvero poca cosa, quantitativamente e qualitativamente) non basterebbe a giustificare le quasi mille pagine del volume – esso infatti regala al lettore italiano anche ulteriori testi hölderliniani accessibili finora solo nell'originale, e comunque unicamente in edizioni storico-critiche dell'o-

*pera omnia*. È davvero il caso di dire: *dulcis in fundo*. Balbiani, infatti, raccoglie, traduce e commenta puntualmente, in calce alla stesura definitiva di *Iperione o L'eremita in Grecia* di cui finora si è detto, *tutte* le stesure precedenti. Fatta eccezione per il *Frammento di Iperione*, si tratta di inediti assoluti in italiano: oltre a brevi abbozzi e al primo frammento di lettera *Dormivo, o mio Callia...*, intendo in particolare i due testimoni frammentari di una narrazione a cornice, vale a dire la *Stesura in versi* (in pentametri sciolti) e *Giovinetta d'Iperione* (in prosa), e le più tarde versioni nuovamente epistolari: la *Penultima stesura* (con la celebre *Premessa* e l'immagine dell'«orbita eccentrica») e le *Bozze per la stesura definitiva*.

Il lavoro è meritorio e prezioso per vari motivi. Se il germanista aveva naturalmente già pieno accesso a tali testi, l'edizione con testo a fronte e note li rende più agevolmente utilizzabili in sede didattica e in pubblicazioni italiane; studiosi italiani non specialisti di letteratura tedesca dell'età classico-romantica, inoltre, possono ora farsi un'idea di prima mano della genesi davvero complessa del romanzo, di alcune linee tematiche e stilistiche fondamentali e di scarti improvvisi nella struttura come nei contenuti – un meraviglioso *Einblick* nella cultura letteraria tedesca di fine Settecento. Inoltre, e qui torniamo alla fucina della traduttrice, l'aver curato la versione e il commento dell'intero *corpus* del progetto-*Iperione* permette a Balbiani una sicurezza e ampiezza di soluzioni lessicali, morfo-sintattiche e ritmiche inevitabilmente sconosciute a chi ha versato solo parte di esso in italiano – perfino scelte che potrebbero eventualmente apparire meno riuscite delle soluzioni assunte da traduttori precedenti a chi preferisse maggiore *pathos*, una patina arcaizzante o un rinvio a termini invasi in altri contesti o autori, assumono, grazie alla loro funzione nel suono

«globale» del testo, ineccepibile carattere di coerenza. La completezza ed esattezza filologica si tiene qui per mano con la duttilità e creatività traduttiva.

Certamente, per fare un ultimo esempio del valore complessivo dell'edizione bompianiana dell'intero progetto *Iperione*, non potrà più sfuggire ad alcuno, consultando tali testi e materiali, come Hölderlin sperimenti nel lungo viaggio di scrittura forme letterarie diverse: seppure le varie tappe della scrittura si snodino in evidente prossimità con contatti, scambi e comuni letture e riflessioni con protagonisti dell'idealismo, Hölderlin permane indefessamente entro l'ambito (per lui onnicomprensivo) della poesia. Ogni operazione interpretativa che intraveda nel romanzo una costruzione filosofica semplicemente rivestita di finzione, di per sé metodologicamente dubbia, non tiene conto di ciò ed è da oggi meno facilmente difendibile anche in ambito italiano. Già nella sua *Premessa*, va detto, Hölderlin diffidava dal trattare il romanzo come un «compendio», e basti qui in chiusa, a suffragare ciò, citare la coeva lettera a Ludwig Neuffer del 12 novembre 1798. Qui il Nostro scrive che la filosofia è sì «asilo in cui può rifugiarsi con onore ogni poeta naufragato come me», ma il suo anelito rimane rivolto al «mio primo amore, le speranze della mia gioventù», cioè proprio la poesia, «e preferisco sprofondare senza meriti piuttosto che separarmi dalla dolce patria delle Muse, dalla quale è stato solo il caso ad allontanarmi».

Marco Castellari

Hartmut Steinecke, «Das Gepräge des Außerordentlichen». *Heinrich Heine liest E.T.A. Hoffmann*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2015, pp. 116, € 39,80

Hartmut Steinecke zählt zu den größten Hoffmann-Spezialisten. In diesem dünnen aber reich dokumentierten Buch erforscht er Heines Verhältnis zu dem älteren Schriftsteller; wenn man dem Verfasser in seiner sorgfältigen Analyse der verschiedenen Stufen dieser Annäherung nachfolgt, umfasst das erforschte Gebiet die höchst umstrittene und spannungsreiche Beziehung Heines zu der Romantik überhaupt. Trotz der großen Anziehungskraft, die Hoffmann auf Heine ausübte, erscheint die Haltung Heines seinem Werk gegenüber höchst zweideutig und ständig auf der Kippe zwischen Identifikation und heftiger Abweisung.

In seiner streng philologischen Methode verfährt Steinecke immer in Anlehnung an dokumentarischen Beweisen; zitiert wird aus Heines und Hoffmanns Werken und Briefen, wie auch aus Schriften der Zeitgenossen. Für den Zensurfall um *Meister Floh* kommen Briefe der verschiedenen zeitgenössischen Akteure sowie die legendären Tagebücher von Varnhagen von Ense in Betracht. Wenn man von den ersten episodischen Begegnungen aus den Jahren 1816-1818 absieht, taucht Hoffmanns Name zum ersten Mal bei Heine in den *Briefen aus Berlin* auf, seiner ersten größeren journalistischen Arbeit aus dem Jahre 1822. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Hoffmann steht dort der Zensurfall, der mit den satirischen Teilen von *Meister Floh* verbunden ist. Wie bekannt fühlte sich der Direktor im Polizeiministerium Karl Albert von Kamptz besonders im fünften Kapitel genannten Werks in der Figur von Knarrpanti bis zur Karikatur spöttisch dargestellt, während das ganze Polizeiverfahren gegen die «Demagogen» von Hoffmann persifliert wurde. Das fünfte Kapitel fiel zum Opfer der preußischen Zensur. Davon konnte Heine durch Varnhagen von Ense bis ins kleins-

te Detail informiert sein. In den *Briefen* beschränkt sich Heine keineswegs, Gerüche und Vermutungen wiederzugeben, die in der Berliner öffentlichen Meinung verbreitet waren, sondern nennt inkriminierte Kapitel betreffen: Heine ist sogar der Einzige, der im zweiten Brief die darin enthaltene Gesellschaftskritik öffentlich nennt. Das war übrigens der Themenkomplex, der die allgemeine Aufmerksamkeit auf das noch nicht erschienene Buch lenkte. Selbstverständlich war er sich bewusst, dass eben diese 'inkriminierte' und höchst politisch verdächtige Partie bei der liberal gesinnten Öffentlichkeit auf großes Interesse gestoßen wäre. Die Strategie des jungen Heine zielt schon jetzt darauf ab, bei dem Publikum die Neugier auf Neues und Verbotenes zu erwecken, ohne selbst der Zensur Opfer zu fallen. So lässt in manchem Heines Verfahren in diesem Frühwerk seine späteren Versuche, zwischen den zwei Klippen der engagierten Publizistik und der Zensur kühn zu manövrieren. Im folgenden Brief fügt er hinzu, er habe in *Meister Floh* keine Zeile gefunden, «die sich auf die demagogischen Umtriebe beziehe». Heine äußert nicht den Zweifel, dass die fehlenden Zeilen vielleicht von der Zensur verwischt wurden. Auch in diesem Fall benimmt er sich sehr zurückhaltend, und das lässt sich wieder als «Zeichen politischer Vorsicht» ausdeuten. Was entfremdend und sogar empörend wirken mag, ist jedoch der Umstand, dass der junge Verfasser der *Briefe* der preußischen Zensur zuzustimmen scheint. In der Forschung hat man Heines Benehmen als «philiströs» bezeichnet. Solchem strengen Urteil ist jedoch nach Steinecke entgegenzuhalten, dass in der Zeit nach den Karlsbader Beschlüssen es politisch gefährlich und verdächtig war, offen gegen die Zensur Partei zu nehmen. Höchst wahrscheinlich hat Hei-

ne aus Angst vor Zensureingriffen gegen das eigene Werk seine Meinung verschwiegen. Über ein Jahrzehnt lang nach den Berliner *Briefen* taucht der Name Hoffmanns in Heines Werk nicht mehr auf. Und doch bleibt sein Interesse für den 1822 gestorbenen Schriftsteller immer wach. 1823 liest er Hitzigs Hoffmann-Buch; es handelt sich um eine Biographie, die Hitzig bereits im Todesjahr Hoffmanns veröffentlicht hatte. Der Verfasser war zusammen mit Hippel Hoffmanns vertrautester Freund; seine Darstellung des Schriftstellers hat bis weit ins 20. Jahrhundert das Bild Hoffmanns geprägt und in der Rezeptionsgeschichte für ein apolitisches Verständnis des Schriftstellers gesorgt. Daneben verfährt Hitzig nach einem stark autobiographischem Kriterium und kommt häufig etwa zur Identifikation Hoffmanns mit Kreisler. Heine hatte selbst im zweiten *Brief aus Berlin* ein Gesamtbild Hoffmanns mit raschen Zügen entworfen. Bemerkenswert war darin das völlige Hinterlassen der typisch hoffmannesken Seite, und zwar die Ausparung von Satire, Ironie und Humor, kürzlich der Elemente, die ein großes Feld in Hoffmanns Schreiben bilden und zur eigentümlichen Prägung seines Stils gehören. Nach dem Lesen von Hitzigs Biographie unterliegt Heines Auffassung einer Wandlung, wie es aus zwei privaten Briefen aus den späten 1820er Jahren hervorgeht, wo Heine wieder auf Hoffmann eingeht. Wichtiger erscheint mir eine Stelle aus dem Brief an Johann Hermann Detmold, aus der man entnimmt, dass Heine nach wie vor unter der Faszination Hoffmanns steht. Das 1827 entworfene Hoffmann-Bild stimmt jedoch nicht mit dem heiteren Bild der vorangehenden Auseinandersetzung überein. Jetzt tritt der eigentliche Gespenst-Hoffmann auf, dessen *fantomes*, gleichsam eine Antizipation von *Baudelaires spectres* der *Tableaux Parisiens*,

nicht zu Mitternacht, sondern zu jeder Zeit überall im Alltag erscheinen und umso unheimlicher wirken. Bemerkenswert ist auch, dass eine Hoffmann-Notation zu dieser Zeit in Hoffmanns *Reisebildern* auftaucht. Die *Reisebilder* sind wie bekannt das Werk Heines, das den Einschnitt zwischen Romantik und Tendenzliteratur markiert und eine Vorahnung von Heines späterer Publizistik der Pariser Zeit vermittelt. Ausgerechnet in Paris in den Jahren 1831-1835 lenkt Heine seine Aufmerksamkeit auf Hoffmann wieder; dies geschieht in einem der wichtigsten Werke seiner frühen Pariser Zeit, der *Romantischen Schule*, wo Heine Hoffmann dezidiert vom Rest der romantischen Schule abhebt. Berühmt ist der Anfang des Hoffmann-Kapitels: «Hoffmann gehört nicht zur romantischen Schule [...]». Um die ganze Tragweite solcher Behauptung und das darauffolgende Hoffmann-Bild richtig zu bewerten, ist es angebracht einen Blick auf Heines Strategie der Vermittlung zwischen Deutschland und Frankreich zu werfen. Wie bekannt, und wie Heine selbst im Vorwort zur *Romantischen Schule* schreibt, beabsichtigte der Autor das «falsche» Bild der romantischen Romantik einer gründlichen Korrektur zu unterziehen. Es geht also um eine Richtigstellung von *De l'Allemagne*, dem berühmten Buch der Mme de Staël, das vor fünfundzwanzig Jahren in Frankreich erschienen war, und wo nach Heine eine allzu subjektive Stellung der Verfasserin zum Ausdruck kam. Überdies waren diesem Buch August Wilhelm Schlegels Einflüsterungen sogar fatal gewesen. Eigentlich geht es in Heines *Romantischer Schule* keineswegs um bloß eine veränderte Perspektive im Vergleich zu Mme de Staël: Vieles hat sich inzwischen im Bild der deutschen Literatur in Paris geändert und selbst Heines Einstellung zur deutschen Romantik hat sich tief in den

letzten zehn Jahren gewandelt: von der Romantik will er jetzt Abstand nehmen, und dies aus mehreren Gründen, die alle mit seiner persönlichen Abwendung von der traditionellen Auffassung der 'reinen' Poesie zusammenhängen. 1832 lässt Heine mit dem Tod Goethes die Kunstperiode enden. Das Ende der Kunstperiode markiert gleichzeitig das Ende der romantischen Schule, da trotz aller Unterschiede sowohl die Klassik als die Romantik von einer gleichgültigen Stellung der Politik und der Tendenz gegenüber ausgehen. Die Romantiker unterscheiden sich vom entgegengesetzten Lager der Klassiker dadurch, dass sie zudem Partei für das Mittelalter und für die Rückkehr zur katholischen Religion nahmen. In diesem Sinne stellt E.T.A. Hoffmann eine markante Ausnahme dar; aus diesem Grund gehört er nicht zur romantischen Schule und Heine kann ihn sogar gegen Novalis ausspielen, der «mit seinen idealischen Gebilden immer in der blauen Luft schwebt, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert». Hoffmann verliere den Boden der Wirklichkeit nie und eben in seinem Festhalten an der Realität sei seine Stärke und seine Überlegenheit den anderen Romantikern gegenüber einzusehen. Zwischen den Zeilen lässt uns Steinecke verstehen, dass Heine hier als Hoffmanns alter ego, gleichsam als sein Doppelgänger tritt. Hier gilt es zwischen zwei verschiedenen Auffassungen der Romantik zu unterscheiden: zwischen der politischen, die von Hoffmann und von Heine in gleichem Maße abgewiesen wird, weil sie die literarische Seite der Reaktion verkörpert, und einer anderen Romantik, die bereits mit dem europäischen *Romantisme* gleichzusetzen ist. Auf diese zweite schillernde, schwer zu fassende romantische Auffassung, die die dialektische Auseinandersetzung mit der Wirk-



lichkeit voraussetzt und mit den Waffen des Humors und der Ironie auf den klaffenden Gegensatz zwischen Traum und Alltag reagiert, hat Heine vielleicht ebenso wenig wie Hoffmann verzichten wollen oder können. Diese zweite Auffassung der Romantik prägt sogar Heines zweideutige Reaktion auf die Forderung der Politisierung der Literatur und auf die Forderung der Revolution überhaupt. Diese widerspruchsvolle, aber höchst moderne Romantik bestimmt seine künftige unbequeme Stellung innerhalb des Jungen Deutschlands und wird bei ihm, in schwierigem Gleichgewicht mit der entgegengesetzten Tendenz zum politischen Engagement gehalten, die Quelle der Ironie und der Sehnsucht nach der Schönheit darstellen. Es kann nicht verwundern, wenn Steinecke ausgerechnet in einem der romantischsten Gedichte Heines eine verborgene Einflüsterung entdecken kann, die auf Hoffmann zurückgeht. Steinecke zitiert den Anfang von *Auf Flügeln des Gesanges*, einem der bedeutendsten Gedichte aus dem *Lyrischen Intermezzo* und findet in Hoffmanns serapiontischer Erzählung *Kampf der Sänger* eine bedeutende Vorlage: «Wie auf den Fittigen eines schönen Schwans, schwebte sie daher auf den Flügeln des Gesanges». Übrigens weiß jeder Hoffmanns Leser, wie häufig die Bildlichkeit des Schwungs, des Schwans und des Flugs bei ihm mit dem Gesang in Verbindung tritt. Was wiederum Heines Behauptung über Hoffmanns realistische, erdgebundene Welt widersprechen könnte. Eigentlich ist der bis zur Zerrissenheit und Spaltung getriebene Kontrast das Merkmal einer tiefen Wahlverwandtschaft zwischen beiden Schriftstellern. Unzählig sind ähnliche Parallelstellen zu finden, die bei Heine die heterogensten intertextuellen Einflüsse beweisen. In dem *Schnabelewopski* etwa begegnet uns das Bild des vereisten

Sees, wo die armen Schwäne eingekerkert blieben. Eis und Erstarrung gelten bei Heine als Symbol des Philistertums der Einwohner der Stadt Hamburg, die sich der lebendigen, auflösenden Kraft des Humors entgegensetzt. Das Bild der eingekerkerten Schwäne, denen die grausamen Philister die Flügel gebrochen haben, geht zweifelsohne auf Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* zurück, in dessen zweiten Partie der Flug der «schimmernden Schwäne» als Metapher für die verschlungenen Stimmen Julias und Kreislers auftaucht. So schmelzen sich in dem Schwanenflug und -gesang die Sehnsucht nach der höchsten Erfüllung und die gleichzeitige Vorahnung des Liebestodes: «Bald erheben sich aber beide Stimmen auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne, und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem goldnen strahlenden Gewölk, bald in süßer Liebesumarmung sterbend untergehen in dem brauenden Strom der Akkorde, bis tief aufatmende Seufzer den nahen Tod verkündeten [...]».

Das ist lauter Ausdruckskunst, die bei Wagner zur vollen musikalischen Reife gelangen wird. Es ist kein Zufall, dass Nietzsche im *Fall Wagner* den alten Zauberer der französischen Dekadenz zusammen mit Delacroix, Baudelaire zuschreibt. Derselbe Nietzsche hatte Heine als «Fanatiker des Ausdrucks» abwertend bezeichnet. Es wiederholt sich noch einmal das wohl bekannte Muster von Anziehungskraft und Ablehnung.

Barbara Di Noi

Leif Weatherby, *Transplanting the Metaphysical Organ. German Romanticism between Leibniz and Marx*, Fordham University Press, New York 2016, pp. 462, \$ 125

Che una considerazione della *Romantik* tedesca come fenomeno di *longue durée* da collocarsi tra Leibniz e Marx non possa dare semplicemente adito a questioni di periodizzazione è chiaro sin dalle prime battute della monografia di Leif Weatherby, la cui tesi fondamentale può essere così riassunta: mentre in precedenza il concetto di 'organo' risulta utilizzato esclusivamente nel senso di strumento o, più astrattamente, di serie di norme regolanti il pensiero metafisico ('organon' in senso aristotelico), per i romantici esso diventa il cardine metaforico attorno al quale sviluppare una teoria mereologica che accentui la funzione progettuale e perfino strumentale dell'intelletto e dell'immaginazione in rapporto alla realtà. I risvolti non solo metafisici, ma soprattutto politici di una tale teoria, da Weatherby denominata «Romantic organology» (p. 29 e *passim*), vengono posti in evidenza sin dall'introduzione. I romantici oppongono l'«organo» al sistema in quanto configurazione di elementi con funzione variabile in grado di instaurare continuità tra l'intero e le sue parti, segnatamente tra la componente sensibile o materiale e quella spirituale o ideale della conoscenza. Sia esso inteso come parte di una forma astratta, di un processo estetico o intellettuale, di un oggetto tecnologico, di un corpo vivente o di un'entità sociale (il riferimento alle teorie di Bernard Stiegler è esplicito, p. 8), l'«organo» si configura nelle dottrine romantiche come una struttura di pensiero mobile e variamente configurabile, «aperta allo sviluppo reale e reattiva nei confronti delle condizioni storiche della conoscenza e della vita politica» («open to real development and responsive to the historical conditions of knowledge and political life», p. 15).

È Leibniz a inaugurare l'uso moderno del termine 'organo' in metafisica, muovendo dall'idea di un cosmo «plei-

ne d'organisme» (p. 61) dislocato entro i confini di un ordine prestabilito. La teoria leibniziana è ancora prevalentemente orientata alla meccanica fisica, ma già nel dibattito settecentesco tra preformismo ed epigenesi Weatherby intravede un primo, decisivo cambio di paradigma in direzione del dinamismo e vitalismo filosofici successivi, che si cristallizzano nelle dottrine del *Bildungstrieb* o *nisus formativus* di Johann Friedrich Blumenbach, della *Lebenskraft* teorizzata da Carl Friedrich Kielmeyer e Johann Christian Reil, e infine dell'anima come 'organo' di Samuel Thomas Soemmerring. Il passo successivo, dall'ontologia alla gnoseologia, è ancora più breve. A compierlo è Kant, il quale non a caso nella prima *Critica* descrive l'operazione di deduzione trascendentale delle categorie nei termini di un'«epigenesi della ragion pura» (p. 74), mentre nella terza sottende alla facoltà di giudizio l'idea di un'«organicità complessiva dell'universo» (p. 93). Il primo a «trapiantare» l'«organo metafisico (uso qui l'immagine operativa eletta da Weatherby a titolo del suo studio) nel discorso antropologico settecentesco sarebbe però Herder, il quale già nelle *Ideen* estende il significato metaforico del termine, giungendo così a comprendere, per analogia, la storia, la cultura e i linguaggi dell'uomo: con Herder, secondo Weatherby, la lingua e il mondo stesso diventano un «complesso di organi» («complex of organs», p. 101).

Con la seconda parte, dedicata all'organologia romantica in senso stretto, si entra nel cuore del problema. Hölderlin, considerato da Weatherby «il pensatore inaugurale dell'organologia romantica» («the inaugural thinker of Romantic organology», p. 132), è, come noto, profondamente influenzato dalle teorie di Soemmerring: non a caso egli usa il concetto di 'organo' in alternativa a quello

di 'giudizio', assegnandogli una valenza fondamentale nel superamento del dualismo tra anima e corpo, pensiero ed essere. Nella teoria hölderliniana sul tragico l'organicità assume un significato centrale, giacché è proprio nella scrittura tragica che l'intuizione intellettuale dell'opposizione totalizzante tra l'organico e l'aorgico' acquista una valenza, oltre che metafisica, strumentale. In quanto dispositivo poetico, che consente l'incontro tra estetica e conoscenza, la tragedia obbedisce alla logica di un'«organologia», dando luogo a una «metafisica del giudizio» («technological metaphysics of judgement, or organology», p. 149) che si riflette nel processo di scrittura in quanto tale.

Se Hölderlin inaugura il discorso dell'organologia romantica, Schelling, secondo Weatherby, ne produce il primo programma filosofico coerente tramite il suo *Sistema dell'idealismo trascendentale* e con gli scritti sulla filosofia della natura (*Naturphilosophie*). Suo punto di partenza è la concezione tradizionale dell'organo in quanto catalizzatore di forze naturali, la quale tuttavia lascia posto ben presto a un modello metafisico che postula nell'organicità la struttura mediatrice tra la materialità e la cognizione, oltre che tra le differenti forze organiche, elettrochimiche o fisiche che si trovano in natura. L'organo', inteso anche da Schelling in senso ontologico e gnoseologico, non assumerebbe dunque soltanto la funzione di elemento di connessione tra diversi ordini di realtà, bensì agirebbe come struttura di pensiero nell'atto stesso di produzione della conoscenza (diversamente da Kant, che invece nella cognizione separa intuizione e concetto); con Schelling, come sintetizza Weatherby, «l'organo giunse a significare sia l'interfaccia tra ordini dell'essere differenti sia lo strumento per conoscerli» («the organ came to signify both the interfa-

ce between different orders of being and the tool for knowing them», p. 26).

Ma è il progetto enciclopedico novalisiano contenuto nelle note del *Brouillon* a rappresentare, secondo Weatherby, il modello più denso di organologia romantica a noi pervenuto. L'incompletezza dell'opera rispecchia la visione cosmica a essa sottesa, guidata dalla ricerca dell'unità trascendentale nella pluralità dei fenomeni. Non è un caso se, per l'appunto, con il termine «Organibilitaet» (Friedrich von Hardenberg, *Werke*, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, Hanser, München-Wien 1978, vol. 2, p. 430) Novalis designi il processo di pluralizzazione dei soggetti trascendentali; il riferimento più immediato è naturalmente Hemsterhuis, in particolare il concetto di «organo morale», ma ciò non basta, in quanto l'incompletezza del *Brouillon* si ricollega anche al processo di una scrittura 'progressiva' che, come tale, si sviluppa nello sforzo di creare un pensiero organico alla complessità del reale, contenitore e insieme strumento mobile – organo, per l'appunto – del pensiero. Weatherby pone in particolare rilievo il postulato novalisiano di un'intuizione intellettuale dell'azione politica, essendo la politica, a sua volta, 'organo' della collettività, dimostrando così (ed è forse questo il punto di maggior rilievo dello studio nel suo complesso) in che misura l'organologia romantica implichi, di fatto, la possibilità di un intervento nel presente storico. Ed è sulla base di questo argomento che Weatherby fornisce una lettura progressiva, non regressiva, di un testo come *Christenheit oder Europa* (p. 249), in linea con la ricerca novalisiana degli ultimi anni.

L'ultimo capitolo della seconda sezione si addentra nelle involuzioni tardoromantiche dell'organologia, come recita il titolo: *Between Myth and Science: Naturphilosophie and the Ends of Organolo-*

gy, mentre la terza sezione è interamente dedicata a quelli che Weatherby considera i due maggiori proseguitori dell'organologia romantica nell'Ottocento: Goethe e Marx. La revisione goethiana dell'organologia è ricostruita attraverso il dialogo in filigrana con Hegel sui compiti fondamentali della scienza nel mondo contemporaneo, sullo sfondo dei mutamenti globali introdotti dal nascente capitalismo e dai movimenti liberali borghesi. La morfologia di Goethe non si tradurrebbe soltanto in un tentativo di mediazione tra evoluzione e preformismo, ma soprattutto in un approccio totalizzante all'esperienza teso a instaurare una relazione positiva tra il pensiero e l'esistente – una relazione che, secondo lo studioso statunitense, tenderebbe inesorabilmente a risolversi nella pratica, ed è significativo come l'intero *ductus* argomentativo del saggio porti a considerare Goethe «the first Young Hegelian» (p. 281). Tuttavia, l'eredità più consistente dell'organologia romantica, sia sul piano teorico sia su quello politico, per Weatherby si trova nell'opera di Karl Marx. Nell'ultimo capitolo, intitolato *Instead of an Epilogue: Communist Organs, or Technology and Organology* il materialismo storico marxiano viene reinterpretato alla stregua di una «metafisica economica» («economic metaphysics», p. 318). Gli organi del capitalismo contemporaneo sarebbero gli stessi processi produttivi che, a loro volta, tendono a incorporare indistintamente materia organica (il lavoratore) e inorganica (la macchina, la struttura di potere che ne determina l'utilizzo e il valore prodotto dal lavoro). Su questa base, l'evoluzione dell'economia diventa leggibile nella sua interezza come storia del rapporto tra elementi organici e inorganici (p. 335). L'organologia marxiana comprende dunque sia lo studio del sistema di forze in cui si esplica l'attività produttiva, sia il metodo usato per smascherarle. Il filo

mereologico che collega il valore di scambio alla forza lavoro e al valore d'uso, necessari alla produzione di capitale, rivela una struttura circolare, organologica – la fabbrica, ma anche il *Capitale*, dunque, si configura come un organo.

Lo studio di Weatherby offre una preziosa integrazione e, allo stesso tempo, una valida rettifica all'opinione diffusa che i romantici si sarebbero limitati a estetizzare o poeticizzare il pensiero metafisico precedente. Mettendo ben in luce lo sviluppo di un modello di pensiero organico, funzionale alla compenetrazione tra realtà e ideale, vita e tecnologia, speculazione e azione intellettuale, vi si evidenzia invece come i romantici conservino l'ambizione a intervenire attivamente sul reale. Anche se punto di fuga dell'intera trattazione è Marx, ciò non mette tuttavia in discussione la letterarietà, né tantomeno l'intrinseca valenza poetologica ed estetica di tali teorie. L'insolita messa in prospettiva marxiana, piuttosto, conferisce loro il giusto rilievo nel quadro dello sviluppo di un pensiero critico e funzionale, se così si può dire, all'intercettazione delle complesse dinamiche della modernità.

Francesco Rossi

Maurizio Pirro, *Piani del moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'*, Mimesis, Milano 2016, pp. 201, € 20

Il volume raccoglie otto saggi sulla letteratura della *Jahrhundertwende*. Si apre con uno studio dedicato a Stefan George, prosegue volgendosi a esperienze limitrofe al suo magistero poetico (Derleth) e comunque riconducibili al simbolismo (Schaukal), di lì si dedica all'attività critica di Samuel Lublinski, per compiere quindi un'indagine su due

lirici riconducibili alla stagione dell'espressionismo (Ernst Stadler e Jakob van Hoddis). L'esperienza della guerra viene poi a essere tematizzata a partire da alcune pagine di Robert Musil, e infine l'attenzione si volge agli *Erdachte Gespräche* di Paul Ernst. Il carattere assai diseguale di questi autori permette al lettore di osservare da diverse prospettive la ricchezza culturale dell'epoca, e il volume conferma Maurizio Pirro come uno dei più profondi conoscitori e dei più attenti studiosi di quella stagione letteraria, non solo in Italia.

La sua dimestichezza con la materia trattata trova d'altronde riscontro nel fatto che alcuni dei saggi qui raccolti – come viene ricordato nella nota introduttiva – riprendono indagini pubblicate qualche anno fa (è il caso delle pagine dedicate a Derleth, Schaukal e Lublinski). Va da sé che il valore del libro non sia da cercarsi nell'aver, pur meritoriamente, reso di nuovo disponibili questi scritti, né si tratterà di osservare come gli strumenti di indagine dello studioso siano andati nel frattempo ampliandosi e affinandosi, come pure è possibile constatare nella lettura dei cinque saggi inediti che costituiscono il grosso della raccolta. Il volume colpisce soprattutto per il modo in cui si sviluppa l'interrogazione di testi e poetiche: con coerenza e continuità, a dispetto della varietà di autori e opere presi in esame. Muovendosi con equilibrio tra l'analisi dettagliata dei singoli casi di studio e la considerazione di alcuni nodi critico-storiografici di ordine più generale, la raccolta si interroga in primo luogo su quali possano essere considerati i tratti distintivi di questa stagione letteraria. La varietà stessa delle voci a cui viene dedicata l'attenzione critica, lungi dal provocare spinte centrifughe, si rivela allora necessaria per rispondere alla questione posta nella nota introduttiva, là dove Pirro si chiede quale sia il minimo comune

denominatore di esperienze altrimenti diverse e in cosa consista il carattere di novità che le periodizzazioni storiografiche riconoscono alla cultura sviluppatasi nel mondo di lingua tedesca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. La questione non può avere risposta ovvia, come osserva l'autore, là dove ricorda preliminarmente che il bisogno di «trasferire in una dimensione simbolica» le trasformazioni sociali e politiche della modernità, seppure caratteristico per molti autori del tempo, è una fra le «attitudini più profondamente incardinate nella cultura estetica» tedesca almeno a partire dalla fine del secolo precedente, per esempio con i grandiosi tentativi compiuti dal classicismo di Weimar di rielaborare e reagire alle grandi rivoluzioni del diciottesimo secolo. Né, osserva Pirro, si potrà cercare nella «tenace linea saggistica», che pure emerge con insistenza dalle esperienze intellettuali della *Jahrhundertwende*, un tratto peculiare di quella stessa stagione, dal momento che anche una simile disposizione trova precedenti significativi, se solo si considera che le «fratture discorsive e sprezzature stilistiche» sono abituali, almeno da Heine in poi, nel panorama letterario tedesco. La tesi formulata in apertura della silloge individua il tratto distintivo più caratteristico delle produzioni letterarie del tempo nel contraddittorio rapporto tra l'esigenza della forma e l'anelito a vivere una esistenza libera da costrittive convenzioni. Anche in questo caso non si tratta di una novità assoluta, poiché «l'idea che l'eccellenza della forma dischiuda un piano di verità della vita destinato a rimanere occulto finché si consista in una dimensione meramente biologica» e che per converso «la forma stessa necessiti di venire corroborata proprio dal biologico e dal primitivo per dispiegare interamente la propria capacità semantica» costituisce una «evidente ripresa

della poetologia romantica» (p. 8). Anche questa ipotesi sembrerebbe negare alla letteratura del 'fine secolo' un carattere di radicale rinnovamento; se, ciò nonostante, essa mostra manifesti tratti di discontinuità rispetto alle stagioni precedenti, ciò è dovuto alla diffidenza nutrita nel corso dell'Ottocento verso l'esperienza romantica: un atteggiamento di cui non manca l'eco in alcuni autori del tempo (per esempio in George), e che solo in questa stagione viene a essere superato (si pensi a Dilthey e, soprattutto, a Ricarda Huch). Si tratta d'altronde – come viene qui implicitamente ricordato, tra le altre cose, attraverso il rimando allo studio di Wolfgang Riedel su *Homo Natura* – di un romanticismo che ha potuto trovare importanti conferme e correzioni nella filosofia di Schopenhauer e negli sviluppi ottocenteschi delle scienze naturali, in primo luogo con i progressi della biologia: anche di qui, dunque, il prevalere degli elementi di discontinuità nella produzione culturale della stagione a cavallo tra Otto e Novecento.

