



**Osservatorio critico
della germanistica**



INDICE

RECENSIONI

Letteratura e cultura

Michael Dallapiazza Sergej Liamin, <i>Mythen der Edda in der deutschen Dichtung</i>	p. 422
Luisa Giannandrea Bernard Aikema (a cura di), <i>Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia</i>	425
Gabriella Catalano Carsten Rohde – Thorsten Valk – Mathias Mayer (hrsg. v.), <i>Faust-Handbuch</i>	428
Aldo Venturelli <i>Globalisierung als Chance? Goethe und die Weltliteratur</i> , «Goethe-Jahrbuch», 134 (2017); Sandra Richter, <i>Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur</i>	431
Giovanna Cermelli Renata Gambino – Grazia Pulvirenti, <i>La mente narrativa di Heinrich von Kleist</i>	436
Giulia Fanetti Clemens Ruthner, <i>Habsburgs 'Dark Continent'. Postkoloniale Lektüren zur österreichischen Literatur und Kultur im langen 19. Jahrhundert</i>	440
Natascia Barrale Amelia Valtolina – Luca Zenobi (a cura di), <i>Ab, la terra lontana... Gottfried Benn in Italia</i>	444
Elena Raponi Riccardo Concetti, <i>Robert Michel. Ein österreichischer Dichter-Offizier</i>	447
Giulio Schiavoni Luigi Forte, <i>Berlino città d'altri. Il turismo intellettuale nella Repubblica di Weimar</i>	450
Fabrizio Cambi Benno Geiger – Stefan Zweig, «Non mi puoi cancellare dalla memoria». <i>Lettere 1904-1939</i>	453
Valeria Di Gregorio Karin Richter, <i>Die erzählende Kinder- und Jugendliteratur der DDR</i>	456
Stefano Apostolo, Anneliese Betond, <i>Briefe an Thomas Bernhard</i> , hrsg. v. Raimund Fellingner	459
Maurizio Basili Peter Rusterholz, <i>Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts</i>	463

Daniela Nelva Serena Grazzini (a cura di), <i>Wolfgang Hildesheimer</i>	p. 465
Anna Fattori Margrit V. Zinggeler, <i>Swiss Maid. The Untold Stories of Women's Contributions to Switzerland's Success</i>	469
Marco Castellari Cesare Lievi, <i>Un teatro da fare</i> , a cura di Lucia Mor	473
Maria Fancelli Luca Renzi (a cura di), <i>Arte e scienza. Kunst und Wissenschaft</i> , miscellanea in onore di Aldo Venturelli	477
Rita Calabrese Paola Del Zoppo – Giuliano Lozzi (a cura di), <i>Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere</i>	483
Francesca Tucci Raul Calzoni (a cura di), <i>La circolazione del sapere nei processi traduttivi della lingua letteraria tedesca</i>	488
<i>Linguistica e didattica della lingua</i>	
Gianluca Cosentino Marcella Costa – Marina Foschi Albert (a cura di), <i>Grammatica del tedesco parlato</i>	492
Tiziana Roncoroni Antonella Nardi, <i>Studentisches erklärendes Handeln in der Tesina auf Deutsch</i>	495
<i>Schede</i>	
Ferruccio Delle Cave Luca Renzi (a cura di), <i>Christian Morgenstern: aforismi e liriche nel segno dell'antroposofia di Rudolf Steiner</i>	498
Sabine Dengscherz Marianne Hepp – Martina Nied Curcio (a cura di), <i>Educazione plurilingue</i>	499
<i>Convegni e seminari: resoconti e bilanci</i>	
Paolo Panizzo, <i>Trieste 1768. Winckelmann privato. Conseguenze di una morte inaudita</i>	500

Leonie Heim – Tillmann Heise, <i>Kulturkritik der Wiener Moderne</i>	p. 503
Elisa Destro, <i>Traum und Literatur im 20. Jahrhundert</i>	507
 <i>Mostre</i>	
Fabrizio Cambi Il <i>Winckelmann-Museum</i> di Stendal	511
 <i>Segnalazioni</i>	
a cura di Fabrizio Cambi	513

RECENSIONI

Letteratura e cultura

Sergej Liamin, *Mythen der Edda in der deutschen Dichtung. Gerstenberg – Klopstock – Günderrode – Heine* (Edda-Rezeption / Band 4), Winter, Heidelberg 2017, pp. 383, € 56

Als «deutsche Perversion» hatte Gerd Wolfgang Weber einmal jene ahistorische «Konstruktion ‘nationaler’ deutscher Identität mithilfe des ‘Nordischen’» bezeichnet, die schließlich zu jenem «giftigen ideologischen Surrogat» wurde, welches bei Wagner «zum kollektiven Psychologem des ‘nordischen Menschen’ mutiert um schließlich 1933-1945 im SS-Mann homunkulushaft zu inkarnieren» (G.W. W, *Nordische Vorzeit als chliastische Zukunft. «Nordisches Erbe» und zyklisches Geschichtsbild in Skandinavien um 1800 – und später, in Mythos und Geschichte. Essays zur Geschichtsmythologie Skandinaviens in Mittelalter und Neuzeit*, Trieste 2001, Hesperides XI, p. 154). An diesem Urteil braucht auch heute nichts korrigiert zu werden. Die Vereinnahmung des Nordens im Sinne schon früh beginnender Deutschtümelei und der Formierung nationalistischer Ideologien, die dann in der lange vorbereiteten nationalsozialistischen Germanen-Ideologie mündete, hat vor allem Klaus von See in zahlreichen grundlegenden Arbeiten analysiert. Was die Vereinnahmung der *Snorra Edda* und der *Lieder Edda* in deutschen Zusammenhängen aber angeht, gilt es zu differenzieren, und dieser Differenzierung widmet sich Sergej Liamin in Form eines von ihm so genannten «Experiments», in einer überzeugenden und methodisch, theoretisch und sprachlich sich auf höchstem Niveau bewegenden Untersuchung, die eben nicht ideologie-

kritisch und diskursgeschichtlich argumentiert, sondern eine «dezidiert philologische Analyse» der behandelten Texte bieten möchte. Die *Edda*-Rezeption im deutschsprachigen Geschehen beginnt schon sehr früh, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, und ihre Kenntnis unter den deutschen (und französischen, englischen) Intellektuellen, von der Germanistik weitgehend ignoriert, scheint nach Aussage dieser Darstellung ausgesprochen breit gewesen zu sein. Ab 1665 lag eine allgemein zugängliche dänisch-lateinische Übersetzung beider *Edda* – Texte vor, bevor dann Friedrich Heinrich von der Hagen (1812) und Jacob und Wilhelm Grimm 1815 die altisländischen Dichtungen der deutschen Leserschaft zugänglich machten. 1821, als E.T.A. Hoffmann in seinem Märchen *Prinzessin Brambilla* eine weitsichtige Bemerkung zur *Edda* machen läßt, «gehören die Namen und die Mythen der *Edda* tatsächlich zum kulturellen Horizont und zum literarischen Kanon der deutschen Leserschaft» (252), und meist noch deutlich entfernt von deuschtümelnder Vereinnahmung, der dann 1851 Karl Simrock mit seiner Übertragung die Tore öffnen wird, mehr oder weniger zeitgleich mit Wagner. Diesen Moment nennt Liamin die «literarhistorische Zäsur in der Aufnahme der eddischen Mythologie» (S.13). Was zwischen Aufklärung und Romantik, trotz der Herderschen Einladung zur Vereinnahmung, sozusagen geschieht, ist «jedoch durchaus nicht identisch mit der Geschichte der ‘massenkompatiblen’ Simplifizierung und Pervertierung der *Ring*-Tetralogie um 1900» (S. 15).

Liamin versucht in seiner leicht überarbeiteten Regensburger Dissertation an der Schnittstelle von deutscher und skandinavischer Philologie die poetologische «Arbeit an der Edda», also die «poetologischen Experimente» zu verfolgen, die

zu den hier behandelten «überaus heterogenen Dichtungen» (S. 15) geführt haben. Hier würden «die Mythen der Edda in einer Folge von eigenständigen und eigenwilligen literarischen Fortschreibungen nachgestaltet und neugedeutet», auf der Suche nach einer neuen, einen «'anderen' Ordnung der Zeichen» (S. 15), um das verborgene poetische Potential zugänglich zu machen. Damit wird die produktive Rezeption der eddischen Mythologie im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert für die deutschen Dichter eine programmatische Herausforderung. Gerade so, als würde die nordische Eschatologie von Ragnarök in der Vorstellung einer kommenden neuen Welt auch eine neue Dichtart erwarten. Auch Goethe, nachdem er 1802 «in ruhigen Abenden» in Jena auf der Basis der Arnagnaeschen Ausgabe «die Urquelle der nordischen Mythologie [...] durchstudirt» hatte und nun glaubte, «darüber ziemlich im Klaren zu seyn», arbeitete bekanntlich bis 1809 in einigen Studien an der *Edda*, deren Gehalt er zwar hellsichtig erkannte, für sich selbst aber keine Möglichkeit einer produktiven Anverwandlung sah. Er sah darin formlose Helden, derber und riesenhafter als die «Ossian'schen», aber er erkannte deren «humoristischen Zug, der durch die ganze nordische Mythe durchgeht», der ihm «lieb und bemerkenswerth» schien, weil es die einzige sei, «die mit sich selbst scherzt» (zitiert auf S. 255). Damit entscheidet er sich gegen Herder, der lange zwischen den weitgehend zeitgleich rezipierten nordischen Traditionen und den angeblichen Dichtung des gälischen Barden Ossian keinen Unterschied machte, und der 1764/65 an die Dichter appelliert, «den normativen Charakter der antiken Tradition zu verabschieden und die Kulturelle Individualität [...] über die 'näherliegende', allgemein dem Norden zugerechnete Überlieferung zu erschlie-

ßen». Was Herder fordert, war nicht nur eine *Rüstkammer eines neuen deutschen Genies*, sondern eine Literatur als Raum authentischer Naturerfahrung, gegen die von Affektkontrolle und Naturentfremdung geprägten Zivilisation.

Die Werke, die Liamín hier untersucht, sind eher selten Gegenstand von Untersuchungen gewesen und wurden auch in Klaus Böldls *Der Mythos der Edda* vom Jahr 2000 allenfalls am Rande erwähnt. Dabei waren etwa die Dichtungen Gerstenbergs oder Klopstocks, vor allem die geradezu modischen Barden- und Skaldendichtungen, beachtliche Publikumserfolge. Einleitend wird die seit dem 17. Jh. einsetzende und politisch gewollte Forschertätigkeit in Skandinavien umrissen, deren Editionen erst die Basis für eine außerskandinavische Rezeption sein konnte, aber auch die ab 1755 veröffentlichte und bald gut verbreitete *Histoire de Dannemarc* des schweizer Historikers in dänischen Diensten Paul Henri Mallet. Ausführlich diskutiert Liamín die Positionen der regen Mythendiskussion im 18. Jh., ausgehend von den eher mythenfeindlichen Vorstellung der Aufklärung.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der deutsch (-dänische) Intellektuelle und Diplomat, dem literarischen Sturm und Drang nahestehend, gehörte in Kopenhagen dem Klopstock-Kreis an. Liamín bietet im Anhang den synoptischen Druck der Fassungen von 1766 (anonym, Kopenhagen) und 1815 von *Gedicht eines Skalden* (bzw. *Der Skalde*). Das Gedicht beginnt mit ausführlichen «Erläuterungen der Eddensprache und der Anspielungen in diesem Gedicht», wird dem fiktiven Skalden Thorlaugur Himintung in den Mund gelegt und besteht aus 5 Gesängen. Liamín widmet der Analyse des Gedichts (wie auch des 1771 veröffentlichten Gedichts *Iduna*) vor dem Hintergrund der

nordischen Skaldendichtung und deren Historizitätsansprüchen (Augenzeugenschaft) breiten Raum. Gerstenberg inszeniert darin eine Art «Lehrstück» über die «Emanzipation der Sinnlichkeit und über die Aporien der Genieästhetik» (S. 316). Klopstock erhält seine Kenntnis wohl ausschließlich durch das Werk Paul Henri Mallets, der ja einige Teile der *Edda* übertragen hatte und durch Gerstenberg, in den Jahren 1766-1767. Liamin geht von Klopstocks mythologischen und sprachhistorischen Studien aus, von dessen metrischen Erfindungen neuer Versmaße und Strophenformen um vor diesem Hintergrund die drei Oden *Thuiskon*, *Skulda* und *Braga* (*Zweifaches Bragalioth*) zu interpretieren. Die dem mit Apollo und Orpheus konkurrierenden Eddagott Braga gewidmete Ode ist ebenfalls als synoptischer Druck der Fassungen von 1771 und 1798 im Anhang zu finden. Klopstock schaffe, so die These Liamins, «auf der Grundlage der Mythen der Edda eine Mythologie der Sprache und der Dichtung» (S. 317).

Noch immer wird Karoline von Günderode allenfalls als subtile Dichterin von Liebeslyrik und als Vorläuferin der Frauenbewegung wahrgenommen, kaum aber als Autorin von Dramen und Dramenfragmenten, die allesamt von mythischen Elementen durchdrungen sind, wie etwa *Die Geschichte eines Bräminen*. Noch weniger gehört es zum Grundwissen der Germanistik, wie sehr darin die Rezeption der altnordischen Mythen hervorsteht. Insgesamt ist dieser umfangreiche Teil ihres Werks auch nach dem Erscheinen der Werkausgabe 1990/91 von der Forschungsgeschichte wenig beachtet worden. Sie knüpft an Herders Mythenkonzepte an und steht durchaus noch in der Mythentradition der Aufklärung, eben am Übergang zu denen der Frühromantik. Dazu handelt es sich um den extrem raren Fall poeti-

scher Gestaltung mythischer Strukturen durch eine Frau. Die meisten dieser Werke, wie etwa die bekanntere *Melete*, wurden erst lange nach ihrem Tod veröffentlicht. Aus ihrer Arbeit an der *Edda* werden hier das *Edda-Fragment* sowie die *Skandinavischen Weissagungen* (enthalten in *Melete*) einer material- und kenntnisreichen Untersuchung und Kontextualisierung unterzogen. Besonders hervorgehoben wird dabei die Mythenkorrektur, welche Karoline von Günderode an der in der zeitgenössischen Diskussion oft behandelten Baldr-Figur vornimmt, sowie ihre Auseinandersetzung mit der Naturphilosophie der Zeit.

Am 27. Mai 1822 erscheint in der Zeitschrift «Der Gesellschafter» das Gedicht *Traum-Bilder. Von H. Heine*. Unter dem Titel *Götterdämmerung* geht es in das *Buch der Lieder* ein. Es ist nach Liamin die erste Annäherung Heines «an eine 'mythologische' Dichtung» (S. 255). Mit dem zentralen Topos der nordischen Eschatologie werde jedoch weder nationale Identität begründet oder gar kulturelles Gedächtnis erneuert, «sondern die Gegenwart einer Natur ohne Mythos und einer Gemeinschaft ohne Mythologie» figuriert (S. 256). Im Kapitel 7, *Tiefenschichten der Innerlichkeit – Unterwelten der Revolution. Die Wiederkehr der Götter und Dämonen bei Heinrich Heine*, geht Liamin in einer subtilen Analyse des Gedichts der These nach, die mythologische Signifikation werde vom lyrischen Ich «in das eigene Innere verlagert». Heines in Essays und weiteren Schriften geführte Auseinandersetzung mit den nordischen Traditionen, etwa die Vorstellung eines germanischen Pantheismus (in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, an deren Ende ja die Prophetie einer Revolution steht), wird umfassend und in Bezug auf die zeitgenössischen Vorstellungen und Diskussionen dargestellt. Liamins Arbeit

besticht neben der intensiven Textarbeit auch durch die stupende Kenntnis nicht allein der literarischen Kontexte aller untersuchten Werke, sondern auch der ausufernden Forschungsgeschichte, die in den Anmerkungen in kritischer Lektüre nachvollzogen wird. Das Experiment, von dem Liamon spricht, sollte zeigen, wie in der Zeit vor Wagners *Ring der Nibelungen* poetologische Arbeit an der *Edda* eine Art deutscher Sonderrezeption im Umkreis der Herderschen Mythenvorstellungen erlaubte, die mit Heine endete, mit dessen Bearbeitungen der eddische Mythos «ins Exil in die Mythologie» geht – um mit Wagner wiederzukehren, um in einem «neuen Mythos der Moderne» aufzugehen (S.320). Auch wenn der eine oder andere interpretatorische Vorschlag überzogen sein mag, überzeugt das Experiment doch.

Michael Dallapiazza

Bernard Aikema (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano 21 febbraio-24 giugno 2018), in collaborazione con Andrew John Martin, 24 ORE Cultura, Milano 2018, pp. 416, € 39,00

Il rapporto che ha legato all'Italia uno dei più importanti ed eclettici artisti tedeschi, attivo in una delle epoche cruciali per la storia europea è cosa nota. A cominciare dall'inizio del secolo scorso, quando Erwin Panowski pubblicò il primo dei suoi numerosi studi sul norimberghese (*Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, 1915) i punti di contatto, più o meno marcati, tra l'Italia e Albrecht Dürer sono stati oggetto di nutriti filoni di indagine che hanno trovato espressione in moltissime mostre, allestite anche

nel nostro Paese dove, tra le altre, si ricorda quella del 2007 a Roma presso le Scuderie del Quirinale (*Dürer e l'Italia*, 10 marzo-10 giugno 2007, a cura di Kristina Hermann Fiore). Ultima in ordine di tempo è appunto quella cui fa riferimento il catalogo qui oggetto di recensione e curata da Bernard Aikema.

L'importante volume si articola in quattro parti: di queste la seconda e più corposa è costituita dal catalogo vero e proprio del quale si parlerà più avanti. Compongono la parte iniziale nove saggi il primo dei quali, *Albrecht Dürer e i suoi contemporanei fra Oberdeutschland e Valpadana* (pp. 19-43), è ad opera di Aikema. Il titolo dato a questo testo iniziale definisce ancor meglio il *theatrum geografico* della mostra. I territori, sottolinea l'autore, al volgere del XV secolo furono lo scenario di un dialogo artistico che coinvolse non solo nomi assai noti, quali appunto Dürer o Cranach il Vecchio, ma anche personalità meno conosciute al grande pubblico che ebbero egual ruolo nello scambio culturale tra il mondo germanico e il Nord Italia (Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmeier, Wolf Huber, Hans Baldung Grien, i due Hans Holbein, Jörg Breu, Hans Daucher, Peter Flötner). Il tema predomina anche negli altri saggi sebbene discusso da angolature diverse. La città di Venezia, le motivazioni, i rapporti con gli artisti locali e gli esiti della permanenza di Dürer nella città lagunare sono al centro dei testi *Impero, papato e Venezia: strani compagni di letto* (di Larry Silver, pp. 45-55) e *Dürer tra Norimberga e Venezia* (di Isabella di Lenardo, pp. 101-105). Giovanni Maria Fara (*Dürer, Leonardo e la storia dell'arte*, pp. 81-93) e Claudio Salsi (*Riflessi dureriani e tedeschi nella Sala delle Asse del Castello di Milano*, pp. 115-123) si occupano invece del confronto con il genio toscano, fondamentale per gli studi dureriani sulla prospettiva, sull'archi-

tettura militare, sullo studio delle proporzioni umane e dei cavalli, che se da un lato hanno quasi sempre proceduto dal più anziano italiano al più giovane tedesco (Fara), sono rintracciabili in senso contrario anche echi tedeschi in Leonardo, per la precisione negli affreschi naturalistici commissionati da Ludovico il Moro, come illustrato da Salsi. L'artista e la sua autorappresentazione è l'interessante tema affrontato da Jeffrey Chipps Smith in *Tra san Luca e Apelle: l'artista rappresenta se stesso* (pp. 67-75). Qui l'autore mette in dialogo le diverse scelte adoperate dagli artisti: ora come firma della propria opera (Dürer nella *Pala del Rosario*); ora nelle vesti di san Luca protettore degli artisti (Niklas Manuel Deutsch); ora nel pubblico di una predica di san Marco ad Alessandria d'Egitto (Gentile Bellini); ora come uno stalliere privo di sensi riverso sul pavimento della sua stalla (Hans Baldung Grien); ora in effigie a mezzo busto di forte richiamo classico (Mantegna e Giorgione); o ancora con un chiaro riferimento ad Apelle (Hans Burgkmair). Il pittore greco attivo alla corte di Alessandro Magno ritorna in un altro contributo (*Come Apelle: memorie dell'antico in alcune firme di Dürer*, di Alessandro Della Latta, pp. 95-99): in particolare, la forma verbale *faciebat*, che Dürer appone di sovente accanto al proprio nome, fungerebbe da risposta all'esortazione erasmiana di emulare nel firmarsi l'antico pittore, quasi a voler assumere il ruolo di un *Apelles germanicus* (p. 99). Il rapporto con l'iconografia classica è messo in esame da Anne-Sophie Pellé in *Sulle tracce di Apollo: Dürer e Mantegna* (pp. 67-89) nel quale le copie düreriane della *Zuffa dei marinari* e del *Baccanale di Sileno* dell'artista padano, fra le altre, vengono raccontate come uno degli esiti di quella *Wiedererwachsung* artistica che il mondo germanico di fine Quattrocento perseguì al fine di rivendi-

care una propria egemonia culturale verso l'Italia. Quanto incisero i rapporti italiani di Dürer nel suo impegno alla causa della Riforma protestante rimane una questione «aperta» come cita appunto il titolo del nono testo, quello di Thomas Schauerte, *Dürer e la Riforma: una conclusione aperta* (pp. 107-113), dove ben si spiega come le opere dell'artista, che pur aderì presto alla confessione luterana, non dichiarino mai una posizione teologica univoca e definita.

La parte dedicata al catalogo delle opere si articola in sei sezioni, le stesse della mostra.

1. *Dürer, l'arte tedesca, Venezia, l'Italia* (pp. 126-175). Si potrebbe anche dire «non solo Dürer». Bernard Aikema e Andrew John Martin, autori del testo introduttivo alla sezione, sottolineano, attraverso un confronto serrato tra opere che spaziano tra i generi più diversi (la cartografia, le incisioni, i disegni, gli studi di parti umane e animali, le figure di donne e uomini in abiti dell'epoca, i paesaggi), il continuo dialogo tra mondo germanico e Rinascimento italiano. Tra le opere presenti si citano, fra le tante, di Dürer *La pala del Rosario* (1506) nel confronto con il *Paliotto Barbarigo* di Giovanni Bellini (1488), *Cristo fra i dottori* (1506) accanto a *Salvator Mundi tra quattro santi* di Vittore Carpaccio (1480-90 ca.), o ancora di Lucas Cranach il Vecchio, *Caccia al cervo* (post 1506) con Tiziano Vecellio, *Paesaggio del Mar Rosso* (1549).

2. *Geometria, misura, architettura*. Dopo il ritorno dall'Italia in Germania nel 1507, Dürer si convinse di poter scrivere sulla teoria dell'arte. In mostra i tre scritti teorici, rispettivamente il trattato di geometria *Unterweisung der Messung* (1525), quello sulle proporzioni *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) e quello sulle fortificazioni, *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett* (1527), più il miscelaneo mano-

scritto *Sloane Additional 5229*, con studi di geometria, architettura e prospettiva. Qui i riferimenti sono con Luca Pacioli, Vitruvio e Leon Battista Alberti. Numerose poi le opere artistiche che ne raccontano gli esiti come quelle con soggetti di cavalli, ritratti, figure umane. Di particolare impatto sono l'architettura della *Porta dell'Onore dell'Imperatore Massimiliano I* (Dürer, 1515-1518), o le lunghe processioni nelle xilografie *Il trionfo di Cristo (Il trionfo della fede)*, Tiziano, 1517) e *Il grande carro trionfale dell'imperatore Massimiliano I* (Dürer, 1522).

3. *La natura*. Per l'opera di Dürer determinanti sono stati i suoi viaggi e vagabondaggi durante i quali ha «assimilato l'abitudine a concentrarsi costantemente sul macrocosmo e microcosmo». Così Andrew John Martin nel testo introduttivo a questa sezione (p. 214). Dürer ha contribuito in modo determinante alla diffusione di questo genere, malgrado non ne sia stato l'iniziatore. Tra le tantissime opere presenti vale la pena citare il *Paesaggio con famiglia del fauno* (1507) di Albrecht Aldorfer, maestro della cosiddetta *Donauschule*, la *Nemesis* di Dürer (1501 ca.), o il disegno di Leonardo *Cime innevate* (1511). La flora e la fauna furono anch'esse soggetti da utilizzare in opere più grandi o da soli. Qui troviamo il bellissimo *Granchio* (1495 ca.), vero e proprio ritratto animale, e *Anatra morta* (1502-04 ca.), anche se il più celebre düreriano in questo campo rimane il *Leprotto* (1502), purtroppo assente dalla mostra.

4. *La scoperta dell'individuo*. A partire dalla metà del XV secolo, il ritratto, appannaggio fino a quel momento di nobili e patrizi, diventa richiesta e desiderio di una fetta della società molto più ampia. Giovani uomini, donne anziane e non, nobili e popolani, moltissimi e diversi sono i soggetti raccolti in questa sezio-

ne. Accanto a Dürer – ad es. *Ritratto di donna ('Fügerlin con capelli sciolti')*, 1497) –, troviamo Andrea Solario (*Ritratto di dama*, 1505-07 ca.), Lorenzo Lotto (*Busto di donna*, 1506) e anonimi delle scuole venete e lombarde. Di spicco i famosi ritratti a bulino, opera di Dürer, di Erasmo da Rotterdam (1526), Filippo Melantone (1526) e Martin Lutero (1520).

5. *Dürer incisore: L'Apocalisse e i cicli cristologici*. Con le «linee nere» Dürer è in grado di ritrarre «tutto ciò che non può essere ritratto», «i lampi, le folgori o, come si dice, le ombre sul muro; e poi tutte le sensazioni ed emozioni», insomma dalla tempesta naturale al tumulto interiore. Così si esprime Erasmo da Rotterdam quando definì l'artista tedesco il «nuovo Apelle» rimarcando «che se si volesse aggiungervi il colore si guasterebbe l'opera» (qui dal testo introduttivo di Bernard Aikema e Giovanni Maria Fara, p. 264). Inutile forse dire altro se non menzionare alcune delle incisioni in mostra, come il ciclo dell'*Apocalisse di Giovanni* (1498), formato da 15 xilografie più frontespizio, o quello della *Grande Passione* (1496-1511), 11 xilografie e frontespizio figurato.

6. Conclude il catalogo la sezione *Il classicismo e le sue alternative*. Ed è ancora il curatore, nel saggio di apertura a quest'ultima, che cerca di tracciare una conclusione. Laddove Jakob Burckhardt nel 1860, in *Die Kultur der Renaissance in Italien*, parla di «risveglio dell'Antichità» nel nostro Paese, la comparsa dello «stile all'antica» è rintracciabile anche oltre i confini della Penisola italiana, e figura chiave in questo senso è quella di Dürer (p. 284). Oltre ai già citati disegni tratti dai bulini di Mantegna, il norimberghese si confrontò moltissimo con le figure «scultoree» di impianto classico. I nudi femminili e maschili, con le loro musculature e rotondità 'scolpite' (*Ercole al bivio*, 1498 ca., *Il mostro marino*, 1498 ca.,

Quattro donne nude – quattro streghe, 1497) o gli elaborati drappeggi delle vesti (ancora in *Ercole al bivio* o in *Melencolia I*, 1514), sono di forte impianto classico. La differenza è se mai nella scelta dei personaggi, spesso popolari, o dei toni, a volte comici.

Completano il volume le schede delle singole opere presenti alla mostra e gli «Apparati», ovvero un'utile tavola sinottica della cronologia, un'ampia bibliografia e l'indice dei nomi.

Per concludere è utile fare ritorno all'inizio del volume, e cioè a un breve testo chiamato *Le ragioni della mostra*, dove il curatore spiega come «da alcune considerazioni di carattere generale», ad esempio l'indiscussa importanza di Dürer come *trait-d'union* tra Italia e resto d'Europa e il suo essere stato il «primo artista della nazione tedesca di impatto e di statura europei», essa si sia poi trasformata in «progetto ambizioso» (p. 17) che ha voluto porre all'attenzione dei visitatori accanto a Dürer ma altri artisti non meno fondamentali per la cultura di quel periodo. E come poi questa 'apertura' abbia fatto emergere quanto fossero frequenti e molto più variegati, in un'epoca in cui si viaggiava moltissimo e dove il viaggio stesso era un'esperienza intensa, i rapporti tra i territori a nord a sud delle Alpi.

Mi scuso per non aver saputo citare, nello spazio qui concesso, tutte le opere raccolte nel catalogo: ogni singolo quadro, disegno o stampa è senza dubbio degno di menzione. Ma, se non altro, questa mancanza potrebbe indurre il lettore a voler scoprire quanto materiale prezioso il volume ancora riserba.