Il precario equilibrio tra «vita e forme», posto a tema fin dal titolo del volume (là dove l'allusione alla raccolta di saggi del giovane Lukács sull'*Anima e le forme*, in seguito più volte ricordata, non è certo involontaria), viene così a essere oggetto di analisi e verifica nel saggio d'apertura, dedicato alle *Ambivalenze dell'esperienza vissuta in Stefan George* (pp. 11-34). Memori dell'importante monografia dedicata da Pirro a George qualche anno fa («*Come corda troppo tesa*». *Stile e ideologia in Stefan George*, Quodlibet, Macerata 2011), non ci si stupisce nel trovare qui alcune tra le pagine più alte dell'intera raccolta. Gli esiti di quello studio monografico vengono ad arricchirsi ulteriormente in questo breve e denso saggio. Accanto alla più recente letteratura critica, Pirro rievoca gli scritti dedicati a George da Hofmannsthal e

dal giovane Lukács, e di qui offre un'interpretazione che, di contro al «frasario eternistico» addensatosi su George a partire dall'ortodossia interpretativa di Gundolf, è attenta agli sforzi compiuti dal poeta per trovare una rappresentazione letteraria pudica e severa del vissuto individuale. La forma non appare qui l'opposto dell'anima, ma ne è il necessario complemento: è una certa «curvatura della psiche» in grado di preservare dalla dispersione; non già «negazione della vita a vantaggio di un orizzonte di verità non percepibile nell'esperienza comune», ma esercizio di una dottrina che viene a essere interpretabile come «*ars bene vivendi* [...] orientata alla valorizzazione dell'esperienza vissuta, non al suo oscuramento» (p. 23). Un simile programma, certo, non può essere raggiunto se non attraverso il sacrificio degli aspetti più individuali della personalità poetica, con un'opera di trasmutazione del soggetto in una dimensione iconica. Ma proprio la tensione che anima questo procedimento, la tendenza a valorizzare e tradurre il vissuto in una dimensione pubblica e sociale (foss'anche nelle rigide liturgie del cenacolo), rende comprensibile più di ogni altro elemento il valore capitale assunto dall'opera di George nella cultura tedesca del tempo. Esso risulta tanto più evidente dal confronto con esperienze per alcuni versi analoghe e tuttavia prive dello stesso laborioso equilibrio, come avviene quando ci si volge al saggio successivo, dedicato alle *Proklamationen* di Ludwig Derleth (pp. 35-44): Pirro evidenzia qui le affinità tra George e Derleth, senza occultare il probabile influsso che quest'ultimo avrebbe esercitato sulla poetica di George. Ma se l'opera del poeta renano può essere letta come un tentativo di conservare la tensione amorosa anche nell'esercizio della propria sovranità formale, in Derleth si manifesta invece un insanabile contrasto tra «elitismo

ed erotismo» (p. 44), e la sua opera diviene esempio delle aporie cui va incontro il culto della personalità d'eccezione, approdando al paradosso di un vitalismo che trova solo nel rigore della morte la sua realizzazione. Gravata da un esito altrettanto sterile appare la tensione a trasfigurare l'esistenza secondo codici formali desunti dalla tradizione artistica che animò, almeno in una prima fase, l'opera di Richard Schaukal. Lo studio a lui dedicato (pp. 55-74), oltre a offrire una breve e precisa ricognizione della fortuna che, da Rudolf Kassner al giovane Lukács, conobbe la forma dialogica nei primi anni del Novecento, mostra come l'anelito a trovare nella sprezzatura del *dandy* una convergenza tra vita e forme sia malcelato tentativo di accertarsi della propria posizione sociale, e come a questo elitismo corrisponda la tendenza a celebrare il valore dell'arte con toni inclini alla tautologia e fondamentalmente monologici, a dispetto della forma usata da Schaukal nei suoi *Gespräche über die Kunst*.

Con il saggio dedicato a Samuel Lublinski (pp. 75-100) ci si allontana da una temperie culturale votata alla celebrazione dell'arte in chiave simbolistica. Al contempo Pirro relativizza la vicinanza del critico con il neoclassicismo di Paul Ernst, accentuando piuttosto il suo rifiuto di ideali regressivi e il tentativo di sviluppare un «umanesimo critico» che troverebbe espressione nelle forme del tragico; nella tensione tra la propensione dell'individuo al libero sviluppo delle proprie attitudini e la resistenza che vi viene opposta dalle mediazioni necessarie alla vita sociale si pone tuttavia, seppure declinata in modo peculiare, un'aporia analoga a quella di altre esperienze intellettuali del tempo.

La tensione tra il vissuto individuale e le forme della sua rappresentazione estetica viene poi collocata al centro dei saggi su Ernst Stadler (101-124) e Jakob

van Hoddis (125-150), che vengono a costituire una sorta di dittico dedicato alla temperie culturale tradizionalmente ricondotta all'espressionismo. Se nel primo caso Pirro osserva come un simile tensione venga progressivamente a risolversi nell'impoverimento della ricerca formale a tutto vantaggio di specifici motivi e temi, tanto da porre in questione la vicinanza di Stadler alla poesia espressionistica (p. 107), il saggio su Hoddis diviene occasione per una approfondita riflessione sulle peculiarità dell'espressionismo, sulle sue affinità e divergenze con il simbolismo: tratto comune e distintivo alla sensibilità espressionistica appare il tentativo di instaurare con il pubblico una «solidarietà di ordine antropologico, alimentata [...] dalla condivisione cruda e disadorna della medesima condizione di elementarità biologica» (p. 134).

Con il saggio dedicato a *La guerra e la sospensione dell'ordine in Robert Musil* (pp. 151-171) l'interrogazione che sorregge e unifica i saggi si arricchisce di nuove coloriture: in questo caso è l'esperienza della guerra che, interrompendo i consueti modi di percezione, può essere tramite di una più profonda esperienza esistenziale, tanto da apparire, secondo lo stesso Musil, non dissimile dalla dimensione mistica dell'*anderer Zustand* (p. 162); ma ciò può avvenire solo grazie alla mediazione della forma letteraria, dal momento che il «potenziale di senso» di quelle esperienze può esprimersi «solo attraverso la lente della costruzione narrativa» (p. 165), in una forma finzionale che si sottrae a univoca interpretazione e che non di meno sfida l'ineffabile carattere della trascendenza. Con il saggio sugli *Erdachte Gespräche* di Paul Ernst (pp. 173-201) viene, infine, registrata un'ulteriore eco delle dissonanze tra arte e vita che avevano caratterizzato la cultura dei decenni precedenti. In una trama saggistica densa di rimandi a questioni e figu-

re centrali negli altri studi di questo volume, viene qui ripercorso il passaggio di Ernst dagli esordi all'insegna del socialismo a un neoclassicismo non privo di tratti regressivi fino agli approdi più tardi, votati al culto dell'individualità d'eccezione, che trova un esito paradossale proprio nella forma del dialogo: in modo ancor più evidente di quanto non avveniva già con Schaukal, in questi dialoghi immaginari «l'esclusività del dominio intellettuale che la personalità creatrice rivendica a se stessa finisce per rendere superfluo qualunque destinatario» (p. 193) e per annullare dunque qualsiasi forma di socialità.

Come forse è possibile intuire già da questi brevi cenni, non sarebbe stato difficile all'autore portare a maggiore evidenza il filo conduttore che si dipana lungo l'intero volume, accentuando i motivi di continuità tra i diversi saggi, fino a renderli i capitoli di un'indagine unitaria. È d'altronde evidente come, mantenendo il proprio carattere autonomo, ciascuno degli studi qui raccolti riesce a restituire con maggiore efficacia e penetrazione i tratti salienti di ogni autore, anche in virtù di una densità critico-interpretativa di cui è impossibile dare conto qui in maniera adeguata.

Marco Rispoli

Giulio Cianferotti, 1914. *Le università italiane e la Germania*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 192, € 19

Come reagì, all'indomani del 1914, la generazione di studiosi italiani che, nei decenni precedenti, si era formata a stretto contatto con la cultura tedesca alla prospettiva di un conflitto contro la Germania? È questo uno degli interrogativi cui intende rispondere questo volume, il cui obiettivo principale consiste

nel ripercorrere una porzione fondamentale del fitto intreccio di scambi e relazioni intellettuali che legarono il mondo accademico italiano e quello tedesco sino allo scatenamento della Prima guerra mondiale.

Nell'insieme, quello di Cianferotti si presenta dunque come un ulteriore contributo volto all'approfondimento di un fascio di tematiche che, benché possa contare su un'ormai consolidata tradizione di studi, risulta tuttora ben lungi dal dirsi esaurito. E in tal senso, sebbene non offra spunti di per sé particolarmente innovativi, non si può certo negare che questo lavoro meriti attenzione per più di una ragione. Al suo interno, infatti, contestualmente alla rilettura di un segmento cruciale dei rapporti culturali tra Italia e Germania a cavallo tra Otto e Novecento, l'autore prende in esame le controverse modalità attraverso cui la 'mobilitazione spirituale' della classe universitaria italiana all'indomani del 1914 avrebbe assunto la forma di una compatta reazione al 'modello scientifico tedesco'. E, per questa via, contribuisce, più in generale, a far luce su un capitolo importante di quella che potrebbe definirsi la 'storia culturale' della Grande Guerra.

In particolare, intravedendo nell'agosto 1914 il culmine di una vicenda iniziata almeno un cinquantennio prima, l'autore mette a fuoco il complesso rapporto degli accademici italiani nei confronti della 'scienza tedesca', seguendo una tripla prospettiva d'indagine, capace di tenere simultaneamente conto del piano biografico, disciplinare e nazionale. Secondo le stesse parole di Cianferotti, sarebbe stato infatti lo stesso «straordinario spazio-tempo di guerra» (pp. 9-10) a confondere i tre piani cui si è poc'anzi alluso, sollecitando, sin dai primi giorni dell'agosto 1914, gli universitari italiani a intraprendere un'approfondita e talora lacerante riflessione, destinata a coinvol-



gere tanto gli aspetti più personali quanto quelli più propriamente professionali del loro rapporto con la Germania. In altre parole, in coincidenza con lo scatenamento del cosiddetto *Krieg der Geister*, le passioni politiche, inasprite dal dibattito interno sull'opportunità o meno dell'intervento italiano nel conflitto mondiale, avrebbero spinto una parte significativa della classe universitaria italiana a fare i conti non solo con un segmento decisivo della propria biografia intellettuale, ma anche con la predominante influenza della 'scienza tedesca', nel quadro di una contrapposizione polemica che, tendendo a dilatarsi sempre più sul piano storico, avrebbe finito per inquadrarsi nel contesto di una plurisecolare antinomia tra cultura latina e germanica.

Nel capitolo introduttivo, a partire dalla denuncia dell'improvvisa frantumazione dei vincoli sovranazionali che si erano instaurati all'interno della comunità scientifica europea, l'autore compie una ricognizione ad ampio raggio sul panorama culturale che fece da sfondo alle giornate dell'agosto 1914. E nel quadro di una più generale oscillazione interpretativa tra coloro che intravidero nel conflitto un'inattesa frattura e coloro che vi scorsero invece l'esito inevitabile e ampiamente prevedibile di complesse dinamiche in atto da oltre un trentennio, non esita a richiamare le testimonianze di quegli intellettuali italiani e tedeschi che, a seconda dei casi, vissero la guerra come un'«apocalisse culturale», come una «catastrofe palinogenetica» (pp. 15-16) o, ancora, come un'antitesi tra *Kultur* e *Zivilisation*.

Alla luce della cesura sanzionata dallo scoppio del conflitto mondiale, nel primo capitolo, si risale poi alla genesi delle relazioni culturali tra Italia e Germania nella prima metà dell'Ottocento. E si prende quindi in esame il rapporto tra gli studiosi italiani e la Germania

e quello tra gli studiosi tedeschi e l'Italia nel corso della stagione risorgimentale, mettendo in evidenza come in entrambi i casi esso sia stato segnato da un dualismo di fondo (p. 39). Se per i primi l'apprezzamento per i successi riscossi dal sistema humboldtiano si abbinò, infatti, a un latente sentimento anti-tedesco, coltivato soprattutto dagli storici medievisti, per i secondi l'ammirazione per le bellezze artistiche e naturalistiche dell'Italia, veicolata attraverso le opere di Goethe e Winckelmann, non avrebbe mancato di accompagnarsi a un sentimento di segno opposto, oscillante fra gli estremi dell'indifferenza da un lato e del biasimo dall'altro, nutrito verso la concreta e perlopiù misera realtà socio-politica dell'Italia di allora.

Se è indubbio, come giustamente osserva l'autore, che la complessità delle relazioni culturali tra i due paesi non possa essere racchiusa all'interno dei limiti ristretti di questo insieme di percezioni stereotipate e che anzi, favorendo la costruzione di vere e proprie reti di relazione per un verso e l'abbattimento di consolidati pregiudizi per l'altro, gli studi universitari avrebbero giocato un ruolo decisivo nel miglioramento della percezione reciproca dei due paesi (p. 59), è pur vero che le ambiguità che avevano contrassegnato la prima ricezione del modello scientifico tedesco in Italia avrebbero finito per condizionarne l'adozione negli anni postunitari. Intravedendo con chiarezza il nesso tra scienza e potenza, la classe dirigente italiana del periodo postunitario avrebbe in effetti assunto l'esempio del sistema universitario tedesco quale strumento di sprovincializzazione della cultura italiana (p. 62). Lo stesso carattere per così dire funzionale del processo di adeguamento al modello tedesco ne avrebbe però favorito, in assenza di un autentico programma di riforma organica del sistema educati-

vo (pp. 86-87), l'assimilazione secondo modalità acritiche che non avrebbero tardato a suscitare le perplessità di numerosi studiosi, tra cui Giorgio Arcoleo, Carmelo Caristia e Santi Romano, che, già sul finire dell'Ottocento, non esitarono, alludendo alle «tendenze manifestamente autoritarie» della Germania guglielmiana (p. 100), a contestare la «cattiva imitazione delle idee tedesche» (p. 107). Se tali voci critiche rimasero perlopiù minoritarie sino al 1914, l'atteggiamento generale della classe universitaria italiana andò tuttavia incontro a una profonda trasformazione tra l'autunno di quello stesso anno e la primavera del 1915, allorché, a fronte del prevalere della retorica nazionalista, il contrasto tra filo-germanesimo e anti-germanesimo finì per essere bruscamente riassorbito nell'ambito del conflitto tra neutralisti e interventisti (p. 125).

In tale contesto, segnato a fondo dalla rideclinazione dell'antinomia mitologica tra latinità e germanesimo, prese forma un violento «irredentismo scientifico» (p. 150), il quale, scatenando un vivace dibattito sugli statuti disciplinari recepiti dalla Germania, fu destinato a sancire la separazione dal modello tedesco. Se il furore nazionalistico che coinvolse ampi settori della classe accademica italiana non mancò di tradursi in vere e proprie ondate persecutorie – paradigmatico è, in questo senso, il caso di Julius Beloch – è pur vero, secondo Cianferotti, che la guerra mise sotto analisi il rapporto tra scienza tedesca e scienza italiana (pp. 160-161), comportando – questa è la tesi conclusiva del volume – una profonda, e forse non del tutto nociva, revisione delle concezioni teoriche sino ad allora predominanti, cui sarebbe seguito anche il rinnovamento organizzativo del sistema scientifico italiano.

Federico Trocini

Tancredi Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2016, pp. 232, € 48

Nella storia del teatro tedesco il passaggio fra XIX e XX secolo segna, per molti versi, il compimento e il superamento delle istanze che si erano profilate già nel Settecento. La discussione che si apre nei territori dell'arte dalla metà del XVIII secolo, volta nella sostanza a indagare e definire il rapporto fra le regole dell'intelletto e la sensibilità individuale nel processo della creazione artistica, è all'origine delle trasformazioni profonde che investono le componenti principali dello spettacolo teatrale: repertorio, recitazione, formazione del pubblico e fruizione. Un rinnovamento necessario affinché il teatro possa trovare la propria legittimazione quale espressione artistica e continuare, al contempo, ad assolvere alla funzione di scuola di costumi, secondo le concezioni elaborate nella prima parte del Settecento da Johann Christoph Gottsched e dal filosofo Christian Wolff; e di cui la nota definizione schilleriana di *Schaubühne als moralische Anstalt*, del 1784, avrebbe rappresentato il compimento e la sintesi.

La relazione possibile fra ragione e sentimento, fra intelletto e sensibilità, fra il rispetto delle regole e la spinta individuale del genio, percorre il Settecento e, dapprima indagata soprattutto all'interno del processo produttivo dell'opera d'arte, finisce per trovare il proprio corrispettivo nel confronto fra tensione individuale – dunque soggettiva – e pretesa all'oggettività anche nella riflessione *a posteriori* sull'esperienza estetica; nella formulazione, cioè, del giudizio di gusto. Una tensione che in apertura dell'ultimo decennio del secolo la *Kritik der Urteilskraft* di Kant 'risolve', com'è noto, defi-

nendo il giudizio estetico costituito da una dicotomia necessaria – e dunque ineliminabile – tra la propria natura soggettiva e la sua pretesa all’universalità.

Ancor prima dell’opera kantiana, però, superata la prima metà del secolo (quando la psicologia moderna ai suoi albori aveva già iniziato a svelare il mondo dei sentimenti e delle emozioni, sottratto al dominio della *ratio*) il tentativo «di trovare una combinazione o un compromesso tra l’esigenza di regole universalmente valide e l’esperienza e la percezione individuale del mondo» (Merschmeier), aveva impegnato il pensiero di Gotthold Ephraim Lessing, come testimonia la sua celeberrima *Drammaturgia d’Amburgo*. È proprio da qui, non a caso, che prende le mosse il libro di Tancredi Gusman, il quale ripercorre intelligentemente l’origine della questione fondamentale di cui il confronto fra Kerr e Ihering è l’emblema; e cioè quel rapporto fra soggettività e oggettività, che da un certo punto in poi – come già detto – investe non solo il ‘fare’, ma anche il ‘giudicare’ il teatro. Lo sguardo a Lessing e alle origini della *Theaterkritik*, scrive Tancredi Gusman, è un passaggio necessario per cominciare a definire l’origine dell’ «idea dell’individualità delle espressioni artistiche e della relatività dei metri di giudizio», che «rappresenterà uno dei pilastri fondamentali del pensiero tedesco di inizio Ottocento [...]», a sua volta viatico necessario alla formulazione dell’immagine moderna del critico.

A partire dunque dalle premesse nei secoli XVIII e XIX, nei tre capitoli in cui è articolato, *L’arpa e la fionda* traccia il percorso della critica teatrale tedesca, concentrandosi sulla fase di sviluppo negli anni che vanno dalla fine del XIX secolo al termine della Prima guerra mondiale – in cui centrale è la figura di Alfred Kerr – e concludendo sull’arco temporale compreso tra il 1919 e il termine della

Repubblica di Weimar, con la contrapposizione tra Kerr e Ihering. Con scrittura lucida e scorrevole, estremamente puntuale e densa di rimandi utili a chiarire al lettore il contesto storico e culturale su cui si dipana il discorso, l’autore mostra come in Kerr (critico dal 1901 al 1919 di «Der Tag» e dal 1919 al 1933 del «Berliner Tagblatt») si fondano due diverse concezioni: quella del pensiero critico oggettivo, che dal Settecento arriva fino a Karl Frenzel, alla sua idea del critico teatrale quale storico e cronista (con l’accento posto «sull’oggettività e sullo specialismo»), che si compie con Otto Brahm; e quella di una critica fondata sull’impressione soggettiva, che dalla temperie romantica, passando per Paul Lindau, trova compimento in Theodor Fontane, il quale «fa della soggettività e della mancanza di specializzazione i cardini delle proprie osservazioni teatrali». Da questa confluenza emerge quello che Gusman individua come il tratto originale e innovativo della scrittura di Alfred Kerr: lo «spostamento d’attenzione dall’influsso dei fattori esterni al ruolo della soggettività psichica nella genesi dell’opera d’arte» (p. 59). Uno scarto, detto per inciso, a cui certamente non dovette essere estranea la scoperta dell’inconscio, che nei primi anni del Novecento avrebbe portato a individuare nell’attività del profondo la sede di ogni atto creativo. I giudizi di Kerr, osserva Gusman, sono sì orientati ai principi dell’estetica naturalistica (benché di un naturalismo non radicale, si sottolinea a p. 81 del libro), ma «l’attività critica si sposta dalla polarità intellettuale del giudizio alla restituzione sensoriale della sua ricezione emotiva» (p. 62). Diventa dunque un atto creativo, e di conseguenza il critico teatrale non è più un giudice, ma un artista: «Il vero critico», scrive Alfred Kerr nella premessa a *Das neue Drama* (1905), «resta per me un poeta: un creatore».

A mettere in crisi la concezione di cui Kerr a inizio Novecento è una delle espressioni maggiori, l'idea cioè di una critica «profondamente segnata da un pensiero individualista ed estetizzante» (p. 122), sono gli eventi che in Germania portano all'instaurazione della Repubblica di Weimar e alla necessità, nella nuova era, di ripensare la funzione della critica teatrale. Perché la storia presente rende ormai del tutto inattuale il paradigma soggettivo e impressionista che si era sviluppato all'inizio del secolo e al quale Alfred Kerr continua a essere legato. Adesso, in un teatro particolarmente ricettivo agli impulsi di rinnovamento che investono la società tedesca, sale alla ribalta la figura di Herbert Ihering, attivo al «Berliner Börsen Courier» dal 1918 al 1933. Come nota Mara Fazio nella sua prefazione, «negli anni della Repubblica Ihering diventa il più acuto e attento interlocutore dei movimenti che si succedono sulle scene tedesche: dalle varie correnti dell'Espressionismo e del teatro politico» (di fatto, Ihering è il principale fautore e sostenitore di Bertolt Brecht, avversato, proprio in ragione della rivalità col collega – suggerisce Gusman – da Alfred Kerr) «alla Neue Sachlichkeit». Il critico teatrale, come si viene profilando nella prospettiva di Ihering, lungi dall'essere un artista rivendica piuttosto il ruolo di operatore culturale. Il suo compito «è indicare una direzione, coniare e rendere disponibili dei concetti per descrivere quelle tendenze e quei movimenti che si annunciano nella prassi teatrale e nella scrittura drammaturgica» (p. 151). La critica teatrale deve agire sullo sviluppo del teatro: questo l'imperativo del 'rivale' di Kerr, che quasi suona come un rimando al senso lessinghiano della critica, di cui è pervasa la lontana *Drammaturgia d'Amburgo*.

Nel cuore del primo Novecento, l'ascendenza razionalistica della critica di

Ihering si scontra con quella romantica di Kerr e dà origine alla polemica che li vede contrapposti sul dramma del presente e il teatro del futuro, e che si consuma a colpi di botte e risposte sulle pagine dei giornali. Una polemica che l'autore dell'*Arpa e la fionda* descrive con dovizia di particolari, corredandola di riferimenti precisi e puntuali, chiarendola e definendola nelle ultime pagine del libro, che si chiude con l'ascesa del nazionalsocialismo. È a questo punto che le storie e le strade di Kerr e Ihering si dividono. Per il primo, ebreo, si aprono gli anni dell'esilio, delle difficoltà, anche materiali, e delle riflessioni amare; fino al ritorno in Germania nel 1948, l'anno della morte volontaria. Ihering invece resta in patria, continua la sua attività di giornalista a cui, dopo la fine della guerra, affiancherà quella di *Dramaturg*, scegliendo di inaugurare la prima stagione del dopoguerra al Deutsches Theater proprio con un'opera di Lessing (*Nathan der Weise*).

Corredato da una breve appendice iconografica, il libro si chiude lasciando al lettore la sensazione di essersi non solo familiarizzato con due figure centrali nella storia della critica teatrale in Germania, ma con la nascita e lo sviluppo della moderna cultura tedesca, di cui il teatro – fin dal Settecento – è stato vessillo e banco di prova.

Sonia Bellavia

Gershon Scholem, *Giona e la giustizia e altri scritti giovanili*, a cura di Irene Kajon, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 87, € 10

Cos'è l'ebraismo? È questa la domanda che spinge Gershon Scholem a lavorare sul libro di Giona e a comporre il saggio ad esso dedicato, insieme ad altri quattro studi tratti dal secondo volume

dei *Tagebücher, nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*, tradotti e raccolti nel volume curato da Irene Kajon, *Giona e la giustizia e altri scritti giovanili*, tutti concepiti tra 1917 e 1923. Questa edizione, la prima in lingua italiana, raduna testi di esegesi e analisi teologico-filosofica sulle fonti e sulla storia ebraica, vero e proprio inventario concettuale che negli anni successivi al trasferimento dell'autore in Palestina, avvenuto nel 1923, va a formare la base sulla quale edificare la sua fondamentale ricerca sulla Qabbalà e la sua originale prospettiva sul giudaismo – una prospettiva che non rinuncia mai alla propria problematicità e alla coscienza della paradossalità, della dialetticità della storia e dei limiti umani.

Si tratta di cinque scritti che corrispondono a percorsi attraverso i quali Scholem cerca di chiarire innanzitutto a se stesso che cosa formi la sostanza più profonda dell'ebraismo, che cosa permetta all'ebraismo di sopravvivere senza svuotarsi dei propri caratteri distintivi. Il primo testo (*Über Jona und den Begriff der Gerechtigkeit*) consiste nell'interpretazione del libro di Giona; il secondo (*Zwölf Thesen über die Ordnung der Gerechtigkeit*) espone in 12 tesi le argomentazioni svolte nell'esegesi che lo precede e che quindi in parte riprende; il terzo (*Über Klage und Klagelied*) riflette su lamento e lamentazione nella letteratura religiosa ebraica; il quarto (*Die Wahrheit*) indaga la relazione tra sionismo e lamentazione; l'ultimo (*95 Thesen über Judentum und Zionismus*) riguarda il rapporto tra ebraismo e linguaggio e il legame tra tradizione ebraica e sionismo, necessario affinché quest'ultimo resti dinamico e operoso come movimento ebraico di emancipazione.

L'edizione ripropone le note di Scholem stesso ai testi e mantiene alcuni termini tedeschi in originale, accanto alla parole italiane scelte, per non perdere

l'accezione particolare che l'autore spesso conferisce ai versetti biblici che cita traducendoli a sua volta dall'ebraico. Da notare inoltre che i testi presentati non sono ordinati cronologicamente bensì in modo tematico, come informa la *Nota alla traduzione*, perché il fulcro del discorso è Giona. Il libro di Giona, quinto della serie dei dodici Profeti minori, rappresenta un *unicum* nel suo genere, non solo per la brevità – appena 48 versi – ma anche perché, diversamente da altri libri profetici, in cui sono riportate le parole dei *Nevi'im*, il suo contenuto è incentrato sul racconto di un'avventura accaduta al profeta come in un romanzo; eppure quello di Giona è divenuto il brano profetico della *Teshuvàh* (risposta) per antonomasia tanto da ricorrere come *Haftarà* nel Giorno di Kippur, ovvero nella data più solenne dell'anno liturgico ebraico, durante la preghiera pomeridiana al crepuscolo, nella suggestiva attesa del canto finale della *Neilàh*.

Nell'*Introduzione* della curatrice emergono alcuni elementi importanti per far luce sul contesto dell'esegesi del libro di Giona da parte di Scholem e sullo sfondo da cui negli anni Venti ha origine il suo interesse per la mistica ebraica: in questo periodo egli matura l'idea che un ebraismo vitale debba comprendere sia il piano religioso-metafisico che quello storico-dialettico e inizia a sviluppare la tesi secondo cui centro nevralgico dell'ebraismo è la connessione tra elemento messianico e politico, teologico e filosofico, religioso e secolare, aspetti indivisibili ma al contempo mai sovrapponibili. In questo viaggio, che lo porta alla scoperta di un continente ancora sommerso, il giovane Scholem ha come interlocutori privilegiati Martin Buber, Erich Gutkind, Robert Eisler, Philipp Bloch ma soprattutto Walter Benjamin. Proprio dalle conversazioni con quest'ultimo nell'estate 1916 e poi in quella del 1918 in Svizzera proviene infatti la di-

stinzione *Recht/Gerechtigkeit* che contrappone nettamente la violenza arbitraria del diritto alla violenza divina della giustizia che si esercita sui colpevoli, cardine intorno al quale ruota l'interpretazione scholemiana di Giona, saldandosi alla riflessione sul legame tra messianismo e anarchismo, che porterebbe verso la fine di ogni violenza e al concetto di *Heiligkeit* come dimensione cui accedere mediante *Ebrfurcht* di fronte all'infinito.

L'atteggiamento religioso ed etico che attraversa questo commento al libro biblico è problematizzato da forti tensioni interne: la questione della giustizia rimane sempre aperta e irresolubile, mentre si prospetta una coesistenza nell'era messianica della distinzione tra innocenti e colpevoli con il differimento perpetuo della pena nei confronti dei responsabili delle altrui sofferenze. Tale visione rinvia a un'altra distinzione introdotta nelle pagine in questione: quella tra amore e giustizia, dove il primo annulla sia la pena che la colpa mentre la seconda, pur rinunciando alla violenza, tiene intatta la distanza tra pena e colpa. Quel che risalta in quest'analisi è la continuità indistruttibile dell'etica nonostante l'innegabile presenza della colpevolezza nel mondo – in Giona ciò si manifesta con un atteggiamento tipico dell'ebraismo: la ricerca mai pacificata ma mai disperata di un rapporto tra Dio e mondo che implichi comunque distanza e diversità, con l'appello a Dio, giudice giusto (*Dayan ha-Emet*) che sospende la pena, l'unico in grado di far coesistere gli elementi dissonanti del mondo, senza temere l'inquietudine che di fronte a tali dissonanze si presenta.