Luisa Giannandrea

Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien, hrsg. v. Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer, Metzler Verlag, Stuttgart 2018, pp. 616, € 69,65

Che si assista in questo momento a un rinnovato interesse in Germania per il *Faust* goethiano, è fuori di dubbio. Lo dimostrano la recente mostra *Du bist Faust*, organizzata dalla *Kunsthalle* di Monaco insieme alla *Stiftung Weimarer Klassik*, i lavori all'edizione digitale portata avanti dalla fondazione di Weimar in collaborazione con lo *Hochstift* di Francoforte e, non in ultimo, il *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*, uscito per i tipi del Metzler Verlag a cura di Carsten Rohde, Thorsten Valk e Mathias Mayer. Nemmeno potrà sfuggire che, pure nella loro diversità, queste tre iniziative corrispondono a tre attuali modalità di accesso all'opera letteraria. Mettere in mostra la letteratura è diventata in Germania prassi sempre più diffusa, oggetto di riflessioni teoriche e di pratiche espositive che sfruttano con ingegno i linguaggi multimediali, così come le edizioni digitali, con la loro capacità di repertoriare e di fare interagire i materiali esistenti, costituiscono il futuro delle edizioni critiche; i manuali, infine, sono divenuti una forma di diffusione editoriale che sta godendo di una notevole fortuna nel mercato dell'editoria accademica tedesca. Se le cose stanno in questi termini, se cioè modalità odierne di studio e di ricezione coincidono con il rinnovato interesse per l'opera di Goethe, il manuale *Faust* sceglie una strada propria che mette a frutto la struttura collettiva del lavoro per creare un caleidoscopico allargamento dello sguardo verso la tradizione mitica e letteraria del personaggio. Non si tratta infatti di un manuale che ha come oggetto l'auto-re Goethe né esclusivamente il dramma

a cui questi attese, come si sa, pressoché tutta la vita. Oggetto del volume è piuttosto quell'insieme di testi che hanno dato origine alla mitologia di un personaggio per il quale, alle vaghe origini storiche, corrisponde una tenace e polivalente trasposizione letteraria. L'impianto generale del volume e le singole voci obbediscono alla volontà dei curatori di varare una tipologia nuova, rintracciabile già nell'intento di non produrre un'opera il cui fine è sistematizzare e sintetizzare la ricerca esistente su un autore, come avviene in genere per tutti i manuali di cui la casa editrice Metzler è promotrice. In questo caso lo scopo di ampliare l'orizzonte dello sguardo e delle letture, sebbene alimenti necessariamente il piano pragmatico delle informazioni, rivolge il proprio interesse soprattutto alla strutturazione di un discorso che coinvolge la letteratura, le arti visive, la musica e il cinema insieme a ogni forma e aspetto della mediazione. Se poi si guarda da questo punto di vista al *Faust* goethiano, che pur non essendo il centro dell'attenzione costituisce un costante punto di riferimento, e si segue la figura storica del mago e scienziato nell'avvincente iter della sua letterarizzazione, ciò conferma implicitamente quanto sostengono gli autori della voce sulla *Faust-Forschung*, Albert Meier, Carsten Rohde e Ingo Vogler: gli studi sulla più celebre opera goethiana sono stati da sempre una sorta di banco di prova della germanistica rispecchiando di volta in volta le tendenze della ricerca. E davvero, attraverso le letture del *Faust*, è possibile ripercorrere l'intera storia di una disciplina che ha qui sperimentato metodi e modelli interpretativi.

Ma come si realizza nel *Faust-Handbuch* l'interesse per le costellazioni e la circolazione discorsiva? È un obiettivo perseguito a vari livelli e in vario modo. Prima di tutto grazie all'articolazione stessa del volume. Il viaggio fra le epo-

che e i discorsi prende le mosse dai paradigmi del mito, come recita il titolo della prima parte, posto fra l'altro a confronto con altri miti letterari fondanti la coscienza europea (da *Don Juan a Amleto* a *Don Quijote* nel saggio di Stefan Matuschek) per repertoriare poi, attraverso quattro diverse sezioni, le principali stazioni del mito, che si avvicinano, in ordine cronologico, lungo un arco di tempo che viene designato attraverso la presenza di quattro diverse epoche: *Faust, der Schwarzkünstler – 1500 bis 1750*; *Faust, das Genie – 1750 bis 1850*, *Faust und das 'Faustische' – 1850 bis 1945*, *Arbeit am Mythos: Embase und Ernüchterung – Faust nach 1945*. Ogni sezione è quindi, di volta in volta, suddivisa in due parti: l'una prende in esame le vicende della mediazione, dalla letteratura alla musica al teatro e alle arti visive, l'altra affronta nuclei tematici che designano le coordinate ideologiche e culturali del personaggio faustiano. Questa ulteriore ripartizione all'interno delle fasi storiche, individuate tramite la dominante di una specifica prospettiva interpretativa (ad esempio il concetto di genio o la mitologia dell'eroe prodotta dal faustismo così come la sua parallela decostruzione), fa sì che entro le aree tematiche proposte vengano individuate le differenti intonazioni del discorso. Anche in questo modo il dialogo fra i testi, come quello fra la letteratura e le altre arti, si conferma come premessa indispensabile del permanente intreccio fra creazione e ricezione.

Per quanto riguarda l'opera di Goethe il volume induce da un lato a cogliere come il dramma goethiano corrisponda a un vero e proprio spazio della memoria culturale europea come fa presente David E. Wellbery (p. 221), e dall'altro a ripercorrere le tappe fondamentali di questa memoria, dato che, come sottolinea Mathias Mayer, la figura di Faust costituisce il nodo che unisce reti diverse di

segni e significati (p. 150). La qual cosa, ricorda ancora Mayer, è stata già messa in luce in passato, visto che Joseph Görres nel 1807 affermava che ogni epoca era destinata ad avere il proprio *Faust*.

Se a dominare è la pluralità della tradizione – seppure di quest’ultima, nei vari interventi, venga preservata l’autonomia temporale e creativa – la trasformazione di Faust in personaggio letterario, attraversando i generi e le epoche, rende nello stesso tempo possibile un dialogo metodologico, anch’esso fautore di un’ottica plurale di lettura. È il caso, per fare solo un esempio, dell’attenzione rivolta alla topografia che, rifacendosi al *topographical turn*, è in grado di ripensare sia la figura storica che il dramma goethiano in base ai luoghi delle scene: questi, come afferma Dirk Niefanger segnalando la compresenza di spazi reali e di finzione, si costituiscono tramite tipologie di rapporti anche difforni, ma adeguati a caratterizzare la semantica spaziale. Come il punto di vista topografico permette di rendere produttivo lo sguardo verso un aspetto particolare, così la consistenza fisica della scrittura e la materialità degli oggetti, indagata da Corinna Ortlieb, è osservata nella capacità di documentare la storia attraverso i manufatti, come avviene nel museo del Faust Knittlingen, sorto nello spazio storico, supposto luogo nativo di Johann Georg Faust. L’accento posto sulle forme della mediazione – e sulla mediazione stessa in quanto contributo al rapporto fra l’osservatore e gli oggetti – consente di percepire la continuità nel cambiamento sia se si tratti delle pratiche museali o espositive che di un corredo iconografico in grado di apportare il proprio contributo alla conoscenza delle singole opere come del personaggio, il quale, attraverso la riproduzione statica delle proprie vicende e sembianze, testimonia l’intrinseca dinamicità del tema. Ma anche il piano me-

ramente linguistico può diventare uno strumento per esplorare l’enorme popolarità dei testi, di quello goethiano in particolare e soprattutto del primo *Faust*, riscontrabile tramite riprese e citazioni, rivolte a confermare la presenza di costanti reminiscenze, dalla cultura di una borghesia emergente (lo provano i rinvii registrati nei *Geflügelte Worte* di Georg Büchmann) a finire all’accumulazione asistemica dell’attuale circolazione di riferimenti letterali e non nel mondo del web (Carsten Rohde, p. 326).

Questa attenzione alle più variegiate forme della circolazione e della comunicazione mediale non impedisce di riservare spazio a un’analisi filologica e storica che sistematizza la ricerca e il sapere, come fa, nei suoi contributi dedicati alla letteratura, al teatro e alla musica, Dieter Martin, al quale è affidata la parte introduttiva della sezione del mago Faust, che lavora a un’accurata rassegna delle testimonianze relative alle diverse apparizioni di Faust precedenti la stessa *Historia* del 1587. La musica ritorna poi in un’altra voce, curata da Thorsten Valk, che ricostruisce gli esiti di quella che, sulla scia del capolavoro goethiano, sembra dare vita, nel corso dell’Ottocento, a una vera e propria febbre del *Faust*: a partire da Berlioz, il confronto con il tema Faust viene vista dalla generazione coeva dei compositori come una sorta di banco di prova della loro modernità estetica (p. 163). Questo perché il mago Faust, che mette in crisi il tabù di un sapere tramandato, appartiene alla fitta trama intertestuale della letteratura universale (ripercorsa nel contributo di Sabine Doering) come alla storia del pensiero occidentale che, non in ultimo, ha voluto scorgere nella duplicità fra Faust e Mefistofele la dialettica di una irriducibile copresenza di bene e male.

Per la letteratura tedesca l’interrogazione della conoscenza, di cui si fa inter-

prete il personaggio faustiano, corrisponde a un atto fondativo, come avviene nella famosa polemica in cui Lessing, nella lettera 17 dei *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, contrasta l'imitazione dei modelli francesi, voluta da Gottsched, tramite le proprie scene dedicate a un Faust illuminista che afferma la legittimità ad essere fautore del proprio pensiero sul mondo. Con Lessing la via alla rivisitazione della vicenda del mago Faust era aperta. Da allora in poi si potrà incarnare nell'idea di genio, che inizia adesso la sua carriera insieme alle numerose declinazioni che ne accompagnano la notorietà, per approdare, un secolo dopo, al faustismo giungendo all'esaltazione della figura di Faust come mito di un'identità nazionale. L'Ottocento coglierà l'occasione di una mitologia tedesca che ben si adattava a sostituire l'assenza sul piano politico della nazione, la qual cosa si trasformerà poi, ad anni di distanza e nell'ambito di una ben più violenta esaltazione del superomismo germanico, nella prevaricante lettura dell'ideologia nazionalsocialista. Naturalmente i passaggi non sono mai lineari – né è la linearità di un'univoca e costante trasmissione del senso che il manuale dedicato a Faust vuole elargire al lettore. Anche in questo caso il fine non è di ridurre l'eterogeneità della tradizione alla storia teleologica del personaggio, ma attestarne la morfologia, portando alla luce stratificazioni e addensamenti del significato, anche quando ciò avviene attraverso un processo ideologico di semplificazione. Visto nel suo insieme, insomma, lo *Handbuch* dedicato a Faust rende visibile un percorso che riprende e trasforma, ostacola la linearità e disegna la permanenza circolare non senza svolte, che caratterizzano la prassi della riappropriazione e del riuso. L'istanza apparentemente unitaria del personaggio si va così profilando attraverso le sue continue metamorfosi. È

nel bilancio delle trasformazioni, sembra suggerirci il *Faust-Handbuch*, che è possibile scorgere l'essenza delle forme e della loro istanza vitale.

Gabriella Catalano

Globalisierung als Chance? Goethe und die Weltliteratur, in «Goethe-Jahrbuch», 134 (2017), Wallstein Verlag, Göttingen 2018, pp. 479, € 29,98

Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, Bertelsmann, München 2017, pp. 728, € 36

Può sembrare in parte singolare unire in questa recensione, che intende essere soprattutto una segnalazione, due volumi tra loro molto diversi, uniti però da un approccio, per quanto diverso, all'idea di *Weltliteratur* e al significato che essa può oggi rivestire. Del «Goethe-Jahrbuch» 2017 vengono qui prese in considerazione solamente i *Vorträge während der 85. Hauptversammlung*, tenutasi a Weimar nel giugno 2017 e appunto dedicati all'idea di *Weltliteratur* in Goethe; al pari, del monumentale volume di Sandra Richter e dei dieci densi capitoli che lo formano, verranno fornite soltanto alcune generali indicazioni di lettura. Per un primo orientamento nella ricca e complessa tematica affrontata nei due volumi, è bene tener presente che, nel discutere il tema della *Weltliteratur* in Goethe, solo alcuni dei saggi presenti nel «Goethe-Jahrbuch» riguardano espressamente tale idea, come essa fu concepita e realizzata nell'opera di Goethe; altri saggi ricostruiscono invece altri aspetti successivi della *Weltliteratur*, anche se spesso, attraverso questa via indiretta, vengono delineate nuove prospettive per l'interpretazione dell'idea goethiana.

Il saggio, che più espressamente affronta l'idea goethiana, è quello di Hen-

drik Birus, *Goethes Zeitschrift «Ueber Kunst und Alterthum» als Kontext seiner Idee der Weltliteratur*, che ricostruisce con grande precisione la storia della rivista, il modo in cui attraverso essa Goethe intervenne nel dibattito letterario contemporaneo, le forme indirette della sua polemica contro i fratelli Schlegel e altre tendenze del romanticismo tedesco, i contatti con altre riviste – in particolare con «Le Globe» in Francia –, l'attenzione dedicata a Byron e Manzoni e poi, sempre più, alle nuove tendenze della letteratura francese, senza evidentemente dimenticare Carlyle. Uno dei temi principali, che emerge nella valutazione dell'idea goethiana, è rappresentato indubbiamente dal suo rapporto con il romanticismo: in modo molto deciso questo tema viene ad esempio affrontato da Stefan Matuschek nel suo vivace contributo *Goethes Manzoni: Wunschbild eines Romantikers*. La tesi sostenuta dall'autore – e sviluppata con dovizia di argomenti anche se con un'interpretazione piuttosto riduttiva di Manzoni – è che il «bemerkenswertes Engagement» per l'allora giovane scrittore milanese rappresentò per Goethe soprattutto «ein Engagement in eigener Sache» (p. 112); ovvero Goethe delinè in Manzoni una forma di letteratura romantica, quale a suo avviso avrebbe dovuto affermarsi anche in Germania. In parte il rapporto con il romanticismo è presente nuovamente nell'importante saggio di Nicholas Boyle, *Was ist Goethe, was ist Shakespeare in Goethes Shakespeare-Bild?*, per quanto tale saggio si confronti solo indirettamente con l'idea di *Weltliteratur* in senso stretto. Anche Boyle ricorda la polemica con i fratelli Schlegel come un elemento rilevante nello stesso confronto di Goethe verso Shakespeare, così come esso si sviluppò dalle posizioni giovanili, espresse ad esempio nel 1771 nella *Rede zum Shakespears-Tag*, fino a

giungere – tra il 1812 e il 1826 – al saggio *Shakespeare und kein Ende!*, articolato in tre distinte parti, *Shakespeare als Dichter überhaupt*, *Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten*, *Shakespeare als Theaterdichter*, le cui prime due parti furono pubblicate nel 1815, mentre la terza soltanto nel 1826. Boyle analizza con grande acume i tre contesti nei quali questo saggio in tre parti venne concepito: quello politico, a partire dalla grande sconfitta di Napoleone in Russia, quello storico-letterario, ovvero un momento culminante nello sviluppo del Romanticismo, ed infine, relativamente all'opera stessa di Goethe, il lavoro a *Dichtung und Wahrheit*. Al di là dell'ombra di August Wilhelm Schlegel, sempre presente sullo sfondo del saggio goethiano, Boyle dedica molta attenzione alla rappresentazione a Weimar del *Romeo und Julia* nel 1816, con regia dello stesso Goethe; questa rappresentazione non trovò un'accoglienza positiva da parte del pubblico weimariano, ma – ad avviso di Boyle – la regia di Goethe rispose ad alcuni tratti fondamentali della sua concezione del teatro.

Tra i saggi che non trattano direttamente l'idea goethiana di *Weltliteratur* ricordiamo quello di Dieter Lamping, *Goethes Idee der Weltliteratur in der Gegenwart*. Milan Kundera, Joseph Brodsky *und andere* e quello, particolarmente intenso, di Liliane Weissberg, *Am Ende der Welt*. Nico Rost, *Jean Améry und die Sehnsucht nach Goethe*. Lamping ricostruisce gli incontri e la collaborazione tra Kundera, García Marquez, Cortázar e Fuentes, quelli tra Brodsky, Spender e Auden e quelli tra Kaniuk e Habibi come tre esempi contemporanei di quei contatti internazionali tra letterati, che Goethe aveva auspicato ad esempio nel suo saggio *Zu den Versammlungen deutscher Naturforscher und Ärzte* (ed. or. 1895). In questo contesto ricor-

da altresì altri incontri tra scrittori, come quelli che Thomas Mann ebbe modo di fare durante il suo viaggio a Parigi nel 1926 o l'incontro internazionale tenutosi a Knokke nel 1954, al quale parteciparono tra gli altri Carlo Levi, Jean-Paul Sartre e Bertolt Brecht; tali incontri a suo avviso testimoniano come l'epoca della *Weltliteratur* auspicata da Goethe abbia continuato a svilupparsi e come in essa tra aspetti fondamentali – la *produzione* comune tra scrittori, la *presenza* che lega insieme testo e autore, la *comunicazione* intesa in primo luogo come istanza etica di comprensione internazionale – possano ulteriormente arricchire e concretizzare l'idea goethiana. Weissberg ricostruisce l'itinerario intellettuale di Jean Améry, nato come Hans Mayer o Maier a Vienna nel 1912, la genesi del suo volume *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* del 1966, nato dal confronto con il processo per Ausschwitz del 1964 a Francoforte, il dibattito a distanza che si svolse tra lui e Primo Levi, il quale gli dedicò il sesto capitolo di *I sommersi e i salvati*, e quello che si svolse tra lui e Nico Rost, un giornalista olandese che pubblicò il suo diario da Dachau nel 1947 in Olanda, poi tradotto l'anno successivo in tedesco con il titolo *Goethe in Dachau. Literatur und Wirklichkeit* e con un'introduzione di Anna Seghers; in modo significativo Weissberg conclude il suo contributo con la posizione espressa da Friedrich Meinecke nel 1946 in *Die deutsche Katastrophe* e il suo auspicio che in ogni città tedesca potessero costituirsi *Goethegemeinde* per ritrovare il possibile senso di una nuova e positiva Germania.

Ma i possibili significati odierni della concezione goethiana di *Weltliteratur* emergono con grande chiarezza nei due saggi di apertura, quello di Jeremy Adler, «*die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit*». *Goethe und die Erfindung der*

modernen Dichtung, e quello di Peter Gossens, «*Neue Weltliteratur*»? *Goethes Weltliteratur-Begriff im Kontext der Globalisierung*. Adler stabilisce innanzi tutto un rapporto tra *Weltliteratur* e *Global History*, proponendo di integrare i quattro criteri seguiti da Jürgen Osterhammel per definire l'*Aufklärung* – il mondo come specchio, lo sguardo all'oltremare, la relazione tra spirito commerciale e spazio, lo studio dell'umanità – con un quinto, ovvero la definizione di un diritto internazionale, che solo può assicurare le relazioni tra popoli diversi, il cosmopolitismo e lo scambio di idee propri dell'illuminismo. La *Weltliteratur* si colloca così, a suo avviso, alla fine di un processo avviatosi con Hugo Grotius nel 1625 (*De jure belli ac pacis libri tres*), proseguito con la Pace di Westfalia nel 1648 e poi con Samuel von Pufendorf nel 1691 (*Über die Pflicht des Menschen und des Bürgers nach dem Gesetz der Natur*); un momento culminante di questo processo fu rappresentato dalle idee esposte dal giurista svizzero Emer de Vattel nel 1758 (*Das Gesetz der Nationen*), che ispirarono tra l'altro la Costituzione americana e che inclusero la promozione della cultura tra le condizioni del diritto internazionale. Ad avviso di Adler è possibile che Goethe venisse a conoscenza di tale complesso di idee a seguito dell'incontro a Napoli nel 1787 con Gaetano Filangieri (*La scienza della legislazione 1780-1785*), alle cui idee – e a quelle di Cesare Beccaria e di Giambattista Vico – Goethe rese omaggio non solo nella *Italienische Reise*, ma ancor più nel personaggio dello zio nei *Wanderjahre*; in ogni caso, sempre ad avviso di Adler, l'*Iphigenie auf Tauris* può essere adeguatamente interpretata come un esemplare modello di diritto internazionale. Al di là della possibile ricezione di queste prime formulazioni di un diritto internazionale, Adler ritiene decisivo nella formazio-

ne dell'idea goethiana di *Weltliteratur* il confronto con il Congresso di Vienna, che Goethe, pur non partecipandovi di persona, seguì attentamente attraverso Carl August; durante il Congresso, oltre tutto, fu rappresentata con successo l'*Iphigenie* goethiana. Così come il Congresso mirò a una nuova definizione del diritto internazionale fondata su accordi tra *nations civilisées* – nelle quali dunque la promozione culturale avrebbe dovuto svolgere un ruolo fondamentale –, al pari la *Weltliteratur* avrebbe dovuto permettere uno scambio permanente tra letterature di diversi Paesi, che coesistevano pacificamente tra loro. Ad avviso di Adler, la *Weltliteratur* presuppone infatti una stabilizzazione delle relazioni internazionali e degli scambi culturali, e il genere letterario più confacente a tale stabilizzazione è il romanzo enciclopedico – o *romanzo totale* secondo la definizione di Heimito von Doderer –, nel quale non solo arte, scienza e tecnica dialogano tra loro, ma anche pace e guerra si alternano costantemente. Il modello dei *Wanderjahre* si proietta così, sempre secondo Adler, non solo sul romanzo europeo di Scott, Balzac e Stendhal, ma attraverso Tolstoj giunge fino alla profonda cesura della Prima guerra mondiale e si trasforma in tal modo – solo per citare alcuni esempi – nel *Weltroman* estetizzante di Proust o in quello speculativo di Musil.

A questo itinerario compiuto dalla *Weltliteratur* di Goethe fino ai grandi romanzi della *klassische Moderne*, Gossens contrappone un altro percorso, partendo dal saggio, che Erich Auerbach nel 1952 scrisse per la *Festgabe für Fritz Strich* e dedicò all'idea di una *Philologie der Weltliteratur*; tale saggio venne tradotto in inglese nel 1969 da Maire e Edward Said e divenne uno dei presupposti ermeneutici dell'innovativo libro che nel 1978 Edward Said dedicò all'*Orientalism*. Attraverso la mediazione di Said,

l'idea di *Weltliteratur* viene così a coincidere in gran parte con la concezione di una letteratura post-coloniale, fondata in primo luogo sul confronto con l'alterità, sull'ibridizzazione di linguaggi e culture diverse, sulle diverse forme di trasgressione transnazionale, quali migrazione, esilio o fuga da determinate situazioni limite. L'idea tradizionale di *Weltliteratur*, interpretata come un canone di alcuni modelli esemplari di opere letterarie, viene confinata nella dubbia eredità di un eurocentrismo fondato sul colonialismo; ad essa appunto si contrappone la *NWL* o *Neue Weltliteratur*, teorizzata in particolare da Elke Sturm-Trigonakis (*Global Playng in der Literatur. Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, 2007) e in parte anticipata da Doris Bachmann-Medick (*Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, 1996). Tre sono, secondo Sturm-Trigonakis, le caratteristiche peculiari della *NWL*: il multilinguismo, alcuni *spazi di esperienza*, che non devono essere considerati come un dato sociologico, ma come elementi strutturali interni allo stesso testo letterario – ciò vale ad esempio per l'emigrazione –, infine la tensione tra globalizzazione e nuova ricerca di un'identità locale. In tal modo la *NWL* non solo rispecchia una situazione post-coloniale, ma fonda la possibilità di una nuova estetica transnazionale, nella quale determinate situazioni sociali della globalizzazione vengono trasformate nelle loro specifiche funzioni per generare produttivamente nuove possibili forme di comunicazione letteraria. Quest'idea di *NWL* viene ripresa e arricchita di nuove connotazioni, fondate in particolare sulla definizione di *Impuls*, nella prima parte del saggio di Sebastian Donat, *Weltliteratur als Teilnahme und Interferenz – «Helena in Edinburg, Paris und Moskau»*; interferenza, ibridizzazione, polisistematicità tornano come elemen-

ti costitutivi del modello di interferenza proposto da Donat, che mira a meglio focalizzare le fonti di determinati impulsi, i processi che tali impulsi mettono in moto e i risultati che ne conseguono, di modo che gli scambi reciproci tra diverse culture e letterature possano essere meglio circoscritti. Donat applica nella seconda parte del suo saggio questo modello di interferenza all'analisi della breve nota che Goethe dedicò a tre recensioni – inglese, francese e russa – del terzo atto del secondo *Faust*, individuando nel suo auspicio di un'attiva partecipazione dei tre recensori – Carlyle, Ampère e Sevyrev – al processo di costruzione di una *Weltliteratur* il carattere distintivo della nota goethiana, carattere che può riguardare ancora noi nella nostra situazione attuale. Gossens, per parte sua, individua una possibilità di riconciliare *canone* e *ibridizzazione* attraverso un ritorno alla distinzione goethiana di *Weltliteratur*, *Weltkultur* e *Weltpoesie*, in modo da sviluppare un modello nel quale la conoscenza tramandata possa essere sempre nuovamente interpretata e attualizzata nel quadro della costante trasformazione dei processi di globalizzazione; il suo auspicio quindi è quello di una possibile sintesi tra l'idea goethiana di *Weltliteratur* e talune esigenze della *NWL*.

Anche la posizione espressa da Adler a proposito del passaggio dalla *Weltliteratur* al *romanzo totale* viene indirettamente integrata e arricchita dall'interessante saggio di Larissa Polubojarinova, *Im Zeichen Goethes, Gorkis und Bachtins: sowjetische Weltliteratur-Debatte im Lichte des aktuellen Globalisierungsdiskurses*. Il saggio ricostruisce l'importante iniziativa di Maxim Gorki per la creazione della casa editrice *Weltliteratur* e per il grandioso progetto di traduzioni ed edizioni da essa avviata subito dopo la Rivoluzione russa; ne segue poi le successive trasformazioni e i mutamenti di

posizione dello stesso Gorki, che contribuirono a un dibattito sul romanzo tra il 1934 e il 1935, al quale partecipò lo stesso Lukács e, indirettamente e su posizione diverse, Michail Bachtin. In tal modo, ad avviso dell'autrice, la teoria del romanzo di Bachtin crea un metodo per un'adeguata descrizione di fenomeni propri della *Weltliteratur*, così come essa – soprattutto attraverso il romanzo – è andata sviluppandosi nella *Moderne* e nel corso del XX secolo. Nell'attuale dibattito sulla *Weltliteratur* si inserisce altresì lo stesso volume di Sandra Richter. Il suo punto di partenza è la ricezione di una letteratura al di fuori dell'ambito linguistico e culturale, nel quale si è originata; la letteratura però tende secondo Richter per sua natura a superare i confini, è nella sua essenza multiculturale, transnazionale e extra-territoriale. Nello stesso tempo la letteratura presuppone un apparato produttivo di autori, editori, recensori, traduttori; esiste dunque un campo aperto di tensioni tra lo spazio comunicativo proprio della letteratura e quello che pertiene all'apparato produttivo che la produce, senza per altro dimenticare il costante mutamento dell'idea stessa di letteratura. In tale processo di trasformazione dell'idea di letteratura si colloca altresì, ad avviso della Richter, l'idea di *Weltliteratur*, così come essa si sviluppò a partire da August Ludwig Schlözer, Christoph Martin Wieland e Johann Wolfgang von Goethe. Dopo la seconda guerra mondiale, la discussione sulla *Weltliteratur* ad avviso della Richter ha visto prevalere due orientamenti diversi, quello ottimista guidato da Fritz Strich e quello pessimista guidato da Erich Auerbach, alla quale l'autrice attribuisce un'interpretazione della *Weltliteratur* come occultamento di un processo di commercializzazione e massificazione della produzione letteraria. Al di là di questa singolare ricostruzio-

ne delle posizioni di Auerbach, Richter ritiene che la *Weltliteratur*, anche da lei identificata principalmente come un canone di opere letterarie di particolare valore riconosciuto universalmente, sia un colosso che rischia di crollare sotto il proprio peso; per questo ella delimita la sua ricostruzione storica non come storia di una *Weltliteratur*, ma in modo più delimitato come storia delle modalità con le quali la letteratura tedesca è stata recepita e si è diffusa nel mondo; tutto ciò implica altresì l'analisi dei contatti e delle relazioni che la letteratura tedesca ha intessuto con altre letterature in un processo continuo di sempre nuovi adattamenti. In questa *Weltgeschichte* così concepita assumono particolare importanza le traduzioni, ma anche la raccolta di dati quantitativi sulla diffusione di determinate opere, ad esempio attraverso la loro presenza nella rete internazionale di biblioteche. Essa inoltre è intenzionalmente concepita come un *patchwork* di singoli casi di studio, non ha quindi alcuna pretesa di esaustività, anche se questi casi di studio si estendono in un arco temporale che dal 1450 giunge attraverso otto densi capitoli fino a oggi. È evidente che solo sulla base dell'analisi di questi casi di studio è possibile valutare meglio il grande lavoro compiuto da Richter; un lavoro indubbiamente originale, che merita quindi grande attenzione, e che questa recensione si limita esclusivamente a segnalare. Significativa comunque, nel contesto della discussione tra idea tradizionale di *Weltliteratur* e *NWL*, l'osservazione conclusiva di Richter in merito al superamento di un postcolonialismo irrigiditosi in un culto esclusivo dell'alterità attraverso una nuova forma di umanesimo, consapevole dei propri limiti, e quindi della difficoltà di proclamare valori universali che spesso dimenticano la loro origine particolare e la loro intrinseca fragilità.

Il nostro augurio è che, nella prospettiva di questo nuovo umanesimo, si possa tornare a leggere con maggiore attenzione il saggio di Erich Auerbach, dedicato alla filologia della *Weltliteratur*, del quale oltre tutto è disponibile da alcuni anni anche un'edizione italiana, senza dimenticare che tale saggio è in primo luogo l'esposizione di un metodo di interpretazione maturato nel corso del lungo lavoro del suo autore e senza dimenticare che esso aveva un punto di riferimento fondamentale nella *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* di Ernst Robert Curtius, pubblicata nel 1948 ma alla quale l'autore aveva iniziato a lavorare fin dal 1932. Resta a nostro avviso piuttosto singolare che, in una considerazione della *Weltliteratur*, finisca per essere smarrita ogni indagine di uno più specifico spazio europeo della comunicazione letteraria, che Curtius e Auerbach indagarono con un acume da non dimenticare.

Aldo Venturelli

Renata Gambino – Grazia Pulvirenti, *La mente narrativa di Heinrich von Kleist*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 158, € 14

Il volume si presenta in prima istanza come un'indagine sulla poetologia kleistiana, definita nell'introduzione una «innovativa concezione della narrazione come veicolo di sapere sia sulla storia che sull'essere umano, sia sul mondo fisico che su quello morale» (p. 13). Tale concezione viene illustrata su un *corpus* di testi a prima vista provocatoriamente eterogeneo: i saggi *Über das Marionettentheater* e *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, la recensione a più mani *Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft* e la tragedia *Penthesilea*.

Un'impostazione molto stimolante fin nelle sue premesse, dunque, che fa perno sulla tesi della natura sperimentale della scrittura di Kleist: si tratterebbe di un indefeso sperimentare che investe campi diversi coinvolgendo spunti provenienti dalle discipline più innovative dell'epoca (in particolare studi di scienze naturali, soprattutto di fisica, ma anche di antropologia, filosofia), nonché provocazioni provenienti dall'attualità storico-politica in cui Kleist è, come si sa, profondamente coinvolto.

'Sperimentale' in questo senso è dunque prima di tutto la cultura dell'epoca in cui Kleist vive, un'epoca ricca di forti tensioni intellettuali, contraddistinta da una progettazione arditissima: di tali tensioni e di tale progettazione Kleist recepisce e rielabora, pur non essendo un teorico (o forse proprio per questo), gli spunti più dinamici (p. 13). Muovendo dal presupposto di una «sorprendente conformità fra le manifestazioni del mondo fisico e del mondo morale» (DKA, III, 537), Kleist è un narratore «alla disperata ricerca delle leggi cui obbedisce la vita naturale, antropologica, sociale, storica, ma che scopre sempre solo l'opacità, l'oscurità del legame fra cause ed effetti» (p. 19).

Coerentemente con queste premesse, l'indagine condotta da Gambino e Pulvirenti non si concentra esclusivamente sull'opera kleistiana, ma ricostruisce innanzitutto il complesso e variegato contesto culturale in cui essa si iscrive, istituendo ora un dialogo fitto e dinamico (capitolo 2, *La narrazione della scienza*), ora un rapporto di contiguità (capitolo 3, *Dalla Mythosdebatte ai miti della modernità*) tra le sperimentazioni dell'età classico-romantica e la sperimentazione kleistiana. Il volume, per certi versi, si raccomanda anche come studio monografico sulla rivoluzione dei saperi in quella che su questa base si potrebbe a

buon diritto definire «l'età di Kleist», restituendo centralità alla figura intellettuale dell'eccentrico per eccellenza.

Il taglio metodologico adottato per la lettura dei saggi *Über das Marionettentheater* e *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* e della recensione *Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft*, esplicito nei dettagli nel pregevole e denso capitolo 1 (*Narrazione, mente e mondo*), si avvale dei risultati delle scienze cognitive. Per la lettura di *Penthesilea* (capitolo 4) vengono mobilitati invece ambiti di ricerca riconducibili sostanzialmente ai *cultural studies*. Una pluralità di approcci metodologici che sicuramente rende conto della complessità dell'opera kleistiana, ma che comporta anche qualche discrepanza – forse voluta – proprio nell'interpretazione del dramma scelto come campione e soprattutto della figura della protagonista. L'esperimento 'algebrico' compiuto sulle figure polari di Käthchen e di Penthesilea, di cui è parola nel capitolo 2, evidenzia, mi pare, un nodo tragico insolubile, di natura sostanzialmente diversa rispetto al fallimento della regina delle Amazzoni – che mai perde la sua regalità – nella battaglia contro lo straniero oppressore su cui si concentra il capitolo 4.

Nel già citato capitolo 1 viene messa in luce la natura profondamente eversiva della strategia narrativa kleistiana, sia dal punto di vista cognitivo (fluttuazione della focalizzazione, p. 25), sia dal punto di vista ermeneutico (frattura della totalità romantica di soggetto, mondo e linguaggio, p. 32). Ne risultano due conseguenze: per il primo aspetto viene evidenziato il carattere aporetico del meccanismo narrativo kleistiano (pp. 19-20), per il secondo si rileva una sorta di emancipazione del linguaggio stesso, inteso come «materiale organico in cui si intrecciano la coscienza del soggetto, il pensare e l'agire tramite la parola» (p. 32).

Il capitolo 2 (*La narrazione della scienza*) racchiude a mio avviso il nucleo centrale del lavoro di Gambino e Pulvirenti. Partendo da una breve rassegna sul sistema dei saperi nell'epoca classico-romantica, viene evidenziato l'interesse del giovane Kleist per la fisica sperimentale, un interesse che si depositerà, negli anni successivi al 1801 (cioè dopo la cosiddetta 'crisi kantiana'), nella prassi narrativa dell'autore: «prende corpo una trasformazione dello studio scientifico in una sperimentazione letteraria sulla mente e sulle sue capacità gnoseologiche, dando così vita a una vera e propria poetologia della conoscenza» (p. 48). Con questo assunto il lavoro di Gambino e Pulvirenti si iscrive in un consistente filone di studi inaugurato già negli anni Settanta del Novecento (come segnalato dalle autrici nel ricco apparato di note, in particolare nota 51), su cui innesta l'apporto delle scienze cognitive. Il risultato di questo innesto è l'acuta analisi di alcuni 'esperimenti' kleistiani sul rapporto fra linguaggio e pensiero, pubblicati nei «Berliner Abendblätter», in particolare *Allerneuester Erziehungsplan* e *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Interessanti in particolare le osservazioni sulla corrispondenza fra ordine linguistico e ordine procedurale nel primo scritto (p.52) e sulla coincidenza di dimensione affettiva e dimensione cognitiva nel discorso di Mirabeau ricostruito in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Anche *Über das Marionettentheater* si configura come un esperimento sulla conoscenza, «in relazione alla dimensione della corporeità, inscenata tramite la qualità performativa del linguaggio, che incarna in sé la qualità del movimento del corpo della marionetta» (p. 57). Nell'analisi compiuta su questo testo, tuttavia, la performatività del linguaggio sembra di fatto rivestire un interesse minore rispet-

to al 'contenuto' delle figurazioni centrali attraverso cui si articola l'esperimento kleistiano sulla grazia, nella loro valenza metaforica.

Nel complesso viene qui teorizzata ed esemplificata una procedura di analisi testuale che si rivela particolarmente congeniale alla scrittura kleistiana. Proprio nella processualità della scrittura, prima ancora che nei temi scelti e nelle strategie narrative o nella costruzione dei dialoghi teatrali, emerge il nodo fondamentale di tutta l'opera di Kleist, qui sintetizzato come «l'opacità dell'essere e l'aporia della conoscenza». L'interesse di questo approccio risiede anche nella sua applicabilità: se qui sono stati presi in esame testi di carattere saggistico, lo stesso taglio metodologico darebbe sicuramente risultati di notevole spessore nell'analisi delle opere letterarie dell'autore.

Il terzo capitolo (*Dalla Mythosdebatte ai miti della modernità*) è volto a ricostruire il processo di riflessione filosofica e antropologica che ha condotto, con il Romanticismo, all'elaborazione del progetto di fondazione di una 'nuova mitologia'. Centrale in questo progetto è l'ipotesi di una «Totalvorstellung» in cui i saperi delle scienze e della filosofia interagiscono con i contenuti emozionali nel creare una «nuova umanità» – un'umanità che assumerà poi i connotati utopici di una nuova nazione tedesca (p. 79). Kleist è partecipe di questa tensione progettuale nell'intraprendere «l'esperimento poetico di mettere in scena una *Totalvorstellung* delle forze intellettuali e politiche che governano il suo tempo» (p. 80), da cui trae poi le incarnazioni mitologiche dei suoi personaggi. Si tratterebbe quindi, in sostanza, di una accezione di *Totalvorstellung* molto diversa rispetto a quella ipotizzata da Schelling, quale essa viene qui ricostruita, anzi, per certi versi, in opposizione ad essa. Si sente qui la mancanza di una esemplificazione sui testi

kleistiani, che risulterebbe di grande interesse proprio perché, forse, rimarcherebbe la distanza di Kleist rispetto all'utopia romantica.

I capitoli 4 (*La narrazione della politica*) e 5 (*La narrazione del mito*) inquadrano la tragedia *Penthesilea* nel contesto della militanza antinapoleonica e, in generale, antifrancese di Kleist. Sono ben note le cifrature politiche diffuse in tutte le opere kleistiane, dal *Kohlhaas* fino a *Kätchen*, da *Der zerbrochene Krug* fino ai pamphlet esplicitamente militanti e alla *Hermannsschlacht*. Qui, con l'ausilio di una molteplicità di spunti interpretativi provenienti da vari ambiti degli studi culturali, vengono messi in rilievo soprattutto due aspetti: 1. La funzione di protesta politica antifrancesa rivestita dalla *Parforcejagd* durante le guerre napoleoniche; 2. Il carattere di «rousseauiana comunità primigenia, obbediente alle leggi di natura e alle regole biologiche della (loro) organizzazione autarchica» (p. 102) del regno delle Amazzoni – in contrapposizione alla ragion di stato che governa la strategia aggressiva dei Greci. Sulla base di questi presupposti *Penthesilea* si fa paladina di una aristocratica ribellione contro gli invasori, guidando i suoi cani nella *Parforcejagd* finale contro Achille. In quanto sovrana di uno stato ancora armonicamente ancorato alle leggi di natura, *Penthesilea* diventa però soprattutto proiezione della figura più amata e venerata nella Prussia dopo la catastrofe del 1806, la regina Luisa.

Questa lettura del carattere della protagonista, e quindi del dramma nel suo complesso, suscita alcuni interrogativi. Perché eliminare quegli aspetti di «agone e ferocia» (p. 51) o, se vogliamo, di «Glanz und Schmutz» che pure vengono ritenuti – e sono – essenziali nella 'narrazione' di Kleist? Nella caccia contro Achille l'assimilazione della protagonista alle sue cagne non riveste i conno-

tati positivi dell'appartenenza allo stato di natura, ma segnala una regressione di cui l'autore evidenzia tutta la spaventosa consequenzialità. Lo statuto del regno delle Amazzoni, a sua volta, che di questa regressione è corresponsabile, non viene presentato dall'autore come rispondente alle leggi di natura, come testimoniato dal ruolo della Sacerdotessa.

In questa lettura il fallimento tragico dell'eroina mi pare venga ricondotto a una *hybris* simile in sostanza a quella dell'eroe tragico tradizionale (p. 115: entrambe le regine 'amazzoni' e cacciatrici – Luise e *Penthesilea* – osano troppo e accettano la loro rovina: *Penthesilea* uccide se stessa compiendo una sorta di esperimento galvanico sulla psiche e trasformando il suo sentimento nell'arma che la uccide, Luise incontra Napoleone come 'donna morta'). L'orrore suscitato da *Penthesilea* nella sua stessa comunità, che nel finale si divarica nella liturgia dell'esclusione e nel tentativo disperato di reintegrazione attraverso la compassione, testimonianza di quella tragica ambiguità kleistiana, insomma di quella sperimentazione di cui è più volte parola nel volume.

Il capitolo 6 (*La narrazione dell'immaginazione*), introdotto da alcune annotazioni sull'*ekphrasis* come genere testuale, è dedicato all'analisi del processo messo in atto da Kleist nella lettura del quadro *Mönch am Meer* di Caspar David Friedrich, esposto a Berlino nel 1810. Nell'analisi del contributo kleistiano alla recensione (pubblicata sotto il nome di Brentano) viene ricostruito il procedimento in virtù del quale il lettore – trasformato in spettatore – viene trasposto, attraverso il quadro di Friedrich, all'interno dello scenario naturale che il quadro raffigura. L'attivazione della facoltà immaginativa del lettore/spettatore mette in moto un'inedita dinamica di fruizione dell'oggetto artistico che consente

il recupero del sentimento del sublime. Il potenziamento della facoltà immaginativa, questa la tesi con cui si conclude il lavoro, fa sì che il lettore possa tentare di «superare i limiti e i confini del proprio potenziale cognitivo» rielaborando creativamente l'esperienza dell'inconoscibile. Questa ipotesi di lettura dell'*ekphrasis* kleistiana si ricollega idealmente, come già accennato, al modello elaborato nel primo capitolo, di cui costituisce anzi un'esemplare applicazione.

Nelle pagine finali del volume emerge dunque chiaramente il filo rosso che collega i testi kleistiani selezionati, soprattutto quelli saggistici, in un percorso certo non lineare ma tanto più interessante per quegli aspetti di discontinuità che rivelano sottotraccia la presenza di un fitto dialogo fra le voci diverse delle due autrici. Nel complesso una originale proposta di lettura non solo di questi testi, ma di tutta l'opera di Kleist, ricca di spunti anche provocatori, sollecitati del resto da un autore sicuramente fra i più provocatori della letteratura tedesca non solo della sua epoca.

Giovanna Cermelli

Clemens Ruthner, *Habsburgs 'Dark Continent'*. *Postkoloniale Lektüren zur österreichischen Literatur und Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Narr Francke Attempto, Tübingen 2017, pp. 401, € 78

Clemens Ruthner, professore presso il Trinity College di Dublino, con all'attivo diversi studi nell'ambito della germanistica e dei *postcolonial studies*, è legato ai progetti di ricerca internazionali promossi dalla piattaforma *Kakanien Revisited*, la quale ha come scopo quello di dare ascolto a testi e voci dei territori remoti dell'ex impero asburgico, con l'intento di rileggere la storia imperiale lon-

tano dalle manipolazioni mitologiche del suo centro, in maniera *postcoloniale*, vicina all'affermazione delle periferie. Con la convinzione di dover includere l'Austria tra le nazioni europee colonialiste, Ruthner struttura questo testo, che è contemporaneamente ricerca e divulgazione, come una guida per il lettore nella prospettiva del colonialismo non già come progetto ultramarino ma *modus* del rapporto tra centro e periferia. Perciò nella prima parte del libro si forniscono gli strumenti per leggere la dominazione continentale asburgica come quella del centro di un impero colonialista, approfondendo poi l'incontro-scontro fra centro e periferia coloniale, riflesso in alcuni testi della letteratura austriaca, ed infine focalizzandosi sul *Kolonialismus als Kultur* imposto dalla Corona sui territori della Bosnia-Erzegovina. Il testo sollecita numerosi spunti di riflessione volti a orientare l'interesse critico del lettore verso un ulteriore approfondimento del tema.

L'Austria, mascherata prima da potenza 'gentile' che occupava i territori proteggendo l'integrità dei popoli e poi potenza modesta e sconfitta dopo le grandi guerre, si è costruita un mantello mitologico così spesso da mettere a tacere la propria coscienza. Secondo Ruthner lo si evince a partire dalla storiografia: la maggior parte dei testi riporta infatti un'immagine dell'Austria non aggressiva e priva di ambizioni coloniali, un'eccezione tra le nazioni europee imperialiste, esasperata in concetti come *Mitteleuropa*, proiezione utopica di sé come luogo di incontro pacifico tra culture, un'immagine cieca ma convincente, diffusa anche tra altri popoli colonizzatori 'indeboliti', come il Portogallo. Tuttavia la verità ha cominciato a venire a galla grazie, tra gli altri, a ricercatori come Walter Sauer, che nel suo studio *K.u.k. kolonial* (2002) rile-

va le mire espansionistiche asburgiche negli attuali Yemen, Indonesia, isole del Pacifico e Cina, e grazie all'attenzione di studiosi come Ruthner per i testi provenienti dai territori conquistati dall'esercito imperiale, che denunciano i soprusi militari, lo sfruttamento delle risorse e la disegualianza sociale che la presenza asburgica in questi territori ha fomentato.

Il principio del colonialismo austriaco è un presupposto del libro, non un preconcetto: il tema viene infatti ampiamente affrontato, citando anche studi in cui questa definizione è messa in dubbio, come quelli di Bojan Aleksov (*Habsburg's 'Colonial Experiment' in Bosnia and Hercegovina revisited*, in U. Brunnbauer – A. Helmedach – S. Troebst, *Schnittstellen. Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa*, Oldenbourg, München 2007) o di Robert Kann (*Trends towards Colonialism in the Habsburg Empire, 1878-1918*, in D.K. Rowney – G.E. Orchard, *Russian and Slavonic History*, Slavica Publ., Columbus 1977). Naturalmente il perno della discussione è ancora una volta la domanda: «che cos'è il colonialismo?». Se ci basiamo sulle teorie di Edward Said e Homi Bhabha (E. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 2013; H. Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London 1990), il colonialismo è definito in termini di distinzione tra Ovest e Est del mondo, di volontà e autoproclamata legittimità del dominio politico e culturale del primo sul secondo: ciò corrisponde alla distinzione all'interno della realtà asburgica fra centro e periferie, essendo i *Kronländer*, i territori dell'Est, certamente vitali per la sussistenza dell'impero ma bisognosi di una *mission civilisatrice* da parte della Corona, la quale considerava la civiltà germanica più efficiente e *umana* di quella selvaggia e barbara dell'Oriente. Quindi esiste un colonialismo au-

striaco *als Befund*, come un reale fatto storico, ma quello che è forse ancor più interessante per lo sguardo postcoloniale è il colonialismo *als Befindlichkeit*: citando Jürgen Osterhammel, esso non è solo una «strukturgeschichtlich beschreibbares Herrschaftsverhältnis, sondern zugleich auch eine besondere Interpretation dieses Verhältnisses» (*Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*, C.H. Beck, München 1995). Ecco perché la letteratura e le altre forme artistiche ne forniscono chiavi di lettura tanto ricche: la visione e l'immaginario contenuti in questi testi restituiscono una quantità formidabile di informazioni sul modo di percepire la distanza tra il centro e la periferia, tra il sé e l'altro. Lo stereotipo, in particolare, funge da strumento identitario per chi lo conia, poiché cataloga l'altro, lo rende trasparente, tradendo quello che Édouard Glissant chiama diritto di ogni popolo all'opacità (*Poétique de la Relation. Poétique III*, Éditions Gallimard, Paris 1990). Non a caso, benché il colonialismo europeo abbia avuto a che fare con il mondo intero, tra gli stereotipi del soggetto coloniale si ripetono sempre gli stessi *tòpoi* – la pericolosità e la sensualità della donna orientale, la sporcizia, la barbarie, l'ingenuità, il fanatismo. La necessità di costruire la propria identità sulla diversità dell'altro alimenta, peraltro, una delle più grandi contraddizioni del *dictat* della civilizzazione occidentale: colonizzare imponendo la propria cultura, ma mai del tutto, per mantenere la *differenza*. Infine, lo stereotipo reiterato e di facile estensione viene spesso interiorizzato dal soggetto coloniale. Ecco perché Said propone una lettura postcoloniale contrappuntistica: leggere simultaneamente sia la letteratura dei centri sia quella delle periferie, per essere coscienti «both of the metropolitan history that it is narrated and of those histories against which (and together with which)

the dominating discourse acts» (*Culture and Imperialism*, Vintage-Random House, London 1994, p. 78).

Chiarito il fondamento di questa indagine, il passo successivo è quello di approfondire il significato di 'lettura postcoloniale' della storia – o di una storia. Ruthner decide di farlo analizzando la novella di Kafka *In der Strafkolonie* (1914-19), in cui è evidente l'incapacità della società occidentale di abbandonare le proprie pratiche di dominio sull'altro, anche dopo la fine della colonizzazione. Il *Forschungsreisender*, arrivato nella colonia penale a giudicare la macabra esecuzione di un soldato, si dice contrario a quella procedura disumana, eppure accetta la semplice sostituzione del condannato. Così, di fronte alla morte del secondo prescelto, egli rimane impassibile. La novella narra ciò che la società postcoloniale mette in scena ogni giorno: essa non cessa di essere coloniale, ma cambia il modo di esserlo. Dalla violenza esplicita e senza remore si passa alla violenza dello spettatore e all'indifferenza. Così, le letture postcoloniali, in cui *post* non è solo un prefisso cronologico ma esprime antagonismo rispetto al dominio occidentale e insofferenza verso ogni tipo di barriera, ci permettono oggi di aprire gli occhi su una situazione tragicamente reale: il superamento dell'aspetto coloniale sul piano territoriale e militare in favore di quello morale. La postcolonizzazione (Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Carocci, Roma 2013) confusa con la decolonizzazione, il superamento del colonialismo confuso con il suo rifiuto.

Infine, l'autore accoglie la proposta di lettura contrappuntistica di Said e analizza alcuni testi esemplari del centro e della periferia. Il dramma *Das goldene Vließ* (1819) di Franz Grillparzer affonda le radici nel tema della frontiera e

del diverso, che sono motore di tutte le azioni dei personaggi: frontiere difficili o impossibili da superare senza grandi perdite, specialmente senza smarrirse stessi. È proprio il confronto fra sé e l'altro ad interessare lo sguardo postcoloniale di Ruthner: per Grillparzer infatti questo incontro avviene in un terzo luogo, spesso nell'irrealtà o nella menzogna. Così l'autore mette in luce l'impossibilità di realismo della *first encounter literature*, poiché quando si descrive l'altro, ci si appropria di esso, declinandolo secondo le proprie categorie o usandolo come *escamotage* per parlare di sé. A sostegno di questa tesi è il secondo dei *Fallstudien*, *Ashantee* (1897) di Peter Altenberg, un *reportage* romanizzato di un evento molto discusso a Vienna, cioè la presenza di alcuni africani messi in mostra al Prater, che Altenberg tenta di approcciare con atteggiamento equanime, finendo però per ribadire stereotipi e paternalismo coloniale – di cui un esempio chiave è la lingua parlata da queste persone, il tedesco. Serve dunque un terzo luogo, diverso dal sé e dall'altro, dove l'incontro possa avvenire in maniera onesta, senza preconcetti, ed avere conseguenze imprevedibili, magari anche macabre come nel caso di Medea, ma libere dal predominio di una delle due parti in gioco. Si tratta di una teoria di grande interesse critico, specie se messa in relazione alla copiosa produzione di storie fantastiche che avviene spesso in concomitanza delle occupazioni straniere: che il fantastico coloniale sia il famoso *third place* di cui parla Homi Bhabha, la zona di contatto fra un centro che perde nitidezza e una periferia che si afferma? (*Nation and Narration*, Routledge, London 1990). Il fantastico si lega, infine, al terzo dei casi proposti dall'autore: il romanzo distopico di Alfred Kubin, *Die andere Seite* (1909), in cui si narra la storia di un incontro tra realtà e mito in un terzo luo-

go, cioè in una città europea trasferita e ricostruita nell'estremo Oriente. Gli oggetti e gli edifici sono *second handed* e le persone sono gli scarti degli europei: i fantasmi del passato di gloria, del passato coloniale. Quello di *Die andere Seite* è un impero-zombie, un corpo statale europeo mutilato perché esposto alla sua imminente fine, e *altro*, perché spostato nella periferia, dove si è costretti a vivere un incontro con l'altro e con se stesso diverso, arcaico, che provoca il ritorno del rimosso.

L'ultima ad essere presa in esame è la Bosnia-Erzegovina, paradigma dell'amministrazione coloniale asburgica. La conquista pacifica della *Felix Austria* è stata qui, come in tutto il resto dell'impero, niente più che un mito: la storiografia autoctona parla di violenza inaudita, mentre quella occidentale evoca un burocratico passaggio di consegna dal governo turco a quello austriaco. La realtà dell'occupazione sanguinosa e della corruzione cui ha condotto la presenza asburgica in questa regione, la quale ha alimentato le élite turche e favorito l'ascesa delle personalità di fede cattolica, ha creato un'enorme disparità sociale, con conseguenze che arrivano fino all'attentato di Sarajevo, alla guerra degli anni Novanta e oltre.

Su questa solida base storica, Ruthner propone la propria interpretazione della vicenda bosniaca dal punto di vista culturale. Territorio con una grande presenza ortodossa e islamica, benché situato nel continente europeo, la Bosnia era la *Porta Orientis* dell'impero asburgico. Questo fascino orientale le restituiva un'immagine ibrida, quindi facilmente manipolabile: per legittimare la *mission civilisatrice*, il mito asburgico ha esasperato le sfumature orientali di questa regione, nella *first encounter literature* così come nella vera e propria propaganda politica. In questo modo ha potuto restituire al mondo – e

alla propria coscienza – l'immagine degli austriaci come salvatori di quel popolo dalla barbarie musulmana. Un concetto che si è diffuso anche tra i locali: la nostalgia asburgica presente in questi angoli dell'ex impero proviene dalla reiterazione dell'idea dell'occupazione come successo per la Bosnia, salvata dalla cultura islamica, medievale e estremista, che non le apparteneva. Esempio qui è l'*othering*, per usare un'espressione di Gayatri Chakravorty Spivak (*Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Turia + Kant Verlag, Wien 2007), attuato dagli Asburgo, che hanno distorto la risposta dei bosniaci all'occupazione narrandola come fanatismo, legittimando così il loro intervento e infangando il sacrosanto diritto alla resistenza del popolo sotto assedio. Fortunatamente, accanto alla letteratura di legittimazione asburgica, esistono anche uno *storytelling* del dissenso e testimonianze del trauma che la colonizzazione ha inflitto a questo popolo: tra le altre, quello che è considerato il primo romanzo moderno bosniaco, *Zeleno busenje* di Edhem Mulabdić (1898), e i resoconti di storie inascoltate dell'ideatrice della *Bosnischen Post*, Milena Preindlsberger-Mrazović (1863-1927).

Il risultato è che in Bosnia-Erzegovina verità opposte convivono con una tenacia inedita nel resto d'Europa – «Nei libri di storia si trova una sola frase: 'Chiedi agli adulti'», ciò riporta il giornalista Zoran Bogdanovic parlando dello stato della memoria nella ex Jugoslavia, in un articolo uscito in Italia sulla rivista «Internazionale» (n. 1267-1269). Ciò rende questo territorio unico per l'importanza affidata alle parole. Il testo ha qui grande carisma ma anche grandi responsabilità: se infatti il racconto è storia, chi non racconta non ha e non fa storia, e viene schiacciato dal peso di essa. È il caso dei bosgnacchi – bosniaci musulmani –, che

a causa della penuria dei loro scritti di testimonianza, sono stati silenziati dalla storia, dando adito a una lettura ampiamente condivisa della legittimità dell'usurpazione coloniale. Un fatto che fornisce *hic et nunc* una lezione per tutti sull'importanza della letteratura e della ricerca di uno spazio per la voce di ognuno.

Giulia Fanetti

Amelia Valtolina – Luca Zenobi (a cura di), *Ab, la terra lontana... Gottfried Benn in Italia*, Pacini editore, Pisa 2018, pp. 304, € 25

Il volume curato da Amelia Valtolina e Luca Zenobi offre un'articolata ricostruzione della presenza di Gottfried Benn in diverse fasi della storia culturale italiana. Come si legge nella breve ma efficace premessa, l'intento dei curatori di questo 'ritratto italiano dell'opera di Benn' non è soltanto quello, di per sé scientificamente apprezzabile, di ricostruire la ricezione italiana del poeta tedesco, ma anche di proporre una prospettiva che riveda taluni equivoci della critica italiana, dalle posizioni basate su semplificanti contrapposizioni ideologiche, a quelle attualizzanti che vedono in Benn un profetico precursore del post-modernismo.