Filo rosso che percorre e collega *Giona e la giustizia*, le *Dodici tesi* e lo scritto sulla *Qinà* (lamentazione), la lingua divina caratterizzata come *Witz*, che a differenza dell'ironia riconosce la debolezza umana ma non l'assolve. Tutta-

via, mentre il linguaggio arguto, umoristico del libro di Giona rimane interno alla rivelazione, il linguaggio del lamento è fuori dalla rivelazione pur anelando ad essa. Ricollegandosi alla riflessione sul linguaggio di Dio svolta nel testo su Giona, *Sul lamento e sulla lamentazione* esamina il problema del rapporto tra lingua dei poeti e lingua dei testi religiosi, citando come esempi sommi del cammino che porta il lamento dalla prospettiva dell'umano a quella del divino la più celebre delle *Sionidi* di Jehuda Halevi, cantore dell'esilio del popolo ebraico, al quale Heinrich Heine dedica una poesia lunga ben 896 versi nelle *Hebräische Melodien*, accanto alla *Qinà* di Rabbi Meir di Rothenburg sul rogo delle Sacre Scritture, tradotta da Scholem per la rivista «Der Jude» diretta da Buber. Riecheggia in alcuni passi lo scambio epistolare svoltosi tra autunno e inverno 1916 con Benjamin, che coincide per Scholem con un'intensificazione dell'attività di traduttore di testi biblici e della riflessione sul linguaggio della Torah. Risale all'inverno 1917 la postfazione che lo studioso allega alla propria traduzione delle *Lamentazioni* attribuite tradizionalmente a Geremia ed è questa che costituisce la base del testo del 1918. Si ripresenta la discussa ambivalenza di Giona, contrassegnata da aspetti antitetici che attraversano la visione redentiva di fondo: tra fiducia e sfiducia nei confronti della salvezza, tra presa d'atto del Male nella Storia e testimonianza della luce divina che tale Male può vincere ma non annullare. Affiorano numerosi punti di contatto ma anche di divergenza con Benjamin: se infatti entrambi collegano il linguaggio umano alla relazione tra uomo e Dio, alludendo alla redenzione del linguaggio in era messianica, e ambedue considerano il detto e il taciuto come separati da un filo sottile sul quale si situa il lamento, Benjamin tende a costruire una teoria mistica

del linguaggio che identifica l'uomo con «colui che dà i nomi», mentre Scholem volge la propria attenzione piuttosto verso il lamento come linguaggio della sofferenza, richiesta d'aiuto, aspirazione all'eterno. Il linguaggio del lamento viene contrapposto a quello della rivelazione: il lamento è collegato al mito ma sostituisce al terreno del simbolico (significativo) quello del non-simbolico (insieme di puri suoni); il linguaggio della rivelazione supera invece definitivamente il mito e produce solo simboli ricchi di contenuti, mai forme vuote. Il lamento dà luogo alla lamentazione come forma poetica ma la parola ebraica *Qinà* si usa sia per il lamento che per la lamentazione, a riprova di quanto siano indistinguibili.

Il frammento intitolato *La verità*, manoscritto di appena due pagine datato 1923, è una meditata invettiva rivolta da Scholem, il cui sionismo abbraccia toni pacifisti ed anarco-messianici, verso il movimento sionista del suo tempo per aver perso la cognizione del lamento e con essa il nesso con la vita spirituale. L'interrogativo drammaticamente posto è il seguente: potevano forse le circostanze avverse condurre il sionismo sulla strada della riconnessione alle fonti religiose, senza tradire il ruolo specifico svolto dal sionismo stesso come tendenza con obiettivi politici? Nella visione dell'autore, questo fragile equilibrio costantemente esposto al pericolo della rottura si salva solo se il richiamo a Dio si concilia con la vita nel proprio tempo e se rimangono legate religione e storia, teologia e filosofia, scrittura e oralità. Una risposta circa la possibilità di una rinascita dall'abisso si trova forse nell'ultimo testo della raccolta, le *95 tesi* che tentano di fissare punti fermi su ebraismo e sionismo, già al centro di molte conversazioni con Benjamin tra 1918 e 1919 e delle riflessioni nei diari di Scholem in quegli anni. Lo scritto incompiuto, inizialmente concepito come

regalo di compleanno per i 26 anni di Benjamin, difende l'idea che l'ebraismo non sia comprensibile senza tener conto sia della Torà scritta che di quella orale, quindi dell'elemento religioso-metafisico ma anche umano-storico. Per Scholem, che vede nel sionismo non una novità radicale nella storia ebraica ma piuttosto la sua ideale continuazione, è l'insieme di luci e ombre e di polarità interne dell'ebraismo a esprimere in modo peculiare la complessità della realtà umana. L'ossimoro coniato dallo scrittore a proposito di queste ambivalenze insite nella mistica ebraica è 'nichilismo religioso', a indicare la ribellione nei confronti della tradizione etica e religiosa ebraica senza rinunciare ai simboli di quella stessa tradizione, per realizzarne l'idea messianica con strumenti audaci, financo blasfemi, come attestano i suoi studi su Shabbetai Zevi e sul movimento sabbatiano, ma anche le ricerche sulla Qabbalà, nelle quali è centrale la nozione di paradosso come caratteristica della verità e come aspetto che segna profondamente gli scritti della tradizione ebraica, della Bibbia e dei suoi commenti, conferendo loro talvolta toni inquietanti, che mettono a rischio di dissolvimento l'ebraismo stesso per le lotte intestine che aprono.

Il paradosso riassume i vari aspetti dell'ebraismo rintracciati da Scholem in questi testi: paradossale è in essi la coesistenza di ottimismo e pessimismo sulla natura umana; paradossale il linguaggio delle fonti tra *Witz* e lamento; paradossale è che sia proprio Giona l'ebreo a dover salvare Ninive, la futura distruttrice di Israele, tuttavia il paradosso nel libro di Giona e nelle *Lamentazioni* non porta a un dissolvimento del pensiero, restando l'Uno il sommo punto di riferimento. In questi scritti e nelle loro molteplici interconnessioni si lascia dunque rintracciare il fondamento dello Scholem maturo storiografo del misticismo ebraico,

da cui l'importanza ulteriore di queste ricerche e del rinnovamento dell'interiorità che esse ci indicano come direzione di studio e di vita.

Diana Battisti

Elisabeth Grabenweger, *Germanistik in Wien. Das Seminar für deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897-1933)*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 280, eBook

Das Buch von Elisabeth Grabenweger, das bei de Gruyter in der von Ernst Osterkamp und Werner Röcke herausgegebenen Reihe 'Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte' veröffentlicht worden ist, beruht auf der von der Autorin im Jahr 2014 an der Universität Wien abgeschlossenen Dissertation. Grabenweger ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Wien und beschäftigt sich seit Jahren intensiv mit der Geschichte der Germanistik und mit Genderforschung. Beide Forschungsschwerpunkte sind Gegenstand ihrer nun vorliegenden Publikation. In Anbetracht ihrer Strukturierung und ihrer gut konzipierten Gliederung würde ich diese hochinteressante Publikation nicht nur als wissenschaftshistorische Studie über die Wiener Germanistik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, sondern auch als ein kleines literaturwissenschaftliches Handbuch bezeichnen (das umfassende Personenregister nennt mehr als 650 Namen), in dem das Werk von drei Frauen, die am Wiener Institut für Germanistik in den 1920ern und 1930ern als Privatdozentinnen tätig waren, ausführlich dargestellt und eine neue Perspektive der Forschung eröffnet wird. Dabei handelt es sich um die Literaturhistorikerin Christine Touail-

lon (1878-1928), die Romantikforscherin Marianne Thalmann (1888-1975) und die Germanen- und Volkskundlerin Lily Weiser (1898-1987).

Sehr punktuell wird im ersten Teil des Bandes der geschichtliche Kontext der Wiener Germanistik in der zweiten Hälfte des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts rekonstruiert. Grabenweger analysiert wissenschaftliche und institutionelle Bedingungen im Bereich der akademischen Welt der Epoche und leistet dabei einen kritischen Beitrag zu einem bisher noch nicht untersuchten Aspekt der Geschichte der Wiener Germanistik im Besonderen und der Germanistik als Fach im Allgemeinen. Die Untersuchung Grabenwegers beweist eine hohe Recherchekompetenz und stützt sich auf bislang unveröffentlichte Materialien aus verschiedenen Universitäts- und anderen Archiven in Österreich, Deutschland und den USA. Gutachten, Zeugnisse, Stellungnahmen, Protokolle, handschriftliche Dokumente und Briefe werden im geschichtlichen Überblick als historische Quellen benutzt. Anhand dieser wird im ersten Teil des Buches die Geschichte des Seminars für Deutsche Philologie mit den Lehrstühlen, den Kollegien, den (offiziellen und inoffiziellen) Versammlungen, den wissenschaftlichen Schwerpunkten sowohl in Wien, aber auch mit Blick auf universitäts- und landesübergreifende akademische Konstellationen erzählt.

Grabenwegers zentrale Frage bringt ihre zwei Forschungsgebiete sehr vielversprechend zusammen: Warum haben gerade an der Germanistik der Universität Wien in den 20er Jahren drei Frauen als Privatdozentinnen gelehrt, «während an allen anderen [Germanistik-] Instituten des deutschen Sprachraums zeitgleich keine Frau oder eben nur eine Frau zur Habilitation zugelassen wurde» (S. 3). Grabenweger spricht von einer



Sonderstellung der Wiener Germanistik, die im Verlauf der 1920er und 30er Jahren auch einen Aufschwung von Studentinnen und Doktorandinnen erlebt. Man muss an dieser Stelle allerdings daran erinnern, dass in Österreich Frauen bereits im Jahr 1897 zum Studium der Germanistik zugelassen wurden, das heißt elf Jahre vor Preußen (1908). In diesem Zusammenhang werden Christine Touaillon (1878-1928), Marianne Thalmann (1888-1975) und Lily Weiser (1898-1975) im Buch als Pionierinnen der Frauenforschung im akademischen Bereich betrachtet.

Der Darstellung des Werkes der drei Wissenschaftlerinnen Christine Touaillon, Marianne Thalmann und Lily Weiser, wie sie Grabenweger im Hauptteil des Buches vornimmt, liegt ein doppelter theoretischer Ansatz zugrunde. Einerseits wird die Rolle von Frauen im akademischen Feld analysiert und die Karrieren der drei Privatdozentinnen werden innerhalb der zeitgenössischen Germanistik verortet. Andererseits wird eine stilkritische Untersuchung der jeweiligen Wissenschaftssprache durchgeführt, die die formalen Aspekte der Publikationen der drei Wissenschaftlerinnen analysiert und ihre Verbindung zu zeitgenössischen wissenschaftlichen Strömungen, wie z.B. der Geistesgeschichte, behandelt.

In dem Kapitel über Christine Touaillon stellt Grabenweger interessante Thesen im Bereich der Frauenforschung auf, nämlich, dass «zwar sich die Germanistik traditionell viel mit Frauen [beschäftigte], doch nur selten mit Frauen als Produzentinnen von Literatur. Viel häufiger dienten sie als Musen und Imaginationen der 'großen' Dichter» (S. 121). Touaillon, die mit der Vertreterin der österreichischen Frauenbewegung Rosa Mayreder eng befreundet war und sich im Jahr 1919 als erste österreichische Germanistin mit der Arbeit *Der*

*deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* habilitierte, stellte eine ausführliche Geschichte des Frauenromans dar und kann als Pionierin der universitären Beschäftigung mit Literatur von Frauen gesehen werden. «Touaillon verstand unter 'Frauenromanen' von Frauen, unter 'Männerromanen' von Männern geschriebene Romane», präzisiert Grabenweger auf Seite 103. Von Sophie von La Roche ausgehend, kategorisierte Touaillon die Geschichte der von Frauen verfassten Literatur zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Sie beschränkte sich nicht darauf, die bekanntesten Autorinnen, wie Sophie von La Roche selbst und Dorothea Schlegel, zu zitieren, sondern ging auf Schriftstellerinnen wie z.B. Benedicte Naubert, Karoline Auguste Fischer oder Caroline von Wolzogen und viele andere ein, die heute noch fast unerforscht sind. In dieser Hinsicht trägt Grabenweger über Touaillon zur Wiederentdeckung von Autorinnen bei, die nicht nur (weil sie Frauen sind?) praktisch vergessen, sondern auch im Bereich der feministischen Forschung vernachlässigt worden sind. Grabenweger zeigt, dass Literatur von Frauen in den populären Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts zumeist unter dem Sammelbegriff 'dichtende Frauen' oder 'Frauenliteratur' besprochen wurden, dass es also zu einer historiographischen 'Ghettoisierung' von Autorinnen kam, für die bereits im literarischen Feld des späten 18. Jahrhunderts mit der Etablierung von Schriftstellerinnen und der Zuteilung bestimmter Genres und Themen vorgearbeitet wurde. Grabenweger analysiert dabei differenziert und kritisch die Genese derartiger Etikettierungen und plädiert für eine umsichtiger Differenzierung im Rahmen des literarischen Kanons und der wissenschaftlichen Analyse von Literaturgeschichten.

Die zweite habilitierte Germanistin, die Romantikforscherin Marianne Thalmann, ist literaturgeschichtlich ebenfalls bemerkenswert und trotz ihrer Relevanz bisher wenig bekannt. In ihrer Habilitationsschrift von 1923 untersuchte Thalmann die Beziehung zwischen dem Trivialroman und der Romantik und stellte die These auf, dass der romantische Roman aus dem Trivialroman entstanden sei. Eine solche Auffassung ist laut Grabenweger doppelt interessant: Nicht nur wird eine sekundäre, 'dilettantische' Gattung wie die Trivialliteratur zum ersten Mal zum Kern einer wissenschaftlichen Arbeit, sondern sie wird gerade von einer Frau thematisiert: «Vielmehr lässt sich die prominente Setzung des Begriffs 'Trivialroman' darauf schließen, dass sich Thalmann einer Strategie bediente, die darauf abzielte, als Frau mit einem Randforschungsgebiet eher habilitiert zu werden als mit einem Thema, das im Zentrum des germanistischen Interesses stand und somit von Männern besetzt war» (S. 153). Tatsächlich beschäftigte sich Thalmann in ihrer Habilitationsschrift aber vor allem mit der Romantik, die in den 1920er Jahren zur meistbeforschten Epoche innerhalb der Germanistik wurde. Zeitgenössisch wurde Thalmanns Buch *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman* innerhalb der Fachwelt – ganz im Unterschied zu Touaillons Studie – nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, was zweifellos merkwürdig ist, wenn man bedenkt, wie Grabenweger anmerkt, dass «in Thomas Manns *Der Zauberberg* von 1924 [...] einzelne Passagen der Habilitationsschrift teilweise wörtlich übernommen wurden» (S. 161).

Die kontroversen wissenschaftlichen Arbeiten von Lily Weiser, einer Schülerin des Germanen- und Altertumskundlers Rudolf Much, unterscheidet sich thematisch von dem der anderen zwei

Wissenschaftlerinnen. Weiser, die sich 1927 mit ihrer Studie *Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde* für Germanische Altertums- und Volkskunde habilitierte, untersuchte die Ursprünge von zeitgenössischen deutschen und nordischen Sitten, Festen und Traditionen. Durch ihre akademischen Arbeiten förderte Weiser eine Wiederentdeckung von alten, vermeintlich germanischen Kulturen, Bräuchen und Ritualen, die laut Weiser einen vorchristlichen Ursprung haben und die ihr zufolge bisher fälschlicherweise als 'ursprünglich römisch' bezeichnet worden seien. Von der von Rudolf Much ausgeführten Analyse von Tacitus' *Germania* ausgehend stellte Weiser die Ursprünge von Traditionen, Gewohnheiten, sogar Wörtern in Frage und plädierte für 'germanische Kontinuitäten' in der Geschichtsschreibung. Weisers Rolle als «Mitarbeiterin und Vertrauensfrau der 'Wissenschaftsorganisation' der SS» (S. 236) wäre zweifellos zu vertiefen und eine monografische Studie über diese ambivalente Figur wünschenswert.

Das Buch von Elisabeth Grabenweger lässt sich also als ein kulturgeschichtliches Lehrbuch definieren, dessen Vielfältigkeit die Leserinnen und Leser, die sich mit den behandelten Themen noch nicht beschäftigt haben, bei der ersten Lektüre vielleicht verwirren könnte. Grabenwegers klare, eindeutige Sprache jedoch, ihr wissenschaftlich eleganter Stil und eine wesentliche Kohärenz lassen die Studie gleichwohl problemlos erschließen. Nicht zuletzt bietet Grabenwegers Buch eine hervorragende Möglichkeit, auf einer starken theoretischen Grundlage und einer breiten und gut ausgewählten Literatur viel Neues auf diesem Forschungsgebiet zu lernen.

Giuliano Lozzi

Birgit Nübel – Norbert Christian Wolf (hrsg. v.), *Robert-Musil-Handbuch*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 1064, € 179,95

44 autori, 74 voci, 10 sezioni, 1054 pagine: sono questi i dati che caratterizzano questo importante Musil-Handbuch; tra gli autori, Fabrizio Cambi, che ha curato con molta chiarezza la voce dedicata all'epistolario, ed Elmar Locher, che nell'ambito della voce dedicata al *Nachlass zu Lebzeiten* ha riferito sul racconto *Die Amsel*. Per la *Musil-Forschung* questo manuale rappresenta indubbiamente un punto di riferimento di grande rilievo, sia come bilancio della ricerca finora compiuta sia come apertura di nuove prospettive sia soprattutto come *condensazione* di un dibattito critico che, anche in conseguenza della complessa e talvolta incerta situazione dell'edizione, rischia di disperdersi in innumerevoli visioni parziali scarsamente adeguate a un confronto serrato con l'opera musiliana. Per la *Musil-Forschung* italiana, la cui vitalità trova ampi riconoscimenti, questo manuale rappresenta per molti versi una *sfida*, per meglio comprendere il contributo da essa fornito all'indagine dello scrittore, per meglio focalizzare temi e prospettive di future ricerche e soprattutto per interrogarsi sulle concrete possibilità di adeguamento delle edizioni e traduzioni realizzate ai risultati conseguiti dal grande sforzo ancora in corso di giungere a una più adeguata trascrizione ed edizione dell'opera musiliana, e in particolare del *Nachlass*. È dunque vivamente auspicabile che questo manuale trovi anche in Italia la massima diffusione, e non solo all'interno della *Musil-Forschung*, dato che esso costituisce altresì una trattazione quasi enciclopedica di molti temi e aspetti della raffigurazione letteraria della *Moderne*.

Sul lavoro di trascrizione ed edizione in corso riferisce ampiamente Walter Fanta, in particolare nella voce da lui dedicata al *Nachlass* (cfr. pp. 470-497), che fornisce una descrizione esaustiva e di grande chiarezza sia del *Nachlass* nel suo complesso sia del modo in cui esso era stato organizzato e articolato dallo stesso Musil sia infine dello stesso lungo processo di composizione del *Mann ohne Eigenschaften*. A nostro avviso tale descrizione è per la sua nitida precisione certamente non inferiore rispetto alle diverse pubblicazioni che lo stesso autore ha dedicato alla genesi del romanzo; alcuni nodi centrali della composizione del romanzo, come ad esempio il passaggio da *Die Zwillingsschwester* alla versione definitiva del primo libro o la lunga storia della sua prosecuzione dopo i *Druckfabren-Kapitel* della progettata edizione presso Bermann-Fischer, vengono indagati in modo circostanziato. Da tale analisi altri aspetti, come quello della possibile conclusione del romanzo o la costante tensione tra pensiero e sentimento che lo caratterizza, possono alla luce di questo contributo di Fanta essere considerati da nuove prospettive.

Già la considerazione di questo contributo di Fanta fornisce alcune *indicazioni di lettura*, che a nostro avviso devono essere tenute presenti nella utilizzazione di questo importante manuale. Un'altra voce redatta da Fanta è dedicata alla *Editionsgeschichte* ed è collocata nella nona sezione, riguardante le *Rezeptionen*; indubbiamente una lettura unitaria di queste due voci risulta molto utile per una loro adeguata comprensione. Al pari queste due voci di Fanta devono essere lette insieme a quella dedicata da Arno Dusini ai *Tagebücher/Arbeitshefte*, collocata nella stessa terza parte della terza sezione, *Nachgelassene Schriften*, in cui è pubblicata la voce dedicata al *Nachlass*; oltre tutto, sulla base di alcuni criteri in-

dicati da Fanta, risulta difficile comprendere se si possa effettivamente parlare di *Tagebücher* lasciati da Musil, oppure se tali diari, anche laddove compaiono delle indicazioni di data o di luogo, non siano più propriamente da considerare come parte integrante dell'intero *Nachlass*. Questo è un esempio, a nostro avviso significativo, di quella forte suddivisione, nella quale in questo manuale viene ordinata l'opera musiliana; indubbiamente essa permette, come abbiamo visto, la presenza di un numero considerevole di autori, e quindi un vivace scambio di idee e di molteplici prospettive di interpretazione, che difficilmente si sarebbe potuta realizzare utilizzando altri criteri. In particolare le quattro sezioni dedicate ai *Systematische Aspekte*, riguardanti specificatamente: 1) *Wissen und Wissenschaft*, 2) *Kultur und Gesellschaft*, 3) *Literatur, Kunst und Neue Medien*, 4) *Mentale Konstruktionen*, 5) *Narration, Sprache, Bildlichkeit und Textbezüge*, sono però talvolta formate da voci, che devono necessariamente riassumere in poche pagine tematiche molto complesse e difficilmente raggiungono un adeguato approfondimento dei diversi aspetti affrontati; oltre tutto, alcune di queste voci vengono, seppure in prospettiva in parte diversa, già anticipate dalla seconda sezione, dedicata a *Epochale Figurationen: Voraussetzungen und Zeitkontexte*.

Di conseguenza, la utilizzazione di questo manuale richiede una certa attenzione, ed è bene quindi, ai fini di una sua migliore e più fruttuosa utilizzazione, non limitarsi soltanto alla consultazione di quelle voci che possono di volta in volta più interessare. L'ampia voce *Intertextualität*, curata da Birgit Nübel insieme a Mandy Droscher-Teille (cfr. pp. 760-791), offre ad esempio una ricostruzione della formazione intellettuale di Musil, che spesso integra e completa le scarse informazioni offerte in altre voci. Particolarmente la-

boriosa risulta un'adeguata consultazione della voce dedicata al *Nachlass zu Lebzeiten*, che merita essere integrata con quelle dedicate ai *Feuilletons*, alla *Novelle* e alla *Mode*; solo in tal modo emergono alcuni degli aspetti più innovativi di questo manuale, i quali inducono a rileggere quanto Musil selezionò nel *Nachlass zu Lebzeiten* alla luce della sua complessiva attività 'giornalistica' e del superamento di alcune categorie, con cui Adolf Frisé successivamente inquadra e suddivide testi e frammenti che avrebbero invece richiesto una lettura unitaria.

È evidente – ma in questo caso difficilmente poteva essere diverso – che la consultazione della voce dedicata a *Der Mann ohne Eigenschaften*, curata da Norbert Christian Wolf, richieda la consultazione di altre voci; in questo caso, in particolare, le voci che Wolf dedica alla *Kakanien* e alla *Gestaltlosigkeit* sono per molti versi da considerarsi come parte integrante della sua analisi del romanzo. Risulta certo difficile privilegiare alcune voci rispetto ad altre, perché questo manuale merita essere considerato nella sua interezza quasi *corale*; a nostro avviso risultano ad esempio particolarmente convincenti – tra le molte altre che meriterebbero venir segnalate – le voci redatte da Klaus Amann, che ben chiarisce la presunta 'impoliticità' dello scrittore, le voci redatte da Mathias Mayer, in particolare quella dedicata a *Sprache/Sprachkritik* e infine quella dedicata da Harald Gschwandtner alla *Kriegspublizistik*. Allo stesso Gschwandtner si deve inoltre la ricca ed esaustiva bibliografia, che costituisce uno dei punti di forza di questo *Musil-Handbuch*; questa bibliografia conclusiva di carattere generale è ben integrata dalle singole bibliografie, che chiudono le singole voci del manuale. Queste di fatto vengono per molti versi a rappresentare un'ideale *storia della critica* e dell'interpretazione, che difficilmen-

te può essere tratta dalla sezione dedicata alle *Rezeptionen*, dove affiorano spunti interessanti nella voce dedicata alle traduzioni e dove la voce dedicata alla *Literarische Rezeption*, curata da Marion Schmaus, risulta prevalentemente dedicata a una trattazione, seppure di grande rilievo, del singolo caso Bachmann, con alcune osservazioni interessanti anche sulla *Musil-Rezeption* in Paul Celan.

Le singole voci del manuale vengono in genere completate da alcune indicazioni finali sulle prospettive future di ricerca; è difficile però trarre da tali indicazioni alcune conclusioni di carattere generale per la *Musil-Forschung* nel suo complesso. Dai diversi contributi si riceve l'impressione che vi sia una certa tendenza a partire dalla 'periferia' per meglio comprendere il 'centro', ovvero, ad esempio, di concentrare l'attenzione sull'attività giornalistica di Musil durante la guerra per illuminare meglio la sua collocazione politico-intellettuale e la sua ricostruzione della Cacanìa nel romanzo; oppure, come già ricordato, di rileggere il *Nachlass zu Lebzeiten* nel quadro di tutta la produzione dello scrittore destinata alla pubblicazione in giornali e riviste; oppure ancora di privilegiare frammenti saggistici o saggi di minore impatto, per meglio focalizzare determinate concezioni teoriche sostenute dallo scrittore. Molto sentita appare inoltre l'esigenza di interpretare diversi aspetti dell'opera musiliana da una prospettiva di *gender theory*; un po' trascurata appare la tematica 'mistica' e in genere i diversi aspetti del secondo volume del romanzo. È messo comunque fortemente in rilievo, e talvolta anche con approcci originali e innovativi, il contributo decisivo arrecato dall'opera musiliana alla comprensione della *Moderne* nei suoi diversi aspetti: letterari, sociali, antropologici, ecc.

Per la *Musil-Forschung* italiana, questo manuale può costituire un'importan-

te occasione di riflessione. Appare urgente aggiornare il *Forschungsbericht*, al momento disponibile solo per il periodo 1965-1990. Come si è accennato, manca nel manuale un'analisi specifica della ricezione critica; nelle singole sezioni, dell'ampia bibliografia generale vengono in genere considerati solo i contributi apparsi in lingua tedesca o in lingua inglese, e il risultato comunque è fortemente selettivo. Questo certamente non avviene solo per la ricezione italiana; in questo caso vengono molto apprezzati gli studi dedicati da Bianca Cetti Marinoni agli *Schwärmer*, apprezzati ma nei fatti non attentamente considerati gli studi di Silvia Bonacchi al rapporto di Musil con la *Gestaltpsychologie*, spesso citati i diversi contributi di Isolde Schiffermueller, e apprezzamento infine è rivolto agli studi pionieristici compiuti in Italia per l'indagine dell'attività giornalistica svolta dallo scrittore durante la prima guerra mondiale. Ma altri contributi, in parte quelli stessi forniti da Claudio Magris, trovano scarsa attenzione: al di fuori delle indicazioni bibliografiche, del tutto dimenticato è ad esempio Ferruccio Masini, ma anche al lavoro fondamentale svolto da Enrico De Angelis, a parte una significativa osservazione di Walter Fanta, non viene in alcun modo dedicata l'attenzione dovuta. L'aggiornamento del *Forschungsbericht* può quindi rappresentare un'occasione importante non solo di ricostruzione della memoria, ma anche di focalizzazione della ricerca da intraprendere, senza dimenticare di indagare una più specifica ricezione letteraria dell'opera musiliana, in scrittori ad esempio come Italo Calvino, che viene ricordato anche nel manuale, o come Guido Morselli, o in una prospettiva comparatistica rispetto ad altri scrittori-ingegneri, come Carlo Emilio Gadda, anch'egli ricordato nel manuale, senza evidentemente dimenticare l'attività specificamente let-

teraria di Magris. L'altro aspetto, di più difficile realizzazione, riguarda le modalità con le quali l'importante patrimonio di traduzioni ed edizioni italiane dell'opera musiliana possa essere aggiornato; una nuova edizione del *Nachlass zu Lebzeiten*, secondo i criteri che emergono dal manuale, forse non appare un'impresa impossibile, ma certo appare impensabile un rifacimento delle edizioni del romanzo o dei diari, che pure, proprio per la loro importanza, meriterebbero una qualche forma di aggiornamento. In conclusione si ricorda che alla fine del 2016 ha preso avvio una nuova edizione dell'opera musiliana, curata da Walter Fanta «im Auftrag des Robert Musil-Instituts Klagenfurt», pubblicata dall'editore Jung und Jung e prevista in dodici volumi.

Aldo Venturelli

Claudia Sonino, *Tra sogno e realtà. Ebrei tedeschi in Palestina (1920-1948)*, Guerini e Associati, Milano 2015, pp. 245, € 21,50

«Anche i viaggi» scriveva Martin Buber «hanno tutti una segreta destinazione che il viaggiatore non sa». Inizia così il bellissimo libro di Claudia Sonino che illumina una pagina oltremodo affascinante, e quasi sconosciuta, nella storia dell'ebraismo di lingua tedesca fra le due guerre: il viaggio di ritorno verso la Terra dei Padri in cui l'utopia sionista si confronta, e spesso si scontra, con la vita reale in Palestina. Un mondo che assorbe e respinge visceralmente, e che Sonino rievoca nei suoi aspetti affascinanti, inconciliabili e indissolubilmente legati: Asia e Europa, arabi ed ebrei, città e campagna, tradizione e modernità, passato e presente, sogno e realtà. Ma attraverso il viaggio e al di là del viaggio questo studio coglie

per la prima volta, ed è ciò che lo rende essenziale, quello che è forse il vero ultimo atto di una grande epoca culturale che si chiude: quella che Kafka chiamava «westjüdische Zeit».

Le esperienze descritte nel libro (uscite anche in inglese, Lexington Books, Lanham, MD, 2016) si svolgono tra il 1920, in cui inizia la terza aliyah o flusso immigratorio in Palestina, e il 1948, anno della fondazione dello stato di Israele. Nel 1917 la dichiarazione Balfour riconosce la legittimità delle aspettative sioniste a un «focolare nazionale» in Palestina; contemporaneamente assistiamo a una ripresa in grande stile dell'antisemitismo di fine Ottocento, che si intensificherà nella nuova Europa degli stati nazionali. Si aprono ferite destinate a non rimarginarsi, preludio alle catastrofi successive. È su questo sfondo storico (oltre che su quello della grande stagione del sionismo culturale di inizi secolo) che va letto il viaggio ritorno alla Terra dei Padri degli autori presi in esame. Diversi sono i loro filtri culturali e ideologici, diversa la sensibilità. Comune invece è il legame al patrimonio linguistico, letterario, filosofico tedesco. Hugo Bergmann, Gershom Scholem, Gabriele Tërgit, Else Lasker-Schüler, Arnold Zweig, Paul Mühsam sono espressioni estreme di quella grande koinè ebraico-tedesca che ebbe i suoi cuori pulsanti fra Berlino, Vienna e Praga. Un mondo dal quale traggono essenziali linfe spirituali ma in cui rimangono anche sempre stranieri. Per questo il loro viaggio, come sottolinea Sonino, si carica di aspettative ideali e messianiche, dal desiderio di rinascita in un mondo libero sia dal nichilismo europeo che dalle strutture capitaliste e stataliste.