Dimostrando implicitamente quanto imprescindibile sia il ruolo dei singoli mediatori culturali nello studio della ricezione letteraria, la parte più cospicua del volume è dedicata ai protagonisti del *Literaturtransfer* benniano. Il volume offre un ricco *excursus* sulla ricezione di Benn attraverso i suoi maggiori interpreti, critici e traduttori italiani, da Leone Traverso (*Poesie*, Vallecchi 1954) – per citare solo le tappe di maggiore risonanza editoriale – a Ferruccio Masini

(*Après-lude*, 1966 e *Morgue*, 1971, Einaudi), passando per Luciano Zagari (*Saggi*, Garzanti, 1963; *Romanzo del fenotipo* e *Il tolemaico*, Einaudi, 1973) e Giuliano Baioni (*Poesie statiche*, Einaudi, 1972), fino ad Anna Maria Carpi (*Giorni primari*, Il Saggiatore, 1981), Maria Fancelli (*Cervelli*, Adelphi, 1986) e Giuseppe Bevilacqua (*Poesie*, Il ponte del sale, 2008).

Dopo aver tratteggiato a grandi linee la presenza di Benn nei cataloghi editoriali italiani, inaugurata nel 1926 dalla traduzione di Elio Gianturco (*Il treno D.*, nella *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, edita da Baretto), Stefania De Lucia dedica il suo contributo alla centralità del ruolo delle traduzioni di Leone Traverso, soffermandosi sulla ricezione delle sue scelte traduttive e sul suo ruolo di mediatore nella diffusione italiana dell'opera poetica di Benn. A Ferruccio Masini è dedicato invece il saggio di Elena Agazzi, che sottolinea come, scandagliando la produzione poetica e saggistica di Benn, Masini abbia saputo interpretare le diverse coloriture assunte dalla *Artistik* benniana, compiendo una parabola critico-ermeneutica insolitamente a ritroso, partendo cioè da *Après-lude* (raccolta pubblicata nel 1955, un anno prima della morte del poeta) per passare solo successivamente alla raccolta *Morgue* (1912), con l'effetto di capovolgere la tendenza abituale a contemplare l'opera di un artista come frutto di un percorso lineare, partendo dagli esordi per arrivare all'apice delle sue capacità creative. Agazzi ricostruisce l'iter della lunga ricerca di Masini sulla produzione benniana, ricordando non soltanto il suo contributo come traduttore, ma anche il suo noto saggio sul nichilismo (*Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Marsilio, 1978), punto di riferimento per quanti si confrontarono con la poetica di Benn nei decenni successivi.

Come dimostra il saggio di Luca Zenobi, il mito del nichilismo masiniano viene superato da Luciano Zagari che, concentrandosi sulla prospettiva del paradosso come elemento basilare del pensiero di Benn, apporta un contributo ermeneutico fondamentale nella ricezione italiana del poeta. Zenobi ricostruisce gli elementi chiave sui quali si fonda l'interpretazione di Zagari e ne illustra la complessa struttura interpretativa (che diede vita, oltre che alle già citate traduzioni, al volume *Gottfried Benn. Un poeta della tarda modernità*, ETS, 1997).

Se Zagari seppe indagare il valore dei testi di Benn senza mai ridurli a una visione univoca e definitiva, e senza incorrere in semplificazioni di tipo ideologico, meno fruttuoso, come argomenta Maurizio Pirro, si rivela invece l'approccio interpretativo unilaterale di Mario Pensa, che nel suo saggio *Un sacerdote dell'assoluto: G. Benn* (Zanichelli, 1960), propone una lettura interamente ispirata alla presunta onnipresenza del motivo religioso nella poetica di Benn. Secondo l'interpretazione di Pensa, la produzione del poeta tedesco risulta così essere la mera espressione di una sopravvivenza dello spirito religioso di cui la sua formazione era stata intrisa. Fatta salva la parte dedicata all'analisi della lingua poetica e delle tecniche espressive, che offre una trattazione criticamente più articolata, Pirro osserva come l'utilizzo di categorie trascendenti, lontane da una comprensione storica degli snodi cruciali della poetica benniana, privi l'analisi di Pensa della neutralità necessaria alla ricostruzione critica, spingendolo a collocare in questo contesto interpretativo l'intera concezione del mondo di Benn, compresa la tormentata questione del suo rapporto col nazionalsocialismo.

A differenza di quanto stava avvenendo in Germania, dove il periodo fra il 1965 e il 1975 è stato definito come il 'de-

cennio dell'oblio' della ricezione di Benn, nell'Italia fortemente politicizzata dei primi anni Settanta, grazie anche alla mediazione di Masini e Zagari, Benn conobbe un periodo di controversa ma vivace ricezione. Come argomenta Marco Rispoli, probabilmente è proprio grazie a questa notorietà, e all'interesse che l'editoria italiana stava mostrando per Benn, che Giuliano Baioni nel commento alle sue traduzioni (*Poesie statiche*, Einaudi, 1972) può permettersi di rinunciare ad offrire un'introduzione generale sull'autore e sulla sua intera opera. Pur con molti riferimenti ai testi teorici, alle lettere e alle circostanze biografiche che accompagnarono la stesura delle liriche, Baioni non si sofferma sulla ricostruzione dei contesti, ma si concentra su un'analisi delle liriche raccolte nel volume, offrendo uno strumento per la comprensione dei testi e riflettendo – con ritrosia a ogni azzardo avventuroso, scrive Rispoli citando Magris – sull'interdipendenza fra riflessione teorica e produzione poetica, e su come poetica e poesia si intreccino nell'opera di Benn attorno a un'idea di staticità.

Anche il saggio di Paola Quadrelli è dedicato alla ricezione di Benn negli anni Settanta, e in particolare alla polemica che contrappose Cesare Cases e Roberto Calasso. La severa recensione del direttore editoriale di Adelphi alla pubblicazione einaudiana delle prose tradotte da Zagari nel 1973 diede il via a una *querelle* da cui emergono gli approcci drasticamente opposti delle due case editrici. Accusato da Cases di aver ceduto a una venerazione acritica della parola benniana, nel suo «sfogo anti-einaudiano» Calasso respingeva l'interpretazione storicizzante di Zagari, proponendo invece una lettura ispirata alla legge del gusto e basata sul puro piacere estetico. La contesa fra il razionalista Cases e l'irrazionalista Calasso, osserva Quadrelli, costituisce un episodio illuminante per

comprendere i valori e le rivendicazioni che animavano il dibattito intellettuale e dimostra l'inevitabile valenza politica di una discussione intorno a un autore controverso come Benn.

La rassegna dei principali interpreti di Benn procede poi con il contributo di Marco Meli, dedicato alle traduzioni di due punti cardine della produzione artistica benniana: le poesie del periodo 'classico' e le prose espressioniste, rispettivamente tradotte da Giuseppe Bevilacqua (*Poesie*, Il Ponte del Sale, 2008) e da Maria Fancelli (*Cervelli*, Adelphi, 1986). Il contributo di Meli ci porta dentro l'officina del tradurre, descrivendo il tentativo riuscito di Bevilacqua di ricreare il valore semantico ed eufonico che la rima evoca nell'originale, e quello di Fancelli di rendere in italiano il sistematico scardinamento del linguaggio tradizionale che Benn adopera nelle sue prose liriche.

Accanto ai saggi dedicati ai protagonisti del *Literaturtransfer* benniano, il volume ospita poi alcuni contributi che indagano la sua ricezione in ambito 'non accademico', rintracciando la presenza di influssi e riferimenti, talvolta impliciti, alla poetica benniana nella letteratura italiana. Tatiana Bisanti propone un accostamento del percorso poetico di Benn con quello di Amalia Rosselli, basato sulle due categorie che Mittner indica come i principi fondamentali del movimento espressionista (*Urschrei* e strutturazione geometrica della realtà) e individuando dei tratti in comune, come le dissociazioni mente/corpo e soggetto/realtà, la sensibilità cromatica, il motivo floreale e il lessico corporeo. Più esplicita è invece la presenza di riferimenti a Benn nella poesia di Milo De Angelis: Alessandro Baldacci tratteggia la somiglianza fra i due poeti, rivelando quanto Benn sia stato un interlocutore decisivo per la formulazione in De Angelis di una propria idea di poesia intesa come esperienza sacrale,

contrapposta all'impegno sociale e politico. Baldacci dimostra la costante prossimità di De Angelis alla poetica benniana, a partire dal suo esordio con *Somiglianze* (Guanda, 1976), passando per la rivista da lui fondata «Niebo», fino ad alcune poesie degli anni 2000.

Sotera Fornaro dedica il suo contributo al saggio di Cristina Campo sulla poesia *Gli imperdonabili*, la cui genesi – in cui gli imperdonabili sono proprio i poeti, che ambiscono alla perfezione e pretendono di porsi fuori dalla Storia – è implicitamente legata alla poetica benniana. Fornaro individua nel consapevole confronto di Campo col poeta tedesco una testimonianza indiretta di una stagione della ricezione italiana di Benn, documentata da una certa affinità tematica fra i due poeti (dalla vecchiaia come congedo dalla bellezza e tappa verso la perfezione all'avversione per l'artista che lavora per l'utilità sociale).

L'indagine sulla presenza di Benn nel mondo letterario italiano si spinge poi fino a un'epoca recentissima con il saggio di Giulia Cantarutti, che descrive una tappa importante della ricezione benniana fuori dai circuiti accademici. Nel 1996 la scrittrice e traduttrice Paola Capriolo dedica un volume all'opera saggistica di Benn (*L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn*, Bompiani, 1996). Sulla scia dell'interpretazione di Masini, e sulla connessione fra nichilismo e *Ausdruckswelt*, Capriolo individua in Benn lo scrittore che più di chiunque altro è contrassegnato dalla coesistenza di nichilismo e rigore della trascendenza.

Il volume si sofferma anche sulla valenza politica di Benn, non soltanto sfiorando di tanto in tanto l'annosa questione della sua adesione al nazionalsocialismo (argomento con cui quasi tutti i contributi *en passant* si confrontano), ma anche illustrando i suoi rapporti con la cul-

tura italiana fra il 1925 e il 1940, come fa il contributo di Gabriele Guerra, che studia due momenti cruciali del *Transfer* politico, ideologico e culturale fra Italia e Germania, identificabili nei rapporti di Benn rispettivamente con Filippo Tommaso Marinetti e con Julius Evola.

A chiusura del volume il denso saggio di Amelia Valtolina è dedicato infine alla presenza del *Südwort* nella poesia di Benn, la 'parabola meridionale' che ha a lungo sollecitato il dibattito critico. Prescindendo dai riferimenti testuali che hanno guidato finora la *Benn-Forschung*, Valtolina studia invece il perdurare della presenza del Sud nell'immaginario poetico di Benn, spingendosi fino agli ultimi anni della produzione lirica e prendendo in esame alcune poesie finora trascurate dalla critica. L'orizzonte mediterraneo si rivela così una presenza costante nel paesaggio lirico benniano, che non sparisce nel dettato poetico successivo all'esperienza espressionista, ma resta presente 'in incognito' in tutta la sua opera lirica.

Merito indiscusso di una raccolta di saggi su un autore – non c'è che da concordare coi curatori – «deliberatamente inattuale» come Benn è quello di reimmettere nel dibattito accademico una riflessione su un genere letterario oggi indubbiamente trascurato.

Inoltre, questo caleidoscopico panorama della presenza di Benn in Italia propone contemporaneamente un'analisi di due forme della ricezione letteraria: da un lato quella, tradizionalmente intesa, realizzata dagli addetti ai lavori, traduttori e curatori che hanno mediato l'opera del poeta introducendolo nel panorama editoriale italiano; dall'altro la ricezione 'indiretta', ricostruibile dalla ricerca delle numerose ispirazioni che la produzione di Benn ha sollecitato nella letteratura italiana. Questo secondo aspetto della ricezione, il più sottile e complesso da rintracciare, e per questo forse il meno stu-

diato, si rivela uno strumento senz'altro efficace per un'analisi degli influssi reciproci 'reali' fra le letterature.

Nataschia Barrale

Riccardo Concetti, *Robert Michel. Ein österreichischer Dichter-Offizier zwischen Halbmond und Doppeladler*, Praesens Verlag, Wien 2018, pp. 285, € 28

Il volume indaga la figura e l'opera di Robert Michel (1876-1957), ufficiale dell'esercito austro-ungarico di origini tedesco-boeme, autore di racconti, romanzi e testi teatrali di soggetto prevalentemente bosniaco, nati dall'interesse dello scrittore per il paesaggio e la cultura della Bosnia-Erzegovina, la regione slava meridionale appartenuta all'Impero Ottomano e occupata militarmente dall'Austria nel 1878 in seguito al Trattato di Berlino. Il primo contatto con il mondo bosniaco, Michel lo ebbe nel 1895, quando fu destinato, ancora giovanissimo, con il grado di tenente, al Quarto Reggimento di fanteria della Bosnia-Erzegovina a Vienna; ebbe poi modo di approfondire l'incontro con la realtà del paese durante le missioni militari compiute tra il 1898 e il 1900 a Mostar e nelle località limitrofe. Ma un'altra esperienza decisiva risale a quei primi mesi trascorsi nella capitale: nel 1896, Michel conobbe infatti Leopold von Andrian, sensibile interprete della Modernità viennese, noto soprattutto per un racconto giovanile, *Der Garten der Erkenntnis* (1895). Da lui, il giovane ufficiale, che fin dall'infanzia aveva nutrito inclinazioni letterarie, fu introdotto nella cerchia dello Jung-Wien, legandosi di cordiale amicizia, ma in una posizione per così dire 'eccentrica', ad alcuni dei suoi maggiori rappresentanti, come Hugo von Hofmannsthal. Di quell'ami-

cizia resta oggi testimonianza in un lungo carteggio, di cui Riccardo Concetti ha curato nel 2003, nell'ambito di un Dottorato di ricerca svolto presso l'Università di Vienna, l'edizione storico-critica, riproposta successivamente con ampia introduzione e apparato ridotto nello «Hofmannsthal-Jahrbuch» (13/2005, pp. 11-167). Proprio a quel lavoro di scavo e di indagine condotto sulle carte del fondo Michel, conservate nello Österreichisches Literaturarchiv presso la Biblioteca Nazionale di Vienna, risalgono la dimestichezza e la familiarità dell'autore con il tema qui affrontato e di cui il presente volume costituisce una nuova significativa riprova.

Il volume è composto di tre parti. Nella prima (pp. 13-169) l'autore ricostruisce la vicenda umana e professionale dello scrittore avvalendosi di fonti archivistiche inedite e di una ricca documentazione contestuale, presentata con uno stile saggistico informale, che non disdegna talora l'uso di stilemi retorici, come dimostrano le frequenti interrogative dirette, rivolte al lettore implicito, o il linguaggio attualizzante (p. 48: «*Mobbing-Fall*»; p. 232: «*wie ein amerikanischer Tycoon*»). Quello che emerge da queste pagine è il ritratto a tutto tondo di una personalità dai tratti non sempre 'simpatichi', a volte discutibili, che l'autore non cerca in alcun modo di abbellire, accettando di mostrarne anche i lati meno luminosi, come la 'disinvoltura' di Michel nel richiedere l'aiuto finanziario degli amici, o le sue molte imprese avventate e fallimentari in ambito teatrale e cinematografico, le speculazioni di borsa negli anni del primo dopoguerra, e, ancora, il comportamento 'opportunist' tenuto dallo scrittore dopo l'*Anschluss* dell'Austria alla Germania nazista, e la sua successiva imbarazzante autodifesa (si veda in particolare lo scambio di lettere avvenuto nel 1947

con Robert Neumann, il Presidente del Pen-Club austriaco in esilio a Londra, pp. 162-165). Molte le ragioni di interesse di questa prima parte del volume. Qui piace sottolinearne almeno tre. Se la ricostruzione documentaria del profilo biografico di Michel delinea una figura non priva di qualche opacità, essa ha per converso anche il merito di far risaltare con limpidezza, grazie alle ricche testimonianze epistolari utilizzate, tutti gli attori di quel periodo storico, in particolare le figure degli amici, come Andrian, primo mentore del giovane, e Hofmannsthal, sempre generosi nel dare suggerimenti e consigli per la formazione letteraria dell'amico, e nel procurargli conoscenze ed entrate nel mondo editoriale tedesco, tanto da consentire al giovane e ancora inesperto scrittore di figurare nella 'squadra' degli autori pubblicati da Samuel Fischer, o di ricoprire nella tarda estate del 1918, grazie al concorso di singolari quanto precarie circostanze storiche, la carica di direttore dello Hofburgtheater di Vienna quale delegato di Leopold von Andrian – nominato sovrintendente ai Teatri di corte dopo l'abbandono della carriera diplomatica – in un improbabile 'triumvirato' insieme con Hermann Bahr e con l'attore Max Devrient (pp. 96-97). Un altro motivo di interesse, a questo collegato, è nell'intreccio della vicenda biografica dello scrittore con gli eventi della storia, in alcuni snodi particolarmente drammatici del Novecento. Non è qui possibile dare conto di tutti. Ricordiamo solo che la prima moglie di Michel, Eleonora Snížkova, ricoverata nel 1926 in un sanatorio di Salisburgo per il declinare della salute, già gravemente minata per il dolore provocato dalla morte del figlio Adalbert, avvenuta l'anno precedente, finì vittima nel 1941 della famigerata Aktion T4, il programma di 'eutanasia' del nazismo. Ulteriore e

non ultimo motivo di interesse: la ricostruzione del contesto culturale del primo dopoguerra, in particolare delle numerose e spericolate iniziative di Michel come impresario e agente cinematografico, che aiutano a gettare luce sulla nascente industria del film, ma anche sulla modernità di questa figura di scrittore e sulla natura fortemente visuale della sua narrativa. Merita di essere ricordato un episodio almeno, sintomatico dei tempi e della persona dello scrittore: nel luglio 1920 Michel ottenne dallo stesso Hofmannsthal il consenso a rappresentarne gli interessi per i diritti di riproduzione cinematografica dell'opera letteraria, ma condusse la cosa molto maldestramente, inserendo nel contratto anche le opere di Strauss, delle quali il poeta non poteva evidentemente disporre. La vicenda si concluse con molto dispendio di tempo e di energie nervose da parte di Hofmannsthal per quella che, con un'espressione ricorrente anche nei personaggi delle proprie commedie, egli definì una «unglückliche Confusion» (p. 111).

L'interesse di Michel per l'industria cinematografica non si limitò al solo aspetto imprenditoriale e organizzativo. A Michel regista, produttore e attore di film è dedicato infatti l'ultimo capitolo della seconda parte del volume, che riprende e ripropone in forma analitica il contenuto di alcuni saggi pubblicati dall'autore in miscellanee e riviste scientifiche tra il 2005 e il 2017, imperniati, in una prospettiva di *cultural studies*, su alcune delle opere di argomento bosniaco più rappresentative dello scrittore, a conferma di una continuità di ricerca che segnala l'autore come uno degli studiosi e degli specialisti più attenti ed esperti dell'opera di Michel, in Italia e non solo. Il primo capitolo in cui si articola questa seconda sezione – ma capitolo II nell'organizzazione comples-

siva del volume, dopo il lungo capitolo iniziale dedicato alla biografia dello scrittore –, *Geschichten aus der österreichischen Kolonie: Die Erzählensammlung «Die Verhüllte»*, analizza la raccolta di racconti pubblicata nel 1907 presso Fischer. Il tema di tutti i racconti, come suggerisce la novella che dà il titolo alla raccolta, *La donna velata*, è l'incontro con la dimensione dell'alterità culturale, di una alterità esotica che assume i tratti e i cliché tipici della moda letteraria dell'orientalismo, qui rivisitati in chiave ironica e percorsi dalle inquietudini e dai turbamenti sessuali di un Io fragile, espressione, ad avviso dell'autore, non solo del vissuto dello scrittore, ma anche della sua attenzione e sensibilità per le tematiche della Modernità viennese di inizio Novecento. Il capitolo successivo, *Von den ethnographischen Werken bis zum Roman «Die Häuser an der Džamija»*, molto interessante per finezza e complessità dell'argomentazione, analizza in una prospettiva di *postcolonial studies* la produzione non letteraria di Michel negli anni immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale. L'autore mette qui in evidenza come anche nelle opere dello scrittore fortemente basate sull'elemento visuale, quali descrizioni di viaggio e di paesaggi nella regione bosniaca, finisca per prevalere la dimensione narrativa, la volontà cioè di dare profondità epica alle *Sebenswürdigkeiten*, descritte per il turista non con un intento scientifico e documentario, ma come luogo del meraviglioso, dell'idillio esotico. Dalla fotografia, utilizzata nel volume su *Mostar (Mit photographischen Aufnahmen von Wilhelm Wiener, Prag 1909)*, strumento di 'rapina', secondo un'espressione di Susan Sontag ricordata dall'autore (p. 215), Michel passò così alla litografia in *Fahrten in den Reichslanden. Bilder und Skizzen aus Bosnien und Hercegovina*.

(Mit 25 Zeichnungen von Max Bucherer, Wien-Leipzig 1912), più evocativa rispetto allo strumento fotografico, per approdare infine nuovamente alla narrativa con il romanzo *Die Häuser an der Džamija* pubblicato nel 1915 da Fischer e considerato da Hofmannsthal il suo «Meisterstück» (p. 219).

Nella narrativa di Michel, ma anche nelle prove offerte come sceneggiatore di film di soggetto e ambientazione bosniaci, aspetto quest'ultimo analizzato, come si è già accennato, nell'ultimo capitolo (*Von Feen und Schatzgräbern: Über die Filmversuche Robert Michels*, pp. 225-248), l'autore mette in evidenza il contributo dato dallo scrittore all'utopia asburgica, al mito di una conciliazione tra elemento tedesco ed elemento slavo, nell'ambiguità, tuttavia, di un programma di imperialismo culturale, per quella che Michel stesso definì una «künstlerische Kolonialpolitik» (p. 175).

Nella postfazione, che apre la terza e ultima parte del volume, molto più ridotta nelle dimensioni (pp. 251-285), l'autore ripercorre le cause del mancato successo di Michel; allo stesso tempo apre uno scorcio sul futuro, indicando le ragioni di una possibile e nuova attualità dell'opera dello scrittore, sullo sfondo della recente e drammatica storia bosniaca e nella prospettiva di indagine aperta dagli ultimi indirizzi di *cultural* e *postcolonial studies*. In questo senso, il presente volume, corredato di un indice dei nomi, e arricchito, nell'apparato bibliografico, da un puntuale regesto della copiosissima produzione di Michel apparsa, lui vivente, sulle maggiori riviste e sui quotidiani di Austria, Svizzera e Germania, si inserisce senz'altro, validamente, in questa linea di riscoperta.

Elena Raponi

Luigi Forte, *Berlino città d'altri. Il turismo intellettuale nella Repubblica di Weimar*, Neri Pozza, Vicenza 2018, pp. 299, € 18

È difficile sfuggire al fascino di una città come Berlino. Così è stato ieri, così è oggi, ora che l'ex capitale guglielmina – in via di consolidato assestamento dopo la Riunificazione – è tornata a essere polo trainante per la Germania e punto di riferimento per l'Europa tutta, oltre che inevitabile meta turistica. Berlino è città dai tanti volti, dalle possibilità multiple, una città-laboratorio emblematica di tanti processi del Moderno, la più 'americana' d'Europa (la «Chicago sulla Sprea», come fu definita), capace di attrarre magneticamente personalità da ogni parte d'Europa stimolando grandi esperienze creative. Ad essa dedica un denso studio il germanista Luigi Forte, al quale si devono in passato in particolare un libro sulla poesia dadaista tedesca (uscito per Einaudi nel 1976), una raccolta di saggi sulle *Forme del dissenso* (editi da Garzanti nel 1987), un radiodramma di Rai 3 su Thomas Bernhard e una commedia sull'austriaco Nikolaus Lenau. Il suo nuovo libro *Berlino città d'altri. Il turismo intellettuale nella Repubblica di Weimar* è costruito come un *montage* di esperienze e citazioni ed è frutto di riflessioni e approfondimenti estesi per l'arco di un decennio.

Lo spaccato storico privilegiato nell'indagine è costituito proprio dagli anni tra il 1919 e il 1933, in cui la città appare pervasa da un fervore culturale e da tendenze innovative nel campo della tecnica, dei trasporti metropolitani, del costume e della moda, della vita notturna, della vita commerciale e gastronomica (con l'affermarsi dei grandi empori americanizzanti, da Wertheim a Karstadt, da Tietz al KaDeWe) e della vita sessuale, che catturano e stregano la folla. Ingre-

dienti, questi, che esercitarono – all’epoca – un forte *appeal* anche su intellettuali soprattutto russi, inglesi o americani, francesi e italiani (tali sono i raggruppamenti passati in rassegna in corrispondenti sezioni del libro). La Berlino di questi anni, che peraltro non appare risparmiata da nubi che si annunciano – fosche – all’orizzonte e che preludono all’avvento del nazismo, prende volto proprio grazie a questa sorta di ‘turismo intellettuale’ (come Forte ironicamente lo definisce), grazie cioè a una serie di autori che con maggiore o minore intensità l’hanno amata (o, a volte, detestata): autori il cui sguardo ‘ci appassiona’ e il cui racconto – come viene detto – «aggiunge fascino e profondità a una capitale alla ricerca di se stessa in un mondo sempre più instabile e precario».

Di conseguenza appare più che opportuno tener nel debito conto gli incroci e gli scambi culturali che si determinano grazie alla copiosa messe dei ‘visitatori esterni’ suggestionati dalla vita socio-culturale di Berlino: dai suoi teatri e caffè letterari, dai suoi rioni più o meno noti, dai suoi centri gastronomici, dai suoi spettacoli cabarettistici. Ne risulta, così, un grande affresco degli umori, delle tensioni, delle ambivalenze, delle euforie e delle illusioni di questa città in cui perdersi come in un labirinto (secondo un’immagine di Walter Benjamin), rivisitati attraverso impressioni di viaggio, testimonianze di vita, epistolari, diari e saggi di sociologi, reporter, filosofi, politici, architetti, e soprattutto attraverso la rilettura di tanti romanzi e racconti. Davvero impressionante è la mole dei ‘turisti intellettuali’ passati in rassegna nel libro: dai russi Andrej Belyj, Boris Pasternak, Viktor Šklovskij, Ilja Ehrenburg e Vladimir Nabokov agli inglesi W. H. Auden, Christopher Isherwood, Samuel Beckett e Virginia Woolf, ai francesi René Crevel, Jean Giraudoux, Marcel Johande-

au, Louis Aragon, André Breton, Pierre Bertaux, Simone Weil, Mac Orlan, André Gide e George Simenon, agli italiani Corrado Alvaro, Giuseppe Antonio Borgese, Pier Maria Rosso di San Secondo, Pietro Solari, Paolo Monelli, Marinetti e Luigi Pirandello. Accanto a loro Luigi Forte dà voce a ‘esegeti della modernità’ quali Simmel, Walser, Kafka, Brecht, Bloch, Kracauer, Piscator, Döblin (con il suo decisivo romanzo *Berlin Alexanderplatz*), Stefan Zweig, Benn, Tucholsky, Ossietzky, Rezzori e soprattutto Roth, Hessel e Benjamin (presentati nella prima parte e nelle Appendici), capaci di leggere nei dettagli e nelle minuzie quotidiane le ‘linee di tendenza’ di un intero mondo alle prese con delizie e affanni della civiltà moderna e della realtà metropolitana. In verità non di solo ‘turismo intellettuale’ si tratta, dato che su Berlino gravitano anche masse di poveri provenienti – a ondate – dalla Russia e dalle regioni orientali, ebrei soprattutto: quegli *Ostjuden* ritratti in pagine indimenticabili da Joseph Roth e da Franz Kafka, che si assestano nel cosiddetto «Scheunenviertel» e nel quartiere di Charlottenburg (chiamata non a caso Charlottengrad) e che permangono sullo sfondo con la loro presenza perturbante.