Paradigmatici sono in questo senso i destini di Hugo Bergmann e Gershom Scholem. Bergmann cresce nella Praga di Kafka al quale nel 1902 scrive: «Noi oscilliamo come canne sradicate [...] è

il sionismo a tenere insieme i brandelli della mia vita». Conseguito il dottorato in filosofia, si vede preclusa la carriera accademica dal rifiuto a farsi battezzare. Si dedica quindi alla causa sionista, dirige associazioni, svolge una vasta attività di pubblicista, promuove l'opera di Martin Buber. Per Bergmann il sionismo è «la santificazione del Nome», come si legge in un suo scritto 1913. Il destino di Dio dipende dal mondo e l'uomo è chiamato a cooperare all'opera di Dio. Questi presupposti conferiscono al suo pensiero una forte valenza etica e morale. Il compito fondamentale in Palestina, scrive nel 1918, è quello di «porre su nuove basi il vivere insieme degli uomini: fare della Palestina una terra veramente ebraica, farne una terra di santità, con un'economia totalmente nuova, un'economia di giustizia». E ancora: «Il nostro rapporto con gli arabi sarà il banco di prova del nostro sionismo, [...] un confronto pacifico con loro è per noi una questione vitale. Le nostre scuole devono aprirsi agli arabi, nei libri e nei giornali dobbiamo parlare loro nella loro lingua, una società arabo-ebraica dovrebbe impegnarsi a rendere fruttuose le profonde comunanze storiche e sostanziali dei due popoli in direzione di una proficua vita comune». A Gerusalemme dove si trasferisce nel 1922, diventando in seguito rettore dell'Università ebraica, svolge un'attività di militanza (insieme fra gli altri a Buber e a Scholem) nel gruppo del *Brith Schalom* (Patto per la Pace), che si batteva per la costruzione di una dimora ebraica e araba in Palestina, e non già, ricorda Sonino, per uno stato nazionale.

Gershom Scholem si stabilisce in Palestina nel 1923. Nel 1933 gli viene conferita dall'Università di Gerusalemme la prima cattedra per gli studi sulla tradizione mistica della Cabbala. Scholem si era formato sui testi di Novalis e Hölderlin, di Nietzsche e Kierkegaard, ed era giunto

allo studio della Cabbala attraverso la lettura del filosofo romantico Franz Joseph Molitor che gli dischiuse la «metafisica dell'ebraismo». Al centro del sionismo di Scholem vi è l'idea di *tikeun*, termine che si può tradurre con riparazione, rinnovamento, catarsi. Una rinascita sospesa fra sfera visibile e mondo invisibile, fra mondo empirico e dimensione interiore, fra realtà e simbolo. Nel 1923 riflettendo sul salto utopico possibile soltanto in Eretz Israel scriveva: «Lì verrà creato di nuovo ciò che è raggiungibile solo in bellezza, lì nasceranno nuovi simboli non appena colui che cerca Sion, fervente di mistica, si getterà nella mischia, lì la Thora sarà viva come non lo è quasi mai stata. Perché noi stessi diventeremo religiosi: sionisti». Al contrario, dopo l'arrivo in Palestina, i suoi scritti delineano una sorta di scontro, se non di naufragio, scrive Sonino, tra questa tensione mistica-creativa e la storia, la realtà. C'è nella storia qualcosa che le impedisce di esplicarsi totalmente, di realizzare pienamente quell'elemento messianico di cui porta il germe. Persino l'uso quotidiano incondizionato dell'ebraico rischia di svuotare la lingua santa dell'originaria forza messianica. L'incompletezza, scrive Sonino, diviene così il sigillo della storia ebraica (ma per contro sarà proprio l'incompletezza della storia a rappresentare per Scholem anche un'estrema speranza di conciliazione fra futuro e promessa messianica).

Assai preziosa è la ricostruzione del contesto storico, sociale e culturale della Palestina fra gli anni Venti e Trenta colta attraverso le impressioni e gli scritti dei protagonisti. Ogni singolo capitolo del libro, estremamente documentato sotto l'aspetto storico e biografico, racconta una storia esemplare e avvincente. I contributi dedicati a figure meno note come Gabriele Tërgit e Paul Mühsam si rivelano in questo senso non meno importanti delle pagine nella quali Sonino ci condu-

ce nella Palestina visionaria e disperata di Else Laker Schüler o in quella di Arnold Zweig.

Lo studio di Sonino mette in giusto rilievo l'apporto, per molti aspetti determinante, degli intellettuali ebrei di lingua tedesca all'edificazione della Palestina ebraica. Ciò che prevale tuttavia alla fine del libro, oltre alla straordinaria tensione spirituale che accompagnò quei viaggi, è il senso di esperienze segnate dalla solitudine e dall'isolamento. Illuminanti sono le pagine sull'emarginazione che dovettero subire gli «Jেকে», come venivano definiti gli emigranti di lingua tedesca, e in particolare gli intellettuali, proprio per il loro legame culturale al mondo tedesco che essi ritenevano essenziale al rinnovamento sionista dell'identità ebraica; ma che li portò talvolta ad essere considerati degli estranei, degli stranieri, o addirittura alla stregua di complici dell'antisemitismo nazista. Eretz Israel, scrive Sonino, apparirà talvolta ai loro occhi non soltanto, come era stato per secoli nell'immaginario diasporico, il centro dell'esilio, ma l'esilio stesso. I motivi di questo isolamento sono forse in parte da far risalire al drammatico contesto storico della persecuzione degli ebrei in Germania, che si riflette soprattutto dal 1935 nella realtà palestinese esasperando le conflittualità fra ebrei tedeschi e la popolazione maggioritaria di origine ebraico orientale. Certo per i nostri autori la Terra dei Padri è anche il luogo dove la loro *Heimatlosigkeit* si radicalizza. «Non possiamo mai arrivare del tutto a casa», scrive Gershom Scholem in una poesia dedicata a Ingeborg Bachmann nel 1967. Sono splendidi versi che ci riportano all'inizio del viaggio e ancor prima, e ci fanno pensare che sia proprio questa assenza di patria nella storia la destinazione ignota del viaggio cui alludeva Buber nella citazione iniziale.

Guido Massino

Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico. La genesi del Doctor Faustus. Romanzo di un romanzo*, nuova edizione tradotta e commentata da Luca Crescenzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2016, pp. 1238, € 80

Con questo volume la nuova edizione dell'opera narrativa di Thomas Mann, pubblicata nella collezione «I Meridiani», giunge al terzo volume, dopo il primo volume contenente *I Buddenbrook* e *Altezza Reale* e il secondo contenente *La montagna magica*; come è noto, i romanzi vengono presentati in una nuova traduzione e vengono accuratamente commentati. L'edizione italiana segue la *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, ma nello stesso tempo è rispetto ad essa autonoma; anche in questo volume, le *Note di commento* curate da Luca Crescenzi seguono il *Kommentar* di Ruprecht Wimmer con la collaborazione di Stephan Stachorski, ma, oltre a un necessario lavoro di selezione, provvedono sempre a riverificarlo e talvolta ad arricchirlo di nuovi dati. In questo volume, le *Notizie sul testo* sono di fatto sostituite dal racconto di Thomas Mann sulla genesi e la composizione del suo romanzo; un altro saggio di Mann di notevole rilievo per questo romanzo – e più volte richiamato nell'introduzione e nel commento –, ovvero *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, già concepito durante il lavoro al romanzo e portato a termine subito dopo la sua conclusione, può essere letto – e la lettura non può che essere altamente raccomandata – nel volume *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, curato nella stessa collana «I Meridiani» da Andrea Landolfi. Questi tre volumi, che hanno trovato – e continuano a trovare – un significativo successo di pubblico, inducono intanto a una riflessione sul



grande rilievo di questa edizione, indubbiamente un punto di forza della germanistica e degli studi di letteratura tedesca in Italia, e sulla continuità e sulla vitalità della *Thomas-Mann-Rezeption* in Italia, che rappresenta certo un capitolo fondamentale – e non solo nel quadro dello scambio culturale tra Germania e Italia – di una ideale *germanistica interculturale* in gran parte ancora da scrivere. Evidentemente i tre volumi inducono sotto molti aspetti a una rinnovata riflessione critica sull'opera di Thomas Mann e sul suo significato nel quadro più generale della modernità letteraria; questo vale ancor più nel caso del *Doctor Faustus*, sia per la sua collocazione cronologica – il romanzo, come è noto, fu pubblicato tra il 1947 e il 1948 – sia per il suo carattere di bilancio di un'intera costellazione storico-artistica e di anello di congiunzione verso una nuova fase storica, ancora tutta da costruire. La collocazione cronologica ebbe d'altronde conseguenze significative sulla stessa storia dell'edizione dell'opera, che Crescenzi ricostruisce con particolare attenzione, sottolineando alcune novità di grande interesse nella stessa ricostituzione del testo, che è alla base della traduzione (cfr. pp. CXXV-CXXVIII).

Nella sua *Nota all'edizione* Crescenzi indica con chiarezza alcuni criteri fondamentali seguiti nella sua traduzione e alcuni caratteri distintivi rispetto alla precedente traduzione di Ervino Pocar (cfr. pp. CXXVIII-CXXIX): la nuova traduzione si è sforzata di restituire la molteplicità di voci che Mann unì insieme nel sapiente montaggio alla base del suo romanzo, sacrificando a tal fine l'omogeneità linguistica che Pocar aveva perseguito con successo nella sua edizione. Il momento culminante di questo sforzo è rappresentato dal tentativo di restituire con un lessico e con altri stilemi di stampo dantesco l'artificioso tedesco medievale, con il quale il protagonista si esprime nei

momenti più faustiani del romanzo; ma in genere la nuova traduzione riutilizza intenzionalmente altre traduzioni già esistenti dei molteplici testi, che Mann integrò e utilizzò nel suo romanzo. A una prima impressione di lettura, la nuova traduzione risulta scorrevole e vivace e ha indubbiamente conferito un nuovo vigore e una nuova capacità di attrazione a questo complesso romanzo di Thomas Mann; queste qualità vengono ulteriormente accresciute dal commento. Nel predisporre tale commento si è dovuto necessariamente seguire un criterio maggiormente selettivo rispetto ai due precedenti volumi de «I Meridiani»; a parte che questa selezione non è andata per nulla a scapito della completezza e della chiarezza, resta il fatto che il commento fornisce in questo caso un ulteriore elemento di attrazione a questa edizione. E esso, infatti, non interrompe la lettura dell'opera narrativa, non la carica di altre valenze *extratestuali*, ma si integra perfettamente nella fruizione del romanzo, ne diviene uno strumento indispensabile per meglio comprendere la ricchezza di riferimenti presente nel testo letterario; il commento quindi non è *inadente*, non carica *dall'esterno* il testo di altri rimandi o di altre osservazioni più o meno pertinenti, ma è *al servizio* del lettore, si pone quasi in silenzio al suo fianco e lo accompagna in una decifrazione più attenta di quanto è implicito nel testo, accrescendo ulteriormente il piacere della lettura.

Tale piacere della lettura, nel caso del *Doctor Faustus*, deve confrontarsi con quella «narrazione totale», che Crescenzi analizza nella sua *Introduzione* (cfr. p. XVIII); questa forma di narrazione riguarda in primo luogo il complesso rapporto tra Serenus Zeitblom, il narratore, e il protagonista, Adrian Leverkühn, attraverso il quale lo scrittore riesce sapientemente a creare «la perfetta imitazione di una biografia autenti-

ca» (*ibidem*). A questo difficile rapporto Crescenzi dedica particolare attenzione: il suo sforzo principale è, per molti versi, quello di *saltare oltre* la figura di Zeitblom, di metterne in luce contraddizioni, limiti e manipolazioni, non solo per meglio definire l'identità di Leverkühn e di ritrovare i lineamenti della sua opera principale – il *Lamento Dr. Fausti* – indipendentemente dagli interventi narrativi e dai commenti di Zeitblom (cfr. pp. XL-XLVIII), ma anche per meglio comprendere i diversi aspetti e i potenziali significati di questa «narrazione totale». Evidentemente il difficile rapporto tra narratore e protagonista coinvolge in prima persona lo stesso scrittore, non solo perché momenti fondamentali della biografia di Thomas Mann, soprattutto del suo lungo periodo monacense, vengono rielaborati e trasfigurati nella vita attribuita nel romanzo a Leverkühn, ma anche perché una indagine più approfondita della *partecipazione* e, nello stesso tempo, del *distacco* dello scrittore nei confronti del protagonista da lui creato appare a Crescenzi di grande rilievo per un'analisi più adeguata del romanzo. Sul piano della *struttura* del romanzo, il *Doctor Faustus* evidenzia una «spiccata capacità decostruttiva», che riesce a mettere in crisi una narrazione «in apparenza rotonda, armonica e perfettamente ordinata» (p. XVII); tale caratteristica strutturale si connette a quella peculiarità del romanzo di non essere semplicemente testimonianza di una crisi della storia e della cultura tedesca, ma di volersi presentare più in generale come un romanzo del pensiero europeo, come la rappresentazione del «volto demoniaco della civiltà europea» (p. XXV). A tal fine è necessario per Crescenzi sottolineare con particolare energia la tacita polemica di Thomas Mann verso quell'umanesimo come «gesto retorico» (p. LI), che a suo avviso caratterizza il mondo intellettuale

di Serenus Zeitblom, al quale va contrapposto l'umanesimo «radicale» cui perviene faticosamente lo scrittore (p. LII), ovvero quell'umanesimo «capace di confrontarsi a viso aperto con i propri stessi limiti, con il proprio intimo nucleo dialettico o, se si vuole, con il proprio fondamento distruttivo» (*ibidem*). Questa contrapposizione tra due forme di umanesimo produce una tensione tra dimensione estetica e dimensione morale ed è il risultato di un serrato confronto intellettuale che Mann sviluppò attraverso le numerose letture compiute durante la stesura del romanzo: nel quadro di queste letture, Crescenzi attribuisce particolare importanza a quella del saggio che il teologo Paul Tillich aveva dedicato nel 1926 a *Das Dämonische*, e alla sua ricezione nella cultura tedesca, in particolare da parte dello storico Gerhard Ritter e della stessa Scuola di Francoforte (cfr. pp. XXVI-XXXII). Al di là della funzione fondamentale, che Adorno svolse nella genesi del *Doctor Faustus* sia come 'consulente' musicale sia per le idee, che lo scrittore riprese dalla sua *Filosofia della musica moderna* (cfr. pp. 1064-1065), importante fu per Mann la lettura, nell'aprile 1944, dei *Frammenti filosofici* di Horkheimer e Adorno, pubblicati successivamente nel 1947 con il titolo più noto di *Dialettica dell'illuminismo*; tali frammenti furono in parte il risultato del confronto critico che Adorno aveva ripreso a partire dal 1941 – attraverso la mediazione delle *Tesi sulla filosofia della storia* di Benjamin – con il pensiero di Tillich (cfr. pp. XXX-XXXI). Il carattere demoniaco della civiltà europea, che si riflette nell'opera di Adrian Leverkühn, riconduce così, ad avviso di Crescenzi, a questa *costellazione* che da Tillich giunge fino a Horkheimer e Adorno; la loro diagnosi della dialettica illuminista trovò ampie conferme nel pressoché contemporaneo *Doctor Faustus*.

Per meglio comprendere questa visione del demoniaco, che è alla base del romanzo manniano, un altro passaggio appare determinante nell'interpretazione fornita da Crescenzi: ovvero il rapporto tra *musica e linguaggio*, il carattere di musica composta attraverso le parole che Mann attribuì al suo protagonista attraverso temi ripresi dal saggio di Ernest Newman dedicato a *The Unconscious Beethoven* (cfr. pp. XLI-XLV). Proprio tale passaggio, infatti, permette di meglio comprendere il carattere specifico delle creazioni di maggior spicco di Adrian Leverkühn, senza il ricorso alla interpretazione fornita dal suo narratore; in tal modo viene alla luce la colpa stessa attribuita da Mann al suo protagonista, ovvero il suo sostanziale neutralismo estetico. Scrive con grande acume Crescenzi: «Leverkühn denuncia insomma se stesso per ammonire il suo uditorio: rivela il Faust che è in lui per rendere consapevoli gli altri del Faust che è in loro» (p. LVIII); in questo caso il suo uditorio è costituito prevalentemente dagli intellettuali protofascisti del circolo di Kridwiss e dagli altri esponenti della società monacense che lo scrittore aveva avuto modo di conoscere prima del suo esilio. Questa colpa di Leverkühn illumina, così, da nuove prospettive la tensione tra dimensione estetica e dimensione morale che contraddistingue il lavoro compiuto da Mann con il *Doctor Faustus*. Questo romanzo è a tutti gli effetti un romanzo-limite che chiude l'età dell'estetismo e testimonia un processo di autosuperamento, di passaggio – per usare i termini adottati dallo scrittore in *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza* – da un'«epoca estetica» a un'«epoca morale e sociale»; necessariamente questo romanzo deve quindi rimandare oltre se stesso, perché risulterebbe altrimenti difficile poter immaginare «una narrazione che contenga la propria stessa smentita:

che sia all'un tempo una compiuta creazione poetica e il veicolo di un messaggio morale» (p. LXIV). Per questo, ad avviso di Crescenzi, la *Genesi del Doctor Faustus* è a tutti gli effetti una continuazione del romanzo e a esso intrinsecamente appartiene, non diversamente da come il *Journal* appare strettamente connesso ai *Faux-monnayeurs* di André Gide, opera che Thomas Mann lesse con particolare attenzione e partecipazione (cfr. pp. LXIV-LXV): in tal modo, narrando il romanzo del suo stesso romanzo, Mann riuscì a distinguere la propria voce da quella dei suoi personaggi e a contrapporre, quindi, l'ottica morale del suo 'diario di lavoro' da quella estetica seguita nella sua narrazione (cfr. pp. LXVI-LXVII).

A nostro avviso, di questo rapporto tra estetica e morale e di questo passaggio dall'estetismo alla socialità potrebbero essere fornite anche interpretazioni diverse: in fondo è soltanto attraverso una compiuta realizzazione della dimensione estetica che appare pensabile quella profonda trasformazione del clima spirituale, vissuta non come fredda astrazione ma come esperienza e sofferenza, che Mann evocò nelle conclusioni del suo saggio nietzscheano, concepito in stretta correlazione con il suo romanzo e la narrazione della sua genesi. Ma al di là delle molteplici possibilità di interpretazione, resta il grande merito di questa edizione, quella cioè di averci restituito nella vasta gamma dei suoi significati questo grande romanzo di Mann. Proprio per questo essa rappresenta una *sfida* per la germanistica e per la cultura italiana, affinché esse continuino con rigore e da sempre nuove prospettive a interrogarsi non solo sull'opera dello scrittore ma anche su quel processo di autosuperamento e di apertura verso nuovi orizzonti che contraddistingue il *Doctor Faustus*.

Aldo Venturelli

Hans Höller – Arturo Larcati, *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag*, Piper, München-Berlin 2016, pp. 173, € 18

I due autori Hans Höller e Arturo Larcati scelgono per questo volume monografico a quattro mani su alcune delle poesie tarde di Ingeborg Bachmann un titolo dall'intenso valore evocativo, *Winterreise nach Prag*. Il rimando immediato non può che essere al ciclo liederistico di Schubert su testi di Wilhelm Müller, opera che tra l'altro era ben presente a Bachmann, come possiamo dedurre dagli elementi tratti da *Der Lindenbaum*, la quinta poesia di *Winterreise*, utilizzati in *Früher Mittag* (1952), un componimento di forte denuncia, compreso nella sua prima raccolta *Die gestundete Zeit* (1953). Con intenzione esplicitamente critica vi viene citato materiale del canone culturale borghese (non solo Schubert, ma anche Goethe) per un'invettiva contro la restaurazione postbellica: «i boia di ieri», sette anni dopo, sono ancora al potere, là dove «il cielo della Germania annerisce la terra». Di recente Elfriede Jelinek, la cui intenzione nel riuso del materiale della tradizione è ugualmente quella di criticare la strumentalizzazione che di quel canone è stata compiuta dalla cultura borghese e dal nazismo, ha scritto un testo per il teatro dal titolo *Winterreise*, con riferimenti ritmici e tematici a Schubert. Nelle poesie ultime di Bachmann, qui presentate, la denuncia esplicita non fa più parte dei moduli usati, la dimensione sociale e politica è presente nel suo legame inscindibile con la condizione dell'io lirico, «la storia è dentro l'io», secondo la formula coniata da Bachmann nelle sue *Lezioni di Francoforte*.

Come in Müller/Schubert anche nel caso dei testi compresi nel volume si tratta di un ciclo poetico: un ciclo (ricostruito dagli autori) di sette poesie, di cui tre

pubblicate in vita dall'autrice, *Enigma, Prag Jänner 64, Böhmen liegt am Meer*, mentre le altre quattro sono state già pubblicate dal lascito, tre (*Wenzelplatz, Jüdischer Friedhof, Poliklinik Prag*) nel volume curato da Hans Höller nel 1998 *Letzte unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*, e una, *Heimkehr über Prag*, nella raccolta sempre di testi lirici inediti *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte* (2000).

Va detto anche qualcosa sul sottotitolo, *Die Geschichte von 'Böhmen liegt am Meer'*; Höller e Larcati hanno scelto per il volume, nato dal loro pluriennale studio dei testi lirici degli anni Sessanta, pubblicati solo in piccola parte da Bachmann in riviste, di indicare subito la centralità della poesia più famosa tra le sette, quella che Franz-Josef Murau, il protagonista di *Auslöschung* di Thomas Bernhard definisce «la più bella poesia di una poetessa nella nostra lingua»; il volume infatti ha il suo nucleo originario, come ci viene detto nella postfazione, in una *Ringvorlesung* all'Università di Salisburgo (2009) proprio su *Böhmen liegt am Meer*, sulla sua genesi, sugli abbozzi e sulle diverse versioni, nonché sulle opere che questo testo ormai così famoso aveva ispirato e continua a ispirare, basta ricordare il dipinto di Anselm Kiefer.

Data la centralità della 'poesia boema' non sorprende che per Höller e Larcati il nesso sotterraneo attivato dal termine «Winterreise» su cui si soffermano di più è quello con Shakespeare, con *The Winter's Tale*, in cui come è noto, compare un'ambientazione sulla riva del mare, in Boemia.

Quando nel gennaio del 1964 Ingeborg Bachmann intraprende un viaggio a Praga in compagnia di Alfred Opel, il giovane scrittore con cui nel maggio dello stesso anno si recherà in Egitto, aveva dato qualche mese prima la disponibilità a contribuire con un proprio

testo a una pubblicazione che ricordava i quattrocento anni dalla nascita di Shakespeare.

Giustamente gli autori sottolineano come a un'austriaca della generazione di Bachmann non potesse essere ignoto, grazie a un'opera del canone austriaco, la tragedia *König Ottokars Glück und Ende* di Franz Grillparzer, che il re boemo Ottokar regnava su un territorio che arrivava fino al mare Adriatico, come si legge appunto nel testo grillparzeriano; dunque non si può imputare *sic et simpliciter* a Shakespeare un'ignoranza in geografia, come fecero già i suoi contemporanei. Ma non c'è dubbio che Bachmann ha scelto la particolare topografia evocata dal titolo per il suo status di 'non-luogo', di luogo esistente non sulle carte geografiche attuali bensì appunto sull'«atlante magico della letteratura», come si legge nella quarta delle sue *Lezioni Francofortesi* di poetica: «Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen».

Che il viaggio invernale porti a Praga evoca anche un'altra opera assai nota, la novella di Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*; una probabile suggestione esercitata dalla novella viene individuata dagli autori nel tema del prezzo pagato da Mozart per la creazione del *Don Giovanni*; la novella si conclude con le lacrime di Eugenie, colei che più profondamente aveva capito il dramma dell'artista, versate leggendo «i semplici versi» di una «poesia boema». Fin dal-

le prime liriche sono frequenti nell'opera Bachmanniana le immagini del dolore e della rinuncia alla pienezza esistenziale, della deprivazione quale presupposto per il raggiungimento della dimensione estetica e creativa. Nel momento in cui Bachmann aveva accettato l'invito di accompagnare Alfred Opel a Praga questo dramma si era fatto molto concreto, una lotta per la vita che per l'autrice voleva dire una lotta per la scrittura. La ricostruzione precisa di questa crisi, dalla quale nascono le ultime poesie come pure *Ein Ort für Zufälle* e le prose del *Todesarten-Zyklus*, aperto da *Das Buch Franza*, costituisce appunto quella 'storia' che gli autori promettono nel sottotitolo di raccontare.

Dopo la crisi in seguito alla separazione da Frisch e i ripetuti ricoveri in ospedale, dalla primavera del 1963 Bachmann viveva a Berlino, ed è da Berlino che parte per Praga. Mentre Berlino nella sua opera rappresenterà al massimo grado l'inscindibilità di dimensione individuale della crisi e di dimensione storica collettiva segnata a ogni livello dalla divisione, dalla schizofrenia – un vero e proprio paradigma che si ritrova costantemente nella topografia poetica dell'autrice e che costituisce uno dei fili rossi del libro di Höller e Larcari – Praga rappresenta il ritrovamento della parola, il ritorno alla scrittura e l'apertura a una dimensione di compartecipazione, di 'Miteinander' libera dal dominio e dalla prevaricazione.

Quanto i due momenti siano interdipendenti risulta evidente anche dalla scelta fatta da Bachmann nella prima occasione in cui legge in pubblico *Böhmen liegt am Meer*, il 10 maggio 1965 a Vienna: dapprima legge un testo 'berlinese', il discorso di ringraziamento per il conferimento del premio Büchner, *Ein Ort für Zufälle*, poi alcune poesie concludendo con *Böhmen liegt am Meer*. A proposito del nesso tra le poesie praguesi e

la prosa berlinese gli autori, richiamando la celebre prima parte di quest'ultima, osservano: «Es sind Texte mit völlig konträren 'Zufällen': auf der einen Seite die 'Zufälle' als das 'Konsequente', das im Falle Berlins 'etwas Furchtbares' ist, die Macht der unbewältigten Vergangenheit, der Alarmzustand der Kriegsdrohung in der geteilten Stadt und der Konsumwahn, auf der anderen Seite 'das Erleichternde, das Lösen, Lebbare', das 'inkonsequent' daherkommt und im utopischen Tagtraum von Prag seinen schönsten Ausdruck findet» (p. 59).

Nell'interpretazione del ciclo gli autori però non insistono tanto sull'utopia di una Praga e di una Boemia in cui «le case sono ancora verdi» quanto sulle immagini che costruiscono un'isotopia del ghiaccio che si trasforma di nuovo in acqua che scorre, dove anche nel «mio fiume» sotto i blocchi di ghiaccio erompe «l'acqua liberata».

L'iconografia di un *Viaggio d'inverno* viene in realtà riscritta da Bachmann; quando si legge che tramite «corone» l'io lirico è riuscito a comprare la libertà della Moldava non si può non pensare a un significato anche storico-politico, visto che siamo all'inizio della primavera praghese. Come in *Deutschland. Ein Wintermärchen* di Heine la situazione meteorologica simboleggia la mancanza di libertà, però, in ognuna delle poesie praguesi è presente il momento contrario. In *Prag Jänner 64* gli spalatori venuti dai monti Tatra liberano dalla neve lo Hradschin, che è la sede del potere. La condizione di irrigidimento entra in una fase di trasformazione, come l'acqua che riprende a scorrere, «facendosi sentire fino agli Urali».

Così come l'io che parla in *Böhmen liegt am Meer* dopo avere toccato il fondo riemerge e si risveglia tranquilla, rivolgendosi a un'umanità nuova, di soggetti nomadi, liberi dall'avidità e dal possesso:

«ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält».

Il fascino insito nello studio delle varianti di questo testo deriva dalla ricostruzione di un processo in cui, da un abbozzo all'altro, inizia a formarsi un tessuto in cui ciascun elemento rimanda a un altro, ogni parola 'confina' con un'altra: la forma realizza il tema dell'«Aneinander-grenzen». Gli autori osservano: «Man kann nur staunen über die Stringenz der Korrekturvorgänge, die mit noch so kleinen Veränderungen eine immer größere Freiheit und Reflexionsfähigkeit ins Spiel bringen» (p. 101). Della fase esistenziale di prostrazione e malattia in cui la poesia fu scritta rimane nella versione definitiva l'avverbio «ancora» (noch), ripetuto tre volte nei versi iniziali per rinviare a una condizione precedente in cui non si credeva che fosse «ancora» possibile; allo stesso tempo la speranza utopica risulta essere una conquista dell'io. Va rilevato che l'attenzione alla genesi testuale, essendo così ricca di risultati, non inficia la notevole leggibilità che caratterizza il volume, leggibilità che era evidentemente nelle intenzioni degli autori.

Nella postfazione Höller e Larcari dichiarano il loro proposito di avere cioè scritto con *Winterreise nach Prag* una *Ouverture* all'edizione salisburghese delle opere e delle lettere di Ingeborg Bachmann, di cui sono appena usciti i primi due volumi, *Male oscuro*, curato da Isolde Schiffermüller e Gabriella Pelloni, e *Das Buch Goldmann*, curato da Marie Luise Wandruszka. Allo stesso tempo, per il suo carattere di saggio documentato ma snello e pieno di rinvii e annotazioni sul contesto biografico, storico, culturale e politico, si configura piuttosto come una monografia necessaria nel panorama degli studi Bachmanniani.

Rita Svandrlik

*Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*, a cura di Fabrizio Cambi – Arturo Larcati – Giuliano Lozzi – Isolde Schiffermüller, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 296, € 28

A 44 anni dalla sua morte Ingeborg Bachmann continua a essere oggetto di intenso dibattito nell'ambito degli studi di germanistica e le sue opere conservano un'attualità straordinaria, tanto nei paesi di lingua tedesca, quanto in Italia, paese d'elezione dell'autrice. Nel 2016, infatti, anno in cui Bachmann avrebbe compiuto 90 anni, ha preso il via un importante progetto da lungo atteso, la cosiddetta *Salzburger Bachmann-Edition*. Dal *Literaturarchiv* di Salisburgo e con il sostegno del *Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek* è stata avviata la pubblicazione di una nuova edizione delle opere e delle lettere dell'autrice per le case editrici Suhrkamp e Piper sotto la direzione di Hans Höller e Irene Fußl (e Uta Degner a partire dal 2019).