Ciò che colpisce, nell’insieme, è il riscontro di stati d’animo prevalentemente ambivalenti verso la città, che si rivela come una *Großstadt* amata-odiata nella quale «si spalancano abissi» e in cui «dominano contrasti indescrivibili» (come annotò una volta Robert Walser). Di Berlino gli sguardi dei visitatori amplificano certamente i grandi scenari e le peculiarità che fanno convergere su di essa: la modernità della tecnica, l’efficienza dei trasporti, l’industrialismo, il lusso e l’eleganza dei negozi e delle vetrine, le grandi arterie stradali, il livello della vita culturale, il brivido della libertà assoluta, il cinematografo, il ballo, la

bohème, i locali notturni... Ma c'è anche una Berlino meno vitale e più lugubre, che conosce lo sfruttamento professionale e sessuale, una città incubo, con interi quartieri dominati da casermoni, quella «città di pietra» (Hegemann) che appare ad esempio al reporter Joseph Roth come «un tedioso agglomerato di piazze, strade, casermoni cubici, chiese e palazzi», mentre l'alsaziano Yvan Goll la definisce una «città di glaciale follia», una «Sodoma sulla Sprea», e il romanziere russo Andrej Belyi – nei primi anni Venti – ha l'impressione che i berlinesi conducano una «vita di ombre», votata al disfacimento. Dal canto suo il nostro Pirandello (la cui 'pièce' *Come tu mi vuoi* ha per protagonista una donna integrata nella vita berlinese ma affetta da una 'doppia personalità') non ha dubbi che la vita metropolitana comporta una spersonalizzazione. Qualche anno più tardi, subito dopo l'incendio del Reichstag (il 27 febbraio del '33) utilizzato dal Partito nazista per emanare leggi speciali, George Simenon annoterà che ormai milioni di tedeschi non si stupivano più di nulla: «Hanno l'impressione che ormai sia tutto passato, che essi abbiano ritrovato il loro equilibrio e finalmente uno scopo nella propria vita».

I 'turisti intellettuali' evocati nel libro non sempre sono tali: alcuni sono, piuttosto, autentici viaggiatori e reporter (come ad esempio Joseph Roth); altri sono intellettuali in fuga dal provincialismo, che vanno *Giù al Nord* (secondo il titolo del film francese ripreso nella sezione *Taccuino italo-francese*) e che da una 'provincia' derelitta si ritrovano proiettati – come in particolare i nostri Alvaro e Rosso di San secondo – nel dinamismo strepitoso di una Berlino che li incanta e li strania con la modernizzazione, con le nuove tecnologie, con le nuove figure professionali (specialmente femminili), con i grandi magazzini in stile americano,

con i nuovi ruoli della donna (un'emanipazione che, da siciliani o da calabresi, essi non si sentono di accettare), mentre altri (come il poeta Auden e l'americano Thomas Wolfe, o come il giovane Crevel) rincorrono 'una mecca del piacere' che si esprime ad esempio nei copiosi caffè per omosessuali e nei cabaret notturni.

Forte segue in particolare il filo della *sensibilità* alla situazione sociale di cui gli intellettuali in visita di turno danno prova. A tale riguardo, egli vede emergere spesso una *sottovalutazione* dei pericoli che incombono sulla metropoli: l'uniformazione e la spersonalizzazione degli individui, il senso di precarietà, lo spettro della dittatura e il razzismo. Anche in tal senso, questi sguardi 'esterni', di osservatori giunti di lontano, magnetizzati anch'essi dalla metropoli guglielmina, si rivelano preziosi: non pochi sono infatti un po' fuorviati dall'apparenza della tolleranza che la città sembra dimostrare. Entusiasti della capitale guglielmina sono il Premio Nobel Roger Martin du Gard, oppure André Gide, che dopo la visita a un complesso residenziale in stile Bauhaus progettato da Bruno Taut nel quartiere berlinese di Zehlendorf, raffrontandola con Parigi non esita a biasimare l'arretratezza di quest'ultima; oppure il Premio Nobel Roger Martin du Gard che, a Berlino a partire dal 1932, resta affascinato dalle sue strade e dalla gente, nei cui stessi occhi gli par di cogliere 'il futuro', tanto da slanciarsi – in un passo del suo *Diario* – addirittura a pronosticare che in Germania si stia preparando 'l'uomo nuovo'. Come non contrapporre a quegli entusiasmi fallaci (in cui rientrano anche l'ammirazione per i giovani nazisti e l'apprezzamento per la forza contagiosamente persuasiva di Joseph Goebbels, che egli ha ascoltato parlare) la posizione assai più cauta rispetto alla «fragile situazione politica del momento» assunta da George Bernhard

Shaw, che Martin du Gard incontra a Berlino proprio quell'anno?

Merita sottolineare che questo libro è sorretto da una convinzione di fondo: che nel periodo weimariano la cultura abbia avuto una centralità tale da renderla un elemento decisivo rispetto alla vita sociale e alle sue superficiali fantasmagorie. Essa ha tentato di farsi propositiva, portatrice di cambiamento; ha mosso i suoi passi verso un 'altrove' (con movimenti artistici come ad esempio l'espressionismo e la *Neue Sachlichkeit*). È stata una cultura non rassegnata, una cultura d'innovazione, una cultura che ha tentato di rinnovare la Germania come mai avvenuto in passato. In questo senso la Berlino degli anni weimariani – come si afferma ad apertura del volume – «è viva non solo come laboratorio di futuro, ma anche come sito archeologico della modernità e delle sue tragedie».

Giulio Schiavoni

Benno Geiger – Stefan Zweig, «*Non mi puoi cancellare dalla tua memoria*». *Lettere 1904-1939*, a cura di Diana Battisti, premessa di Marco Meli, Marsilio, Venezia 2018, pp. 145, € 15

Il 2018 per la *Stefan Zweig Forschung* è stato un anno assai rilevante, per la pubblicazione del ponderoso *Handbuch* (De Gruyter), a cura di Arturo Larcati, Klemens Renoldner e Martina Wörgötter, che rappresenta un compendio analitico-critico di fondamentale riferimento, ma anche per l'edizione italiana del carteggio di Zweig con Benno Geiger che ha anticipato quella in lingua tedesca, comunque imminente.

Se Zweig, per notorietà, diffusione e pervasiva ricezione della sua opera, non richiede certo presentazioni, la figura di Geiger, poeta, storico dell'arte, collezio-

nista, saggista e grande traduttore, resta ancora distante dal grande pubblico, in contrasto con la sua centralità e versatile presenza nel panorama culturale mitteleuropeo e italiano in particolare nella prima metà del Novecento. Dobbiamo la sua riscoperta alla Fondazione Giorgio Cini, che alla fine degli anni Settanta ricevette la donazione da parte della figlia Elsa Geiger Ariè di un cospicuo *corpus* di materiali, consentendo in tal modo di avviare un articolato piano di catalogazione delle lettere, che annoverano circa 500 corrispondenti, italiani e stranieri, rese note in due preziosi volumi: *Benno Geiger e la cultura italiana* (Olschki, Firenze 2007), curato da Francesco Zambon ed Elsa Geiger Ariè e *Benno Geiger e la cultura europea* (Olschki, Firenze 2010) a cura di Marco Meli ed Elsa Geiger Ariè, con una scelta di lettere, trascritte e tradotte in gran parte da Valentina Trambusti. Queste pubblicazioni, unite alla ristampa nel 2009, con una illuminante prefazione di Quirino Principe, della densa autobiografia *Memorie di un veneziano* edita già da Vallecchi nel 1958, che nello stesso anno diede alle stampe i *Sämtliche Gedichte* in tre volumi, hanno permesso di esplorare e inquadrare criticamente una personalità poliedrica, un attore vivace e un acuto interprete della cultura europea vissuta nella mediazione fra mondo germanico e mondo romanzo. È forse opportuno riproporre un breve profilo biografico: nato nel 1882 a Rodaun, vicino a Vienna, a pochi metri dalla residenza di Hofmannsthal, tre mesi dopo Zweig, nello stesso anno della nascita, a seguito della morte del padre, ingegnere e progettatore della ferrovia metropolitana di Vienna, si trasferisce con la madre e i fratelli a Venezia che diviene la sua città di elezione. Nel 1901 si iscrive all'università di Lipsia dove studia storia e musica, soggiorna a lungo a Roma, Parigi e Vienna, incontra personalità della

cultura italiana, fra le quali Pascoli, Papini, Comisso, di cui sarà amico, ed europea, fra cui Kokoscka, Rilke, George. Dopo essersi trasferito a Berlino nel 1906, si laurea nel 1910 in storia dell'arte sotto la guida di Heinrich Wölflin con una tesi su Maffeo Verona. Fino allo scoppio della Prima guerra mondiale è assistente al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, pubblica un primo libro sul pittore genovese Alessandro Magnasco, sul quale organizza una mostra che riscuote l'apprezzamento di Munch, Renoir e D'Annunzio, riscopre Giuseppe Arcimboldi, dà alle stampe numerose raccolte di lirica e si afferma come traduttore di grandi capolavori della letteratura italiana, fra i quali il *Canzoniere* e i *Trionfi* di Petrarca, la *Divina Commedia*, una silloge di poesie pascoliane e *I Sepolcri* di Foscolo. Questo essenziale excursus è sufficiente per presentare un poeta e letterato che ha respirato e 'prodotto' cultura su molti versanti dell'arte e della letteratura, con creatività artistica, sensibilità estetico-musicale, curiosità intellettuale, versatilità e grande competenza nella mediazione traduttiva.

Espressione e interprete, anche critico e polemico, della cultura del primo Novecento, Geiger ha rappresentato una delle figure di riferimento non di secondo piano nella fitta rete di rapporti letterari in campo europeo. Nell'esistenza condivisa fra Vienna e Venezia con le proiezioni di ricerca e di vita a Berlino, Parigi e Roma, si inseriscono le sue corrispondenze con artisti, letterati e intellettuali, molte delle quali attendono ancora di essere esplorate anche nella loro tessitura trasversale. Veniamo quindi al carteggio con Zweig, brillantemente curato da Diana Battisti, che nell'ampia e incisiva introduzione dal significativo titolo *Così lontano, così vicino: lettere da un altrove perenne*, ricostruisce il rapporto di amicizia e il sodalizio intellettuale e

letterario dei due scrittori attestati da un *corpus* di 36 lettere, 9 telegrammi, 3 biglietti da visita di Zweig e 69 cartoline, qui tradotti e commentati, cui vanno aggiunti 69 lettere, 20 cartoline e 3 biglietti scritti da Geiger, posseduti nella Reed Library di Fredonia.

L'incontro di «due personalità estremamente diverse, talvolta opposte, ma in fondo complementari, sviluppatasi da un medesimo *humus* storico-culturale, che è quello della grande civiltà austriaca e viennese *fin de siècle*», come scrive Marco Meli nella premessa, ha inizio nel 1904 con il caloroso ringraziamento da Parigi di Zweig per l'invio di *Ein Sommeridyll*, il primo componimento lirico di Geiger pubblicato, la cui atmosfera rarefatta declinata in una sorprendente musicalità del verso attrae fra gli altri Hofmannsthal e Rilke che nell'eternità della poesia vede fissarsi «eine Nuance des Erlebens» (lettera a Geiger del 28.2.1905). Scrive Zweig: «Mi resterà a lungo il ricordo di questo idillio delicato e meravigliosamente limpido, nonostante la sua profondità spirituale». Questo ammirato giudizio estetico, misto a curiosità, avvia un periodico scambio epistolare che farà nascere e rafforzare un legame affettivo e di reciproca stima, «fatto di confronti su temi artistici, versi e traduzioni» (p. 16), che si conserva soprattutto mediante un dialogo di carattere più quotidiano e privato, alimentato anche da «malintesi, frecciate, auguri, proposte commerciali, richieste di denaro e di raccomandazioni in campo editoriale, rievocazioni malinconiche, dichiarazioni agrodolci d'affetto con punte d'insoddisfazione per il frequente sottrarsi di Geiger ad appuntamenti disseminati per mezza Europa» (p. 16).

In effetti il carteggio, che raccoglie momenti occasionali e quotidiani, nel suo complesso appare spesso una sequenza di tentativi di incontri, spesso mancati, e

rinviati con comunicazioni che protraggono attese e nelle quali si concentra in definitiva la comunicazione affettiva in cui si intrecciano le osservazioni di natura letteraria. Nel vitale 'nomadismo' dei due scrittori si consolida un'amicizia che al di là della stima e ammirazione reciproche trae linfa dalla consonanza e consapevolezza di rappresentare la *finis Austriae*, un «mondo di ieri» dissoltosi con lo scoppio della Prima guerra mondiale. «Quel giorno, 28 maggio 1914 [...] Quel giorno sì che la nostra giovinezza era finita!», ricorda Geiger nell'autobiografia. Come scrive Meli: «Zweig e Geiger si sentono insomma, pur con le dovute profonde differenze concernenti il loro carattere e la loro produzione artistica dei 'sopravvissuti' a un mondo che è definitivamente scomparso con il primo conflitto mondiale: per Zweig il mondo ordinato e sonnolento, ma anche culturalmente vivo e raffinato della Cacanìa, e per Geiger il mondo del classicismo e della *Weltliteratur* goethiana, senso e misura di tutte le cose» (p. 11). Dopo la guerra in realtà i loro destini divergono: se Geiger «cerca rifugio negli archetipi letterari di Goethe e di Dante» (p. 19), Zweig situa la sua «mobilità d'ingegno» e l'inquietudine esistenziale in un 'altrove' che per la crudeltà della storia con la presa del potere di Hitler lo porterà a Londra, New York e in Brasile dove concluderà drammaticamente la sua vita. Il carteggio rivela comunque una sorta di asimmetria relazionale che vede l'espansiva apertura di Zweig confliggere con la frequente ritrosia e ricerca di solitudine di Geiger, peraltro in contrasto con la sua natura esuberante e gaudente. Scrive Zweig: «Tutto ciò che so di te giunge per vie traverse al mio orecchio, e perciò non al mio cuore [...]. Non puoi comunque cancellare te stesso, perché ritorna spessissimo nei miei ricordi la tua figura con sentimenti fraterni: i giorni a Ro-

daun, le conversazioni notturne» (lettera del 21.3.1914). Incomprensioni, «divergenze di idee e di abitudini» affiorano, a volte esplodono con toni drammatici e in apparenza irrimediabili, come in occasione dell'ode di Geiger *An einen Gastfreund* a lui dedicata il cui epilogo di commiato da un'amicizia causa una violenta reazione: «Con la tua Ode hai tagliato di netto una situazione indubbiamente insopportabile. [...] Non potrai negare tutti gli sforzi che ho compiuto per venir incontro a te, mentre per anni tu ti sei semplicemente sottratto ai miei sentimenti» (lettera databile 1914), mentre Geiger risponde accusandolo di «tante contraddizioni e pure falsità storiche».

Le ragioni di questi bruschi passaggi, di queste passeggere burrasche in un sodalizio letterario sempre reciprocamente partecipe restano per certi versi oscuri al lettore. Opportuno è quindi il richiamo di Battisti alla fonte autobiografica delle *Memorie di un veneziano*, fluviale cronaca e rassegna storico-culturale di più di mezzo secolo, pubblicata sedici anni dopo la morte di Zweig. Nel grande regesto di ricostruzioni, rievocazioni di tempi andati, nell'impostazione dagli echi goethiani di *Poesia e verità*, Geiger in particolare nei capitoli XVIII e XX approfondisce il suo rapporto con Hofmannsthal, Rilke, Richard Schaukal, Rudolf Pannwitz e naturalmente Stefan Zweig al quale dedica – come scrive Battisti – pagine che «possono apparire impietose e ingrate» accusando l'amico di «esibizionismo e lo fanno con tale e tanta insistenza da superare i limiti dell'aneddoto piccante» (p. 20). L'autobiografia, che chiarisce i risvolti più complessi, contrasta non poco con il prevalente carattere sereno e intimo della corrispondenza privata. Si verifica qui la situazione discrasica fra un'empatia relazionale e una chiarificazione a posteriori consegnata a un'autobiografia da rendere pubblica. Al

di là di questo contrasto fra dimensione privata e pubblica, la testimonianza autobiografica spiega gli episodi di dissapori e di incomprendimento legati all'influenza costante su Geiger di Hofmannsthal che, cosa nota, nutriva una forte avversione per Zweig, considerato «un plagiatario della sua esistenza di scrittore e poeta» (*Memorie di un veneziano*, p. 427). «Hofmannsthal si adontava ch'io lo frequentassi» (p. 424), confessa Geiger, che con affermazioni nette scrive che «influisce sull'antipatia di Hofmannsthal per Stefan Zweig anche il fatto che l'ebraismo in Zweig era ultraevidente, nei gesti, nella pronuncia blesa, in tutto l'abito un po' molle della sua persona; mentre lo Hofmannsthal, di stirpe semiebraica, nobilitata da oltre cento anni dall'Imperatore Francesco I, non ci teneva affatto che ci si ricordasse più di suo nonno rabbino che di sua nonna contessa italiana» (pp. 427-428).

Andando oltre, Battisti pone come irrisolti la questione e l'enigma del legame fra i due scrittori, accentuati dalla fine della loro corrispondenza epistolare e si chiede se il semplice ricordo *en passant* in *Die Welt von Gestern* sia da attribuire «all'ambiguo atteggiamento di Geiger verso i regimi». La risposta possibile e condivisibile sta nella sua rivendicata «sostanziale estraneità alla sfera politica illudendosi di poter galleggiare senza storiche radici, senza storici spessori, sulla superficie delle acque veneziane in un estetismo oblioso» (p. 25).

Le vie eccentriche di Zweig e Geiger, che la dimensione culturale, da un lato con la ricezione della *Weltliteratur* del classicismo weimariano e dall'altro con il viscerale legame, anche come traduttore, con i grandi della letteratura italiana, proietta in una futuribile Europa senza confini, sembrano alla fine ancora incontrarsi. Nell'ultima lettera da Londra, datata 11 maggio 1939, Zweig, grato per aver rice-

vuto di nuovo «il più vecchio volume» di liriche, riafferma con malinconia l'antica amicizia: «Ma per merito di queste tue poesie tu mi sei sempre presente, quello giovanile d'una volta e quello di oggi, sempre lo stesso e sempre un altro». «Con cuore turbato» Geiger riporta integralmente quest'ultima lettera nell'autobiografia. Il cerchio così si chiude riportandoci alla prima missiva del 1904 quando la pubblicazione del *Sommeridyll* aveva fatto nascere un'amicizia.

Fabrizio Cambi

Karin Richter, *Die erzählende Kinder- und Jugendliteratur der DDR*, Band I: *Entwicklungslinien, Themen und Genres – Autorenporträts und Textanalysen. Eine Aufsatzsammlung*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2016, pp. 380, € 29,80. Band II: *Modelle und Anregungen für den Unterricht in der Grundschule und in der Sekundarstufe I*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2017, pp. 343, € 32

La studiosa tedesca Karin Richter insegna presso la facoltà di Scienze dell'Educazione di Erfurt. Ha studiato germanistica, storia e pedagogia all'università Martin-Luther di Halle-Wittenberg. Frequenta da sempre il mondo della letteratura per bambini e per ragazzi con indagini approfondite e originali, mettendone al centro il potenziale estetico e poetologico. Nel 1987 consegue l'abilitazione sul tema *Wirkungsästhetik und Poetik der Kinder- und Jugendliteratur*. Nel 2012 ha avuto un riconoscimento dall'Accademia Tedesca per l'attività scientifica sulla letteratura per l'infanzia.

Il primo volume de *Die erzählende Kinder- und Jugendliteratur der DDR*, frutto di lunghe ricerche iniziate già ne-

gli anni Ottanta e riguardante appunto la letteratura della Repubblica Democratica Tedesca dedicata a bambini e ragazzi, pone al centro oltre che i testi letterari, anche indagini empiriche compiute, pure tramite sondaggi, sulle letture e sui media preferiti dai bambini e su contenuti e metodi adottati nelle lezioni di letteratura nella scuola primaria tedesca.

Nonostante la nascita della letteratura socialista tedesca per bambini e per ragazzi risalga al dopoguerra, l'autrice esplicita già nell'introduzione la necessità di ricontestualizzarla in un orizzonte attuale e contemporaneamente di riscoprirla la complessità nel suo periodo storico rappresentandola quindi in modo da rendere giustizia ai processi che furono alla base della sua origine.

L'opinione dominante, in base alla quale l'ambito educativo è ricondotto al contesto di una società *dittatoriale* e a una letteratura *propagandistica*, rischia di annebbiare e fuorviare una corretta riflessione analitica sul significato dei testi prodotti in quel periodo, perdendone o disconoscendone il valore estetico. L'autrice parla del nostro tempo, un tempo in cui, se non la condanna, la rimozione della letteratura della DDR ha pregiudicato una reale e oggettiva riflessione sul suo valore. Partendo dai rapporti socio-politici, culturali ed educativi, Richter pone i testi al centro della sua ricerca e, per interpretarne il vero significato, ne ricostruisce la rete di connessioni in cui vennero scritti.

Fanno da sfondo gli studi teorici di Hans-Georg Werner (*Text und Dichtung – Analyse und Interpretation*, 1984) e di Dieter Schlenstedt (*Wirkungästhetische Analyse. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur*, 1979). A Werner il merito di aver riportato al centro dell'attenzione il potenziale estetico della letteratura per bambini e adolescenti. La ricostruzione di questo aspetto ha per-

messo di compierne un'analisi funzionale-comunicativa, sia riguardo alla fase di produzione che a quella della ricezione.

A partire dagli anni Settanta, dopo un primo periodo di studi, dibattiti e ricerche, la *Kinder- und Jugendliteratur* nella Repubblica Democratica Tedesca si è arricchita di opere che si distinguono ancora oggi per la loro elevata qualità estetica e per le tematiche che affrontano rilevanti questioni di carattere sociale ed esistenziale. Per la prima volta, nell'ampio panorama letterario socialista, la letteratura per l'infanzia veniva gradualmente riconosciuta come genere letterario autonomo dalla forte impronta pedagogica, superando quindi il pregiudizio che la riduceva ad una produzione banale ed insignificante.

Le opere, oltre a farsi portatrici di valori morali, registrano un consistente sviluppo nei temi e nelle prospettive, proponendo nuovi modelli: quello del viaggio per esempio, di cui protagonista è il giovane che si mette in viaggio alla ricerca del senso della propria esistenza; di nuove forme e funzioni del racconto fantastico; del tema dell'olocausto affrontato con percorsi anche coraggiosi; dell'adattamento dei miti; della nascita del romanzo rosa, il *Mädchenbuch*, della rappresentazione dell'amore e della sessualità.

Più in particolare, dagli anni Settanta il tema del viaggio subisce interessanti cambiamenti. Nella letteratura socialista esso si concentra soprattutto sul giovane che si allontana dalla realtà quotidiana e nelle sue peregrinazioni intreccia rapporti con la gente che incontra e che lo aiuta a riflettere sulla propria vita. Il processo letterario mira ad una interiorizzazione dei processi esterni che favorisca la crescita personale. Ricordiamo in proposito Bernd Wolff, *Alvin auf der Landstrasse* (1971); Gerhard Holtz-Baumert, *Trampen nach Norden* (1975); Günter Ebert, *Mein Vater Alfons* (1977); Sieg-

fried Weinhold, *Stelzenbeins Reise mit dem Onkel* (1978) e *Stelzenbeins Suche nach dem Onkel* (1980); Uwe Kant, *Die Reise von Neukuckow nach Nowosibirsk* (1980).

A facilitare la diffusione di testi letterari che rappresentano la vita infantile con elementi fantastici e fiabeschi, fu, tra gli anni Settanta e Ottanta, l'avvento delle librerie per bambini e ragazzi. Lo scrittore, giornalista e critico letterario Günter Ebert (1925-2006) è considerato il fautore di questa spinta verso il fantastico, grazie al suo saggio *Wirklichkeit und Wunderland* (1977). Il fiabesco infatti, dapprima rifiutato dai canoni del realismo socialista, viene ora inteso come un arricchimento della stessa rappresentazione realistica, in quanto basato sul bisogno di immaginazione del bambino. Prende piede quindi il teorema, oggi scontato, che vede la fantasia come elemento indispensabile per la crescita del bambino e dell'adolescente. Al riguardo sono qui menzionate le opere di: Geri Tetzner, *Maxi* (1979); Christa Kozik, *Der Engel mit dem goldenen Schnurrbart* (1983); Peter Abraham, *Der Affenstern* (1985); Benno Pludra, *Das Herz des Piraten* (1985); Alfred Wellm, *Das Mädchen mit der Katze* (1983).

Franz Fühmann (1922-1984) è protagonista dagli anni Sessanta per quanto riguarda sia la prospettiva mitologica sia l'iniziativa, supportata dalle allora case editrici per l'infanzia e per ragazzi, di riadattare i miti classici e la letteratura tedesca medievale alla società contemporanea. Tra le sue opere più importanti vengono qui analizzati *Das hölzerne Pferd* (1968), una nuova narrazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*; *Prometheussage* (1974); *Nibelungenlied* (1971).

Il tema dell'olocausto viene affrontato dagli anni Ottanta convertendo la cruda e amara realtà della vita dei cittadini ebrei nella Germania nazista, non nota

ai più giovani, sul piano letterario, reale e concreto, con un forte impatto emozionale sul lettore. Si ricordano qui Vera Friedländer, *Späte Notizen* (1982); Peter Abraham, *Fünkechen lebt* (1988); Bobo Schulenburg, *Markus und der Golem* (1987).

Per quanto riguarda la letteratura di genere fin dagli anni Cinquanta la voce protagonista fu ancora una volta quella di Alex Wedding (1905-1966), nota autrice per bambini (ne ricordiamo i romanzi *Ede und Unku*, 1931 e *Das große Abenteuer des Kaspar Schmeck*, 1951) e personalità indiscussa nel mondo letterario infantile di quegli anni: nel 1953 fu lei, durante una conferenza, a sottolineare l'urgente necessità di scrivere e pubblicare libri per ragazze. Richter insiste soprattutto sull'importanza del passaggio da parte degli autori dal protagonista maschile a una protagonista femminile e del parallelo incremento di storie riguardanti la sfera d'amore e della sessualità. A differenza dei personaggi maschili, emerge spesso da parte delle giovani protagoniste un pronunciato interesse per le questioni sociali e i conflitti interiori divengono più complessi soprattutto quando si tratta dei rapporti con l'altro sesso. Come rappresentativi di questo genere sono indicati Karl Neumann, *Ulrike* (1974); Eckhard Röslér, *Liebesperlen* (1983); Christa Kozik, *Der Engel mit dem goldenen Schnurrbart* (1983); Wolf Spillner, *Wasseramsel. Die Geschichte von Winfried und Ulla* (1984); Christa Grasmeyer, *Friederike und ihr Kind* (1988).

Il secondo volume nasce dalle premesse del primo. Individuati e verificati quindi la qualità estetica e il potenziale di intrattenimento della *Kinder- und Jugendliteratur* nell'ambito della letteratura socialista, Richter riflette sulla sua attuale ricezione creando vere e proprie unità didattiche nella scuola primaria e secon-

daria di primo grado per testare l'interesse suscitato negli alunni.

Il volume riporta integralmente il positivo esito della sperimentazione svolta nelle classi e mirata allo sviluppo di modelli per una didattica della letteratura dell'infanzia, riproponendo romanzi e racconti realistici per bambini, fiabe d'autore, storie di fantasia, testi mitologici e saghe, albi illustrati, scenari ironici, satirici e racconti storici nati nella DDR tra gli anni Cinquanta e Ottanta.

Uno dei maggiori punti di forza di questo secondo volume, in cui si descrive il progetto necessario, coraggioso e provocatorio, di ripresentare in un'aula scolastica la letteratura socialista, consiste nell'approccio metodologico e nella continuità e complementarità, date anche dai testi, dei due volumi. I romanzi e i racconti di Gerard Holtz-Baumert, Benno Pludra, Erwin Strittmatter, Peter Abraham, Peter Hacks, Uwe Kant, Franz Fühmann, Alfred Wellm, Willi Meinck e numerosi altri autori non saranno più solo nomi superati dalla storia ma ancora protagonisti di una dinamica e creativa epoca letteraria, che tenta oggi di rivivere, anche fra i banchi di scuola.

Valeria Di Gregorio

Anneliese Botond, *Briefe an Thomas Bernhard*, hrsg. v. Raimund Fellinger, Korrektur Verlag, Mattighofen 2018, pp. 212, € 29,90

A quasi trent'anni di distanza dalla morte, il lascito di Thomas Bernhard continua a riservare sorprese. L'epistolario *Briefe an Thomas Bernhard*, curato da Raimund Fellinger e uscito presso il Korrektur Verlag – da alcuni anni casa editrice di riferimento per le opere scientifiche su Bernhard –, ne è la prova più recente. In esso sono raccolte tutte le lettere,

le cartoline e i telegrammi che Anneliese Botond inviò all'autore di Ohlsdorf nell'arco di tempo compreso tra il 1963 e il 1971. Ma chi era Anneliese Botond per meritare questa pubblicazione e quale fu il suo ruolo nella parabola artistica di Thomas Bernhard? Nata nel 1922 come Anneliese Strasser (il cognome lo cambiò dopo il matrimonio con Joseph Botond-Blazek, germanista di origine ungherese), quella di Anneliese Botond è una spiccata figura di intellettuale sul crinale tra più culture letterarie, con alle spalle una formazione in Germanistica e Letterature Romanze, un dottorato su Leopardi a Friburgo e uno su Fichte a Parigi. Dopo alcune tappe lavorative nel mondo francofono, prima a Lione e poi a Ginevra, fece ritorno a Francoforte all'inizio degli anni Sessanta come «Lektor» presso la casa editrice Insel, dove tra il 1962 e il 1963 ricevette l'incarico di seguire il processo di revisione del romanzo d'esordio di Thomas Bernhard, *Frost*. Fu così che ebbe l'occasione di conoscere personalmente l'autore e di accompagnarlo nella sua produzione per quasi un decennio.

In *Briefe an Thomas Bernhard* emerge fin da subito che il rapporto istauratosi tra le due figure fu particolarmente intenso e non rimase relegato al mero piano professionale. Già nella prima lettera Botond cerca la vicinanza dell'autore comunicandogli le impressioni che i testi di *Ereignisse* – raccolta che Bernhard aveva bruscamente ritirato dalla stampa nel 1960 a causa di incomprensioni con la casa editrice S. Fischer – avevano suscitato in lei: «Es sind sehr schöne Stücke dabei. Ich hätte sie an Stelle von Fischer auch genommen. Eigentlich sagen sie alle dasselbe aus: Sozusagen die Fehlgeburt des Ungeheuerlichen im Alltag, in dem es aufbricht, aber gleich eingeebnet, erstickt wird, in dem es aber dann doch umgeht wie eine Agonie, die ihn merk-

würdig verrückt» (p. 9). E qui Botond arriva a riconoscere anche la giusta convergenza tra la poetica di Valéry e quella di Bernhard, dove l'incredibile precisione della parola lascia filtrare «das schreckliche Unbegriffene und Unsagbare».

Al tempo stesso non si esime dall'esprimere perplessità e dare consigli sulla forma dei testi da lei curati, scegliendo con abilità le parole al fine di non destare nell'autore l'idea di volerlo scavalcare, come nel caso di *Frost*: «Meine Korrekturen betreffen, wie Sie sehen werden, alle das etwas heikle Kapitel der indirekten Rede. Ich habe hier und dort noch einige Konjunktive gesetzt und glaube, daß es notwendig ist. [...] Ich hoffe, daß ich mit meiner frivolen Sorge um den Konjunktiv (frivol, wie wenn man vor einem brennenden Haus an seidene Strümpfe und Hutbänder denkt), nicht Ihren Zorn errege» (p. 16). In Bernhard nasce ammirazione per questa persona che con estrema facilità riesce a ritoccare il suo romanzo, a inserirsi nella scia del suo stile senza stravolgerlo, senza mutarne anima e intenzione. Tra i due nasce quindi un'intesa intellettuale, un'amicizia letteraria testimoniata dalle lettere e dalle cartoline di questa corrispondenza: Botond invia cartoline dai suoi viaggi, da Trieste, Dubrovnik, Praga, Bernhard le fa recapitare due confezioni di «Ischler Schokolade» (cioccolata della celebre pasticceria Zauner di Bad Ischl, p. 47-51), una in ufficio, l'altra a casa, creando un piacevole scompiglio nella quotidianità di Botond («Lieber Herr Bernhard, das geht doch nicht mit rechten Dingen zu? Heute abend finde ich zu Hause ein zweites Ischler Paket, aufs Haar genau dem ersten gleich, und ich frage mich: – Hat das erste gejunzt? – Oder ists ein Fall von Metempsychose?», p. 48).

Briefe an Thomas Bernhard getta anche una nuova luce sulla produzione di Bernhard fino all'inizio degli anni Set-

tanta: chi legge può ripercorrere la storia editoriale non soltanto di *Frost*, ma anche di *Der Italiener*, *Amras*, *Verstörung*, in parte di *Das Kalkwerk* con gli occhi di chi poté assistere alla nascita e al modellamento di queste opere. A proposito di *Amras* Botond scrive: «Ich glaube: es ist das Beste, was Sie bisher geschrieben haben, der Text ist unglaublich dicht, alles ist *da*, nichts löst sich auf beim näheren Hinschauen, es erklärt auch *nichts*, oder mit Ihren Worten: es ist alles anschaulich gemacht. Und ich bewundere die Sicherheit, mit der Sie in dem Thema der Krankheit die Grenze gefunden haben und eingehalten haben, auf die man nach beiden Seiten, Leben und Tod, hin löst und beide Seiten ineinander übergehen» (p. 40). *Verstörung* vide confermato questo giudizio riscuotendo un entusiasmo ancora maggiore: «Ich habe keine Bedenken mehr, *keine*. Langsam habe ich mich von Ihrem Buch überzeugen lassen, daß es besser ist als alles, was ich mir erwartet, ausgemalt hatte. Es ist nicht so sehr nach außen, es ist nach innen groß geworden. Ich glaube, daß dieses Buch im – freilich nur graduellen – Unterschied zu den andern mehr vom Denken als von der Sprache *getragen* ist. [...] Vieles geht mir durch den Kopf, wenn ich an das Buch denke (ich umarme Sie für dieses Buch), auch viele Einzelheiten, die ich großartig finde; aber ich komme mit meinen kümmerlichen Worten und Begriffen doch nicht so recht daran heran» (pp. 97-98).

Le lettere di Botond presentano un tono ironico misto a una scrittura raffinata, ricca di passaggi in francese («daß Sie keineswegs auf den *einen* 'Frost'-Stil festgelegt sind, oder wie die Franzosen sagen: que vous avez plus d'un tour dans votre sac», p. 19; «Adviene qui pourra», p. 181), spagnolo («Que le vaya bien», p. 183), espressioni latine («nolens volens», p. 15; «ioci causa», p. 53), allusioni che

– è lecito supporre – uno scrittore autodidatta come Bernhard probabilmente non sempre colse appieno. E dopotutto sarebbe anche il caso di chiedersi se Bernhard sia sempre riuscito a decifrare la non facile grafia di Botond (chi scrive ha avuto modo di prendere visione degli originali digitalizzati dall'Accademia delle Scienze Austriache e di contribuire al processo di decifrazione), o se si sia limitato a comprendere il senso principale sorvolando i passaggi più ostici.

Nel 1969 Botond decise di abbandonare il lavoro presso Suhrkamp (che aveva rilevato Insel Verlag nel 1963, subito dopo l'arrivo di Bernhard) e di trasferirsi in Perù, a Lima, fino al 1974, anno del rientro in Germania (dove morì nel 2006). Prima della partenza riuscì a curare la pubblicazione del volumetto *Über Thomas Bernhard* (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970), piccola raccolta di saggi su poetica e testi bernhardiani, alla quale contribuirono personalità di spicco come Karl Zuckmayer, Peter Handke, Wendelin Schmidt-Dengler e Marcel Reich-Ranicki. Nelle lettere è possibile cogliere informazioni sulla nascita di questa miscellanea, sul progresso nella programmazione, sui tentativi di coinvolgimento di autori significativi come Elias Canetti, il quale declinò tuttavia l'invito: «Canetti hat leider abgesagt, mit einem für Sie freundschaftlichen Brief, aber abgesagt» (p. 169). Non mancano inoltre retroscena piccanti: nel corso della preparazione Bernhard confidò a Botond di aver letto «ein grauenhaftes Geschreibsel» di Wendelin Schmidt-Dengler (p. 171).

Über Thomas Bernhard è per certi versi la pubblicazione dell'addio di Anneliese Botond, che segna il distacco pressoché definitivo con Bernhard. Questi non accettò di buon grado la sua partenza e cercò di far sentire la propria voce nella casa editrice. A nulla servirono però le righe che scrisse a Siegfried Unseld per

convincerlo a non lasciarsi scappare una collaboratrice così preziosa: «Ich kann nicht glauben, dass Sie dieser Unsinnigkeit widerspruchslos stattgeben, sie also ohne Widerspruch hingenommen haben und ich bitte Sie, alles zu überdenken und wenn noch möglich, alles zu tun, um diese Frau, deren Bedeutung für den Verlag gar nicht abgeschätzt werden kann, zurückzuhalten» (p. 164). Il legame tra *Autor* e *Lektor* fu molto forte, rafforzato non soltanto dai gusti letterari, dall'amore per il dettaglio, per la cura meticolosa del prodotto letterario, ma anche da tappe biografiche comuni come la tubercolosi (entrambi ne furono affetti negli anni giovanili). L'empatia fu tale che Botond volle contribuire con 6000 marchi – cifra all'epoca non indifferente – alle spese mediche per un intervento al quale Bernhard si dovette sottoporre nel 1967.

Dalle poche lettere di Bernhard (4 a fronte di 152) traspare sempre un tono gentile e giocoso, carico dell'ironia tipica dell'autore e di una certa complicità nel farsi beffe di altre figure del mondo editoriale. E Bernhard a volte si prende gioco – in maniera benevola – anche di Botond, come emerge da una lettera di scuse scritta nell'aprile del 1966 a seguito del continuo procrastinare la consegna di *Verstörung*: «in dem Moment, in welchem ich im Besitz der größten Trümpfe seit Jahren bin [...], habe ich die fatalste Niederlage einzugestehen: es ist nicht möglich, daß ich das Buch für den Herbst (weil es ja im Mai fertig sein müßte) abzuschließen» (p. 87). Nulla di ineccepibile in queste righe, se non fosse che il testo prende poi una piega differente: «Andererseits frage ich mich: empfindest Du Scham? Ich? Nein! Ich bin *ich*, vielleicht mehr *ich* als mir möglich» (p. 88). E quindi Bernhard – non senza cercare di volgere la situazione a proprio favore – consiglia a Botond come proce-

dere stilando una lista di 18 punti: «1.) Bernhard ist zu tadeln (möglicherweise ist er ein Schwein, weil er nicht schon vor 3 Wochen geschrieben hat). 2.) Wir bringen seinen Roman im Frühjahr – (er hat Frühjahrglück!) u[nd]. können ihn außerordentlich gut vorbereiten u[nd]. wenn wir ihn vorabdrucken lassen usf. Geld damit dazuverdienen usf. [...] 5.) Wir verlassen uns nicht mehr auf Bernhard. 6.) Wir beschimpfen Bernhard. [...] 10.) Wir zeigen es ihm! Also! [...] 17.) Wir mißtrauen Bernhard. 18.) Wir werden uns aber von ihm nicht abwenden. Nein, natürlich nicht» (pp. 88-89). Questa non fu affatto l'ultima volta in cui Bernhard dilatò i tempi di consegna con la casa editrice: nonostante il termine pattuito per la fine del 1972, Unsel'dovette attendere fino al 1975 per vedersi consegnato il manoscritto di *Korrektur*.

L'epistolario, ricco di momenti ilari ma anche di profonde riflessioni personali da parte di entrambe le figure, si chiude in maniera brusca con una lettera a Bernhard datata 7 gennaio 1971. Non è dato sapere se a questa fece seguito una risposta dell'autore, in quanto quasi tutte le sue lettere sono andate perse, probabilmente a seguito della serie di traslochi tra Europa e America del Sud. Per quale motivo non vi sono ulteriori lettere di Botond successivamente a questa data? Sono andate perdute oppure vi sono altre ragioni alla base di questo arredo nella corrispondenza? Per quanto non verificabile con certezza, si potrebbe congetturare che sia stato Bernhard a voler porre fine a questa amicizia, come avvenne anche con altre figure di rilievo nell'arco della sua carriera. Potrebbe trattarsi della spesso citata ingratitudine che sembra marcare la fine del rapporto con il compositore e mecenate Gerhard Lamper'sberg, con lo scrittore Gerhard Fritsch, con la poetessa lussemburghese Anise Koltz che nei primi anni Sessanta lo

aveva invitato ai Mondorfer Dichtertage mettendolo in contatto con l'avanguardia poetica europea dell'epoca. Si tratta però di un'ingratitudine che cela anche un anelito d'indipendenza, in quanto le relazioni vennero sempre interrotte da Bernhard quando questi aveva bisogno di affacciarsi su nuovi scenari personali e letterari. Si è forse trovato l'autore in una situazione simile anche con Botond?

Qualunque sia la risposta a questo quesito, non vi è dubbio che tra il 1963 e il 1971 la relazione tra le due figure fu decisamente sentita da ambo le parti e portò a frutti concreti in ambito letterario. Alza forse troppo il tiro, cavalcando uno stereotipo ormai consumato Paul Jandl, titolando la propria recensione per la «Neue Zürcher Zeitung»: «Wer hätte schon Thomas Bernhards Lektorin sein wollen? Diese Frau war es». Non fu coraggio o sconsideratezza a spingere Botond a occuparsi dei testi di Bernhard, quanto piuttosto il caso. Bisogna inoltre ricordare che il Bernhard dei primi anni Sessanta veniva da un retroscena fatto in buona parte di delusioni e sconfitte (amicizie perdute, progetti respinti), e che Botond non aveva quindi ancora di fronte l'inavvicinabile, caustico provocatore degli anni Settanta e Ottanta. Nel 1963 Bernhard aveva bisogno più che mai di una guida esperta come quella di Botond che sapesse da un lato levigare i suoi testi e dall'altro accompagnarli con passo sicuro tra rischi e pericoli del mondo editoriale.

Grazie all'inedito punto di vista di chi affiancò Bernhard durante la creazione delle sue opere, *Briefe an Thomas Bernhard* è un libro che accresce la polifonia di voci intorno alla figura del grande autore austriaco, un testo che non può mancare nella biblioteca dei suoi estimatori né nella bibliografia di opere scientifiche che si occupino del primo decennio della sua produzione. C'è da augurarsi che

il continente Thomas Bernhard continui ad espandersi, e che gli anni a venire vedano sempre più pubblicazioni di questo tenore, che scandagliano con approccio filologico i materiali del ricco lascito.

Stefano Apostolo

Peter Rusterholz, *Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts*, hrsg. v. Henriette Herwig – Robin-M. Aust, Ergon, Baden-Baden 2017, pp. 242, € 45

Peter Rusterholz è un punto di riferimento critico imprescindibile per chi si occupa di letteratura svizzera del Novecento, con i suoi saggi e le sue monografie in cui indaga l'esistenza di una letteratura nazionale elvetica (si veda ad esempio il volume, curato con Andrea Solbach, *Schweizer Literaturgeschichte*, J.B. Metzler, Stuttgart 2007). In particolar modo ha dedicato gran parte dei suoi sforzi critici all'opera di Friedrich Dürrenmatt, al punto che il volume contiene tredici suoi testi sullo scrittore – nati come contributi a conferenze o convegni e, tranne due eccezioni, già pubblicati altrove in raccolte di saggi o come articoli di giornale –, corredati ognuno da una bibliografia ricca e puntuale. I curatori, Henriette Herwig e Robin-M. Aust, docenti presso l'Università di Düsseldorf, hanno cercato di mantenere il più possibile questi testi nella loro forma originaria; il loro obiettivo, dichiarato in una breve nota, è stato quello di chiarire la portata degli studi su Dürrenmatt di Peter Rusterholz e lo sviluppo dei suoi risultati di ricerca.

L'autore ha condotto un capillare lavoro di esegesi, seguendo un metodo storico-critico al fine di risalire alla forma e al significato originali dei testi dello scrittore svizzero, appellandosi – per validare i suoi studi che mirano, inoltre,

a far comprendere come le opere del tardo Dürrenmatt siano il risultato di una costante trasformazione – a comparazioni con altri testi, scienze e discipline. Ciò avviene, solo per citare un esempio, nel saggio *Der Ausbruch aus dem Gefängnis. Wandlungen des Schweizer Kriminalromans* (pp. 47-59), dove i gialli dell'autore della *Promessa* vengono messi a confronto con *Der Keiler* di Felix Mettler e, soprattutto, con i polizieschi di Friedrich Glauser, alla ricerca di un minimo comune denominatore elvetico ma anche di una traccia all'interno del percorso evolutivo dell'opera di Dürrenmatt.

La raccolta si apre con il saggio *Christliches Paradox als Skandalon und Korrektiv der Nachkriegskultur nach 1945* (pp. 15-34): dopo una panoramica sulla situazione della letteratura tedesca del dopoguerra, Dürrenmatt viene introdotto come giovane autore in pieno conflitto interiore, diviso tra nichilismo e fede. A quel tempo considerava l'uomo come «komischer Missgriff», come un'interpretazione errata di un Dio indifferente, se non noioso e annoiato, per il quale Hitler poteva al massimo servire da simbolo. Da questa disperazione nichilistica, tuttavia, Dürrenmatt, con il tempo, si è liberato; se ne è liberato leggendo l'*Epistola ai Romani* di Karl Barth e le grandi opere di Kierkegaard («ohne Kierkegaard bin ich als Schriftsteller nicht zu verstehen» ripeteva nei suoi discorsi e nelle interviste lo scrittore stesso, cit. a p. 27), in cui ha trovato una ragione per la fede cristiana che ha poi influenzato la struttura del suo pensiero, anche quando più tardi si è allontanato dai contenuti religiosi. Ne risulta quindi che i suoi primi drammi, come *Es steht geschrieben* o *Die Ehe des Herrn Mississippi*, sono condizionati dallo spirito cristiano; più tardi, lo scrittore di Konolfingen ha ridotto o addirittura eliminato ogni allusione troppo evidente

alla tradizione cristiana. Anche il saggio *Untergang und neues Leben im Durcheinandertal* (pp. 189-207) segue le tracce teologiche dello svizzero.

La vita di Dürrenmatt, che emerge da questa raccolta, è scandita da crisi di fede e anche di scrittura. Grande importanza viene data da Rusterholz al totale fallimento della prima della commedia *Der Mitmacher* dell'8 marzo 1973; questo evento lo fece precipitare in una profonda crisi fino a indurlo quasi a pensare di non valere più niente come drammaturgo. Mentre le prime opere teatrali, dal grande riscontro di pubblico, hanno mostrato la distruzione di un ordine globale e la sua restaurazione da parte dell'eroe tragico – l'uomo coraggioso, come Alfredo III della *Visita della vecchia signora* –, l'eroe 'comico' del *Mitmacher*, il capo della polizia, è in grado di fermare gli affari criminali solo per un attimo. Il protagonista è soltanto un *ironischer Held* – Dürrenmatt qui prende le mosse dalle riflessioni di Kierkegaard sul tragico – che attraverso la sua morte non salva l'ordine sociale, ma solo il suo io, la consapevolezza del proprio io; in un percorso del genere l'interiorità del personaggio non può essere mostrata, ma solo narrata, e la sua azione si offre, dunque, meno immediata allo spettatore. Come autore, inoltre, Dürrenmatt non si vede più come soggetto autonomo di scrittura, ma come soggetto e oggetto delle tematiche che lo opprimono; sviluppa un modello di scrittura soggettiva e processuale che riflette e critica ripetutamente le condizioni della sua attività letteraria e, così facendo, l'atto creativo si presenta sempre come un evento nuovo, come fa notare Rusterholz nel saggio *Der Autor als Subjekt und Objekt des Schreibprozesses* (pp. 87-114). Dürrenmatt rinuncia alla finzione della verità, alla memoria autobiografica e dà vita alle sue ricostruzioni, a testi che emergono da quanto di-

menticato, dal rimosso, e vengono più volte riformulati. Emblematico per questo processo di 'autoriscrittura' è il caso di *Mondfinsternis*, racconto che presenta lo stesso nucleo della trama della nota *pièce Der Besuch der alten Dame* con la sola differenza di avere un protagonista maschile al posto della crudele Zachanassian, come viene approfondito nel saggio *Differenzen der Geschlechter. Dürrenmatts 'Mondfinsternis' und ihre Genese* (pp. 73-85). Anche l'ultimo romanzo *Durcheinandertal* è stato inizialmente pensato per il teatro, come si evince dal breve scritto di questa raccolta (pp. 131-135). *Midas oder Die schwarze Leinwand*, invece, viene pianificato come film ma realizzato come «Film zum Lesen» (cfr. *Die Krise der Darstellung als Darstellung der Krise: Midas – der Film zum Lesen*, pp. 115-129).

Ampio spazio è dedicato anche all'analisi del Minotauro, figura mitologica che ricorre sovente nelle opere – sia letterarie che pittoriche – di Dürrenmatt. Lo scrittore elvetico si sente, come il *Minotauro disonorato* che ha dipinto, rinchiuso in un labirinto a pagare una colpa non sua: la disgrazia per lui sembra quella di essere nato in Svizzera, paese che offre una finta libertà, così come il Minotauro sconta l'ardente desiderio della madre di volersi accoppiare con un toro.

Il lavoro di Rusterholz è corredato dalle riproduzioni di alcune opere pittoriche e pagine dei manoscritti di Dürrenmatt; le immagini in questa raccolta – un po' come avviene per le opere di Dürrenmatt stesso che afferma: «meine Zeichnungen sind nicht Nebearbeiten zu meinen literarischen Werken» (cfr. pp. 139 e 209) – non devono essere viste come mere illustrazioni, ma come elementi dinamici che mettono in moto il processo di percezione delle crisi della fede, del pensiero e del sapere alla base delle opere analizzate. Rusterholz non lascia nulla al caso nel

trattare l'autore che sullo *Zufall*, invece, ha basato tutta la sua arte.

Maurizio Basili

Serena Grazzini (a cura di), *Wolfgang Hildesheimer*, numero monografico «Cultura Tedesca», 54 (giugno 2018), pp. 257, € 22

Apprezzato autore nel dolente secondo dopoguerra di lingua tedesca, membro dal 1951 del Gruppo 47, in cui si distingue per la sua vena comico-satirica, lo scrittore di origine ebraica Wolfgang Hildesheimer (Amburgo 1916 – Poschiavo 1991) è oggi misconosciuto, non solo in Italia. A essere cadute nell'oblio, insieme ai primi testi ironico-surreali quali la raccolta *Lieblose Legenden* (1952) e il romanzo *Paradies der falschen Vögel* (1953), sono anche le opere successive, in cui lo scrittore, mutando radicalmente tono, dà voce al cupo senso di colpa generato dallo sfregio nazista, nonché alla disillusione consapevole di un mondo dominato da un progresso tecnico-scientifico indifferente alle necessità del pianeta. Tacciono altresì i numerosi radiodrammi dominati dall'assurdo, così come muto è *Nachtstück* (1963), dramma monologico di un io in preda a memorie confuse.

A dare voce a Hildesheimer è ora il ricco e interessante volume curato con grande attenzione da Serena Grazzini per «Cultura Tedesca». Si tratta del primo lavoro di ricerca interdisciplinare sull'autore realizzato in Italia, i cui risultati sono stati esposti al convegno tenutosi presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università degli Studi di Pisa nel dicembre 2016, in occasione del centenario della nascita dell'autore.

Scampato alla Shoah grazie al trasferimento della famiglia, nel 1933, in Palestina, Hildesheimer è testimone in 'dif-

ferita' dell'orrore nazista nella veste di interprete simultaneo dal tedesco all'inglese nei processi di Norimberga. Dalla convinzione dell'impossibilità di 'raccontare' Auschwitz, di articolare una narrazione 'realistica' dell'indicibile, scaturisce in lui l'attenzione per la dimensione della psiche, che, se scandagliata, può restituire immagini 'più profonde' e dunque 'più vere' in quanto depositate nel subconscio, sotto la superficie della «datità del reale» (Grazzini, p. 11). Non è un caso, che, dopo la pubblicazione di *Marbot* (1981) e di *Mitteilungen an Max* (1983), l'approdo ultimo sia per Hildesheimer la spiaggia del silenzio, ovvero l'autoesclusione come unica condizione possibile in un mondo privo di amore.

Aprono il volume i ricordi di Christa Geitner, una delle due eredi dello scrittore. Oltre a restituire le istantanee di esperienze personali in parte rielaborate successivamente da Hildesheimer in immagini letterarie – una colonia domestica di gatti, un catamarano, il Castello di Lacoste in Provenza – Geitner rievoca i «momenti irrecuperabili» (p. 18) di un rapporto umano e intellettuale animato dalla continua indagine delle possibilità espressive della lingua e vivificato dagli incontri con Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Hans Werner Richter. Tuttavia Geitner, generosa seppur delicata nel condividere le sue memorie, non può esimersi dal rievocare quell'atteggiamento di resilienza che Hildesheimer interpretava come estrema «resistenza alla disperazione» (*ivi*).

Matteo Galli documenta con acutezza e dovizia di particolari la scomparsa dell'autore dal campo letterario contemporaneo alla luce di tre diversi aspetti. Il primo è l'evidente assenza di Hildesheimer dalle storie della letteratura tedesca degli ultimi vent'anni, tra cui quelle di J. Egyptien (2006) e V. Weidemann (2006). Solo nei corposi volumi a cura di

W. Barner (1994), si trova, oltre ad alcune menzioni più o meno puntuali, «un piccolo medaglione su Hildesheimer» (p. 27) ed opera Manfred Durzak. Anche nella *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* in 12 volumi (1980-2009) le menzioni dell'autore si rivelano modeste, anche se nella parte conclusiva del volume 12, curato da K. Briegleb, quest'ultimo presenta Hildesheimer come «riferimento per declinare la condizione postmoderna» (p. 29). Il secondo aspetto investe il ruolo eccentrico dello scrittore all'interno del Gruppo 47, sia per il suo atteggiamento divergente rispetto alla «*volkstümlich-moralische Literatur*», sia per il suo sottrarsi a quel «mandato politico-diplomatico», ovvero militante, sancito a partire dalla riunione del 1964 a Sigtuna (Svezia) a cui egli rifiuta di partecipare (si veda a questo proposito il saggio *The End of Fiction*, 1975). Le poche iniziative dedicate all'autore in occasione del suo centenario – questo il terzo aspetto – confermano tale scomparsa dal panorama letterario.

L'«elusivo e sfuggente» (p. 35) dialogo di Hildesheimer con l'elemento ebraico è finemente indagato da Claudia Sonino sulla base sia di una puntuale lettura dell'epistolario con i genitori aderenti al sionismo, recentemente dato alle stampe, sia di un'attenta analisi dell'intervento radiofonico sul tema *Mein Judentum* (1978). Sonino ricostruisce il progressivo sviluppo, nell'autore, di una visione del mondo sostanzialmente eurocentrica, non determinata dall'elemento ebraico, che permane comunque intimamente, e che si realizza nella dimensione di una libera *Heimatlosigkeit* dove tutti, ebrei o non ebrei, sono di casa. Ne è esito la decisione di stabilirsi, dopo la guerra, nella Germania ovest, intraprendendo qui la propria carriera letteraria.

Al primo decennio della produzione di Hildesheimer sono dedicati i saggi di

Giovanna Cermelli, Dino De Sanctis e Lorenzo Licciardi. In *Lieblose Turandot. Hildesheimer e la noia del potere* Cermelli affronta con acume le specificità delle rielaborazioni del tema della principessa crudele affrontate dallo scrittore nei generi del radiodramma, della commedia (anche televisiva) alla luce delle differenti declinazioni che tale figura ha assunto nella cultura europea a partire dalle opere di Carlo Gozzi e Friedrich Schiller, per approdare alla *Turandot* «viparina» di Puccini e a quella «politica» di Bertolt Brecht. Depotenziando la vicenda crudele e passionale, trasformandola in un «copione desueto» che funge da pretesto per un sottile gioco di potere ogni volta tessuto in modo differente, Hildesheimer si concentra sulla dimensione retorico-dialettica di «ciò che si dice e ciò che si tace» all'interno di uno scenario dominato dalla «moltiplicazione incontrollabile delle falsificazioni e dei falsari» nonché da «un lucido piano imperialistico» (p. 61).

La «Elena *Erzählerin*» di Hildesheimer, così De Sanctis nel suo approfondito saggio sull'innovativo rapporto dell'autore con il mito greco e le sue rielaborazioni novecentesche, domina la scena in *Das Opfer Helena* – prima radiodramma (1955), poi pièce teatrale (1959) – affermando appunto, in un complesso flusso di coscienza, il proprio destino di «vittima sacrificale». Alla sua protagonista, modellata sulla filigrana della finitezza e dell'imperfezione umana in una *mise en abîme* che si rivolge direttamente al pubblico, Hildesheimer conferisce la capacità di leggere al contempo nella propria «anima» e nelle complesse dinamiche di una «famelica miopia di conquista» (p. 73), per affermare poi la presenza di una colpa che investe tutti i personaggi senza alcuna «possibile palingenesi» (p. 74).

A *Nachtstück* è dedicato il sottile studio di Lorenzo Licciardi. Muovendo dal cruciale interrogativo che investe, nel

solco del verdetto di Adorno, il 'come' scrivere dopo Auschwitz, Licciardi si concentra, attraverso una serrata analisi del testo, sull'«urgenza», sentita da Hildesheimer, «di uno spostamento dei parametri d'esperienza e dei sistemi interpretativi della realtà», alla luce del quale l'assurdo è «un riflesso della storia del Novecento» (p. 83). Il monologo di un anziano disturbato nel sonno da «ricordi tormentosi» annebbiati e confusi, in preda a una «schizofrenica oscillazione tra sgomento, rimozione e autoassoluzione» (p. 87) diventa funzionale – così Licciardi – «alla *Schuldfrage* e al controverso problema della memoria storica» (p. 86).