In questo contesto di rinnovato interesse per la produzione dell'autrice austriaca si inserisce il volume *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*, pubblicato nel 2016 dall'Istituto Italiano di Studi Germanici a cura di Fabrizio Cambi, Arturo Larcati, Giuliano Lozzi e Isolde Schiffermüller. Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale *Konstellationen, Korrespondenzen, Kontexte: Neue Perspektiven der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann*, organizzato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici e tenutosi a Villa Sciarra sul Gianicolo dal 26 al 27 settembre 2013 sotto la direzione di Fabrizio Cambi. Il convegno, che si inserisce in una discussione sviluppatasi in Italia negli ultimi decenni attraverso numerosi eventi, mostre e pubblicazioni, costitui-

sce un caso esemplare in quanto si tratta di una delle poche iniziative, sia a livello italiano che, tanto più sorprendentemente, a livello internazionale, volutamente concepite per celebrare il quarantesimo anniversario di morte di Bachmann. Scopo del convegno, come dichiarano i curatori nell'introduzione al volume, era quello di fare un bilancio dell'attuale situazione della ricerca sull'autrice, di riconsiderare il suo particolare rapporto con l'Italia, nonché di presentare nuove prospettive nel confronto tra vita e opere, come suggeriscono i titoli felicemente scelti per il volume e per il convegno stesso. Essi ben riassumono, infatti, una molteplicità di contributi che si pongono lo stesso comune obiettivo, celebrare il genio letterario di Bachmann da un punto di vista innovativo e originale. Per dare ordine alla pluralità di queste voci, i curatori hanno deciso di suddividere il volume raggruppando i contributi in quattro sezioni: la prima è dedicata al lascito letterario di Bachmann e all'edizione salisburghese dei testi, letterari e non, prevista per i prossimi anni; la seconda sezione include invece due contributi sulla particolare relazione dell'autrice con l'ebraismo mentre la terza è dedicata al rapporto tra Bachmann e l'Italia; la quarta e ultima sezione, infine, è quella più eterogenea in quanto racchiude contributi di varia natura, tutti volti a gettare nuova luce sulle opere dell'autrice, ed è perciò intitolata *Bachmann im Kontext ihrer Zeit: aktuelle Perspektiven*.

Il volume si apre significativamente con il contributo di Hans Höller, volto a presentare l'attuale progetto salisburghese e a sottolineare la straordinaria importanza dei testi finora inediti di Bachmann, donati nel 1979 alla Repubblica austriaca dagli eredi dell'autrice. Nell'edizione salisburghese è prevista anche la pubblicazione di scambi epistolari finora riservati tra Bachmann e altri autori

rappresentativi della letteratura del dopoguerra che contribuirà non soltanto a far luce sulle vicende personali dell'autrice, ma anche a chiarire la genesi delle sue opere e, funzione altrettanto importante, a rinnovare la prospettiva con cui la critica si è sempre avvicinata a questi testi. Anche Arturo Larcati dedica il suo contributo ad alcuni carteggi di Bachmann, in particolare alla corrispondenza italiana. Le lettere presentate da Larcati, in preparazione alla loro pubblicazione prevista per il 2019 nel contesto dell'edizione salisburghese, coinvolgono personaggi rilevanti del panorama culturale italiano degli anni Cinquanta. Larcati sottolinea l'importanza di queste lettere per la ricerca: esse potrebbero svelare la concezione dell'autrice riguardo al ruolo dell'intellettuale all'interno della società così come i motivi della sua vicinanza o della sua presa di distanza dalle posizioni di altri intellettuali del tempo. La prima sezione si conclude infine con un contributo significativo di Isolde Schiffermüller che cerca di dimostrare l'autenticità dei sogni contenuti nel romanzo *Malina*, autenticità documentata anche dal volume *Male Oscuro*, in cui appare evidente che i sogni e gli incubi all'interno del romanzo altro non sono che rielaborazioni poetiche di sogni autentici annotati dall'autrice nei suoi protocolli onirici durante la malattia. Nella sua interpretazione dei sogni Schiffermüller rifiuta consapevolmente l'approccio psicanalitico, rifacendosi piuttosto alla teoria di Foucault sul carattere trascendentale dei sogni. In tal modo l'autrice di questo intervento mette in evidenza la produttività di questo materiale onirico e il suo potenziale estetico, contrapponendosi alla visione canonica del carattere distruttivo dei sogni in Bachmann sempre sostenuta dalla ricerca.

La sezione dedicata al rapporto tra Bachmann e l'ebraismo si apre con un

contributo di Irene Fußl che approfondisce la relazione tra l'autrice e Paul Celan. Fußl si confronta in particolar modo con la poesia di Celan *In Aegypten* poiché vede in essa il conflitto interiore del poeta diviso tra l'affetto per la scrittrice e il gravoso compito richiestogli dalla tradizione ebraica di ricordare l'olocausto. Dal contributo risulta chiaro che Bachmann arrivò a sviluppare il suo personale linguaggio poetico anche grazie alle poesie di Celan. Anche Ariane Huml dedica il suo contributo al rapporto tra Bachmann e l'ebraismo, in particolare alla relazione tra l'autrice e quelle personalità ebraiche che insieme a Celan hanno influenzato la sua vita e le sue opere. Ciò che colpisce nel dialogo tra Bachmann e il mondo ebraico, in cui ella si impegnò per tutta la vita, è che l'autrice intrattenne quasi sempre un rapporto emozionale o addirittura amoroso con i suoi interlocutori, mentre non entrò quasi mai in diretto contatto con Israele o con l'ebraismo.

La terza sezione del volume è dedicata al rapporto tra Bachmann e l'Italia, rapporto che non avrebbe potuto essere trascurato dal convegno tenutosi proprio a Roma. Si è cercato perciò di riproporre il tema da una nuova prospettiva, indagando a fondo il significato che questo paese ha avuto nella vita e nella produzione di Bachmann. Così, ad esempio, Luigi Reitani cerca di reinterpretare le poesie a sfondo italiano contenute nella raccolta *Die Anrufung des großen Bären*. In queste poesie Bachmann si discosta totalmente dalla secolare tradizione di rappresentazione dell'Italia e mette in scena un concetto di bellezza molto vicino a quello degli autori del Neorealismo italiano. Reitani evidenzia inoltre l'importanza dei lavori etnologici di Alberto de Martino per la poesia di Bachmann. Questo tema viene ripreso da Camilla Miglio, la quale confronta l'immagine del Sud descritta da Bachmann nella



poesia *In Apulien* con un articolo di de Martino in cui l'etnologo analizza i rituali magici della tradizione pugliese. Miglio mette inoltre in relazione la percezione del Sud di Bachmann con il punto di vista di Pasolini. Mentre Reitani e Miglio si confrontano con le poesie a sfondo italiano, Giuliano Lozzi dedica il suo contributo ai saggi di Bachmann su Roma per indagarne il contesto storico-culturale. A questo scopo, Lozzi contestualizza questi testi nella tradizione saggistica tedesca da Musil ad Adorno per evidenziarne il carattere sperimentale e stabilisce un parallelo tra la concezione di utopia di Bachmann e quella di Musil. La sezione italiana si conclude infine con il contributo di Regina Schaunig, la quale indaga l'influenza della letteratura carinziana sull'opera dell'autrice. Schaunig si concentra in particolare sullo scrittore Josef Friedrich Perkonig che diventò il modello per il personaggio maschile dei *Briefe an Felician* e dimostra così come l'autrice sia stata in grado di rielaborare la sua eredità regionale in modo del tutto originale.

Anche la quarta e ultima sezione si apre con un motivo topografico spostando il focus dall'Italia a Berlino. In questo contributo, Antonella Gargano prende in considerazione il soggiorno berlinese di Witold Gombrowitz nel 1963 e lo legge parallelamente a quello di Bachmann avvenuto nello stesso anno. Gargano mette in risalto i richiami intertestuali e le analogie tra il *Berliner Tagebuch* di Gombrowitz e i testi berlinesi di Bachmann, mostrando così la specifica percezione che l'autrice aveva sviluppato della città, influenzata inevitabilmente dalla sua malattia. Altro interessante contributo è quello di Elmar Locher che fornisce un'interpretazione radicale di *Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime 'Der Idiot'*, per mettere in luce una serie di questioni cruciali

all'interno del libretto come quella della giustizia o della bellezza. Tramite il confronto con la ballata *Der arme Ritter* di Puschkin, Locher rintraccia e commenta numerosi riferimenti intertestuali e intermediali. Il contributo di Locher risulta particolarmente significativo poiché è uno dei pochi lavori specificamente dedicati a questo libretto. Altro tema dibattuto in questa sezione è quello del mito, ancora oggi attuale, di Bachmann come pioniera del femminismo. Monika Albrecht si confronta con questa delicata questione e cerca inoltre di inquadrare secondo quali prospettive e quali elementi tematici *Das Buch Franza* può essere inserito nel contesto della letteratura postcoloniale. Albrecht arriva infine alla conclusione che sarebbe riduttivo etichettare Bachmann come pioniera marxista e femminista *ante litteram*. Di natura comparatistica è invece il contributo di Rita Svandrlik che si occupa della ricezione dei testi di Bachmann all'interno dei romanzi di Uta Treder, brillante germanista e scrittrice scomparsa nel 2013. Svandrlik mette in relazione l'interpretazione della poesia *Liebe: dunkler Erdteil* da parte di Treder e la sua rielaborazione narrativa nei romanzi. Altro rapporto letterario portato alla luce durante il convegno è quello tra Bachmann e Irmtraud Morgner che mostra punti di contatto sorprendenti nelle strategie compositive delle due autrici. Carola Opitz-Wiemers tratta questo rapporto concentrandosi sulla metafora visiva e sull'estetica della percezione nelle opere di Bachmann e indagando come esse vengono recepite negli abbozzi della trilogia *Salman* di Irmtraud Morgner. Di grande attualità è anche il contributo di Marie Luise Wandruszka poiché si occupa dei cosiddetti *Goldmann-Texte*, pubblicati di recente nel secondo volume dell'edizione salisburghese *Das Buch Goldmann*. Wandruszka ricostruisce la

poetica di questi testi, ispirata in parte alla filosofia del linguaggio di Wittgenstein, e li interpreta come rielaborazione del tema della vittima, problematizzando la distinzione tra austriaci ed ebrei che viene articolata nel racconto *Unter Mörder und Irren*. Infine riconosce nel rapporto affascinante e al tempo stesso enigmatico tra i coniugi Goldmann un esempio particolarmente rappresentativo della relazione uomo-donna come viene concepita da Bachmann. La sezione si chiude con l'intervento di Barbara Agnese relativo al *Tagebuch/Diario pubblico* di Bachmann, che l'autrice pubblicò nel 1964 come contributo per la fondazione della rivista internazionale e multilingue «Gulliver». Agnese mette in evidenza l'impegno di Bachmann per l'organizzazione di questo progetto internazionale ed enfatizza la particolarità di questo testo che solleva la questione problematica di una lingua comune e del suo utilizzo in diversi paesi.

Infine, il volume si conclude con un contributo singolare che, per la radicale distanza dagli altri, non è stato inserito in nessuna delle sezioni precedenti. Si tratta della testimonianza di Inge von Weidenbaum, che fu in diretto contatto con Bachmann stessa, e della sua presa di posizione contro la relazione tra Bachmann e il filosofo ebreo Jakob Taubes, riconducibile a una lettera di quest'ultimo rimasta inedita. Weidenbaum si scaglia decisa contro Taubes in tono molto polemico, esaminando questa delicata e spinosa vicenda da una prospettiva del tutto soggettiva che rende il contributo tanto interessante quanto problematico.

In conclusione, grazie alla molteplicità e alla problematicità delle questioni che i diversi contributi hanno saputo sollevare, il volume offre una serie di stimolanti spunti di riflessione che da un lato getta luce su alcuni aspetti relativi a Ingeborg Bachmann rimasti finora oscuri,

dall'altro lascia aperti spiragli per ulteriori interpretazioni, dimostrando ancora una volta l'imperitura attualità di questa autrice.

Elisa Destro

*George Tabori*, a cura di Marco Castellari, «Cultura Tedesca», 51, 2016, pp. 197, € 22

Un numero di «Cultura Tedesca» su George Tabori può sembrare quasi inatteso, sapendo che la rivista in genere si occupa di questioni e di autori secondo un taglio tradizionalmente accademico. Personalità complessa più che semplice autore, di 'accademico' Tabori ha ben poco. Ebreo ungherese che scriveva di preferenza in inglese, egli ha trattato la stessa «cultura tedesca» come un ingrediente fra i tanti da fagocitare sul palcoscenico, a volte ricorrendo ai suoi tipici *calembour* ironici e dissacratori (vedi titoli come *My Mother's Courage* oppure *Sigmunds Freude*), altre spegnendone nel silenzio gli afflitti più eroici e patetici (vedi l'elisione della parabola degli anelli nella sua versione del *Nathan* di Lessing). Tabori è stato un uomo di teatro che ha incontrato la scrittura, e non viceversa come nella maggior parte degli esempi che il palcoscenico di lingua tedesca può vantare. La sua pratica teatrale fa più attenzione alle possibilità transitorie della scena, affidandosi, più che alla parola scritta che si fissa una volta per tutte sulla pagina, al linguaggio del corpo o all'improvvisazione che nasce dal lavoro con gli attori. La strategia adottata da Marco Castellari, curatore del volume, per circoscrivere Tabori dentro una maglia sufficientemente larga è cercare di fissarne la fenomenologia multiforme in una serie di analisi che seguono passo dopo passo in senso cronologico alcuni punti centrali

della sua carriera, indagando soprattutto il rapporto con modelli autoriali e culturali differenti, senza tuttavia tralasciare alcuni aspetti non perfettamente riconducibili a questa prospettiva. A questo secondo scopo fa capo la cornice, nella quale sono inseriti gli interventi su singoli aspetti, formata dal saggio d'apertura e da quello finale, dove invece si osserva Tabori da un punto di vista generale: il primo di questi, di Eva Banchelli, è dedicato al tema della «estraneità» di Tabori, mentre nel secondo la regista Laura Forti racconta il proprio «corpo a corpo» con il suo teatro da una prospettiva pratica che invita a resistere alla tentazione di incasellarlo in una formula astratta. Al margine di questa cornice si trovano, come apertura del volume, quattro brani dall'autobiografia di Tabori *Autodafé und Erinnerungen*, pubblicata in traduzione tedesca da Wagenbach nel 2014, e dedicati ad altrettanti momenti centrali della sua vita: la nascita, il suo arrivo nella Berlino dei primi anni Trenta (descritta in modo metonimico attraverso la moda dei baffi che allora imperversava), la prima visita a un bordello in compagnia del padre (di cui, come egli fa capire, non aveva certo bisogno per svezzarsi) e infine il ri-congiungimento con la figura paterna durante la sua visita al campo di sterminio di Auschwitz all'età di ottanta anni.

Il saggio di Eva Banchelli *George Tabori: elogio dello straniero* introduce, come abbiamo detto, il tema dell'estraneità di Tabori, intesa come non appartenenza a una comunità specifica sia in senso nazionale sia linguistico. Banchelli fa notare come, per indicare lo *straniero*, Tabori «preferisca sovente non servirsi del più comune termine *der Fremde*, ma del più sottile *der Fremdling*, parola che, come ci ricorda con autorevolezza il dizionario dei Grimm, identifica chi è 'pegrinus, hospes, Gast'» (p. 22). Come detto, la stessa posizione di introduzione

di questo saggio non fa altro che mettere in evidenza la necessità, antecedente a qualsiasi avvicinamento alla sua figura, di prenderne in considerazione la condizione di *Fremdling* nelle sue più varie declinazioni, che emerge in modo più diretto nel discorso da lui tenuto in occasione del conferimento del Premio Büchner nel 1992, premio che, paradossalmente, rappresenta un approdo, più accettato che consapevolmente cercato, a una patria definitiva, quella tedesca. La cartina di tornasole per comprendere queste diverse declinazioni della parola straniero sono le considerazioni di Julia Kristeva sulla relazione tra condizione di straniero e attività di traduttore, alle quali Tabori «sembra aderire pienamente» e che possono essere trasferite anche all'attività del palcoscenico. Il lavoro di regia e la traduzione sono legati, per Tabori, attraverso «la consapevolezza che trasportare i testi altrui in un altro linguaggio sia un lavoro di permanente negoziazione del senso, di interpretazione soggettiva, di approssimazione a una forma che non sarà mai definitiva e sempre, necessariamente infedele; un'infedeltà, una 'corruzione' (*Korruption*) dell'originale che, del resto, costituisce l'aspetto creativo, sperimentale dell'opera di entrambi» (p. 28).

Queste parole di Banchelli identificano il teatro come luogo di frontiera tra esperienze sempre diverse, nel quale Tabori ha voluto mantenere immutata la propria condizione di abitante di uno spazio tra confini incerti. Sempre da queste parole si può partire per parlare dell'analisi di alcuni esempi della sua produzione al centro dell'indagine nei successivi saggi. Essi si aprono con la lettura di Gabriella Rovagnati della *pièce* nella quale per la prima volta «affronta in maniera diretta ed esplicita il tema dell'Olocausto, ambientando il suo copione direttamente nel Lager di Auschwitz» (p. 37) e che, inoltre, segna un

momento iniziale del suo riavvicinamento alla Germania. *I cannibali*, che era già stato rappresentato a New York suscitando indignazioni e proteste, fu allestito presso lo Schillertheater di Berlino Ovest l'anno successivo al rientro per la prima volta di Tabori in Germania, quando nel 1968 fu invitato a Berlino Est da Helene Weigel per partecipare a un simposio su Brecht. Nel suo saggio *L'eterno tabù dell'antropofagia. «I cannibali» di George Tabori*, Rovagnati sottolinea come questa rappresentazione fu l'occasione non soltanto per un confronto personale con la memoria della *sboah* e della morte del padre ad Auschwitz attraverso la chiave di lettura parossistica e grottesca del cannibalismo, ma anche per imporre a giovani attori tedeschi una identificazione con i padri artefici dello sterminio che andasse oltre ogni limite di violenza e di pudore. Se cannibalismo e confronto con il padre possono certamente rimandare a *Totem e tabù* (e del resto Tabori era un «freudiano convinto», p. 40), Rovagnati inserisce una traccia diversa e suggestiva, suggerendo una somiglianza con un'altra *pièce* di derivazione austro-ungarica come *Häuptling Abendwind oder Das grüuliche Festmahl* (1862) di Johann Nestroy.

Di un altro cannibalismo, quello nei confronti di William Shakespeare, si occupa il successivo saggio di Caroline Patey Tabori, *di umore shakespeariano*. Shakespeare è onnipresente in Tabori, sia a livello di rielaborazioni e messe in scena, sia di microcitazioni che si insinuano nel tessuto drammatico: il rapporto con Shakespeare è per Tabori simile a quello intrattenuto da Beckett. Per entrambi, egli è «un compagno clandestino imbarcato a bordo del testo, un passeggero che trattano e bistrattano in modo simile» (p. 52). Lo stesso carattere perennemente incompiuto della rappresentazione teatrale in Tabori fa pensare a un ricordo della recita nella scena seconda dell'atto

terzo dell'*Amleto* (cfr. p. 53). Suo punto di riferimento è, tra tutte le opere shakespeariane, ovviamente il *Mercante di Venezia*, di cui Patey rinviene tracce evidenti in *Mein Kampf*, nei *Cannibali* e nelle *Variazioni Goldberg*; ma esempi importanti sono anche i rimandi al *Macbeth*, oppure quello al *Falstaff* che si può ritrovare ancora nei *Cannibali*. Dopo Shakespeare, è il turno di un altro fantasma che si aggira nel palcoscenico taboriano. Bertolt Brecht è il protagonista del successivo saggio di Chiara Buglioni *My 'Mother's Courage'* e gli esperimenti teatrali di *Tabori a Monaco*, che legge lo sperimentalismo postmoderno di Tabori in chiave di confronto con il teatro epico brechtiano, di cui, è stato detto, esso rappresenta una «parodia» (p. 62). Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, lo sperimentalismo di Tabori non mira «a identificare un significato al di là dei segni, ma a riflettere sulla cosiddetta esperienza aperta della comunicazione estetico-teatrale» (p. 63) attraverso soprattutto il coinvolgimento nella costruzione dell'esperienza teatrale. Da questo punto di vista, il momento in cui Tabori ha potuto sperimentare questa forma con massimo profitto è stato, nonostante alcune difficoltà iniziali, quello della sua direzione dei Münchner Kammerspiele. All'interno di questa chiave di lettura è collocata l'analisi di *My Mother's Courage*, che narra sì la storia di Elsa Tabori, ma dove «la scrittura finale del testo drammatico registra l'andamento tanto delle prove quanto della messinscena», al punto da rendere lecita la domanda se «la madre del titolo sia effettivamente quella di George Tabori e non quella creata dallo spettacolo, ossia da regista, attori e spettatori insieme» (p. 71).

Che la traccia scelta per dominare Tabori sia quella del suo rapporto con i modelli e soprattutto con la tradizione teatrale di lingua tedesca è confermato dal

successivo intervento *Tabori il Saggio. Quel che resta di Lessing*, a firma del curatore del volume. Marco Castellari analizza, infatti, il tardo avvicinamento alla figura di Lessing, avvenuto negli anni in cui il regista di origine ungherese era ormai diventato la figura centrale del teatro tedesco. A quanto si apprende dalla sua autobiografia, ci sarebbe stato un antico antecedente a questo avvicinamento durante gli anni del suo trasferimento a Berlino prima della guerra, quando la zia, sventolandogli di fronte una copia del *Nathan*, lo avrebbe confortato dicendogli che un popolo che aveva scritto quel dramma non avrebbe mai fatto del male a un ebreo (cfr. p. 87). Di Lessing, ovviamente, a Tabori interessano le opere teatrali che trattano la questione ebraica, dunque oltre al *Nathan* il breve dramma giovanile *Die Juden*. Il primo fu messo in scena nel 1991 al Lessing Theater di Wolfenbüttel, con l'eloquente titolo *Nathans Tod. Nach Lessing* («Al di là del possibile *Kalauer* – possibile perché abbiamo a che fare con Tabori – in realtà 'dopo Lessing', vale a dire dopo la sua morte, Nathan e il *Nathan* hanno iniziato la loro vera vita, in quanto personaggi e opere teatrali», scrive Castellari a p. 89). Si tratterebbe di una «Übermalung» (questo il termine usato da Tabori) più che di un allestimento registico o di una riscrittura, che consta di sette quadri, il cui culmine è rappresentato dalla significativa elisione del momento più noto dell'originale, ovvero il racconto della parabola degli anelli, che il Saladino ormai non vuole ormai più ascoltare dalla voce di Nathan. La successiva messa in scena de *Die Juden* presso il Berliner Ensemble (2005), sebbene molto più lineare, prosegue e completa il dialogo con Lessing da parte di Tabori, che questa volta trova pienamente congeniale il finale ironico della commedia, che, «ambiguo e interrogativo nonché assai attua-

le» (p. 113), mostra in modo efficace lo smascheramento delle 'buone intenzioni' del *goy* tedesco.

Nel gioco di confronto, messo in atto da Tabori, tra la propria identità ebraica e il mondo della colpa tedesca trova il suo posto anche la componente culturale più tipicamente mitteleuropea. Un esempio è *Die Ballade vom Wiener Schnitzel*, nella quale, come indica Stefano Apostolo nel saggio *Tabori e Wiener Schnitzel*, egli prende a pretesto un malinconico compianto sulla decadenza del mito della cucina viennese per parlare di nuovo di *sboah*. Mettendo in scena la vicenda e le ossessioni di un sopravvissuto ai campi di sterminio, *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* rappresenta, dunque, la terza parte, o il postludio, di un tritico sul tema, di cui *Mein Kampf* e *Die Kannibalen* sarebbero rispettivamente il preludio e l'esecuzione (cfr. p. 125). Il testo si apre a molteplici letture, da quella della «requisitoria contro l'Austria e il suo collaborazionismo», a quella dell'«elogio nei confronti della sua storia e della sua cultura», oppure dell'«opera post-Olocausto sulla sorte dei sopravvissuti, di chi come l'autore non riesce a scrollarsi di dosso il senso di colpa di essersi salvato per caso» (p. 129). Le radici austroungariche di Tabori ricorrono ovviamente anche nei testi autobiografici *Autodafé* e *Exodus*, commentati nel dettaglio nel saggio *Poesia e non-verità. Tabori fra autobiografia e autorappresentazione* di Alessandra Goggio. Il saggio commenta e chiarisce i brani di *Autodafé* che il lettore conosce già perché posti in apertura al volume; inoltre, Goggio individua anche la relazione tra la memorialistica di Tabori e il genere dell'autobiografia. Sebbene i due testi siano diversi tra loro (il primo è stato scritto in inglese e racchiude in brevi sequenze momenti salienti dell'intera vita dell'autore; il secondo, redatto in tedesco, si concentra esclusivamen-

te sugli anni tra il 1939 e il 1944), *Autodafé* e *Exodus* si somigliano per il modo in cui vita vissuta e letteratura si fondono nelle memorie di Tabori, intessendo una commistione tra *Dichtung* e *Unwahrheit*, come recita il titolo del secondo capitolo di *Autodafé*, appropriandosi in modo anche questa volta paradossale di un modello tradizionale come quello goethiano (cfr. p. 139).

La conclusione è affidata all'intervento *Tabù e Tabori. Mettere in scena Tabori in Italia* di Laura Forti, regista di alcune recenti messe in scena italiane, che dà l'idea di come Tabori non possa essere soltanto misurato sulla sua appartenenza o meno al complesso della «cultura tedesca». Visto dagli occhi di chi ha avuto modo di confrontarsi in modo diretto con la persona e con l'opera, egli deve essere considerato sia «un drammaturgo molto diretto ed emotivo», sia «un autore molto colto e intellettuale» (p. 159). Sostenuta anche dalle indicazioni dello stesso Tabori, la regista ha dovuto «cercare un approccio alla *sboab* che fosse completamente viscerale, emotivo, non intellettualistico», provando al tempo stesso a «risvegliare l'immaginazione e l'istinto degli attori in modo che non fossero cerebrali, stimolando il loro corpo e la loro mente attraverso un lavoro fisico d'improvvisazione» (p. 160). Che cosa significhi questo lavoro sul 'corpo' e cosa comporti in relazione ai motivi del suo teatro, ci viene spiegato con un esempio molto eloquente: a conclusione dei *Cannibali* gli attori devono andare nelle docce e denudarsi; in occasione di una rappresentazione italiana, uno di loro si rifiutò di denudarsi. Laura Forti insinua il sospetto (del tutto condivisibile, a parere di chi scrive) che tale rifiuto sia da mettere in relazione con la mancata elaborazione da parte degli italiani nei confronti della *sboab* che impedisce di mettere da parte le inibizioni per provare

ad assumere sul proprio corpo il dolore: «sono sicura che se fossi stata una giovane regista tedesca con un cast di giovani attori, tutti si sarebbero denudati perché avrebbero sentito il dovere di farlo, la responsabilità di dare un messaggio» (p. 167). Alla fine, il cerchio intorno alla complessa personalità di Tabori può dirsi chiuso con successo e con questo raggiunto l'obiettivo che il volume e il suo curatore si erano posti, di fornire una sua prima presentazione organica in lingua italiana.

Simone Costagli

Marion Brandt (hrsg. v.), *Fortschritt, unverhofft. Deutschsprachige Schriftsteller und die Solidarność – eine Anthologie*, Fibre Verlag, Osnabrück 2016, pp. 223, € 39,80

Il vasto movimento di protesta raccolto attorno a Solidarność, il sindacato indipendente fondato nel settembre 1980 in seguito agli scioperi degli operai dei cantieri navali Lenin di Danzica, rappresentò il più grande movimento democratico che abbia preso corpo nei Paesi del blocco sovietico prima del 1989.

Le richieste avanzate da Solidarność, che pochi mesi dopo la fondazione poteva già vantare dieci milioni di iscritti, si configurarono sin dall'inizio come istanze di democratizzazione e di rinnovamento sociale che travalicavano le normali rivendicazioni di un sindacato e mettevano radicalmente in discussione il sistema politico vigente e la gestione del potere da parte del Partito comunista polacco; nella piattaforma di richieste avanzate dagli operai in sciopero erano presenti, infatti, alcune rivendicazioni di carattere prettamente politico e di portata rivoluzionaria per un regime dittatoriale, ovvero il diritto di scioperare.

ro, la libertà di parola e la scarcerazione dei detenuti politici. Il governo polacco scartò inizialmente l'ipotesi di reprimere militarmente gli scioperi, a causa delle vaste dimensioni assunte dal movimento e per la presenza di numerosi osservatori internazionali presso i cantieri navali, ma ostacolò vigorosamente Solidarność con un'operazione di logoramento e di pubblica diffamazione: la realizzazione degli «Accordi di Danzica» (il trattato siglato dai rappresentanti di Solidarność e da una delegazione del Partito con cui si legittimava il sindacato) fu continuamente rinviata e i rappresentanti di Solidarność furono dipinti presso l'opinione pubblica come individui facinorosi, irresponsabili e velleitari. Già nell'ottobre 1980 ebbero però segretamente inizio i preparativi militari per l'introduzione dello stato di emergenza che sarebbero stati completati circa un anno dopo. La nomina a primo ministro del generale Wojciech Jaruzelski nel febbraio 1981 segnò l'inizio di un processo di inasprimento politico e di involuzione antidemocratica: Jaruzelski, che nell'ottobre 1981 era diventato anche segretario del Partito in seguito alle dimissioni forzate di Stanisław Kania, non disponibile a una repressione militare di Solidarność, fu infatti autore nel dicembre 1981 di un colpo di stato che portò al potere una giunta militare e fu responsabile della proclamazione della legge marziale, che restò in vigore sino al 22 luglio 1983 con conseguenti arresti, deportazioni, divieti e severe limitazioni delle libertà individuali, in un contesto economico che si andava oltretutto sempre più aggravando.

La rivolta polacca, la più importante sollevazione nei Paesi socialisti dell'Europa orientale dai tempi della Primavera di Praga e l'unica a non essere stata repressa dai carri armati sovietici, fu seguita dall'opinione pubblica internazionale con speranza, apprensione e trepidazio-

ne; la sua repressione ad opera del governo militare di Jaruzelski provocò manifestazioni in tutte le piazze del mondo, petizioni, invio di aiuti umanitari e iniziative di solidarietà.