Il rapporto di Hildesheimer con il modernismo, in chiave sia etico-intellettuale sia traduttiva, è al centro del saggio *Volere o potere? Hildesheimer, Joyce e Anna Livia Plurabelle*. A partire dalla traduzione del noto brano del *Finnegans Wake*, Andrea Binelli e Alessandro Fambrini mettono in luce con perspicacia le molteplici declinazioni del serrato – per quanto tacito, se non addirittura negato – confronto che l'autore ebreo-tedesco intraprende con lo scrittore e melomane irlandese. «Strumento di accesso alle profondità del proprio sé» (p. 98), Joyce è per Hildesheimer «l'orizzonte utopico» (p. 98) di una sperimentazione personale che intreccia al discorso letterario le risorse della composizione musicale, con «rese fonetiche perlopiù bizzarre e in qualche caso stranianti e persino geniali» (p. 99), le quali si potenziano nell'«intelaiatura ciclica» dell'opera di Joyce, rivivificata e riattualizzata proprio nella dimensione della sua traduzione.

Come mette d'altronde ben in rilievo Marina Foschi, la pratica traduttiva, in quanto interpretazione e mediazione di diverse visioni del mondo, può compiersi per Hildesheimer solo nella dimensione dell'affinità e dell'empatia con un altro autore – si veda, al proposito, il

suo saggio *Der Autor als Übersetzer. Der übersetzte Autor*. In prospettiva linguistica, Foschi scandaglia con sottigliezza le frontiere invalicabili della lingua, riflettendo sui concetti di «intraducibilità e autenticità» (p. 112); essi fanno del lavoro del traduttore – «un artigiano fabbro che forgia la creatività altrui in altra lingua» (p. 118) – un'«officina di trascendenza» dell'io sulla realtà con lo scopo di penetrare quest'ultima per farne una «verità soggettiva», «libera e indipendente» (pp. 116-117). È questo che dimostra la rigorosa analisi condotta da Foschi della traduzione in inglese di *Elf Söhne* di Kafka.

Il ruolo del surrealismo nella scena artistica londinese degli anni immediatamente precedenti alla Seconda guerra mondiale e l'importanza che tale movimento assume nella formazione di Hildesheimer, riversandosi poi nella sua scrittura e nella sua pittura, è preso in esame con grande attenzione da Lorenzo Carletti. Partendo dall'affermazione dello stesso autore «Ich bin der Anschauung nach Surrealist und alles, was ich schreibe ist surrealistisch», Carletti riflette in modo puntuale sulle «incurSIONI» dell'autore nel campo della storia dell'arte e della letteratura artistica (p. 129). È il caso sia di *Paradies der falschen Vögel*, caleidoscopio di «falsi, falsari, artisti autentici, copie e originali» (p. 136), sia di *Marbot*. Quest'ultima opera accoglie in sé «micro-ritratti di artisti e piccoli saggi di critica» redatti da un immaginario teorico d'arte, il baronetto inglese Andrew Marbot (1801-1830), morto suicida per l'impossibilità di creare in prima persona. Seppur nel solco di una corretta indagine filologica – si fa riferimento, tra gli altri, agli studi di Freud, Kandinsky, Worringer – Hildesheimer giunge con le sue volute falsificazioni a «sovertire ogni indagine stilistica o storicistica, iconografica o iconologica» (p. 130) a favore di un approccio che guar-

da all'opera come rappresentazione dello spirito dell'autore. Anche Lorella Bosco dedica il suo approfondito saggio *Art and Life* all'immaginario personaggio di Andrew Marbot. Attraverso l'analisi del complesso intreccio tra verità e finzione, referenzialità e poesia, Bosco si misura con la questione della «biografia come maschera ed enigma»: la biografia fittoriale tracciata da Hildesheimer irride i canoni del genere biografico poiché ogni «biografo non può che fornire una spiegazione soggettiva e sempre incompleta della personalità cui egli si accosta» (p. 153), come l'autore stesso aveva d'altronde già evidenziato nel discorso su Dürer e nel suo fondamentale *Mozart*.

Nel saggio *Hildesheimer, l'ascolto e i paradossi del discorso musicale* Alessandro Cecchi ripercorre accuratamente le suggestioni musicali che hanno ispirato, ancora una volta nel solco interpretativo di Adorno, pressoché tutta la produzione letteraria e saggistica dell'autore: «racconti, romanzi, conferenze, saggi, recensioni, testi radiofonici e pièce teatrali» (p. 155). Si spazia quindi ben oltre il suo più celebre testo *Mozart* (1977); già il racconto *Das Ende der Welt* (1952) è fondamentale per capire il rapporto di Hildesheimer con la produzione musicale: qui si esprime un'amara ironia nei confronti del postmoderno culto estetizzante della Storia quale alienante fuga dall'inafferrabile contemporaneità. In *Der ferne Bach* (1985) lo scrittore giunge poi alla conclusione che il solo ascolto possibile sia quello del tutto privo di ambizioni ermeneutiche, in quanto circoscritto alla sola sfera soggettiva.

Serena Grazzini, nell'arioso e articolato *Als ich noch Schriftsteller war. Ripensare Hildesheimer a partire dalla fine*, ripercorre *à rebours* il percorso letterario dell'artista e scrittore da un punto di vista soprattutto letterario, sottolineandone il percepito 'senso della fine' della

Storia e quindi della produzione letteraria. Quest'ultima si rivela ormai incapace non solo di cambiare, ma anche solo di scalfire il mondo in conseguenza della «semantica della morte» derivata dall'irrisolvibile «problematica della soggettività post Auschwitz» (p. 15). In questo senso, la Shoah rappresenta per Hildesheimer la negazione della letteratura quale espressione di «anima, di coscienza e di amore» (p. 173): dopo Auschwitz risulta impossibile non solo scrivere 'poesia' ma anche 'letteratura' in senso lato. La studiosa conferma la sua tesi dimostrando che le tappe di questo percorso erano presenti in nuce già a partire dalle *Lieblose Legenden* (1952), per poi svilupparsi nelle *Vergebliche Aufzeichnungen* (1962) e in *Marbot* (1981).

Chiude il volume dedicato a Wolfgang Hildesheimer *Il «Fondo Hildesheimer Wolfgang» presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana* di Lucia Salvato. Lo scritto della coordinatrice scientifica della sistemazione del fondo descrive le vicissitudini della biblioteca personale di Wolfgang e Silvia Hildesheimer, donato alla prestigiosa biblioteca milanese grazie all'amicizia tra la famiglia di Hildesheimer e il suo direttore Don Federico Gallo. Si tratta di più di 5000 volumi: oltre alle opere dello scrittore, esso contiene numerosi testi donati con dedica agli Hildesheimer da amici quali Heinrich Böll, Günter Grass, Ilse Eichinger, Gabriel Garcia Márquez. Il fondo, disponibile in consultazione, spazia dalla letteratura all'arte, alla musica, al teatro, alla filosofia, alla storia, alla teologia, fino ai libri di viaggio e di cucina, oltre che ai fumetti e alle opere di consultazione.

Grazie all'ampiezza e alla varietà dei temi affrontati, diversi dei quali inediti negli studi in altre lingue, il volume curato da Grazzini rappresenta un contributo decisivo per la (ri)lettura di Hildesheimer, non solo in Italia. A questo

propósito, è bene ricordare, facendo riferimento alle parole della stessa curatrice, la riedizione, nel 2016, a opera di Gabriella Rovagnati, della traduzione di *Tynset* di Italo Alighiero Chiusano (1968), tra l'altro – elemento non trascurabile – particolarmente apprezzata dallo stesso Hildesheimer.

Daniela Nelva

Margrit V. Zinggeler, *Swiss Maid. The Untold Stories of Women's Contributions to Switzerland's Success*, Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt a.M. 2017, pp. 383, € 54,20 / CHF 67,00 / USD 64,95

Il volume si configura come uno studio culturologico sul ruolo decisivo e misconosciuto che da sempre le donne svizzere hanno avuto nel favorire la stabilità sociopolitica nonché lo sviluppo economico e culturale della Confederazione, elementi fondamentali del 'fenomeno' elvetico. Afferma l'autrice che «[w]ere a Nobel Prize to be awarded for the 'Benefits of Mankind' based on highest distinction in the domestic discipline of home economics to facilitate men's professional and political work, Swiss women probably would have been awarded such an accolade every year since the inception of the Nobel Prize in 1895!» (p. 84).

Colpisce il titolo del libro, che induce a riflessioni a carattere linguistico-culturale. *Swiss Maid*, che si pronuncia, come è noto, allo stesso modo di *Swiss Made*, si richiama implicitamente al volume di R. James Breidling *SWISS MADE: The Untold Story behind Switzerland's Success* (Profile Books, London 2013) in cui vengono passati in rassegna brevetti, formule e strategie di imprese elvetiche che hanno reso famosi nel mondo prodotti di vario genere. Nel libro di Breidling responsabili dello Swiss Brand sono escluse

sivamente gli uomini, mentre l'intento di Zinggeler è di ripercorrere e commentare «the untold Stories of Swiss women who have helped to shape the multilingual and multicultural country of Switzerland» (p. XXXIV). Come dire, l'etichetta *Swiss Made* è impensabile senza il contributo delle Swiss Maid. Ma il titolo ha anche altre implicazioni. Se *Swiss Made* evoca eccellente manifattura in ogni campo, in particolare prestigiosi prodotti di *élite* come orologi e strumenti di precisione, nel contesto elvetico l'abbinamento *Swiss Maid* è proprio dell'ambito pornografico, è infatti frequente nella pubblicità di spettacoli a luci rosse e in analoghi siti internet. Zinggeler suggerisce attraverso abili rimandi impliciti che il titolo del volume non fa riferimento alla pornografia come comunemente intesa, ma che scandaloso, disdicevole è che il ruolo delle donne elvetiche nella creazione del contesto democratico e nel mantenimento delle fiorenti condizioni economiche sia stato fino all'incirca alla fine del XX secolo ignorato. Non manca una sintetica disamina di alcuni recenti testi di storia elvetica che eludono quasi del tutto la presenza femminile. Ad esempio, Zinggeler rileva che il noto storico Thomas Maissen (autore tra l'altro di *Schweizer Heldengeschichten und was dahintersteckt*, Hier +Jetzt, Baden 2015; trad. it. di Laura Bortot, *I miti svizzeri. Realtà e retroscena*, prefazione di Orazio Martinetti, Dadò, Locarno 2018) nei suoi contributi cita pochissime donne, menzionate per lo più in riferimento a uomini famosi (ad es. Alice Meyer, moglie di Karl Meyer, uno di protagonisti della *Geistige Landesverteidigung*). Afferma l'autrice che «Maissen's Swiss histories are HIS-stories; it seems only men were building the Swiss state» (p. 39).

Per gli studiosi della letteratura germanofona il libro è di notevole interesse al fine di comprendere alcune idiosincra-

sie del mondo elvetico che per lunghissimo tempo hanno rallentato sensibilmente la partecipazione delle donne alla vita letteraria del paese. Non è un caso che solo a partire dagli anni Settanta un numero consistente di autrici si sia affacciato sulla scena letteraria: al 1971 risale infatti l'introduzione del suffragio universale femminile a livello federale (a livello cantonale, bisogna aspettare fino al 1989 che anche l'Appenzello equipari politicamente le donne agli uomini), diritto osteggiato dall'esito negativo di vari referendum sul tema. L'autrice, svizzera naturalizzata americana, è infatti docente di germanistica presso la Eastern Michigan University, ricorda in particolare quello del 1959, la cui atmosfera politica paragona a quella delle elezioni presidenziali americane del 2016 che hanno visto vincitore Donald Trump su Hillary Clinton. In entrambi i casi, nella Svizzera di fine anni Cinquanta così come negli USA di qualche tempo fa, un ruolo centrale nel determinare l'esito delle votazioni ha avuto la propaganda politica effettuata da una minoranza che è riuscita a convincere gran parte dell'opinione pubblica della inadeguatezza delle donne in questioni di carattere politico. In tal modo, afferma Zinggeler, negli Stati Uniti «the worst-prepared man against the best-qualified woman was elected» (p. 250). In Svizzera il sistema elettorale stesso ha creato per lungo tempo un circolo vizioso in quanto, escludendo il suffragio femminile, non permetteva alle donne di esprimersi proprio su questo punto a livello istituzionale – ovvero attraverso il referendum stesso – per affermare i propri diritti. Zinggeler conclude che «the US and Switzerland are Sister Republic, two political systems in which men could and can suppress women and divide women» (p. 251).

Il fatto di non essere riconosciute come cittadine ha in qualche modo ini-

bito la creatività femminile; per secoli non essere considerate politicamente ha indotto le donne a non sentirsi legittimate a cimentarsi come scrittrici e come artiste. Solo pochissime, spesso ignorate dalla storiografia letteraria, hanno intrapreso questa strada. Negli anni Ottanta e Novanta erano piuttosto frequenti pubblicazioni come – per citare solo qualche esempio – *Zwischenzeilen: Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz* (hrsg. v. Elsbeth Pulver – Sybille Dallach, Pro Helvetia-Zytglogge, Zürich-Bern 1985) e *Und schrieb und schrieb wie ein Tiger aus dem Busch. Über Schriftstellerinnen in der deutschsprachigen Schweiz* (hrsg. v. Elisabeth Ryter – Doris Stump *et al.*, Limmat, Zürich 1994) che si proponevano di evidenziare e valorizzare il contributo femminile alla letteratura svizzero-tedesca, apporto che nei decenni successivi ha acquistato sempre maggior spessore. A ragione, agli inizi degli anni Novanta Alice Ceresa intitolava un suo contributo *An Weiblichem hat die Schweiz nur den Namen* (in *Die Schweiz von Außen gesehen*, hrsg. v. Alice Vollenweider, Benziger, Zürich 1991, pp. 173-176). Sebbene con ritardo rispetto a gran parte delle altre nazioni europee, tra le quali la Germania e l'Italia, le scrittrici svizzere sono ormai entrate a pieno titolo nella letteratura nazionale – così come nella storiografia letteraria –, come dimostra ad es. l'attribuzione dello Schweizer Literaturpreis nel 2012 a Irene Brežná (slovacca naturalizzata svizzera), nel 2012 a Erika Pedretti, nel 2018 a Friederike Kretzen, per menzionare solo pochissimi nomi. Anche a livello internazionale, non mancano riconoscimenti, come prova l'assegnazione nel 2010 del prestigioso Deutscher Buchpreis a Melinda Nadj Abonji, ungherese naturalizzata svizzera, per il romanzo *Tauben fliegen auf*.

Zinggeler intende il volume come «a tribute to the invisible, silent, and si-

lenced women in Switzerland, who were, in essence, the glue bonding together families, villages, and the society as a whole, tending to the daily needs of children, husbands, relatives, the poor, and the sick, as well as the strangers working on farms, in workshops, businesses, schools, hospitals, in the manufacturing and service industries, and in the military» (p. XXVIII). Ma la trattazione evidenzia le donne non solo e non *in primis* come fondamentali 'spalle' degli uomini, bensì esplora l'apporto di coloro che si sono distinte in vari ambiti professionali, sebbene, in virtù della storiografia (economica, storica, letteraria ecc.) per lungo tempo maschile e maschilista, non abbiano acquisito la stessa notorietà dei colleghi uomini.

Il *Foreword* presenta la biografia sotto molti aspetti tipica, almeno fino alla metà del Novecento, di una donna di nome Hulda, nata a St. Gallen nel 1918, figlia di Mathilda che era stata costretta a guadagnarsi da vivere mettendosi al servizio di varie famiglie come *Verdingkind* (designazione per bimbi in condizioni disagiate in quanto orfani, figli di zingari, illegittimi e simili) e poi in parte si era riscattata dalla condizione subordinata grazie alla propria aggraziata grafia, che le permise di essere assunta da una ditta locale di raffinata biancheria di pizzo per scrivere a mano le etichette. Anche Hulda, come la madre, inizialmente si dedica al ricamo e frequenta una *Handarbeitschule*. All'epoca, osserva Zinggeler, «[a]ll women Hulda knew were in a serving position. Her female role models served the husbands, the families, the sick and those in need of female skills» (p. XXIV). Con il matrimonio, nel 1947, Hulda ha un proprio *Haushalt* che non deve condividere – privilegio all'epoca di poche donne – con la famiglia dei suoceri e che amministra amorevolmente e con perizia, come se si trattasse di un'a-

zienda, senza alcun rimpianto per non avere un lavoro fuori casa. Appoggia comunque la lotta per i diritti politici delle donne e condivide i principi dell'emancipazione femminile, sebbene continui a vivere nel contesto limitatissimo dell'Appenzello. Alla fine del *Foreword*, l'autrice osserva «Did Hulda and her mother lead prosperous lives? No. Were they successful and happy? Yes» (p. XXVII), constatazione che suggerisce implicitamente di confrontare le vicende di donne riferite nei capitoli successivi con la biografia di Hulda, presa come 'modello' di esistenza femminile del passato.

Il libro è articolato in dodici capitoli che esplorano, oltre che la secolare centralità delle donne nel microcosmo della famiglia, il loro *ruolo attivo* nell'ambito della religione, dell'agricoltura, dell'artigianato, dell'istruzione nonché delle forze militari, della politica, dell'economia. Sebbene in riferimento agli ultimi tre campi l'ingresso ufficiale della componente femminile sia più recente, è da ricordare che le donne svizzere si sono distinte, in particolare nel primo conflitto mondiale, come ausiliarie della Croce Rossa nell'apposito corpo denominato *Frauendiensthilfe*.

Alla disamina dei dati nonché dei contesti lavorativi e storici utili ai fini della definizione del ruolo delle donne si alternano pagine in corsivo che assumono il carattere del documento autentico; in esse infatti l'autrice propone storie di figure femminili che nel corso della preparazione del volume ha incontrato personalmente e di cui riporta biografie talora singolari, talora emblematiche, come – per citare due esempi molto diversi tra loro – nel caso di Suor Domenica, priora del monastero di S. Giovanni a Münstair, e del Sergente Chantal Sempach, istruttrice militare di truppe composte prevalentemente da uomini. Tali inserti in corsivo, caratterizzati da una scrittura

attentissima al dettaglio che procede con deliberata lentezza, fanno toccare con mano la realtà dell'universo femminile elvetico di oggi, permettendo di gettare uno sguardo a un mondo geograficamente molto vicino al lettore italiano, ma sotto molti aspetti ignoto.

Il volume, ricchissimo di dati e di informazioni (ci si rammarica che non ci sia un indice dei nomi) nonché caratterizzato da una scrittura deliberatamente parca di tecnicismi e disquisizioni astratte, ricostruisce con la massima chiarezza l'orizzonte relativo ai vari contesti che esplora e si configura come uno strumento quanto mai utile non solo per il *common reader* che l'autrice ha in mente, ma anche per coloro già iniziati alle problematiche elvetiche. L'attenzione al dettaglio non può che affascinare, soprattutto per quanto riguarda talune peculiarità del *modus vivendi* e del quotidiano elvetico. Per citare solo pochi esempi, l'autrice ci informa che Swissair fu la prima compagnia aerea europea a utilizzare hostess, che la prima imperatrice del Sacro Romano Impero, Adelheid, era svizzera, che a St. Gallen, nota per i raffinati pizzi, sono stati realizzati i ricami del vestito che Michelle Obama indossava in occasione della nomina del marito a Presidente. Per rimanere in uno degli ambiti topici del mondo svizzero, quello relativo alla pulizia, Zinggeler si sofferma sulla differenza tra 'putzen', che vuol dire pulire strofinando e rassettando per rendere presentabile un ambiente, e 'reinigen', che implica «sanitation and purification done by trained and certified professionals» (p. 114); sulle definizioni asettiche e professionali di *Raumpflegerin* e *Reinigungskraft* che sempre più sostituiscono il sostantivo *Putzfrau*, connotato socialmente; sul concetto di *Waschküche* (piccolo locale lavanderia ad uso dei condomini di un palazzo), per concludere poi che «cleaning could even become an ob-

session for some housewives» (p. 115). Tuttavia, sbaglierebbe il lettore che dovesse pensare che tali osservazioni intendano dileggiare le abitudini elvetiche. Si tratta infatti semplicemente di una fotografia, di una *Bestandsaufnahme* che talora indubbiamente, date le peculiarità dell'universo in questione, non può non far sorridere chi legge. Chi volesse, se non una satira, una descrizione in chiave autoironica e comica del quotidiano elvetico, può gustare scritti letterari come ad esempio il racconto di Hugo Loetscher (1929-2009) *Der Waschküchenschlüssel* (1983), in cui l'oggetto menzionato nel titolo diventa, come lo scrittore illustra attraverso l'esilarante narrazione di una serie di episodi all'interno di un condominio, la chiave per comprendere la democrazia elvetica basata sul puntiglioso rispetto delle norme.

Di indubbio interesse per il lettore che intende approfondire la dimensione culturale e letteraria della Confederazione è il quinto capitolo *The Education of Swiss Women and Women in Education*, in cui l'autrice ripercorre le varie fasi dell'arduo cammino verso l'equiparazione di diritti tra uomini e donne in ambito scolastico e accademico, cammino che si concluse solo nel 1981 con il riconoscimento della parità. In Svizzera, come in molti altri paesi europei, per secoli solo le giovani del ceto elevato ricevevano una vera e propria istruzione, che spesso veniva impartita all'interno delle mura di conventi e scuole religiose. La manodopera femminile minorile era troppo richiesta in casa e gran parte delle giovani di ceto medio e medio-basso rimaneva a lavorare in famiglia. Vera e propria pietra miliare in merito all'educazione femminile furono gli scritti del pedagogista Johann Heinrich Pestalozzi, che considerava la donna non solo per natura perfetta insegnante, ma molto più ricettiva dell'uomo in qualità di discente. La prima Università elve-

tica ad aprire le porte alle donne fu Zurigo, nel 1864; tuttavia, incredibilmente, per vari anni dalla componente femminile venivano accettati solo titoli di studio stranieri. Solo nel 1880 la situazione cambiò e gradualmente i vari Atenei elvetici cominciarono a permettere alle donne di accedere all'istruzione universitaria, sebbene pochissime arrivassero al dottorato (a Zurigo solo undici, tra queste Richarda Huch, tra il 1867 e il 1946). La Eidgenössische Technische Hochschule di Zurigo, roccaforte della cultura accademica maschile, sfornò i primi dottori di ricerca donne solo nel 1952/1953, dato che si configura come un ulteriore grottesco paradosso nella più antica democrazia d'Europa. Per quanto concerne la docenza, che oggi (o meglio nel 2017) il 22.3% dei professori universitari sia donne, con un aumento del 20% rispetto al 1989, non può che far ben sperare per il futuro, sebbene le percentuali siano ancora molto diverse rispetto a quelle di altri paesi europei. Zinggeler in più d'un luogo afferma che responsabile dei sopra citati anacronismi (in alcuni casi forse si sarebbe tentati di dire discronie) è stato proprio il sistema educativo, il cui obiettivo per secoli consisteva nel preparare le donne ad essere perfette *Hausfrauen*, mogli e madri, tendenza questa generalizzata in vari contesti nazionali.

Alla fine del volume, Zinggeler torna sui versi goethiani che aveva collocato, in traduzione inglese, in epigrafe al *Foreword*, versi in cui in riferimento al gravoso carico di incombenze femminili si legge: «Zwanzig Männer verbunden ertrügen nicht diese Beschwerde, / Und sie sollen es nicht; doch sollen sie dankbar es einsehn» (*Hermann und Dorothea*, VII, Erato, Dorothea, vv. 126-127). Alla luce di quanto si apprende dal libro, la conclusione dell'autrice appare del tutto condivisibile: «Have Swiss women borne twentyfold the burden of men in

establishing the Swiss society and the nation? We certainly can affirm this when looking at women's long and burdensome struggle until they gained civic and political rights» (p. 355).

Anna Fattori

Cesare Lievi, *Un teatro da fare*, a cura di Lucia Mor, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 123, € 14

Il libro-intervista che Lucia Mor ha realizzato dialogando con Cesare Lievi su quasi mezzo secolo di attività registica si apre e si chiude con due risposte, solo apparentemente divergenti, alla «domanda bruciapelo: il teatro è necessario?» (p. 13), che torna variata alla fine come «Allora *per te* il teatro è necessario?» (pp. 106, corsivo mio). Il centinaio di pagine contenuto fra i due interrogativi ricostruisce la storia e il senso delle relative risposte – negativa in abbrevio: «oggi il teatro non è necessario» (anche se con l'aggiunta che, in certi contesti storici e sociali, il teatro ha avuto funzione imprescindibile); aperta nella chiusa, che consegna al libro il suo titolo: «Sì, quello del futuro, Quello da fare» (sempre pp. 13 e 106). È questo motivo sufficiente per immergersi nella lettura di uno scambio quanto mai raffinato e profondo – merito del garbo e della competenza dell'intervistatrice come pure della generosa disponibilità dell'intervistato a dischiudere la sua scatola magica, e non di rado la sua anima, come anche ad ampliare il discorso, attraverso le sue esperienze nostrane e internazionali e con nettezza di giudizio, alle problematiche che la prassi della vita (e politica) culturale pone di fronte all'artista.

Ad arricchire il volume, in cui il dialogo vero e proprio è incorniciato da una premessa di Lucia Mor e da una teatrografia, in appendice, delle regie di prosa

lieviane dal 1973 al 2017 (a cura di Elena Cantarelli, Bianca Simoni e Cristiano Azzolin), sono, al suo centro, trentuno fotografie e un bozzetto di scena a colori, su carta patinata. Vi appaiono scenografie e interpreti di altrettanti spettacoli di Cesare e (fino alla precoce scomparsa del fratello scenografo nel 1990) Daniele Lievi: *Die Jungens vom Gardasee* che la critica teatrale tedesca osannò fin dai debutti d'oltralpe di metà anni Ottanta. Attori come Giovanni Visentin, Graziano Piazza, Gianfranco Dettori, Tommaso Ragno, Nicola Rignanese, Umberto Orsini, Stefano Santospago e Lorenzo Glejeses, attrici quali Giulia Lazzarini, Sandra Toffolatti, Laura Marinoni, Ludovica Modugno sfilano in questa galleria cartacea, e si potrebbero citare numerosi altri nomi, e certo non solo italiani, estraendoli dai dati teatrali – che per altro non considerano, per ragioni di spazio, le numerose regie liriche a firma Lievi (il teatro musicale rimane quasi del tutto fuori anche dalla conversazione).

Il germanista ha molti motivi per porsi in ascolto di quest'opera sulla vita e sull'arte che, tra *Ouverture* (pp. 13-22) e *Finale* (pp. 101-106), è sapientemente suddivisa in sei atti: *Da piccolo* (pp. 23-33), *Il regista* (pp. 35-45), *Il Teatro dell'Acqua* (pp. 47-62), *Nei paesi di lingua tedesca* (pp. 63-77), *Un teatro stabile* (pp. 79-92), *Varie ed eventuali* (pp. 93-100). Mor richiama alcuni di tali motivi fin dalla premessa, quando racconta del suo primo incontro con Lievi, nel 1995, in occasione di una presentazione bresciana del *Libro d'ore* nella di lui traduzione (entro il primo volume dell'edizione Einaudi-Gallimard delle *Poesie* di Rilke, curate da Giuliano Baioni e Andreina Lavagetto). La giovane germanista è colpita allora dalla maniera in cui si rivivifica, nell'affabulatore, un repertorio testuale a lei ben noto eppure raramente esperito con tale intensità: «Ciò

che faceva la differenza era che della poesia di Rilke, insieme al traduttore, parlavano anche il poeta e l'uomo di teatro, e quindi sia colui che depone le parole nella bellezza del testo poetico salvandola della quotidianità [...] [sia] colui che dona alle parole quella tridimensionalità che la pagina scritta non riesce a dare» (p. 6). Non si può non essere d'accordo con Mor quando, nell'immediato prosieguo della premessa, intravede nel «legame profondo e complesso con la parola [...] una delle cifre distintive» del lavoro complessivo di Lievi, di cui conosciamo accanto alla sua scrittura originale traduzioni di lirica e di drammaturgia: tedesca da Goethe e Hölderlin a Kleist e Büchner, austriaca da Grillparzer a Rilke, appunto, e Trakl (e altri ancora, con traduzioni strettamente sceniche, come pure da altre lingue: Ibsen, Lorca, Ionesco). È un *teatro poetico* il suo, si potrebbe sintetizzare in una breve formula, dei poeti e del poeta – e *Poet des Theaters* lo ha non a caso definito anche la stampa tedesca, idealmente collegandolo alla linea che nel secondo Novecento ha trovato il suo culmine in Klaus-Michael Grüber (ci si tornerà). La scelta riuscitissima dell'immagine di copertina (che corrisponde alla ventinovesima riproduzione entro il libro) 'dice la stessa cosa', in fondo, fermando nella fotografia di Flavio Martins Dos Santos il volo di bianchi cigni sopra una figura femminile, che lo spettatore vede di spalle, le mani protese a quel meraviglioso e transeunte stormo (è Sandra Lipp in *Das Märchen von den wilden Schwänen / Cigni selvatici*, che Lievi ha tratto da Hans Christian Andersen e portato in prima rappresentazione allo Stadttheater di Klagenfurt il 13 novembre 2014, con le scene di Josef Frommwieser e i costumi di Marina Luxardo).