Marion Brandt, docente di letteratura tedesca a Danzica e già autrice di un ponderoso volume sugli scrittori della DDR di fronte ai movimenti riformisti nella Polonia socialista (*Für Eure und unsere Freiheit? Der polnische Oktober und die Solidarność-Revolution in der Wahrnehmung von Schriftstellern aus der DDR*, Berlin 2002) ha composto ora un'antologia che raccoglie 28 testi – poesie, saggi e racconti – nati da un immediato confronto tra gli scrittori delle due Germanie e la rivoluzione polacca. Il titolo dell'antologia proviene dai *Berichte von Hinze und Kunze* di Volker Braun: *Fortschritt, unverhofft oder Einmischung der Dialektik* s'intitola, appunto, una delle miniature censurate nell'edizione tedesco-orientale (1983) e pubblicate nell'edizione Suhrkamp. In questo confronto Hinze e Kunze esprimono due valutazioni contrapposte in merito agli eventi in Polonia. Kunze interpreta la posizione ufficiale della SED, secondo cui in Polonia regnerebbe il 'caos', mentre Hinze difende le istanze riformiste e plaude all'energia creativa e intimamente progressista insita in tale 'disordine'. Volker Braun, che come dimostrano le annotazioni dei *Werkstage*, seguì con attenzione l'evolversi della situazione in Polonia, non apparteneva, però, al novero dei difensori di Solidarność, in cui egli riconosceva una «semplice forza liberale che punta sulla proprietà contadina e sulla religione», ma riponeva, piuttosto, le proprie speranze nel Partito comunista polacco, a cui attribuiva la forza politica necessaria per padroneggiare la crisi e riformare il socialismo. Braun fu comunque uno dei pochissimi scrittori della DDR appartenenti al novero dei «Reformsozialisten» a

esprimere una posizione sugli eventi politici polacchi. Come osserva infatti Marion Brandt nell'ampia postfazione (pp. 153-204), né Heiner Müller né Christa Wolf si espressero pubblicamente su Solidarność; prevalsero evidentemente la paura di un possibile intervento militare e la diffidenza nei confronti di una forza socialista riformista estranea al Partito. Manifestazioni di simpatia nei confronti del movimento democratico polacco erano peraltro perseguibili penalmente nella DDR, dove la propaganda del Partito screditava Solidarność come forza controrivoluzionaria e antisocialista, finanziata dalla CIA e dai servizi segreti della *Bundesrepublik*. Se si eccettua un racconto di Vera Friedländer, piuttosto critico nei confronti dell'«esperimento polacco», tutti gli altri testi di autori della DDR presenti nell'antologia comparvero a Ovest (si veda il brano di Volker Braun) o videro la luce solo dopo la caduta del Muro, com'è il caso, tra l'altro, di poesie di Axel Reitel, Hans Czechowski, Steffen Mohr (suo è un *Lied* per Jerzy Popiełuszko, il prete di Varsavia ucciso nel 1984 da emissari del Ministero degli Interni) o Richard Pietraß. La disamina di Brandt mostra, però, come anche la scena politica e culturale della Germania federale accolse la protesta di Solidarność con sentimenti di fastidio e incomprensione, corroborati da vecchi stereotipi nei confronti del popolo polacco e rinfocolati – secondo l'analisi polemica di Heinrich Böll – dall'atteggiamento laicista e ostile alla Chiesa prevalente presso l'opinione pubblica occidentale. La SPD, che era il partito di governo nella Repubblica federale, temeva che la sollevazione democratica polacca avrebbe potuto compromettere la politica di distensione verso i Paesi orientali iniziata da Willy Brandt e proseguita dal cancelliere Schmidt, e individuava nei governi di Varsavia e di Mosca i soli interlocutori decisivi per

l'avvio delle riforme necessarie. Tali riserve politiche nei confronti delle aspirazioni di Solidarność spiegano l'atteggiamento successivo del governo di Bonn, che accolse la proclamazione della legge marziale come il 'male minore' a fronte di un temuto intervento militare sovietico e fu il primo tra i governi dell'Europa occidentale a riconoscere ufficialmente il regime militare del generale Jaruzelski. Più favorevoli verso l'esperimento democratico polacco furono quegli scrittori interessati a una 'terza via' tra capitalismo e comunismo come, appunto, Heinrich Böll, promotore già dal 1976 di iniziative a favore del KOR (il «Comitato di difesa degli operai» fondato nel 1976 e confluito in Solidarność), nonché Günter Grass, interessato agli eventi politici in Polonia per ragioni biografiche oltre che politiche e vicino alla causa dei dissidenti polacchi prima ancora della comparsa sulla scena politica di Solidarność. Le proteste dei lavoratori dei cantieri navali di Danzica del dicembre 1970 avevano già costituito il motivo ispiratore del romanzo *Der Butt* (1977), di cui nella presente antologia è contenuto il capitolo *Bis zum Erbrechen*, vibrante rievocazione degli scioperi di quei giorni e accorato omaggio agli operai uccisi dalla polizia.

A ragioni biografiche è riconducibile primariamente l'interesse per gli eventi polacchi manifestato pure da Horst Bienek e Arno Surminski, anch'essi provenienti da zone che dal 1945 erano entrate a far parte della Polonia. Di Surminski è antologizzato un brano dal romanzo *Polniken oder Eine deutsche Liebe* (1984), in cui la Danzica dell'agosto 1980, pervasa dal clima euforico delle proteste di piazza, è lo scenario su cui si dipana la storia d'amore tra un tedesco dell'Ovest e una giovane della DDR. La proclamazione della legge marziale, con cui si conclude il romanzo, e la morte della ragazza, uccisa durante il tentativo di fuggire dalla



DDR, simboleggiano il fallimento delle speranze riformiste, tanto sul piano storico quanto su quello della biografia individuale.

Lo scrittore di origine slesiana Horst Bienek, che dal 1955 abitava a Monaco, seguì gli eventi polacchi con particolare trepidazione e speranza: arrestato nella Berlino Est del 1951 e condannato a vent'anni di lavori forzati, in parte scontati in un gulag siberiano, l'autore aveva avuto infatti esperienza diretta del socialismo reale. I due estratti dai diari di lavoro *Beschreibung einer Provinz* (1983) antologizzati da Brandt sono da annoverarsi tra i brani più notevoli del volume, sia per la lucidità dell'analisi politica sia per il forte afflato morale e il trasporto emotivo che guida Bienek nella redazione di tali appunti. Bienek percepì subito la portata dirompente della protesta polacca, laddove annotava che con essa «suonavano le campane a morto per il comunismo» e in questi primi appunti, risalenti all'estate del 1980, auspica che in Germania potesse riaffermarsi quella simpatia per i polacchi che aveva animato gli scrittori tedeschi liberali, da Heine a Uhland, ai tempi della rivolta fallita del 1830. Sgomento e disorientamento sono, invece, i sentimenti che dominano i concitati appunti concomitanti alla proclamazione della legge marziale in cui, tra l'altro, Bienek riscontra costernato l'indifferenza dei propri interlocutori di fronte agli eventi: «Parlo al telefono con gli amici e li sento parlare solo di malanni, di regali di Natale e di settimane bianche [...] Sono io l'unico a inquietarmi, a impensierirmi, ad aver paura?».

Anche Jürgen Fuchs, dissidente di spicco della DDR, emigrato a Berlino Ovest nel 1977, constatava con amarezza le reazioni indifferenti, quando non ostili, di molti rappresentanti della sinistra tedesco-occidentale dinanzi a Solidarność. Un articolo di Hermann L. Grem-

liza apparso sulla rivista «Konkret» nel 1982, in cui l'articlista paragonava la proclamazione della legge marziale all'occupazione di una casa fatiscente («Instandbesetzung»), suscitò la reazione polemica di Fuchs che rispose con un lungo saggio intitolato *Der strenge Tourist aus Hamburg oder Ein Kolumnist rettet Polen* ora riproposto nell'antologia. In questo scritto incisivo e appassionato Fuchs mette in parallelo le affermazioni di Gremliza e le argomentazioni invalse nella propaganda della SED, così come lo scrittore ebbe modo di sperimentarla (e subirla) a suo tempo nell'ambiente familiare, nella scuola e durante il servizio militare. Grazie a questo procedimento retorico Fuchs smaschera l'inconsistenza delle tesi di Gremliza, che sotto un apparente manto di pensiero democratico nascondono lo stesso spirito intollerante e autoritario sottostante alla teoria e alla prassi degli ideologi d'oltrecortina.

Coetaneo di Fuchs è pure Utz Rachwoski, emigrato nella BRD nel 1980, che nel bel racconto *Der letzte Tag der Kindheit* (1984) richiama indirettamente gli eventi polacchi, nel momento in cui interpola la rievocazione dell'«ultimo giorno dell'infanzia», ovvero il 21 agosto 1968, quando nel suo paese natale passarono carri armati sovietici diretti in Cecoslovacchia, con i racconti della nonna che rammenta il passaggio dei soldati nel suo paese natale in Polonia e il conseguente inizio della guerra. Un riferimento cifrato agli eventi polacchi attuali è istituito anche da Helga M. Novak, cittadina della DDR sino all'espatrio nel 1966, nella poesia ritrattistica *Kropotkin und die Polen* (1985), incentrata su una fase biografica decisiva per la formazione politica dell'anarchico Pëtr Kropotkin, ovvero il servizio prestato come ufficiale dei cosacchi dell'Amur ai tempi della sollevazione polacca del 1863-1864, la cui violenta repressione indusse Kropotkin

alle dimissioni dall'esercito zarista.

L'antologia, di cui fanno parte anche due poesie di Reiner Kunze e un saggio di H.M. Enzensberger, arricchisce la ricostruzione dei rapporti interculturali tedesco-polacchi in un momento cruciale per la storia europea del Novecento e ha pure il merito di rivendicare implicitamente l'imprescindibile ruolo sociale che la letteratura riveste per la formazione del pensiero critico. I testi qui raccolti esemplificano, infatti, gli esiti migliori della letteratura 'impegnata', ovvero di una letteratura che si batte con coraggio e passione civile per i valori democratici rifuggendo tuttavia da semplificazioni propagandistiche e da vacui sentimentalismi.

Paola Quadrelli

Micaela Latini, *Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, pp. 277, € 39,80

Nell'ambito della conferenza internazionale *Ein übersetztes Buch ist wie eine Leiche* – simposio incentrato sul tema della traducibilità/intraducibilità dei testi di Thomas Bernhard, tenutosi il 28 marzo 2017 presso l'Accademia Austriaca delle Scienze – il traduttore altoatesino Samir Thabet (di Bernhard ha tradotto *Sotto il ferro della luna*, Crocetti, Milano 2015) ha evidenziato come in Italia sia stata finora soprattutto la filosofia a dedicarsi ai testi dell'autore austriaco. Eccettuata l'intensa opera divulgativa e traduttiva di Luigi Reitani, sono infatti tre i nomi che secondo Thabet emergono nella selva dei bernhardiani d'Italia, e tutti sono legati al mondo della filosofia: Aldo Giorgio Gargani, Emilio Garroni, Micaela Latini. Di Latini, germanista e con alle spalle una solida formazione filosofica, è da poco uscito per i tipi di

Königshausen & Neumann il volume di saggi *Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard*. Si tratta della traduzione di due libri pubblicati alcuni anni fa in Italia – *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura* (Mimesis, Milano-Udine 2010) e *Il Museo degli Errori. Thomas Bernhard e gli Antichi Maestri* (Albo Versorio, Milano 2011) –, che grazie alla nuova veste linguistica sono ora accessibili anche al più ampio pubblico di lingua tedesca.

Il filo conduttore di questi studi riguarda l'idea del fallimento, motivo che impregna pressoché tutti i testi di Thomas Bernhard e che si esplicita al meglio nel parallelismo vita-opera d'arte. La scrittura può infatti considerarsi il riflesso della vita dei personaggi che costellano i testi bernhardiani, quasi una sorta di rifugio nel quale concentrano tutte le loro forze arrivando – come succede ad esempio in *Korrektur* – all'estrema correzione: l'autoannientamento. La figura del letterato, del professore, dello studioso da anni vanamente alle prese con la concretizzazione di un'idea – realizzazione di un'opera letteraria o di uno studio scientifico – è in realtà un *topos* già abbozzato nel romanzo *Moos auf den Steinen* di Gerhard Fritsch, fino a metà anni Sessanta amico, benefattore e modello dell'autore di Ohlsdorf. Quest'ultimo lo ha tuttavia assolutizzato e trasformato in un tratto originale della propria poetica, rendendolo metafora della condizione umana e accentuandone la dimensione metafisica: nei suoi testi la scrittura diventa obiettivo vitale irraggiungibile e al tempo stesso menzogna, fuga dalla vita. Ciò emerge molto bene dall'analisi che Latini propone nella prima parte del suo volume, un trittico che si potrebbe definire come ontologia del fallimento creativo in Bernhard: il momento antecedente all'atto della scrittura, l'atto stesso in fieri, il superamento della scrittura.

È il tetro romanzo *Das Kalkwerk* la prima opera presa in considerazione per esemplificare il blocco creativo. Rinchiuso da anni in una fornace in disuso, il protagonista Konrad tormenta se stesso e la propria moglie/sorellastra, concentrandosi sullo sviluppo di una capacità auditiva finissima e sulla concretizzazione di uno studio sull'udito. È tuttavia il terrore di rendere esplicito, dunque contingente e limitato, l'assoluto regnante nella propria testa a bloccare Konrad e a non permettergli di realizzare lo scritto. Impotente davanti all'incapacità di esprimere in parole quanto racchiuso nelle idee, Konrad fallisce. Del contenuto dello studio il lettore non viene mai a conoscenza, ma nemmeno della reale vicenda del protagonista, che risulta costantemente filtrata dalle voci di testimoni protocollate durante un'indagine giudiziaria.

Alla situazione proposta in *Kalkwerk* somiglia molto *Beton*, romanzo che ritrae la vicenda di un letterato alle prese con uno studio scrupolosissimo di Mendelssohn Bartholdy. Anche in questo caso l'autore, Rudolf, non parla in prima persona, bensì le vicende sono riportate da un misterioso narratore esterno che descrive le manie del protagonista, il suo desiderio di ordine più assoluto sia nella vita solitaria che nel processo creativo – si pensi alla disposizione meticolosa di testi, appunti e bozze sulla scrivania. A differenza di Konrad, Rudolf ha ormai raccolto e catalogato molto materiale, eppure fallisce continuamente nella scrittura della prima frase. Sebbene tutto sia perfettamente predisposto per la riuscita, l'autore cozza continuamente contro la pagina bianca – si pensi al titolo evocativo della prima parte del volume di Latini, *Das unbeschriebene Blatt* –, che diventa simbolo per eccellenza dell'impossibilità di scrivere.

Questo blocco creativo sembra trovare un'estensione ideale nelle pareti fred-

de e vuote dell'abitazione in cui Rudolf vive – la sorella la chiama «Gruft» –, e che molto ricordano le stanze intonacate di bianco del Vierkanthof di Ohlsdorf. Qui il pensiero corre subito alla copertina del libro di Latini, dove appare un'immagine nota di Bernhard seduto al tavolo, con alle spalle una parete bianca. Sono parecchie le foto che ritraggono l'autore nelle stanze immacolate della sua fattoria, pochissime quelle in cui appare il suo tavolo di lavoro o il suo studio, perché Bernhard – come emerge soprattutto dalla biografia di Manfred Mittermayer e dagli epistolari con Siegfried Unseld e Gerhard Fritsch – non aveva uno spazio creativo fisso. Spesso per scrivere aveva bisogno di lasciare l'Austria, di recarsi in Spagna, in Portogallo, in Polonia, in Croazia. E così anche Rudolf in *Beton* parte per Palma di Maiorca, si ricorda dell'incontro drammatico con la giovane vedova Anna Härdtl, nel frattempo suicidatasi, e vive una sorta di epifania che lo spinge a riconsiderare la propria esistenza. L'incontro con la morte, che mette a nudo il paradosso della vita e dunque della scrittura, si trasforma in elemento propulsore: «In Wirklichkeit thematisiert Bernhard im Aufeinandertreffen von Rudolf und Anna Härdtl den Zusammenhang von Existenz, Tod und Schreiben» (p. 97). Lo studio su Mendelssohn non prosegue, ma al suo posto ha origine *Beton* stesso.

L'analisi di *Auslöschung* è forse il momento più interessante di questo trittico, e chiude in maniera molto convincente la prima parte del volume. Se i protagonisti di *Das Kalkwerk* e *Beton* falliscono nel loro obiettivo, in *Auslöschung* Franz-Josef Murau è una figura di successo, in quanto riesce nel proposito di scrivere un resoconto – intitolato, appunto, *Auslöschung* – della propria vita e della storia della propria famiglia. Con questo scritto il protagonista deci-

de di operare una resa dei conti con le origini – che coincidono poi con quelle dell’Austria stessa –, di fatto smantellandole con la forza delle parole, mettendo a nudo tutti gli orrori nei quali la propria famiglia nel corso degli anni fu coinvolta: «In anderen Worten: die Seiten der *Auslöschung* repräsentieren für Franz-Josef Murau die Notwendigkeit, dem Wort zu seinem Recht zu verhelfen angesichts der Unmöglichkeit, den Schrecken herauszuschreien» (p. 151). Ma a un processo di estinzione artistica deve corrispondere anche un gesto fisico, e questo è reperibile verso la fine del romanzo, nel dono dell’intera proprietà di Wolfsegg alla comunità israelitica di Vienna. Nemmeno la proprietà di famiglia, così come Murau la conobbe, deve più esistere.

La seconda parte del volume si concentra invece esclusivamente su *Alte Meister*, il penultimo romanzo di Bernhard, un’opera che tematizza il fallimento artistico da un altro punto di vista. Il protagonista Reger, vedovo e critico musicale del «Times», da trentasei anni visita a giorni alterni il Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove siede sempre nella Sala Bordone, sempre sulla stessa panca di fronte all’*Uomo dalla barba bianca* del Tintoretto. Da subito si capisce che l’ottica del romanzo è capovolta, al centro non si trovano più il momento creativo e le problematiche ad esso legate, bensì l’osservazione dell’opera d’arte e la messa in discussione del concetto di capolavoro. In questo testo non è Reger a fallire, bensì tutti i grandi artisti del passato, e la pittura si erge a rappresentante dell’arte in generale, in quanto nel romanzo vengono citati e definiti incapaci musicisti, filosofi, scrittori (si pensi agli aspri ma decisamente gustosi passaggi riservati a Bruckner, a Heidegger, a Stifter).

Ci troviamo di fronte al grande tema bernhardiano – peraltro già accennato nell’analisi di *Das Kalkwerk* – dell’im-

possibilità della riproduzione fedele del vero, del reale: «Aus diesem Grund ist das Kunstwerk, das vorgibt, die Natur nachzuahmen, ein Werk der Geschicklichkeit und nichts anderes und bietet nur die Karikatur des Lebens und keine reale Lebendigkeit» (p. 178). Tutti i grandi autori che si siano cimentati con questo progetto – Reger si scaglia in particolare modo contro i pittori paesaggisti e i naturalisti – hanno fallito. Ma la ricerca dell’errore, dell’imprecisione, dell’imperfezione in opere che dalla critica e dalla storia sono ritenute perfette, questo tentativo di dissacrare i capolavori serve anche per analizzare in maniera più critica gli stessi e rendere più umani i loro autori: soltanto mettendo in discussione, facendo a pezzi le opere d’arte e concentrandosi sui frammenti è possibile apprezzare appieno la loro grandezza.

Questo gusto per la frammentazione del capolavoro ha anche carattere salvifico. L’errore e l’incompletezza in un dipinto, in un’opera letteraria o musicale non soltanto mostrano il lato umano degli antichi maestri, bensì la loro individuazione giustifica anche l’esistenza di chi fruisce dei loro prodotti: «Die Suche nach dem menschlichen Fehler, das Scheitern innerhalb einer vermeintlichen Vollkommenheit macht es dem Geist möglich, authentischer Geist zu sein» (p. 226).

Molto interessante è il parallelismo che Latini opera tra la «Regression des Hörens» teorizzata da Adorno e la «Regression des Sehens» che emerge invece nell’opera di Bernhard: come per la musica, l’individuo moderno corre concretamente il rischio di contemplare passivamente l’opera visuale senza saperla più apprezzare appieno. Si tratta, per certi versi, di un problema di carattere etico, e il responsabile è da individuare nell’industrializzazione della cultura, che ha la colpa «jede Spur von Außergewöhnlichkeit der Kunst beseitigt zu haben; damit

hat sie den Kunstgenuss zu einer alltäglichen Banalität reduziert, zu einem Geschehen, dem man ausgeliefert ist und das passiv und akritisch erlebt wird» (p. 218). Ciò diventa particolarmente evidente nel lavoro delle guide museali, che producono «Ohrenfutter» (p. 221) e offrono ai visitatori opinioni preconfezionate, semplificate, diminuendo lo spirito critico del singolo e quindi portando a una regressione della vista. Come prova principe di questa tesi, Reger – non senza una punta di malizia per l'antica rivalità con il vicino federale – adduce l'esempio dei turisti tedeschi: «Die Deutschen schauen im Kunsthistorischen Museum die ganze Zeit in den Katalog, während sie durch die Säle gehen, und kaum auf die an den Wänden hängenden Originale, [...] bis sie auf der letzten Katalogseite angelangt und also wieder aus dem Museum draußen sind» (*Alte Meister*, cit. in Latini, p. 221).

Uno sguardo univoco e oggettivo dell'opera d'arte è impossibile. Bernhard lo sa bene e replica appositamente questo concetto nella struttura narrativa del suo romanzo, organizzato in un'intricata rete di linee visive che si avvicinano, si incrociano, si seguono in maniera parallela e divergono conferendo forte dinamicità alla narrazione. Si tratta di una complessa «Geometrie der Blicke», un teatro di sguardi al cui centro si trova Reger, impegnato nell'osservazione dell'*Uomo dalla barba bianca* e da questi osservato di rimando; al tempo stesso Reger è però osservato anche da Atzbacher, il quale è a sua volta tenuto d'occhio dal custode Irrsigler. Si realizza quindi secondo Latini una «Orchestrierung von 'Blicken'», una «Perspektivenvielfalt» dove non c'è un osservatore che abbia il monopolio dello sguardo e quindi del sapere: «Ein Blick begegnet dem anderen, wobei eine kaum wahrnehmbare Folge von Identifikationsprozessen in Gang gesetzt wird,

worin Grenzen und Hindernisse verschwinden» (p. 247). Ancora una volta, e in maniera molto chiara, l'intelaiatura della prosa di Bernhard rimanda all'impossibilità di operare separazioni nette, di distinguere tra senso e non-senso, realtà e finzione, vita e arte.

Stefano Apostolo

Simona Leonardi – Eva-Maria Thüne – Anne Betten (a cura di), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Emigranten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 408, € 49,80

Il volume si presenta, fin dall'introduzione, come una ricerca di grande interesse e di profondo impatto umano e scientifico. I dodici autori, in tredici contributi, interrogano sostanzialmente, secondo diversi punti di vista e da molteplici prospettive sociolinguistiche, un corpus, l'*Israelkorpus*, che consta di 150 interviste a 170 ebrei, provenienti dalla Germania, dall'Austria e dal centro Europa, da uno spazio dunque di lingua tedesca, ed emigrati in Palestina negli anni Trenta. Si tratta di interviste compiute tra il 1989 e il 1994. Gli studiosi riflettono dunque su una *Oral History*, una storia orale raccontata sul filo della memoria e dalla prospettiva del presente, dopo cinquant'anni e più dall'abbandono di quello che la maggioranza di questi ebrei emigrati considerava il proprio paese, paese che invece essi hanno dovuto e, in alcuni casi, voluto lasciare in seguito all'ascesa del nazionalsocialismo e al dispiegarsi pervasivo dell'antisemitismo. Guidati dall'intervistatore, e sollecitati dalle sue domande, che hanno spesso aperto una breccia nella loro memoria e sciolto il trauma dell'accaduto, gli emi-

grati descrivono la rottura esistenziale, linguistica e culturale che ha segnato la loro vita, rievocando la famiglia e il luogo d'origine, l'infanzia e la giovinezza, le esperienze dell'antisemitismo, la fuga e le difficoltà del ritorno nella terra dei padri – su cui si proietta, talvolta, l'ombra dell'esilio – le difficoltà e le sfide di un nuovo inizio, l'adattamento a una realtà necessariamente diversa, l'elaborazione e il rapporto con l'eredità tedesca, la sua cultura e la sua lingua. Un rapporto necessariamente complesso: se il tedesco è, infatti, la lingua madre che ha costituito l'*imprinting* affettivo e culturale della loro vita, disegnandone irrevocabilmente il paesaggio, esso era nel frattempo diventato la lingua della barbarie. Mentre per loro, rei e scacciati, era ancora un vanto custodire in Palestina il *Weimarer Deutsch* o il *Burgtheaterdeutsch*. Una lingua, dunque, quella tedesca, evidentemente guardata con sospetto, quando non addirittura con astio o bandita, dall'*Jischuw*, la popolazione ebraica della Palestina mandataria, che favoriva e addirittura imponeva l'ebraico moderno. Così, per le stesse ragioni, gli ebrei tedeschi venivano guardati con disapprovazione o con malanimo e diffidenza e soprannominati, con malcelata ironia, *Jeckes*, forse perché portavano la giacca persino nel deserto della terra promessa, ovvero mantenevano inalterati usi e costumi, rigore e puntualità, ineccepibilità formale ed esattezza e, ovviamente, la loro lingua madre, il tedesco, appresi nella patria di un tempo. Come se essi non potessero, o dovessero, fare i conti con un mondo stravolto, ormai alle spalle, da una parte, e aprirsi a un mondo nuovo, quello della Palestina con la sua lingua, l'ebraico moderno, o *ivrit*, il mondo della vita e del futuro. Una lingua, quella tedesca, e un *habitus*, quello tedesco, non solo affettivo e linguistico, dunque, ma anche e soprattutto sociale e cultura-

le, quasi una tradizione e un'eredità che gli ebrei tedeschi hanno talvolta caparbiamente mantenuto e rivendicato, per lo meno all'interno della ristretta cerchia dei conoscenti più intimi e familiari, accanto all'*ivrit* e al mondo ebraico di *Eretz Israel*, trasmettendola e traghettandola nella nuova realtà. Oppure invece, altre volte, hanno creduto opportuno e necessario rimuovere per dignità, per riguardo a se stessi, ai propri familiari e amici perduti, mai più rivisti dopo l'abbandono della patria, finiti nei lager dello sterminio, e per riguardo all'educazione e al rapporto con i figli e con i nipoti. Si rivela un libro indispensabile e originale, che raccoglie riflessioni e considerazioni intorno a una storia orale fatta di narrazioni autobiografiche, di biografie che vorrei definire linguistiche in cui si rievoca, a più di mezzo secolo di distanza, e in terra di Israele, un'esperienza unica, una *Seelengeschichte*, una storia di anime, avrebbe detto Franz Rosenzweig, che perdura oltre Auschwitz, una luce che brilla nel profondo dell'oscurità. Un'esperienza che solo in parte riguarda il passato perché, a ben vedere, quest'esperienza, in modalità diverse, emozionali, linguistiche, espressive, lessicali, nei silenzi, nei gesti, nella mimica, nelle pause, ben colti nei saggi del volume che interrogano da vicino gli intervistati (le interviste sono disponibili integralmente on line), è destinata a riemergere e a prendere corpo nel presente, nello spazio e nel momento dell'intervista, in presenza di un interlocutore emotivamente partecipe ma, allo stesso tempo, estraneo ai fatti rievocati. È proprio questa distanza non 'fredda' ma 'altra' rispetto alla storia accaduta a rendere possibili il racconto, la testimonianza, perché qui possono venir meno, o allentarsi, la ritrosia, la paura, la vergogna di aver subito un'infamia e di essere per questo giudicati dai più cari, dagli intimi, e in cui il dovere e la neces-

sità di dimenticare, che sono state invece più spesso precetto nel rapporto con i familiari più stretti, con i figli ancor più che con i nipoti, lasciano invece spazio al dovere del ricordo, alla forza liberatrice della parola che rimemora e che, al di là del singolo caso o destino, si rivela di pari forza, questa parola, quando non superiore, all'oblio, al silenzio.

E qui non possiamo, da letterati e uomini di cultura, non andare con la mente alla *Ballata dell'antico marinaio* di Coleridge, in cui, *mutatis mutandis*, la confessione dell'uccisione dell'albatro innocente è chiamata a inaugurare ogni consorzio umano, deve cioè essere raccontata, custodita e consegnata ai posteri, a coloro cui spetta il compito e la responsabilità di edificare la società, e deve essere comunque detta anche per aprire un percorso purificativo e rigeneratore, forse conciliativo. La storia orale degli ebrei tedeschi immigrati in Palestina, di cui il volume riferisce e su cui riflette da più punti di vista è, infatti, a suo modo, certo anche una *Vergangenheitsbewältigung*, un'elaborazione e un superamento del passato, da parte degli intervistati e dei loro discendenti (anche la seconda generazione, qui, prende la parola), ma è pure una sua conservazione, a futura memoria, perché quanto la persona, le persone, hanno sofferto lasci un segno, lasci traccia nel vivente.

È un libro fatto di storie molteplici, ognuna diversa, ognuna unica, singolare, colta con sapienza dai diversi studiosi impegnati in questa ricerca, che sono mossi sì da interrogativi diversi, ma secondo un approccio scientifico e umano comune, un approccio sensibile ed empatico, che vuole comprendere e restituire la complessità, l'unicità, l'irripetibilità di queste vicende umane. Un volume che è un esempio per tutti gli uomini di buona volontà che hanno a cuore il dialogo, il confronto, l'abbattimento dei muri e

delle separazioni nato anche all'insegna della collaborazione scientifica e umana dei due mondi, quello tedesco e quello israeliano, e che forse non avrebbe potuto nascere altrimenti.

Questo volume si affaccia dunque su due mondi, ognuno dei quali scorre parallelo accanto all'altro, ma è impensabile senza l'altro. Due mondi, duplici radici, il mondo tedesco e quello ebraico di *Eretz Israel*, estremamente complessi e non riconducibili a un segno, a una parola, a un significato univoci, due mondi con radici vicine e lontane, ma stratificate ormai l'una nell'altra e sull'altra: una nuova, diversa, superiore forma, o tappa, della cosiddetta «simbiosi ebraico-tedesca» o un suo superamento?

Claudia Sonino

#### *Linguistica e didattica della lingua*

Nina Maria Klug – Hartmut Stöckl (hrsg. v.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 505, € 179,90

Im Handbuch *Sprache im multimodalen Kontext* liegt der Fokus auf dem aktuellsten Ist-Stand von Sprache und deren Verwendungsweisen in multimodalen kommunikativen Handlungen.

Die Verfasser bieten in diesem Werk einen ausführlichen Einblick in die multimodale Diskursanalyse unter Einbeziehung linguistischer, semantischer, verbal-visuell-rhetorischer, typographischer, psycholinguistischer, kognitiver Merkmale.

Im Kontext einer Medienkonvergenz wird von den Verfassern das Verknüpfen von Sprachformen mit non-verbalen bzw. paraverbalen Zeichenmodalitäten wie Bild, Musik, Geräusch, Mimik, Gestik, die in einem Text vorkommen, un-

tersucht, und jene unterschiedliche Medien (Fernsehen, Zeitungsblogs, Chats, Twitter, Skype) funktionsorientiert einschließen.

Insofern umreißt das dreiteilige Handbuch die Paradigmen der aktuellen multimodalen Sprachforschung: Im ersten Teil (I. *Sprache im Feld multimodaler Kommunikation*, S. 3-144) werden in fünf Kapiteln aktuelle theoretisch-methodologische textwissenschaftliche Fragestellungen der multimodalen Sprachforschung untersucht, mit der Zielsetzung, die zentrale Rolle der Sprache als Synthese mehrerer Zeichenmodalitäten aufzuzeigen.

Dabei werden verschiedene Ansätze in deren Funktionsweise in Bezug auf Syntax, Semantik und Pragmatik im Sinne einiger Zeichenmodalitäten und einer kommunikativen Funktion (Kap. 1, S. 6-18) geliefert, um zu erläutern, wie beispielsweise Sprache, Bild, Musik, Geräusch und deren Rezeption über bestimmte Aspekte der sinnlichen Wahrnehmbarkeit von Zeichen (psychologisch), ihrer strukturierten Kodiertheit (semiotisch) und ihrer materiell-technischen Realisierung (medial) erfolgt. Textlinguistische Kategorien, semiotische Text-Dynamiken (Kap. 2) und das rhetorische Mittel der Metapher (Kap. 3) werden als essentielle Phänomene aufgefasst, die das Denken, Sprechen und Handeln stark profilieren und bestimmen. Sprache als Schriftbild dient in Kap. 4 dazu, das Konzept der Typographie als Resultat einer umfassenden, mediengeschichtlichen Begriffserweiterung zu bezeichnen. Nicht zuletzt wird das Aussagepotenzial der multimodalen Artefakte und deren multimodalen Interaktion in Kap. 5., anhand von Beispielen, im Sinne einer Micro- und Macroverknüpfungsebene dargestellt.

Im zweiten Teil des Handbuchs (II. *Zugriffe auf multimodale Verknüpfung*,

S. 145-323) wird eine synchronische und diachronische Perspektive der Entstehung multimodaler Kommunikate geschildert.

Kap. 6 verweist auf die enge Interaktion von Wissen und Kommunikation, sowie auf Text- und diskurssemantische Prinzipien, und schafft einen Versuch die Ebenen der text- und diskurssemantischer Analyse auf Makro- und Microebene holistisch zu (re-)konstruieren (S. 171).

Mit der verbal-visuellen Semiotik befasst sich Kap. 8, in dem Fragestellungen zur Autonomie bzw. Heteronomie der Bilder ausführlich thematisiert werden und zwar wird analysiert, ob Bilder als autonome Zeichen wahrgenommen werden oder ob ihre Botschaft der Sprache bedarf.

Die Bedeutung der Diskurs-Analyse, die ihren Fokus einst vorwiegend auf monomodale kommunikative Handlungen legte, wird im Sinne einer gegenwärtigen multimodalen Anwendbarkeit in Kap. 11 erweitert und deren konkrete Produktionsprozesse in Kap. 12 erläutert. Das breite Spektrum an Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Analyse multimodaler Texte und Kommunikationsprozesse wird auch im Sinne einer kulturkontrastiven multimodalen Diskursanalyse durchgeführt, ausgehend von einer multimodalen Gestaltung von Kommunikaten, etwa von Nachrichtenförmern oder Werbespots oder andererseits durch politisch oder ökonomisch beeinflusste Sender- und Redaktionskulturen (Kap. 13) thematisiert, um auch die unausgesprochenen Grenzen des Sag- und Zeigbaren herauszuarbeiten.

Dem dritten Teil (III. *Aspekte multimodaler Textsorten*, S. 327-497) liegt die Überlegung zugrunde, dass multimodale Verknüpfungen von der multimodalen Texttypologie oder der jeweiligen Textsorte abhängig sind. Dieser Teil befasst



sich zunächst mit der Abgrenzung der Bedeutung von *Text* der, in einem bestimmten *Kontext* und einer bestimmten *Situation*, eine gewisse Rolle spielt und jener sich durch einen bestimmten *Kode* z.B. Dialekt versus Standardsprache und durch ein *Modus* d.h. nicht durch eine grammatische Kategorie sondern durch genutzte Sinneskanäle (auditiv, visuell, olfaktorisch, gustatorisch und haptisch) in seiner monomodalen und multimodalen Auffassung seine Funktion erfüllt. Als monomodal gelten prototypisch rein schriftliche Texte; private oder geschäftliche Briefe (ohne illustrierende Zusätze), Speisekarten, Gäste- und Tagebucheinträge, E-Mails, SMS, Blogs und Chats, während als multimodal jene Texte gelten, die sämtliche nach außen abgegrenzte Zeichengebilde, die mindestens ein sprachliches Zeichen enthalten und mindestens zwei der fünf folgenden Modi nutzen: gesprochene Sprache, geschriebene Sprache, stehendes Bild (z.B. Foto), bewegte Bilder (z.B. Film) und Audio (z.B. Musik) nutzen (Kap.14).

Mit Fallstudien werden in Kap. 14 bis 20 Typologien multimodaler Texte je nach Kommunikationsform klassifiziert. Anhand von multimodalen Werbespots, Liedern, Nachrichtenfilmen, als prototypisches Genre sekundärer *Audiovisualität* (S. 393), Webseiten, Facebook und Fotocommunitys werden soziokulturelle Textfaktoren und vor allem deren intra- und interkulturelle Entfaltung von Wissensrahmen und deren multimodale Binnenstrukturierung berücksichtigt und als multimodale digitale Kommunikationsformen eingehend illustriert. Insgesamt haben wir den Verfassern ein komplettes, verständlich dargestelltes und sehr lesenswertes Buch zu verdanken. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Bemühung um eine klare und anschauliche Einführung in das Thema multimodale *Kommunikate* bzw. um eine innovative,

prägnante und ausgeglichene Themenbehandlung.

Silvia Toniolo

### *Nordistica*

Marco Battaglia (a cura di), *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, Carocci, Roma 2017, Manuali universitari 183. Lingue e letterature romanze e medievali, pp. 542, € 48,00

Il volume collettaneo *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, a cura di Marco Battaglia per i tipi di Carocci, è stato a lungo un *desideratum* della manualistica universitaria italiana. L'opera si propone di offrire una panoramica esaustiva del mondo letterario germanico medievale e segue idealmente il percorso iniziato dal curatore nel 2013 con il suo volume monografico *I germani, genesi di una cultura europea* (Carocci). Il volume si articola in sei capitoli, ognuno dei quali è dedicato a una diversa tradizione letteraria germanica: 1) La letteratura gotica (Alessandro Zironi, Bologna); 2) Letteratura in antico altotedesco (Simona Leonardi, Napoli – Federico II); 3) La letteratura anglosassone (Marusca Francini, Pavia); 4) La letteratura sassone antica (Maria Rita Digilio, Siena); 5) La letteratura frisone medioevale (Giulio Garuti – Simone Di Cesare, Bologna); 6) Tradizioni letterarie della Scandinavia medioevale (Marco Battaglia, Pisa). L'opera è altresì corredata di un'introduzione a cura di Marco Battaglia, nonché di indice analitico.

Ben organizzati internamente, i singoli capitoli, la cui lunghezza rispecchia quanto mai il patrimonio manoscritto tradito, espongono in modo chiaro i maggiori punti costitutivi delle rispettive tradizioni letterarie, senza peraltro omet-

tere di fornire un quadro, seppur talvolta sommario, della temperie culturale di cui esse sono il prodotto. Inoltre, come preannunciato nell'introduzione (p. 23), gli autori si avvicinano alla problematica della nascita delle letterature germaniche in maniera talvolta non convenzionale, pur non rinunciando, a tratti, a modalità espositive più tradizionali, le quali sono comunque funzionali allo scopo ultimo del manuale, ovvero quello di servire come testo di riferimento per i corsi universitari di filologia germanica e discipline affini.

Nel quadro d'insieme, tuttavia, i capitoli appaiono come unità la cui struttura non è decisa, per così dire, 'a monte'. In altre parole, ogni capitolo mostra un'organizzazione sua propria, coerente internamente, ma ben distinta da capitolo a capitolo (da quella più composta, ad esempio, del cap. 2, a quella dicotomica del cap. 3). Questo fa sì che si crei un ulteriore divario nella trattazione delle singole letterature, in aggiunta a quello 'fisiologico', di tradizione manoscritta, di cui si è accennato sopra. Per citare un altro esempio, si fa notare che nel capitolo dedicato alla letteratura frisone, l'autore aggiunge un paragrafo in cui elenca testi per l'avviamento allo studio della disciplina trattata. Tale paragrafo costituisce un'importante aggiunta, visto anche il pubblico cui l'opera si rivolge. Purtroppo però negli altri capitoli non viene fornito alcun elenco di testi di avviamento allo studio.

Tra le scelte del curatore, mi sono interrogato poi su quella, di tendenza esattamente opposta al volume *I germani*, di conservare <þ> e di normalizzare invece <q> con <ö>. Se il curatore mi trova sicuramente d'accordo sulla decisione di utilizzare <þ>, non posso però condividere la seconda scelta, opinabile poiché va a incidere sostanzialmente sulla resa dei termini antico-islandesi. Sottile è in-

fatti il confine, a livello grafematico, tra islandese antico e moderno, e scegliere di rendere <q> con <ö> vuol dire travalicare in parte tale confine. Infatti, <ö> è il grafema che rende il fonema risultato della convergenza di due fonemi distinti in antico islandese, ovvero /q/ e /ø/, dove il primo è il prodotto della metaforia velare di /a/. È invece oramai di prassi utilizzare una normalizzazione più vicina allo stadio linguistico che si vuole rappresentare, come ad esempio fatto nella famosa serie *Íslenzk fornrit*, o dai redattori dello *Ordbog over det norrøne prosasprog* (Copenaghen) (per un approfondimento si rinvia a Ivar Berg, 2014. *Om normalisert norrønt*, in «Arkiv för nordisk filologi», 129, 2014). Lo stesso vale per la resa di aisl. /ó/ (<ó> oppure <œ> per economia di accenti grafici) e /æ/ (<æ>), poi confluiti in un unico fonema /æ/. Per quanto riguarda altre prassi di uso comune, almeno a livello internazionale, non si può tacere la questione della modalità di citazione degli autori islandesi, che nel volume sono citati solamente secondo patronimico e non, come di norma in testi di filologia nordica, con nome e patronimico. Certo, si tratta di scelte (prese, a onor del vero, anche dallo scrivente in due scritti del 2014!) forse dettate da direttive della casa editrice stessa, o fatte per conformarsi alla norma nazionale, ma che si pongono tuttavia in controtendenza rispetto a una ben affermata prassi dovuta a un motivo preciso in quanto il metodo di citazione «nome e patronimico» permette di prevenire quanto più possibile la confusione che si può generare quando due o più autori hanno lo stesso patronimico, caso di gran lunga più frequente che avere lo stesso cognome. Nel caso specifico del volume in oggetto, il formato di citazione APA non permette di risalire immediatamente al nome dell'autore e aggiunge pertanto un altro elemento di disturbo a una al-

trimenti ricca bibliografia. A margine, si segnalano inoltre non infrequenti incertezze linguistiche, sicuramente evitabili, in materia di islandese (ad es. *fræðimaðr* 'letterato' scritto *fræði maðr*, *fornöld* 'età antica' scritto *forn öld* (cfr. invece *fornaldarsaga* scritto correttamente), *málfræðiritgerð* scritto *málfræði ritgerð* e numerosi altri composti, *rekit* [tipo di *kenning*, supino del v. *reka*, V classe dei verbi forti] scritto *rékitt*), nonché numerosi refusi la cui frequenza varia da capitolo a capitolo. Manca infine almeno un indice dei manoscritti citati nel volume.

Seppur non esente da punti criticabili, modificabili, migliorabili (magari in una seconda edizione?), *Le civiltà letterarie del Medioevo germanico* rappresenta un buon manuale per lo studente universitario che intenda accostarsi allo studio delle letterature germaniche medievali e, d'altro canto, per il docente che voglia adottarlo nella sua interezza o in parte. Sarebbe dunque auspicabile che a un siffatto manuale venisse fatto seguire uno simile dedicato esclusivamente alle lingue del medioevo germanico, arricchito magari di un'antologia di brani per l'apprendimento delle strutture linguistiche delle singole lingue germaniche antiche. Infine, per quanto sia ovviamente necessaria la creazione di strumenti didattici in lingua italiana introduttivi allo studio di discipline come, in questo caso, la filologia germanica, è parimenti necessaria per lo studioso specializzando o specialista in una o più tradizioni linguistico-letterarie la competenza, almeno a livello passivo (lettura), in tutte le lingue in cui è stata prodotta letteratura critica come primaria nel relativo campo di interesse da un lato perché non si vada ad attingere esclusivamente a scritti, magari di recentissima pubblicazione, in lingua inglese (*veteriores non deteriores!*), dall'altro perché si possano utilizzare al meglio le risorse primarie, i testi oggetto di studio,

in lingua. Mi pare che il volume in oggetto soddisfi appieno questo prerequisito.

Matteo Tarsi

*Finestra sulla narrativa contemporanea*

Christoph Hein, *Trutz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2017, pp. 477, € 25

«Glücklich ist, wer vergisst...»

Ein Jahr nur nach dem großen Schelmen- und Familienroman *Glückskind mit Vater* (in Italien: *Il figlio della fortuna*, e/o, Roma 2017) legt Hein nun ein weiteres, von der Mehrzahl der deutschen Kritiker als «Jahrhundertroman» gefeiertes Werk vor.

Als Generationen- und Geschichtsroman greift der Text tief in Zeit und Raum: im Schicksal zweier Familien vom Berlin der späten 20-er Jahre, über die Sowjetunion Stalins, bis in die Gegenwart des wiedervereinten Deutschland. Gleichzeitig ist er jedoch thematisch konzentriert auf eine wissenschaftliche Disziplin: die der Erinnerung und des Gedächtnisses, die Mnemonik. Er reflektiert ständig auf einer Metaebene die Spezifik und Problematik dessen, was er als Roman zu leisten versucht: erinnern, Vergangenes bewahren. Dabei scheint dem Autor die Thematik als solche mehr zu bedeuten, als seine Figuren und deren persönliche Geschichte. Er lässt sie uns als Subjekte mit ihren Wahrnehmungen, Gefühlen und, vor allem, ihrem Leid nur da punktuell nahekommen, wo es nach Maßgabe der Entwicklung seines Themas dienlich erscheint.

Hein gibt es dem Leser zu Beginn zu verstehen: «In diesen Roman geriet ich aus Versehen [...]» (S. 7). Er trifft einen seiner Protagonisten, Maykl Trutz, rein zufällig, auf einer öffentlichen Veranstaltung zum deutsch-russischen Verhältnis

nis im heutigen Berlin, da er erwartet, dort eine stellvertretende Direktorin des Bundesarchivs zu treffen. Von dieser Direktorin erhofft er sich Zugang zum Archiv, um Akteneinsicht bezüglich des unter unklaren Umständen von der Polizei am 27.6.1993 am Bahnhof von Bad Kleinen getöteten mutmaßlichen Terroristen Wolfgang Grams zu erhalten. Hein hat zu diesem Fall tatsächlich einen Roman geschrieben: *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005). Wir können demnach davon ausgehen: hinter diesem «Ich» des einleitenden Rahmens steht der Autor. Am Beginn findet sich demnach dessen Interesse am Zugang zum Archiv, nicht an der Person des nur über dieses Interesse vermittelten und zufällig getroffenen Maykl Trutz. Diese Ausgangskonstellation bleibt bestimmend für den ganzen Roman.

Auf der Berliner Veranstaltung tritt Trutz auf als Störenfried und Querulant, in der Lage, der Archivdirektorin Ungenauigkeiten und Fehler nachzuweisen und in Folge dieser Fähigkeit erregt er das Interesse des Autors. Aus dem sich hier nur marginal und fast komisch andeutenden Konflikt von individuellem Gedächtnis und Archiv, und dieses steht für: Institution, Apparat, Geheimhaltung und letztlich: Staatsmacht, bezieht das Romangeschehen seine Dynamik und das Schicksal seiner Figuren seine unerhörte Tragik.

Und so erzählt Maykl Trutz dem Autor in mehreren langen Sitzungen die Geschichte seines Lebens. Sein Vater, Rainer, kommt Ende der 20-er Jahre vom Mecklenburgischen nach Berlin, nach großen Anfangsschwierigkeiten «trifft» er – in einem Autounfall – seine «dea ex machina», die Kulturfunktionärin an der sowjetischen Botschaft, Lilija Simonaitis, die dem unbedarften aber wachen und kreativen Jungen vom Lande Zugang verschafft zur Berliner Litera-

turszene. Er veröffentlicht eine Kritik an einem Band von Reportagen aus der Sowjetunion in der «Weltbühne» und zwei kleinere, Hans Fallada heraufbeschwörende, Romane. Diese Publikationen werden sein weiteres Leben bestimmen. Seine Romane, geprägt von ‘Libertinage’ und ‘unvölkischem’ Geist, erregen die Wut der Nationalsozialisten, schon vor der ‘Machtergreifung’ fühlt er sich beobachtet und verfolgt, seine Wohnung wird verwüstet, 1933 flieht er gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Gudrun Becker, einer zum ‘Tillich-Kreis’ gehörenden ‘religiösen Sozialistin’, aus Deutschland in die Sowjetunion. Das Visum hat ihm Lilija verschafft. Mit der Flucht in die Sowjetunion endet das erste der drei Kapitel des Romans. Es ist nicht zu übersehen: der Autor stand hier seinen Figuren noch fern. In eiligen Synthesen vorgestellt leben sie ein Schattenleben in Stereotypen, bleiben gesichtslos: «Lilija Simonaitis gefiel der junge Mann, da er lebendig und aufgeschlossen, vielseitig interessiert und doch ernsthaft war» (S. 38). Hein rafft chronikhaft skizzierend, da er noch nicht bei seinem wahren, in der Rahmenerzählung nur präludierten Thema angekommen ist: dem tödlichen Konflikt von individuellem Gedächtnis und staatlichem ‘Archiv’.

Erst in Moskau, mit der Einführung von Waldemar Gejm, «einem Professor für Mathematik und Sprachwissenschaft an der Lomonossov-Universität, der gerade ein neues Forschungsgebiet entwickelt: die Mnemotechnik, die Lehre von Ursprung und Funktion der Erinnerung» (Klappentext), tritt Heins Thema offen ins Zentrum der narrativen Dynamik. Die erzähltechnisch essentiell wichtige Lilija stellt die Verbindung her zwischen den beim Bau der Moskauer Metro und in einer Schokoladenfabrik eingestellten deutschen Immigranten Rainer und Gudrun und einem Arbeitskreis um den

Lomonossow-Professor. Ziel dieses Arbeitskreises, an dem auch der inzwischen geborene zweijährige Maykl Trutz und der gleichaltrige Sohn Gejms, Rem, teilnehmen, ist es «Das Gehirn (zu) trainieren, das Mysterium unserer Erinnerungen (zu) entschlüsseln, den großen Plan offenlegen, nach dem unser Gedächtnis funktioniert [...] dieses Gedächtnis so zu trainieren, dass es nie wieder etwas vergisst» (S. 216). Dieses Training allerdings erscheint als hochgefährlich, denn «die Mnemotechnik zieht eine Blutspur hinter sich her, bis heute. [...] Ein gutes Gedächtnis war in der Geschichte der Menschheit stets eine tödliche Gefahr» (S. 14). Man kann hinzufügen: unter Bedingungen in denen die Staatsmacht Wahrheit und Erinnerung systematisch verfälscht, die Spuren der tatsächlichen Ereignisse in den Geheimarchiven unzugänglich sind und das Prinzip der Geheimhaltung erkennbar wird als unverzichtbare Kehrseite der öffentlichen Lüge. Aus dieser Notlage erwächst der Stimulus zur Entwicklung eines absoluten individuellen Gedächtnisses, um der herrschenden kollektiven und öffentlichen Lüge subversiv entgegentreten zu können. Stalins 'Großer Terror', die Zeit der Moskauer Prozesse, in denen Lüge und Fälschung zum universellen Prinzip totalitärer Gewaltherrschaft wurden, waren diese Bedingungen, unter denen die Verteidigung der Wahrheit mit Hilfe der absoluten Sicherheit der individuellen Erinnerung als subversive Praxis zur Überlebensfrage der menschlichen Zivilisation werden konnte.

Der «Blutspur der Mnemotechnik» allerdings können auch Rainer Trutz und Waldemar Gejm in Stalins Moskau nicht entkommen. Trutz wird nach seiner Verhaftung, sofort bei seiner Ankomst im Arbeitslager Workuta, von einem kriminellen Kapò erschlagen wie ein Hund; Gejm stirbt nach einem Unfall, ebenfalls

in einem Zwangsarbeitslager. Der Lagerkommandant von Workuta hat dann allerdings das Problem, wie er den Tod von Trutz rechtfertigen soll: «Zweiunddreißig tödliche Arbeitsunfälle seit Juni, das ist zu viel, Ljonja, verstehst du das? Das sieht auf dem Papier nicht gut aus» (S. 315). Denkt Hein bei diesem Detail vielleicht daran, dass die Lagerkommandanten nationalsozialistischer Vernichtungslager das Problem hatten, dass die Anzahl der Ermordeten pro Tag zu gering ausfallen konnte?

Der Grund für die Verhaftung von Trutz lag in seiner Vergangenheit und weist zugleich voraus auf die Nachkriegszeit. Es war seine Anfang der 30-er Jahre in der «Weltbühne» erschienene Kritik an einer Reportage aus der Sowjetunion. Er hatte deren Autoren Naivität und propagandistisches Pathos vorgeworfen. Es geht um einen «Reisebericht» von «zwölf Autoren» (S. 279), erschienen in «einem Buch der *Linkskurve*» mit dem Titel *Der große Plan (ebenda)*. Es gibt dieses Buch von zwölf Autoren mit diesem Titel allerdings nicht. Sehr wohl aber ein pathetisches Poem von Johannes R. Becher zum sowjetischen Fünfjahrplan eben dieses Titels, erschienen 1931 im Agis Verlag, Berlin-Wien. Und Johannes R. Becher war tatsächlich Herausgeber der von Hein erwähnten «*Linkskurve*», der Monatszeitschrift des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (1928-1932). Vor allem aber war er der erste Kulturminister der DDR, des Landes, in das Maykl Trutz, Anfang der 50-er Jahre aus der Sowjetunion, nach Jahren in einem Moskauer Waisenheim, rückübersiedelt wird. Ein verdeckter Hinweis auf Johannes R. Becher als verdeckter Hinweis auf stalinistische Kontinuität in der DDR? Ist sie denn noch notwendig, diese subversive Verschlüsselung der Information, oder handelt es sich nur um eine ungenaue Recherche des Autors?

Maykl Trutz findet nach einem Geschichtsstudium in der DDR mit seinem, von Gejm trainierten perfekten Gedächtnis, trotz seiner Weigerung der Partei beizutreten, Arbeit beim Potsdamer Zentralarchiv. Nach einem Treffen mit Simon Wiesenthal in Wien beginnt Maykl, von diesem motiviert, in seinem Archiv die Nomenklatur der DDR auf eine eventuelle Nazi-Vergangenheit hin zu untersuchen. Und er wird fündig. Hein lässt seinen Protagonisten auf den tatsächlichen 'Fall Ernst Großmann' stoßen. Ernst Großmann war Mitglied des Zentralkomitees der SED und wurde 1959 aus dem ZK ausgeschlossen, nachdem festgestellt wurde, dass er seine Mitgliedschaft in der NSDAP und vor allem die in der SS verschwiegen hatte. Auch wenn diese Affäre im Kontext von Heins Roman zunächst als 'Sieg' des subversiven Gedächtnisses erscheinen könnte, sie ist es nicht und führt zur 'Strafversetzung' Maykls ins politisch weniger brisante Weimarer Goethe-und Schiller-Archiv. Der Skandal, und damit auch Maykl, geriet, durch die gleichzeitige Veröffentlichung von Akten zum Fall Großmann in Westberlin, in das Mahlwerk des kalten Krieges. Der Vorwurf einer Kollaboration Maykls mit 'dem Westen' steht im Raum, man erinnert sich der 'sowjetfeindlichen' Schrift des Vaters, 'die Wahrheit', die authentische Erinnerung bleibt letztlich auf der Strecke. Die 'das Archiv' hütende Macht siegt wiederum über die im individuellen Gedächtnis verbürgte Wahrheit.

Diese unheilvolle Kontinuität der Macht wird auch durch Mauerfall und Wiedervereinigung nicht wirklich gebrochen: eben der Mitarbeiter des Geheimdienstes der DDR, der nach Maykl belastenden Informationen in Moskau geforscht hatte, wird nun sein Vorgesetzter in Weimar. Es scheint, als habe die Authentizität der individuellen Erinne-

rung keinerlei Chance gegen das machtgeschützte arkane Wissen der Archive. Der Name Trutz selbst weist schon auf die existentielle Aussichtslosigkeit dieses Kampfes hin. Zumindest dem deutschen Lesepublikum ist die Ballade Detlev von Liliencron's *Trutz, blanke Hans* (1882) wohl bekannt. «Trutz» steht hier für die Hybris der Einwohner des sagenhaften Rungholt, die meinten der Elementargehalt der Sturmfluten der Nordsee widerstehen zu können. Sie haben sich geirrt. Rungholt ist untergegangen. Die tiefe Resignation wird in dem, schon zu Beginn antizipierten Ende, während der Beerdigung Maykls, durch seichten Operettenrost nur notdürftig überdeckt: «Glücklich ist, wer vergisst...».

Gerhard Friedrich

Urs Widmer, *Il libro del padre*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2017, pp. 222, € 15,50

Pochi mesi fa è uscito in edizione italiana da Keller il romanzo *Il libro del padre* (*Das Buch des Vaters*, Diogenes 2004), nella brillante e briosa traduzione di Roberta Gado, di Urs Widmer (1938-2014), scrittore, letterato e traduttore svizzero la cui versatilità e prolificità è attestata da una vasta produzione di romanzi, racconti, saggi, testi teatrali e radiodrammi. Già noto al lettore italiano con il romanzo *L'uomo amato da mia madre* (Bompiani, 2002), primo segmento narrativo di una presunta trilogia autobiografico-familiare, e con la recente favola per adulti *Il sifone blu* (Keller, 2015), tradotto ancora da Gado, Urs Widmer è figlio d'arte di Walter Widmer (1903-1965). Dato il loro stretto rapporto affettivo-intellettuale si è insistito, fin troppo, sul meccanico inquadramento di un'osmosi narrativa della biografia del

padre con l'autobiografia del figlio, inserite appunto in una trilogia, peraltro mai definita tale dall'autore, approdata all'ultimo romanzo *Ein Leben als Zwerg* (2006). In realtà Urs Widmer scrive la sua autobiografia *Reise an den Rand des Universums*, sui primi trent'anni di vita, nel 2013 ed è il suo ultimo libro prima di morire che inizia profeticamente: «Nessun scrittore a cui non ha dato di volta il cervello scrive un'autobiografia. Perché un'autobiografia è l'ultimo libro».

*Il libro del padre*, quindi, non è né una biografia né un'autobiografia secondo i canoni dei generi letterari, è il libro-diario quotidiano del padre Karl – questo il nome del protagonista nel romanzo – doverosamente riempito di scrittura minutissima per 53 anni, secondo un'antica tradizione rurale, a partire dal rito di iniziazione alla maturità al compimento del dodicesimo anno di età. Ma il libro resta 'bianco' per il figlio che non riesce a leggerlo perché sua madre Clara lo getta via subito dopo la morte del marito insieme a tante sue cianfrusaglie. Deve (ri)scriverlo lui in una sorta di riscrittura alimentata da ricordi parziali, invenzione e affetti, componendo un ritratto che, tramite la persona, illumina la prima metà del Novecento recuperandone la storia dalla particolare e astigmatica prospettiva svizzera. Con la ricostruzione cronachistica di una vita il romanzo fornisce anche un bilancio, forse meno positivo di quanto non appaia, del rapporto fra padre e figlio. Del resto al di là della differenza generazionale e delle vicende storiche si toccano e si confrontano due mondi per vari aspetti simili. Il figlio respira fin da piccolo l'universo dell'arte e della grande letteratura coltivate con passione straordinaria dal padre, insegnante di liceo a Basilea, erudito dalla memoria formidabile, bibliofilo, grande traduttore dal francese (traduce *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, *Madame Bo-*

*vary* di Flaubert, opere di Diderot, Balzac, Stendhal, Villon), amico di pittori del Gruppo 33 e di scrittori fra i quali Böll, Aichinger, Andersch, Enzensberger, Grass, Hildesheimer e Jens. Il confronto è inevitabile. Il figlio-narratore caratterizza i contorni della personalità del padre, comunista utopico – «Mio padre era un comunista», così inizia il romanzo –, animatore culturale, seduttore nato, fumatore e bevitore incallito, irrequieto, trasgressivo, sempre sopra le righe, che vive freneticamente la fine della prima guerra mondiale, i riflessi della rivoluzione russa, l'ascesa di Hitler fino al secondo dopoguerra. La storia è ripercorsa con piglio epicizzante in una sequenza di situazioni, episodi e bozzetti in cui il tragico si mescola e diluisce nel comico e nel grottesco. Urs Widmer, al di là del respiro e dei legami internazionali – ha vissuto molti anni a Francoforte e ha lungamente collaborato con la casa editrice Suhrkamp –, mantiene salde radici con la grande tradizione narrativa svizzera di Gottfried Keller e Jeremias Gotthelf che riaffiorano nella rappresentazione di costumi, riti e superstizioni propri del mondo contadino – si pensi alle bare che nel villaggio della famiglia Widmer si tengono davanti alla porta di casa pronte per essere ritirate e utilizzate alla morte di un congiunto.

Nel libro del figlio il padre è rappresentato nella sua inesauribile vitalità che si nutre di illusioni, passioni e vorticosi innamoramenti, assorbendo delusioni e avversità. È il ritratto di un ostinato visionario, un picaro moderno che si getta, come per una missione, nella mischia della vita e della storia, ma anche di un grande, velleitario dilettante dell'arte, non in grado proprio per la sua frenesia di scrivere quei romanzi che il figlio come per delega riesce a fare. Se per Walter (Karl) Widmer la letteratura è un rifugio e un antidoto alle aggressioni del mondo, il fi-

glio rende giustizia al padre affermandosi come scrittore e autore delle sue memorie. Attraverso il *medium* della letteratura sembra comporsi il rapporto fra padre e figlio, forse irrisolto nella vita, così come nel romanzo si chiude per il padre anche il cerchio tra la fanciulla misteriosa dal volto coperto di lentiggini conosciuta in occasione del rito iniziatico alla maturità ritrovata come vecchia poetessa poco prima di morire.

Fabrizio Cambi

*Convegni e seminari: resoconti e bilanci*

«Traduzione letteraria e transfer italiano ↔ tedesco» (Pisa, 9-10 marzo 2017)

L'obiettivo delle giornate di studio «Traduzione letteraria e transfer italiano ↔ tedesco», patrocinate dal Dipartimento di Filologia Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, è stato quello di approfondire gli aspetti stilistici, culturali e legati alla politica editoriale relativi alla traduzione letteraria e al transfer tra l'Italia e i paesi di lingua tedesca secondo il modello dei *Descriptive Translation Studies*, che configurano il tradurre come un processo di produzione testuale transculturale definibile, prima ancora che sulla base di norme prestabilite, attraverso l'esame delle poetiche traduttive individuali. Ci si è proposti di mettere in luce le peculiarità che contraddistinguono l'attività traduttiva di singoli autori e traduttori, muovendo da precisi casi di studio e da un'ottica in grado di conciliare la prospettiva neostoricista con quella polisistemica. Si è cercato, in altre parole, di tener conto, da un lato, degli elementi di poetica della traduzione, e dall'altro delle dinamiche generali che interessano la circolazione culturale e la letteratura in quanto polisistema, di cui le traduzioni

rappresentano una componente essenziale. Con ciò si è inteso fornire spunti d'indagine utili allo studio dei processi che determinano la transculturalità. Se per transfer culturale (*Kulturtransfer*) si intende ogni operazione trans-sistemica di trasmissione di contenuti, informazioni, rappresentazioni da un sistema di partenza a un sistema d'arrivo, il tradurre non può che essere la forma più alta e complessa di tale trasferimento, un atto di comunicazione tra civiltà letterarie differenti, implicante di per sé la presenza di varianti e invarianti che coinvolgono i più diversi piani della scrittura. Le relazioni si sono dunque concentrate su esempi di traduzione eccellenti o particolarmente significativi dal punto di vista culturale e letterario, senza limiti cronologici o di genere.

Paola Maria Filippi ha aperto i lavori con una relazione sulla poetica e l'attività traduttiva di Vincenzo Errante («*Und alles getrennte / findet sich wieder // E tutto / che un giorno si scisse / ritorna congiunto*»: *Errante e il suo lavoro di riduzione*). Definendo se stesso un «traduttore-poeta» alla costante ricerca di parole e ritmi per altri, Errante concepiva il tradurre alla stregua di una religione supportata da un'etica radicale: nell'alfabeto traduttivo errantiano si trovano i concetti di 'transustanziazione' e 'congenialità', nei quali, come ha posto in evidenza Filippi, si esprime una profonda esigenza di consonanza totalizzante con gli autori tradotti. In seguito, Michele Sisto ha parlato delle *Prime traduzioni italiane della Verwandlung di Kafka (1934-35)*, quelle di Rodolfo Paoli (1934) e di Anita Rho (1935). Inserendole nel contesto editoriale e culturale dei primi decenni del Novecento italiano, Sisto ha dimostrato in che modo i traduttori abbiano impiegato il capitale letterario kafkiano su fronti diversi: un Kafka antinaturalista e allegorico, fiorentino e





pre-ermetico quello di Paoli per Vallecchi, un Kafka umanista, realista e critico della modernità quello di Rho per Frassinelli. Di due tra i più prolifici e influenti traduttori italiani del ventesimo secolo si è occupata Anna Antonello in un intervento dal titolo *Piaghe che frizzano e capelli scoppiettanti. Lavinia Mazzucchetti e Ervino Pocar traduttori di Joseph Roth (1936-1969)*. La comparazione di alcune scelte traduttive relative alle loro versioni italiane del romanzo napoleonico *I cento giorni* (1936), sullo sfondo del contesto editoriale in cui entrambi operavano, ha permesso ad Antonello di risalire ad alcune fondamentali peculiarità di stile e d'impostazione nei due autorevoli agenti del transfer letterario italo-tedesco. Muovendo da un'analisi di tipo quantitativo, il contributo di Alessandra Goggio ha indagato in primo luogo la diffusione di traduzioni di opere di autori appartenenti alla letteratura italiana contemporanea all'interno del campo letterario tedesco degli ultimi dieci anni; elevando a casi di studio esemplari testi di Andrea Camilleri (*Il Re di Girgenti* e *La rivoluzione della luna*), Stefano D'Arrigo (*Horcynus Orca*) ed Elena Ferrante (*L'amica geniale*) tradotti da Moshe Kahn e Karin Krieger, Goggio ha in seguito posto l'accento sulla pratica traduttiva vera e propria al fine di dimostrare l'esistenza di due differenti approcci traduttivi dettati non solo dalle poetiche dei singoli traduttori, ma spesso anche da politiche editoriali e dall'appartenenza del testo a differenti porzioni del mercato letterario. Alessandro Fambrini ha aperto la seconda giornata dei lavori con un intervento su *Rilke traduttore*, portando l'attenzione su alcune versioni rilkiane da Jens Peter Jacobsen ([*Das haben Seraphim*] e *Der Engel Asali*) che anticipano motivi centrali delle *Elegie duinesi*. Fambrini si è in seguito soffermato, non senza precisi riferimenti alle esperienze

visive collegate al soggiorno fiorentino del 1898, sulla traduzione di Rilke della *Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo* di Jacobsen (1913). Nel suo intervento dedicato agli «*Infiniti*» leopardiani nella lirica tedesca del Novecento: *traduzione o contrafactum*, Elena Polledri si è impegnata in una disamina comparativa di alcune significative versioni tedesche della più celebre lirica del poeta di Recanati; cominciando dalla prima traduzione novecentesca ad opera di Rudolf Pannwitz (le cui idee cardine traspaiono in filigrana dal celebre saggio benjaminiano sul compito del traduttore) e proseguendo con la trasposizione poetica di Rilke (*Das Unendliche*), l'intervento si è concluso con un'analisi delle riscritture poetiche di Oskar Pastior *Tief im Litho* e *Unumfriedet*. Nella sua relazione *Su alcune metafore di Hölderlin: alcune traduzioni a confronto* Vivetta Vivarelli ha svolto un'analisi comparativa delle scelte traduttive presenti in alcune versioni italiane e francesi (da Jean Jouve, Vincenzo Errante, Giorgio Vigolo fino a Luigi Reitani) dell'*incipit* di *Patmos*, della parte finale della prima strofa di *Brot und Wein* e nell'ultima strofa di *An die Parzen*. Accostando l'editore al traduttore, leggendo le congetture di natura filologica sulla falsariga delle diverse traduzioni, Vivarelli ne ha posto in evidenza la necessaria complementarità ai fini della comprensione testuale. Nel suo intervento intitolato *L'originale e la maschera*, Francesco Rossi si è occupato della trasposizione poetica della *Commedia* dantesca di Stefan George, segnatamente degli aspetti poetico-traduttivi legati alla *Werkpolitik* georgeana. Operazione di natura emulativa e selettiva, le *Übertragungen* implicano un confronto serrato con l'originale, al cui fondo non sta l'idea di un suo superamento, bensì quella di una sua rinascita sotto forma di una poesia in lingua tedesca che si col-

loca al di fuori e al di là del tempo storico in cui nasce. *Appunti sulla fortuna di Giovanni Meli in Germania* è il titolo dell'intervento in cui Francesca Fedi ha avanzato alcune ipotesi sulla ricezione e diffusione in Germania delle cantabili *Poesie* dell'abate siciliano, importante figura di scienziato-poeta settecentesco capace di suscitare l'interesse congiunto di Herder e Goethe, entrambi suoi traduttori (*Ein sizilianisches Liedchen, Sizilianisches Lied*). Philip Stockbrugger ha analizzato in seguito alcuni aspetti della fortuna del romanzo barocco italiano in Germania, prendendo spunto dalla traduzione in tedesco del *Calloandro* ad opera di Johann Wilhelm Stubenberg, membro della *Fruchtbringende Gesellschaft*. A partire da alcune caratteristiche del romanzo del Marini, Stockbrugger ha tracciato un profilo del romanzo storico-eroico, un genere molto apprezzato in Germania, e di origine franco-italiana, evidenziando l'importanza dei rapporti interculturali resi possibili grazie anche ai letterati-traduttori dell'epoca. L'intervento conclusivo, affidato a Jörg Robert, si è occupato dell'*Opitz traduttore di Veronica Gambarà*. Attraverso un'accurata indagine filologica sulle probabili fonti delle traduzioni opitziane e l'analisi tematica del sonetto «Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe» (*Perché ella non scrive più di vicende amorose*), Robert è stato in grado di ricostruire la complessa cornice culturale che fa da sfondo alla prospettiva – di chiara matrice protestante – adottata da Opitz sul petrarchismo italiano e femminile. A ciascun intervento è seguito un dibattito intenso e partecipato, moderato, nell'ordine, da Alessandro Fambrini, Francesco Rossi, Fabrizio Cambi e Simone Costagli.

Francesco Rossi

«Klassische Romantik – Schiller und Italien» (Villa Vigoni, 7.-10. November 2016)

Wissenschaftliche Verantwortung: Prof. Dr. Jörg Robert, Universität Tübingen; Dr. Francesco Rossi, Università di Pisa.

Teilnehmer/-innen: Gudrun Bamberger (Universität Tübingen); Dr. Thomas Boyken (Universität Tübingen); Dr. Chiara Conterno (Università di Bologna); Prof. Dr. Maria Carolina Foi (Università di Trieste); Sarah Gaber (Universität Tübingen); Markus Hien (Universität Würzburg); Marisa Irawan (Universität Tübingen); Danilo Manca (Università Pisa); Dr. Gabriella Pelloini (Università di Verona); Prof. Dr. Giovanna Pinna (Università del Molise); Prof. Dr. Maurizio Pirro (Università di Bari); Anne-Sophie Renner (Universität Tübingen); Prof. Dr. Jörg Robert (Universität Tübingen); Dr. Francesco Rossi (Università di Pisa); Dr. Erik Schilling (LMU München); Prof. Dr. Alice Stašková (Universität Jena); Moritz Strohschneider (Universität Tübingen); Dr. Daniele Vecchiato (Humboldt Universität Berlin/Università Ca' Foscari Venezia); PD Dr. Mario Zanucchi (Universität Freiburg).

Die Tagung «Klassische Romantik – Schiller und Italien» fand vom 7. bis zum 10. November 2016 in der Villa Vigoni (Lovenò di Menaggio, CO) statt. Im Zentrum des Kolloquiums stand die Arbeit an Texten beziehungsweise Kontexten, in denen sich Schillers Rezeption italienischer Kultur und Literatur als Diskurselement greifen lässt. Das Ziel war die Präsenz Italiens als Erfahrungs-, Sehnsuchts- und Projektionsraum in den Werken Friedrich Schillers erstmals systematisch zu untersuchen. Der Blick auf diese in der Forschung selten beachteten Italienbezüge kann dazu beitragen – so

die Arbeitshypothese –, das Konzept des Klassischen bei Schiller neu zu konturieren. Die Tagung gliederte sich in vier thematische Bereiche: 1) Traditionen, 2) Kontexte, 3) Schauplätze und 4) Figuren.

Die Tagung wurde durch eine thematische Einführung der Veranstalter eingeleitet. Jörg Robert umriss das Ziel der Konferenz, in dem er das Konzept einer 'klassischen Romantik' in Bezug auf den Italien-Komplex programmatisch erläuterte: Der Blick auf den in der Forschung selten beachteten Doppelbezug – Italien bzw. Romantik – kann dazu beitragen, Schillers Position in den Konstellationen um 1800 ganz neu und differenzierter zu bestimmen. Denn Schillers «Classicität» erschöpft sich gerade nicht in Klassizismus – die strikte Opposition ist eher das Ergebnis innerdisziplinärer Ausdifferenzierung. Literarhistorische Tiefenforschung um 1800 setzt einen doppelten Perspektivwechsel voraus: Sie muss in reflektierter Synthese das Heterogene als Heterogenes reflektieren, ohne die problem- und literaturgeschichtlich geteilten Horizonte und Genealogien zu übersehen. Bei Schiller werden Antike und Moderne, deutsche, klassische und romanische Traditionen in spannungsvollen Synthesen verschmolzen. Man kann von einer hybriden Klassik bzw. einer Klassik des Hybriden sprechen. Damit nimmt Schiller wesentliche Aspekte dessen vorweg, was in den Jahren um 1800 zum Kernbestand des frühromantischen Literaturprogramms im Jenaer Kreis um Friedrich Schlegel und Novalis werden wird. Francesco Rossi skizzierte aus italienischer Perspektive die Rezeption Schillers und seine Bedeutung für die italienische Kultur und Politik des Ottocento (u.a. in Bezug auf die Opern Verdis, das Risorgimento). Die italienische Forschung des 20. Jahrhunderts hat sich demgegenüber lange, ausgehend von Benedetto Croce, weniger mit dem

Dichter als mit dem Philosophen Schiller befasst. Entsprechend wurde der Themenkomplex 'Schiller und Italien' bislang kaum untersucht, auch wenn die italienische Schiller-Forschung gerade seit den Jubiläumsjahren 2005 und 2009 zahlreiche Impulse erfahren hat.

Den Eröffnungsvortrag bestritt Giovanna Pinna (*An der Schwelle zur Romantik: Schiller und Schelling*), die den klassisch-romantischen Reflexionsraum der Schillers'schen Ästhetik anhand von Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst skizzierte, die sich über weite Strecken wie ein Kommentar zu Schillers ästhetischen Abhandlungen lesen lassen. Thomas Boyken zeichnete in seinem Vortrag *Von 'großen Menschen' lesen. Antike Helden in Schillers frühen Dramen* die Rezeption der Plutarch'schen Heroen- bzw. Parallelbiographie insbesondere am Beispiel der Räuber nach: Die Porträts von Franz und Karl Moor in dieser 'Doppeltragödie' weisen eine oppositionelle Struktur auf, die sich auf die Plutarch'sche Tradition zurückführen lässt. Markus Hien betrachtete in seinem Vortrag *Genua als Modell. Das innere Räderwerk der Politik und die Idee der Mischverfassung in Schillers Fiesco* die 'republikanische Tragödie' in der ligurischen Stadt als einen dramatischen Versuch, die Dynamiken des Verfassungskreislaufs und die Lehre des *status mixtus* zu veranschaulichen. Fiesco erschien dabei vor allem als Präfiguration jener Usurpatoren und 'konsequenten Verbrecher' vom Schlage Catilinas und Napoleons. Mario Zanucchis Vortrag über *Friedrich Schiller und Ariost* rückte Schillers Auseinandersetzung mit dem Renaissance-Dichters ins Zentrum. So wird die Differenz moderner ('sentimentalischer') und griechischer ('naiver') Empfindungsweise in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* an einer Synkrisis zwischen Homer

und Ariost gewonnen. Darüber hinaus untersuchte Zanucchi die von Schiller angeregten Ariost-Übersetzungen: Im Falle der Teilübersetzung vom Rasenden Roland für die Neue Thalia las der Dichter nachweislich Korrektur. Bislang unbekannte Manuskripte in Caroline von Wolzogens Nachlass lassen darauf schließen, dass sie die Autorin der anonym erschienenen Übersetzung ist. Chiara Conterno erörterte anschließend die sogenannten *Laura-Oden im Kontext des zweiten Petrarkismus* und interpretierte sie in Hinblick auf die Metaphysik der Liebe in der Theosophie des Julius. Astrid Dröse setzte sich mit der Frage auseinander, ob Schillers Umdichtung von Carlo Gozzis 'fiaba teatrale' *Turandot eine romantische Tragikomödie* sei. Die Transformation der aus der commedia dell'arte entlehnten Elemente sind die Ergebnisse einer «poetische[n] Nachhülfe» (an Körner; 16.11.1801; NA 31, 71), die die Rezeption der Gozzi'schen Figur bis Puccini prägt. Die Nähe zu Romantischen Konzepten des Komischen, wie sie im Schlegel-Kreis entwickelt werden, ist in Schillers Adaptation der Venezianischen Komödie deutlich erkennbar. Anne-Sophie Renner präsentiert in ihrem Vortrag *Schillers Balladen – Zur Klassizität der Moderne* am Beispiel der *Kraniche des Ibykus* jene Hybridisierungsstrategien, die antiken Mythos und modernes Dichtungsideal synthetisieren. Mit seinem Vortrag zu *Schillers hymnischer Dichtung in der Anthologie auf das Jahr 1782* untersuchte Erik Schilling die Positionierung des Autors in Bezug auf Klopstocks und Goethes Hymnik. Anhand konkreter Textbeispiele legte er zahlreiche Spuren von Schillers Manierismus und Ironisierung der dichterischen Vorlagen frei. Der Vortrag von Daniele Vecchiato handelte von *Italienern und Italienbild in Schillers historischen Schriften*. Dass «Weil er ein Welscher ist,

drum taugt er dir» ein Zitat aus Wallensteins Tod ist, ist kein Zufall: Zeichnet sich die Figur des Octavio Piccolomini durch Unzuverlässigkeit und Machiaveli'sche Intelligenz aus, so ließ sich seine Rolle im Trauerspiel vor dem Hintergrund des aufklärerischen Diskurses um Nationaleigenschaften und -charaktere deuten. Mit Moritz Strohschneiders Vortrag (*Das Geheil der Charybde' – Messina bei Friedrich Schiller*) richtete sich der Fokus auf die Schauplätze der Schiller'schen Dichtung, insbesondere auf die Sizilianische Stadt, die zum Schnittpunkt zwischen archaischem Antikem und mittelalterlich-Romantischem wird: Messina wurde, basierend auf einer genauen Lektüre der Raumstruktur der *Braut von Messina*, als Ort der Kulturmischung und der Multikulturalität beschrieben. Auch Gabriella Pellonis Beitrag fokussierte auf die Sizilianische Tragödie, indem sie die Frage der *Funktion des Chors* als 'ein lebendiges Gefäß der Tradition' aufwarf und vor der Folie der Nietzsche'schen Tragödientheorie diskutierte. Alice Stašková berichtete über die im Geisterseher obwaltende «Logik des Scheins» mit Blick auf den Logikunterricht an der Karlsschule. Ihr Beitrag warf neues Licht auf die rhetorische Konstruktion des unvollendeten Romans, mit besonderem Augenmerk auf die Häufigkeit der Zirkelschlüsse in den dialogischen Partien. Marisa Irawan analysierte in ihrem Vortrag *Tatort Venedig. Täuschung und Intrige in Schillers Geisterseher* die narratologische Struktur des venezianischen 'Krimis' und betrachtete die labyrinthische Verwirrung der Wirklichkeitsebenen als Folge von programmatischen Erzählabbrüchen und unzuverlässigen Erzählens. Francesco Rossi analysierte in seinem Vortrag *Der gefährliche Reiz des Schönen. Kunstreligion und italienischer Charakter bei Schiller* die auf Kontrast und Zweideutigkeit ange-

legte Topik, die dem Schiller'schen Italienbild zugrunde liegt, und ging auf die möglichen Auswirkungen dieses Bildes auf Schillers eigene Ästhetik und Poetik ein. Gilt nämlich Italien als Land des Katholizismus, der üppigen Natur und der sinnlichen Kunst, so kann es als Kontrastfolie zu Schillers Auseinandersetzung mit den Fragen zur ästhetischen Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Verstand betrachtet werden. Gudrun Bamberger setzte sich in ihrem Vortrag mit der *Figur des Baptista Seni im Wallenstein* auseinander. Unter Berücksichtigung der historiographischen Quellen wurde die Funktion des Italieners und der mit seiner Figur verbundenen Sternenmotivik innerhalb der Wallenstein-Trilogie hinterfragt. In seinem Vortrag mit dem Titel *Nachgeahmte Naivität* zeigte Danilo Manca, inwiefern Schillers Bild der italienischen Kunst einer Infragestellung der Kategorien des Naiven und Sentimentalischen unterliegt. Maurizio Pirro unternahm abschließend den Versuch, die Beschreibungen der *Wege nach Italien* in Schillers Werk *als Versinnbildlichung dramatischer Wirkungsprozesse* zu deuten. Ausgehend von Schillers und Lessings Theorien über die Wirkung der Affekte im Theater, las er die berühmte Szene des Johannes Parricida im Wilhelm Tell als topographische Reduktion jenes komplexen Wirkungsprozesses, der auf der Bühne stattfinden soll. Maria Carolina Foi übernahm die Einführung

und Moderation der ersten Sektion; weitere Teile der Moderation sowie organisatorische Aufgaben übernahm Sarah Gaber.

Das Gesprächsformat hat sich in besonderer Weise bewährt, Spurensuche zum beschriebenen Themenkomplex zu betreiben. Von einem klar konturierten Zentrum aus – Schiller und Italien – weitete sich in konzentrischen Kreisen der Rahmen zum Problem des Romantischen. Entlang von Hauptaspekten der Italienrezeption konnten relevante Textgruppen, Reichweite und Diskurse abgesteckt werden. Durch die facettenreichen Vorträgen und die intensiven Diskussionen aller Teilnehmenden – Doktorand/-innen, Nachwuchsforscher/-innen und etablierter Fachvertreter/-innen aus Deutschland und Italien – gelang die Rekonstruktion eines Rezeptions- und Diskurszusammenhangs, der bisher erst ansatzweise in der Forschung deutlich geworden ist. Die Italienrezeption Schillers wurde als Ausgangspunkt für eine Neubestimmung des Klassikbegriffs erkannt, der das Projekt Weimar auf einen internationalen Horizont bezieht. Auch vor diesem Hintergrund konnte die Tagung einen Impuls für die 'junge' internationale Klassik- und Romantik-Forschung geben, so dass deutsch-italienische Anschlussprojekte bereits skizziert und diskutiert wurden.

Jörg Robert – Francesco Rossi

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

La raccolta, che comprende pubblicazioni uscite entro il 31 luglio 2017, non ha pretesa di completezza. Può essere arricchita anche grazie alle segnalazioni degli autori e dei traduttori da inviare a fabcambi@gmail.com

*Saggi. Letteratura, cultura, storia*

Fabrizio Cambi – Arturo Larcari – Giuliano Lozzi – Isolde Schiffermüller (hrsg. v.), *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2017, pp. 296, € 28

Armando Canzonieri, *Ermeneutica della vita pratica. Deliberazione e persuasione attraverso Heidegger e Aristotele*, Mimesis, Milano 2016, pp. 250, € 16

Johann Chapoutot, *L'affaire Potempa. Come Hitler assassinò Weimar*, trad. di Luca Falaschi, Laterza, Bari-Roma 2017, pp. 120, € 15

Johann Chapoutot, *Il nazismo e l'antichità*, trad. di Valeria Zini, Einaudi, Torino 2017, pp. 526, € 34

Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina Editore, Milano 2017, pp. 428, € 33

Alan Confino, *Un mondo senza ebrei*, trad. di Alessio Catania, Mondadori, Seagate 2017, pp. 344, € 22

Luca Crescenzi – Carlo Gentili – Aldo Venturelli, *Alla ricerca dei «buoni europei». Riflessioni su Nietzsche*, a cura di Carlo Gentili, Pendragon, Bologna 2017, pp. 140, € 15

Guido Dall'Olio, *Martin Lutero*, Carocci, Roma 2017, pp. 248, € 14

Alessandro Fambrini – Fulvio Ferrari – Michele Sisto (a cura di), *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2017, pp. 412, € 12

Stefano Ferrari (a cura di), *Fortunato Bartolomeo De Felice. Un intellettuale cosmopolita nell'Europa dei Lumi*, Accademia Roveretana degli Agiati – Franco Angeli, Milano 2016, pp. 225, € 32

Tancredi Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il Nazionalsocialismo*, prefaz. di Mara Fazio, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2016, pp. 232, € 48

Rahel Jaeggi, *Forme di vita e capitalismo*, trad. di Marco Solinas, Rosenberg & Selier, Torino 2017, pp. 166, € 16

Tony Judt, *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, Laterza, Bari-Roma 2017, pp. 1088, € 25

Tilmann Lahme, *I Mann*, trad. di Elisa Leonzio, Edt, Torino 2017, pp. 512, € 26

Micaela Latini, *Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, pp. 277, € 39,80

Marco Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donzelli, Roma 2017, pp. 175, € 19

Paola Sorge, *Una repubblica tra due Reich*, Raineri Vivaldelli editori, Torino 2017, pp. 234, € 20

Bettina Stangneth, *La verità del male. Eichmann prima di Gerusalemme*, trad. di Antonella Salzano, Luiss University Press, Roma 2017, pp. 604, € 24

Dan Stone, *La liberazione dei campi. La fine della Shoah e le sue eredità*, trad. di

Piero Arlorio, Einaudi, Torino 2017, pp. XXXIII-272, € 23

Harald Weinrich, *Mnemosyne. Saggi per una storia letteraria della memoria*, a cura di Ugo M. Olivieri, Diogene, Campobasso 2017, pp. 129, € 15

Andrea Wulf, *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt, l'eroe perduto della scienza*, trad. di Lapo Berti, Luiss University Press, Roma 2017, pp. 532, € 22

#### *Saggi. Linguistica e didattica della lingua*

Claudio Di Meola – Joachim Gerdes – Livia Tonelli (hrsg. v.), *Grammatik im fremdsprachlichen Deutschunterricht. Linguistische und didaktische Überlegungen zu Übungsgrammatiken*, Frank & Timme, Berlin 2017, pp. 316, € 37,20

Antonella Nardi, *Studentisches erklärendes Handeln in der Tesina auf Deutsch. Vorwissenschaftliches Schreiben in der Fremdsprache an der italienischen Universität*, Waxmann, Münster 2017, pp. 248, € 34,90

Götz Schwab – Sabine Hoffmann – Almut Schön (hrsg. v.), *Interaktion im Fremdsprachenunterricht. Beiträge aus der empirischen Forschung*, LIT Verlag, Berlin u. a. 2017, pp. 196, € 29,90

#### *Edizioni*

Ingeborg Bachmann, «Male oscuro». *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*, Salzburger Bachmann Edition, hrsg. v. Isolde Schiffermüller – Gabriella Pelloni, Piper Suhrkamp, Berlin-München-Zürich 2017, pp. 259, € 34

Ingeborg Bachmann, *Das Buch Goldmann*, Salzburger Bachmann Edition,

hrsg. v. Marie Luise Wandruszka, Piper Suhrkamp, Berlin-München-Zürich 2017, pp. 457, € 36

#### *Traduzioni*

Hannah Arendt, *Per un'etica della responsabilità. Lezioni di teoria politica*, a cura di Maria Teresa Pansera, Mimesis, Milano 2017, pp. 158, € 14

Hannah Arendt, *Walter Benjamin. L'angelo della storia*, a cura di Corrado Badocco, Giuntina, Firenze 2017, pp. 262, € 15

Hermann Bahr, *Antisemitismo. Un'intervista internazionale (1893)*, a cura di Erik Battaglia, con un articolo di Ezio Mauro e un saggio di Konstanze Fliedl, Analogon, Asti 2017, pp. 236, € 16

Walter Benjamin, *Senza scopo finale. Scritti politici (1919-1940)*, a cura di Massimo Palma, Castelvecchi, Roma 2017, pp. 304, € 25

Gottfried Benn, *La nuova stagione letteraria*, a cura di Amelia Valtolina, Adelphi, Milano 2017, pp. 50, € 7

Bov Bjerg, *La nostra casa*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2017, pp. 240, € 16

Heinrich Böll, *Annuncio: cercasi sull'infanzia dei genitori*, trad. di Umberto Colla, Henry Beyle, Milano 2017, pp. 32, € 21

Georg Büchner, *Lettere*, a cura di Luca Mocciafighe, Clichy, Firenze 2017, pp. 192, € 12

Hermann Burger, *L'illettore*, trad. di Anna Ruchat, L'Orma, Roma 2017, pp. 159, € 16

Arno Camenisch, *La cura*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2017, pp. 102, € 12

- Elias Canetti, *Il libro contro la morte*, trad. di Ada Vigliani, postfaz. di Peter von Matt, Adelphi, Milano 2017, pp. 400, € 18
- Friedrich Dürrenmatt, *La guerra invernale nel Tibet*, trad. di Donata Berra, Adelphi, Milano 2017, pp. 108, e 12
- Ralph Dutli, *L'ultimo viaggio di Soutine*, trad. di Chiara Caradonna – Flavia Pantanella, Voland, Roma 2016, pp. 255, € 16
- Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum*, trad. di Vittoria Alliata, Einaudi, Torino 2017, pp. 288, € 6,99
- Jacob Glatstein, *Il viaggio di Yash*, trad. di Marisa Ines Romano, Giuntina, Firenze 2017, pp. 470, € 20
- Albrecht Goes, *Il sacrificio del fuoco*, trad. di Giada D'Elia, Giuntina, Firenze 2017, pp. 50, € 10
- Martin Heidegger, *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*, a cura di Mark Michalski, ed. it. a cura di Giovanni Gurisatti, Adelphi, Milano 2017, pp. 441, € 60
- Christoph Hein, *Il figlio della fortuna*, trad. di Monica Pesetti, e/o, Roma 2017, pp. 432, € 19,50
- Heinrich Heine, *Poesie scelte*, a cura di Simonetta Carusi, Mimesis, Milano 2016, pp. 240, € 18
- Hugo von Hofmannsthal, *Canto di vita e altre poesie*, trad. e introd. di Elena Croce, Einaudi, Torino 2017, pp. 100, € 6,99
- Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, a cura di Marco Ripoli, Marsilio, Venezia 2017, con testo a fronte, pp. 185, € 15
- Jung e Neumann, *Psicologia analitica in esilio. Il carteggio 1933-1959*, Moretti & Vitali, Bergamo 2017, pp. 448, € 35
- Ernst Jünger, *Traversata atlantica*, trad. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Milano 2017, pp. 240, € 22
- Navid Kermani, *L'impeto della realtà. Sulla rotta dei rifugiati attraverso l'Europa*, trad. di Diego Mosca, fotografie di Moises Saman, Keller, Rovereto 2017, pp. 125, € 14
- Bodo Kirchoff, *Incontro*, trad. di Riccardo Cravero, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 202, € 16
- Siegfried Lenz, *Il disertore*, trad. di Riccardo Cravero, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 272, € 17
- Alexander Lernet-Holenia, *Due Sicilie*, trad. di Cesare De Marchi, Adelphi, Milano 2017, pp. 243, € 19
- Gustav Mahler, *Caro collega*, trad. di Silvia Albesan, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 438, € 42
- Martin Pollack, *Galizia*, trad. di Fabio Cremonesi, Keller, Rovereto 2017, pp. 288, € 18
- Philippe Sands, *La strada verso est*, trad. di Isabella C. Blum, Guanda, Milano 2017, pp. 448, € 29
- Ronald M. Schernikau, *Canzone d'amore da un tempo difficile*, trad. di Stefano Jorio, L'Orma, Roma 2017, pp. 120, € 11
- Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia universale*, a cura di Giuseppe Racciti, Arago, Torino 2017, pp. 680, € 40
- Ludwig Tieck, *La bella Magelone con scritti di Kalbeck, Friedländer, Sams, Fischer-Diskau, Johnson sul ciclo op. 33 di Brahms*, a cura di Erik Battaglia, Analogon, Asti 2016, pp. 212, e 18
- Robert Walser, *Seeland*, trad. di Emilio Castellani – Giusi Drago, Adelphi, Milano 2017, pp. 239, € 14



Jakob Wassermann, *La terza esistenza di Joseph Kerkhoven*, trad. di C.S. Inisca – Tiziana Elsa Prina, Baldini & Castoldi, Milano 2017, pp. 528, € 18

Urs Widmer, *Il libro del padre*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2017, pp. 222, € 15,50

Stefan Zweig, *Il mistero della creazione artistica*, trad. di Giovanna Albonico, Pagine d'Arte, Tesserete (CH) 2017, pp. 61, € 15

*Altra letteratura*

Affinity Konar, *Gemelle imperfette*, trad. dall'inglese di Elisa Banfi, Longanesi, Milano 2017, pp. 368, € 16

Imre Toth, *Il lungo cammino da me a me. Interviste di Péter Várdy*, trad. dal francese di Francesca Ervas, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 282, € 19

Rose Tremain, *Gustav Sonata*, trad. dall'inglese di Fiorenza Conte, 66thand-2nd, Roma 2017, pp. 290, € 18

OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA

*Redazione:* Fabrizio Cambi (responsabile), Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari, Maurizio Pirro, Federica Ricci Garotti, Michele Sisto

*Progetto grafico:* Roberto Martini

*Proposte e manoscritti vanno indirizzati ai componenti della redazione:*

Fabrizio Cambi (fabcambi@gmail.com)

Alessandro Fambrini (alessandro.fambrini@unipi.it)

Fulvio Ferrari (fulvio.ferrari@unitn.it)

Maurizio Pirro (maurizio.pirro@libero.it)

Federica Ricci Garotti (f.ricciagarotti@unitn.it)

Michele Sisto (michele.sisto@unich.it)