La traccia dell'accesso privilegiato e molteplice dei Lievi, nativi di Gargna-

no sul Garda (BS), alla cultura e al teatro tedesco, si può d'altronde utilmente seguire lungo tutta l'intervista, che alterna piacevolmente linea tematica qua, con affondi entro questioni sostanziali del lavoro teatrale, e percorso cronologico là, lungo le fasi della biografia intellettuale e artistica. Dall'inizio e con l'occhio ad aspetti generali, Lievi chiarisce che, per un uomo di teatro, il testo non può che essere «sempre in cammino, alla ricerca della sua perfezione», e che una tappa di questo cammino, «provvisoria, instabile ed effimera», è la realizzazione scenica. Essa è intesa come «grande rischio» da chi (in aperta distanza da certo teatro di regia basato su una drammaturgia del 'materiale', che il Nostro apprezza ma non sente suo) afferma l'imprescindibile divario fra «ogni testo teatrale» (anche strettamente contemporaneo), che «è al passato», e «la sua messa in scena [che], invece, è al presente» – al «dialogo complice» cui tale situazione invita Lievi a non credere che valga la pena sottrarsi (pp. 19-22).

Il mondo tedesco e austriaco fanno capolino a ogni piè sospinto. Quasi nell'ordine, e in massima sintesi, così: Con le fattezze di Wagner nel primo ricordo teatrale significativo di Lievi, raccontato con soavità (un *Lohengrin* visto, undicenne, all'Arena di Verona, di cui proprio non lo convinceva il trattamento scenico del cigno); nella persona di Brecht quanto alla sua primissima firma registica sotto una messinscena (a ventuno anni, a Gargnano, *Quanto costa il ferro?*); in termini lessicali, nei due pilastri che Lievi pone a reggere il proprio lavoro tutto (il *Konzept*, ovvero il taglio interpretativo forte senza cui nessun progetto registico funziona, e il *Dramaturg*, ruolo di cui apprezza oltralpe l'efficacia e che introduce nella prassi italiana durante la direzione artistica bresciana); con il nome di Hölderlin, quando si tratta di scegliere il pri-

mo testo importante da portare al Teatro dell'Acqua, la prima sede di espressione del teatro dei fratelli, ricavata nel paese natale da una caserma abbandonata (*La morte di Empedocle*, tradotto e portato in scena nell'agosto 1982, che rivisiterà nel 1987 per le *Orestyadi* di Gibellina); in un curioso e in parte rocambolesco passaggio da Tieck a Trakl che significa, niente meno, la rampa di lancio per una carriera europea – così, *Cavaliere Barbablù/Paesaggio con Barbablù* diventa nel 1984 il *Barbablù* trakliano che, grazie a Peter Iden e nonostante Franco Quadri, lancia i fratelli Lievi: uno spettacolo che Cesare riprenderà negli anni a seguire a Vienna, ai Festival di Cividale e di Spoleto, e di cui dice che «contiene tutto ciò che mi spinge a fare teatro. In modo segreto. Misterioso» (p. 62).

E ancora: il teatro tedesco, conosciuto già durante gli studi e poi praticato negli anni Ottanta, con la sua specificità strutturale, culturale ed estetica, è il «luogo dove un'intera società si mette in scena»; curvatura tutta particolare di un «coinvolgimento della letteratura nel fatto teatrale» (p. 64), tale da produrre un reciproco determinarsi di drammaturgia e regia; Lievi chiarisce che per lui «fu la scoperta di un mondo. E di un nuovo modo di intendere teatro», in cui l'autore pensa scenicamente e il regista tende a «iniziare dal testo, interrogarlo, restare nell'ambito e nei limiti dello spazio che definisce e inventare la sua traducibilità scenica interpretandolo», (p. 67). Questo incontro segna il primo momento in cui, pur nell'entusiasmo della giovane età artistica, si prende piena consapevolezza dei propri mezzi (dal 1985, in particolare, dopo un soggiorno francofortese e un saggio di regia alla Hochschule für Musik und darstellende Kunst su *Die Bergwerke zu Falun* di Hofmannsthal, cui seguono incarichi a Heidelberg, a Vienna, a Basilea con un debutto con *Käthen von Heil-*

bronn nel 1988 invitato al Theaterrefen), mentre in Italia intanto, tra i pochi, Lievi porta il Goethe del *Clavigo* (Milano 1988) e soprattutto del *Tasso* (Brescia 1986). I primi anni Novanta sono drammatici, con la malattia e la morte del fratello, ma ricchissimi: chiamati a Vienna da Peymann, fanno fra l'altro Botho Strauss (*Die Zeit und das Zimmer*, 1990); fin sulle mitiche scene della berlinese Schaubühne Cesare Lievi porta un suo pezzo. Sta per arrivare il periodo dell'impegno come direttore artistico del Centro Teatrale Bresciano (1996-2010), preceduto da un anno all'Emilia Romagna Teatro. Non solo in questo quindicennio non mancano regie oltralpe (Bonn, Wiesbaden), ma Lievi riesce a dare linfa drammaturgica tedesca anche al suo più lungo incarico italiano, con spettacoli suoi e di registi da lui incaricati, con notevoli interpreti, su autori del canone (Kleist, di nuovo *Käthchen* e la *Brocca Rotta*) e del secondo Novecento: Herbert Achternbusch, Robert Schneider e i 'suoi' Bernhard, *Alla meta* (1999) e Strauss, *Luna e l'altra* (2007). Si nota proprio tra questi due ultimi pezzi una pausa dei 'tedeschi' nella teatrografia; nel 2007 il ritorno è incrementato con un Goethe riscritto da Iden (*Faust e Bauci*; pochi anni dopo anche la *Ifigenia in Tauride*).

L'ultima fase bresciana e il successivo obbligato ri-orientamento, non senza le classiche beghe nostrane – sulle quali, come su altro, si pratica nel libro una salutare franchezza, senza perdere in eleganza – sfociano nella chiamata come Sovrintendente al Teatro Nuovo Giovanni di Udine, dove è di nuovo Kleist a spiccare nelle stagioni 2010-2012 (*Il Principe di Homburg*). Con i successivi impegni come *freier Regisseur* tra Italia (un *Leonce e Lena* del 'nuovo' Büchner, tradotto all'uopo, debutta a Torino, nel 2017) e Austria soprattutto (*Am Ziel* questa volta in originale, con Andrea Jonas-

son, e un lavoro tratto da *Menschen im Hotel* di Vicky Baum vanno al Theater in der Josefstadt tra il 2015 e il 2016) arriviamo fin quasi a oggi, e allo spettacolo che ancora nell'intervista e nella teatrografia non poteva essere registrato, una produzione italo-austriaca in due lingue su Lutero di cui Lievi firma testo e regia (*Il giorno di un Dio*, 2017-2018) – ma non arriviamo affatto all'ultima parola sul fecondo e biunivoco scambio tra lo scrittore e regista e la cultura di lingua tedesca, che certamente riguarnerà anche il 'teatro del futuro', quello ancora 'da fare'.

Fra i molti spunti che, come si sarà inteso, il volume propone, ne trascelgo solo due che mi pare mostrino, forse ancor più efficacemente di altri, quanto prezioso esso sia solo per lettori-spettatori interessati alle sorti di un teatro poetico nella contemporaneità ma anche per studenti e studiosi di 'cose tedesche'. In primo luogo, grazie alla sua personale traiettoria e al suo poeticissimo sguardo, Lievi è una sorta di splendido narratore interno-esterno della storia recente e recentissima della drammaturgia e scena austro-tedesca (nei loro risvolti linguistico-formali, estetici e culturali). Per fare solo pochi esempi, alcuni brevi quadri sulla Vienna «morbida' e decadente» sferzata dalle provocazioni *ad hoc* di Claus Peymann e dal «beffardo, apocalittico e cinico» Thomas Bernhard (pp. 72 s.), o le *Charakteristiken* di anziani attori del Burgtheater, o ancora il riuscitissimo schizzo di confronto tra attore di scuola tedesca e attore di scuola italiana (p. 76): queste e altre pagine si leggono meglio di tanti saggi e fanno nascere la speranza che prima o poi Lievi scriva una sua autobiografia teatrale (purché sappia fare a se stesso domande altrettanto pertinenti e suadenti quanto quelle che gli sottopone, dolce ma precisa, Lucia Mor). E in ogni caso sono pagine che invitano a sottoporre l'intero e delicato processo *from*

page to stage che la drammaturgia compie nel teatro di Lievi allo sguardo complessivo di una trattazione d'impianto monografico – in un caso in cui, e insistendo così sul suo spiccato interesse germanistico, si parte peraltro pressoché sempre dal testo originale e dal relativo lavoro di traduzione, o si giunge alla realizzazione scenica in tedesco nell'opposta direzione, o ancora si lavora direttamente in una sola lingua (si vedano in merito le già illuminanti osservazioni di Lievi stesso, con riferimento specifico alla «lingua per attori» che usano Strauss e Bernhard e al diverso lavoro con gli attori e sul pubblico che la trasformazione interlinguistica e interculturale impone, p. 86).

Infine, la *Theaterarbeit* di Lievi ci invita a riprendere in mano il canone drammatico tedesco e la scrittura teatrale del Novecento e prestare rinnovato ascolto alla 'tridimensionalità' della parola, poetica e scenica – in ultima analisi, come nell'epifania rilkiana da cui Mor parte nella premessa. Un 'teatro da fare' c'è anche nel lavoro di interpretazione e (ri) edizione italiana, tenuto conto dei grandi predecessori sulle cui spalle tutti poggiamo ma anche del fatto che non solo sulla scena, ma anche nelle forme di confronto scientifico e di mediazione culturale vige la 'provvisorietà' dei risultati raggiunti e la 'necessità' di rimodularli col nuovo presente che i testi di volta in volta incontrano. Non mancano, nel novero dei pezzi levigati nella preparazione testuale e scenica e infine resi teatro da Lievi, classici della drammaturgia da tornare oggi a compulsare o da guardare in nuova, nostra prospettiva. Goethe e Kleist saltano all'occhio come i più presenti nel suo teatro, e Lievi stesso invita a mischiare le carte e verificare quanti abissi si aprano nel «classico, armonico e composto» Goethe e quanta levità ironica veni l'«irrequieto e ambiguo» Kleist (*ivi*). Un discorso simile, *mutatis mutan-*

dis, vale per i 'moderni' Strauss e Bernhard, che Lievi indica come antipodi, e si applica a quelle due matrici registiche che meravigliosamente convissero nella Berlino anni Settanta-Ottanta: Peter Stein e il già citato Klaus Michael Grüber. Proprio in una sintesi tra «la lucidità di analisi del primo e la visionarietà del secondo» (p. 95) Lievi ritiene di poter riconoscere il fine ultimo del suo lavoro, che sente evidentemente di poter porre nella scia della doppia via alla profondità e intensità testuale che i due hanno rappresentato. Proprio – e non è un caso – ricordando uno spettacolo di Grüber del 1991, proprio – e non è un caso – su un testo kleistiano, Cesare Lievi ha d'altronde rivelato a Lucia Mor con i più delicati e assieme alti accenti il significato che per lui il teatro ha, sia esso necessario o forse solo sufficiente a giustificare la propria esistenza. Jutta Lampe è splendida Alcmena; nel finale di *Amphitryon* si avvicina al pubblico e con un ultimo gesto e un'ultima sillaba – *Ach!* –, dà forma poetica a tutti i gesti e le parole che hanno preceduto quel momento: «L'attimo del risveglio. Del senso pieno» (p. 100). Del teatro da fare.

Marco Castellari

Arte e Scienza. Kunst und Wissenschaft, miscellanea in onore di Aldo Venturelli / Festschrift zu Ehren von Aldo Venturelli, a cura di Luca Renzi, in coll. con Andrea Benedetti (Schriften der Villa Vigoni, Bd. 4), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2018, pp. 431, € 69

Capita di rado di leggere un volume miscelaneo come quello offerto ad Aldo Venturelli; miscelaneo proprio nel senso tradizionale del termine tardo latino, ovvero composto, costituito di studi diversi, dono di tanti colleghi e di amici. Ca-

pita di rado perché i quaranta contributi che lo compongono non sono una somma di pezzi staccati ma, nel loro insieme, sviluppano forme singolari di aggregazione e di unità.

Un'unità della cornice che è certamente frutto dell'ambiziosa indicazione tematica del titolo *Kunst und Wissenschaft*; una unità frutto del lavoro di selezione e contenimento svolto da Luca Renzi in collaborazione con Andrea Benedetti; una unità dello stesso oggetto-libro dell'editore Steiner e della collana Aurora; se vogliamo anche una unità che si riverbera dalla persona del dedicatario e degli autori da lui frequentati. Insomma una forma di unità ipogea che i teorici delle scienze cognitive non avrebbero nessuna difficoltà ad ammettere visto che, secondo la loro ottica, la fase prelogica e metaforico-sinaptica è consustanziale sia al pensiero scientifico che a quello artistico.

Nell'orizzonte ampio e mutante di questo testo provo dunque a individuare i principali filoni di sviluppo, cercando di cogliere insieme lo spirito del libro e la specificità dei singoli studiosi; se non altro per assolvere a un elementare dovere che è quello di informare e di descrivere il libro nei suoi contenuti e nei suoi meccanismi. Chi sono gli autori, quali doni hanno offerto, che cosa ci dicono questi studi. Fin da ora mi scuso per le semplificazioni e per le omissioni, e soprattutto mi scuso per avere privilegiato gli scritti di carattere germanistico e letterario. Una tentazione inevitabile e tanto più naturale a Urbino dove la germanistica italiana ha avuto sempre una sua centralità.

Comincio dalla sezione delle testimonianze che apre la raccolta. Qui parlo per primi gli addetti ai lavori Immacolata Amodèo, Luigi Reitani, Manfred Nießen; i quali tutti ricordano dal punto di vista della loro esperienza il lavoro

svolto da Aldo Venturelli loro predecessore nella direzione di due importanti istituzioni culturali quali Villa Vigoni e l'Istituto italiano di Cultura a Berlino, ma anche il protagonista di tante altre rilevanti imprese culturali. Tra le molte doti che vengono giustamente riconosciute ad Aldo Venturelli ne ricordo solo due che colpiscono, proprio nelle pagine di Nießen, «Impetus und Perseveranz» (impeto e perseveranza), quasi una proiezione e un'amplificazione del titolo.

Avrebbero potuto stare in questa stessa sezione introduttiva le pagine di Giovanni Meda Riquier su *Eva ritrovata*, un breve saggio tra storia della cultura e storia dell'arte che racconta fra le righe un episodio molto gratificante per Venturelli segretario generale di Villa Vigoni; intendo il ritrovamento e l'identificazione di una statua in marmo raffigurante *Eva e il serpente* dello scultore Baruzzi; un'opera che era stata parte importante del programma iconografico pensato da Enrico Mylius in memoria del figlio, a suo tempo collocata all'ingresso della Villa e poi scomparsa. Apprendiamo soltanto da una nota a piè di pagina che Venturelli si trovava con Meda sul luogo del riconoscimento in Palazzo Clerici a Milano e che entrambi ebbero contemporaneamente la stessa intuizione sull'identità dell'opera. Ora questa è forse soltanto una testimonianza marginale ma assai significativa della partecipazione del segretario generale alla vita e alla storia della villa che viene qui indirettamente rievocata.

In ogni caso, tra le testimonianze della prima sezione, nella quale si trova anche quella di Giacomo De Angelis sulla passione artistica di Venturelli, è Claudio Magris che, con una lettera di apertura che è un po' il preludio al volume, traccia con pochi tocchi un suggestivo profilo dell'uomo e dello studioso. Sul piano personale e umano, infatti, Magris condivide con Aldo la città di Friburgo come

luogo di ricordi e di radici, e come una loro comune Germania antica e profonda. Sul piano scientifico sono evidenti le affinità e gli interessi di ricerca che li legano e forse identica è la passione per i grandi autori tra Otto e Novecento che – si legge – hanno inciso sulle trasformazioni alle quali stiamo assistendo da più di un secolo, Nietzsche e Musil in particolare. I quali sono naturalmente, anche in questo volume, gli autori dominanti. Nietzsche *in primis*, colui che Colli aveva definito il filosofo «veritiero, smarrito nella foresta della conoscenza» (Colli, *Dopo Nietzsche*, Torino 1978, p. 13) e Gottfried Benn (*Nietzsche nach fünfzig Jahren*, 1952) il terremoto dell'epoca, «Erdbeben der Epoche, il più grande genio linguistico dopo Lutero».

Accanto alla galassia Nietzsche, nella quale stanno Wagner, Musil, Mann e George, si aggregano altre non minori costellazioni: dal Lessing di Marino Freschi al Goethe di Gabriella Catalano, dal Wackenroder di Andrea Benedetti al Kleist di Grazia Pulvirenti, dalla *fin de siècle* di Alessandro Fambrini, dalla germanistica al gruppo delle altre discipline, dalla storia dell'arte al cinema e al teatro. Sullo sfondo il grande tema dell'identità tedesca e dei rapporti tra Italia e Germania in un arco di quasi due secoli.

Negli studi dedicati alla galassia Nietzsche mi pare che prevalga nettamente l'interesse per la recezione delle opere come un fenomeno pervasivo di lunga durata, ancora in atto, con tutti i drammatici interrogativi che ha comportato. C'è una marcata convergenza sui nodi del travisamento dei testi nietzscheani in un'ottica di riabilitazione e di riavvicinamento alla verità testuale soprattutto per Nietzsche ma anche per Wagner e per Mann. D'altra parte l'estetica della recezione è ben solida e trova buona accoglienza nelle più recenti tendenze dell'estetica o, meglio, della neuroestetica, che

oggi guarda alle basi neuronali dell'atto della lettura e alle capacità del lettore di modificare il senso del testo.

Carlo Gentili offre uno *specimen* molto particolare e vivacissimo dei percorsi di travisamento e di lettura politica del pensiero di Nietzsche; lo fa attraverso l'analisi di un noto film di Hitchcock *Rope (Nodo alla gola)* del 1948; un film che, dichiara l'autore, è solito proiettare agli studenti all'inizio di ogni seminario sul filosofo «come modello di interpretazione esemplare del pensiero morale e sociale di Nietzsche» (p. 265), come esempio della base pragmatica e storica dei diritti e della morale da lui proclamata. Non so se questo contributo, che analizza la sceneggiatura del film e le sue fonti, pertenga più alla storia del cinema oppure alla storia della recezione di Nietzsche. Di certo è tra i contributi più attraversati dalla spinta transmediale che caratterizza un po' tutto il volume.

Sulla stessa linea della recezione si legge con grande interesse il breve contributo di Claudia Sonino sull'influenza esercitata dal filosofo sul sionismo e sul profetismo del giovane Scholem. È un altro caso molto inquietante della potenza attrattiva di Nietzsche e della sua irruzione inarrestabile nella cultura del primo Novecento. Sonino ci racconta il doppio percorso di Gershom Scholem; sia il percorso di esaltazione e la convinzione di aver ricevuto da Nietzsche una sorta di investitura messianica; sia il rapido declino di questa infatuazione, la resistenza a quel potere e il ritorno della coscienza alla storia e alla tradizione ebraica entro una parabola di tempo relativamente breve, tra il 1915 e il 1918.

Due contributi mostrano una particolare adesione e consonanza al titolo del volume, quello di Fabrizio Cambi e quello di Giuliano Campioni. Il primo ha per oggetto *Musil, Nietzsche e la matematica*, un tema cui Venturelli aveva

dedicato incisive osservazioni nel suo bel libro *Nietzsche in Berggasse 19*. Cambi parte dalla constatazione di un processo osmotico tra arte e scienza nei due autori venturilliani per eccellenza per mettere a fuoco un complesso simbolico chiave, quello del funambolo. Se era stato soprattutto Musil già nel 1913 a coniare la formula felice dell'uomo matematico come acrobata, a descriverlo come *Seiltänzer* e artista temerario sospeso sul nulla, senza reti di protezione, capace di pensare per acrobazie concettuali, ovvero «nicht diskursiv sondern sprunghaft», la fonte era quella delle note pagine iniziali dello Zarathustra, sulle quali torna Campioni.

Salto mortale, arte acrobatica, vivere pericolosamente sono le formule più incisive e più vulgate che attraversano continuamente la storia della ricezione e che occorre ridefinire sempre, come fanno qui i due autori.

Così anche Giuliano Campioni riprende il tema del funambolo riportandolo alle sue fonti e tessendo una rete di suggestive citazioni nietzscheane; per dirci che nella paradossale costruzione del filosofo, il funambolo è l'uomo superiore che si distacca dalla massa, colui che si libra leggero sopra la folla, vive pericolosamente, incarna la sfida alla mediocrità in nome di un talento che si fa professione, esercizio fabbrile, lavoro artistico. Si fa talento assoluto come la matematica. Si tratta di uno dei nodi concettuali più controversi ma da un certo punto di vista più fecondi se solo pensiamo alla fortuna della metaforica dell'acrobata studiato da Jean Starobinski, non solo come «fenomeno pittorico o poetico, ma come fenomeno letterario, parodia dell'agire artistico e come epifania derisoria dell'arte» (Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 9-10); o anche se pensa-

mo al concetto di 'Artisticità' e di 'Artistik' che rimbalza nei saggi maturi di Gottfried Benn. Un nodo del pensiero paradossale di Nietzsche che Cambi e Campioni aiutano a riportare alla sua complessità lessicale e metaforica e, almeno in parte, autobiografica.

Se ci spostiamo di poco sullo stesso versante troviamo il caso Wagner, riproposto da Pier Carlo Bontempelli. Il suo saggio è tra i più curiosi perché affronta il tema del travisamento, della recezione deviata e della riabilitazione di Wagner su vari fronti di accusa. Nell'opera di riabilitazione il principale riferimento di Bontempelli è il libro *Cinque lezioni su Wagner* del filosofo francese Alain Badiou, uno dei più intriganti pensatori contemporanei, melomane figlio di melomane. La sua riabilitazione di Wagner puntava, come è noto, a scagionare il musicista dall'accusa di avere fatto una musica funzionale ai miti fondativi e identitari che sarebbero poi stati alla base dell'antisemitismo; puntava a individuare i contenuti musicali delle opere wagneriane e a liberarli dalle pretese totalizzanti che gli si erano sovrapposte; infine indicava il principio costruttivo di Wagner nell'idea della trasformazione incessante di tutte le cose, nel rifiuto delle forme chiuse e nell'esito informale che ha fatto di Wagner un precursore dell'arte moderna. Anche su questo punto ovvero sull'informale, le riflessioni di Bontempelli stimolano a stravaganti connessioni, come quella forse possibile con l'oratorio di Paul Hindemith *Das Unaufhörliche* su testo di Gottfried Benn andato in scena a Berlino nel 1931 con la direzione di Otto Klemperer.

Di fatto, quello di Bontempelli è un saggio da leggere in contiguità con quelli di Cambi e Campioni, in una di quelle forme di aggregazioni cui accennavo all'inizio che fanno capo in senso lato alla storia della recezione.

Se Nietzsche e Wagner sono effettivamente gli autori dominanti, dentro e oltre l'orizzonte nietzscheano, nel volume avanza un altro gigante della letteratura tedesca, lo scrittore Thomas Mann. Mi riferisco al saggio di Luigi Alfieri che, se in parte riguarda anche Canetti, centra un tema chiave della miscellanea ovvero la questione dell'identità tedesca e la posizione della Germania nell'Europa così come si è configurata nell'opera manniana più discussa *Le Confessioni di un impolitico*, del 1918. Noi sappiamo che quell'opera è per certi aspetti una macchia nel percorso di Mann su cui molto si è scritto. Interessante il fatto che Alfieri legga il percorso di Mann dai territori della impoliticità a quelli della democrazia, non seguendo l'iter storico-critico canonico, ma spostandosi nettamente sul versante psicoanalitico, e guardando a quel testo come specchio di rapporti familiari conflittuali. Il libro della impoliticità manniana avrebbe le sue origini nel dissidio con il fratello; e il confronto tra due volti della famiglia sarebbe a sua volta il confronto tra due volti della Germania. Anche qui ritroviamo una sintonia di metodo e di vicinanza con i lavori di Venturelli e in particolare con lo studio sulla prima recezione viennese di Freud e sull'intricato tema dei rapporti Nietzsche-Freud.

Sembra, è, un altro Mann quello che ci descrive Alberto Destro proponendo una libera lettura del finale di *Lotte in Weimar*, uno dei capolavori della narrativa novecentesca. Sono molti gli scrittori che si sono misurati con l'ombra di Goethe e ne hanno fatto un personaggio di un'opera di fantasia. Tra gli altri Martin Walser e, da noi, Claudio Magris con *Stadelmann* del 1988, la sua prima opera teatrale e bel pezzo di 'drammaturgia del disagio' che affidava alla memoria del cameriere e servitore di Goethe il racconto di una Weimar ancora illumina-

ta dalla presenza del suo nume tutelare. Certo Thomas Mann ha scritto un'opera superba e audace qual è il romanzo che immagina il ritorno a Weimar dell'eroina de *I dolori del giovane Werther*. Destro, quasi portando alle estreme conseguenze un'estetica del lettore, suggerisce di leggere liberamente il famoso ambiguo finale e di decidere se, nelle ultime pagine del romanzo Mann abbia raccontato un'apparizione simbolica di Goethe accanto a Lotte nella carrozza che la riportava a casa dopo il teatro, oppure un incontro potenzialmente avvenuto. Io non sarei del tutto d'accordo con questo suggerimento e sulla piena autonomia del lettore, ma ricordo questo contributo solo come esempio di uno delle molte sfide interpretative che escono dalle pagine del volume e che rientrano appieno nel quadro dell'interesse per i fenomeni ricettivi. Quadro confermato anche dallo studio di Emilia Fiandra sull'influenza della teoria della relatività di Einstein su Brecht e su Schumacher.

Naturalmente ci sono anche numerose monadi sparse, alcune cronologicamente distanti dal cuore del libro, come quella di Laura Auteri che ci ricorda una fase di indistinzione tra arte e scienza e una letteratura che, nel Cinquecento, è stata prima di tutto *Poetica del sapere*; che riusciva a trasmettere contenuti di conoscenza tecnica, medica e scientifica insieme alla trama di un discorso di finzione.

C'è quella di Gabriella Catalano che per Venturelli ha guardato con amorosa acribia ad un disegno minimo di Goethe, al profilo di un golfo tracciato dallo scrittore probabilmente nel 1787 sul margine di un foglio pubblicitario del tempo. Viaggio grafico parallelo? Esercizio visivo? Esercizio mentale? Estetica del marginale?

C'è l'*Addio agli Dei* di Enrico De Angelis, lo studio di Serena Bertolucci sui

resoconti di viaggio sui giardini di Genova; il pezzo di Claus Ehrhardt su *Menzogna e verità*; quello di Giovanni Tateo su due eterogenei percorsi autobiografici come quelli di Ferdinand von Saar e Eduard von Keyserling. Quello, di ampio respiro, che Luca Renzi dedica a uno stimolante confronto tra il romanzo di Döblin *Berlin Alexanderplatz* del 1929 e il film di Fassbinder del 1980.

Vorrei citare ancora uno studio molto *a latere* della germanistica e della filosofia, quello dedicato da Anna T. Ossani a una trasmissione radiofonica, ovvero al Teatro dell'Usignolo che dal 1947 al 1949 fu in Italia uno dei primi esperimenti sulla parola poetica *mise en espace*. Fu Leonardo Sinisgalli, insieme a Giagni, a fare le prime costruzioni sonore con testi letterari. Oggi possiamo ripensare quell'episodio non come a un fossile, a un reperto di archeologia radiofonica, ma come l'esempio di una particolare intensità di ascolto che si produsse nel clima di ricostruzione postbellica. Come e soprattutto un lontano esempio di costruzione geometrica della materia sonora.

Mi resta poco tempo per parlare del secondo importante filone di ricerca che si dipana e attraversa questa miscellanea: è il rapporto tra rappresentazione verbale e rappresentazione iconica, che è un filone molto rilevante nella germanistica italiana, fino dagli anni Novanta. Basti pensare agli studi di Michele Cometa e Elena Agazzi e ancora prima a Giorgio Cusatelli e alle feconde contaminazioni disciplinari sul caso Winckelmann, ma anche per esempio agli studi su Ernst Jandl e Friederike Mayröcker.

Devo dire che le pagine che mi hanno colpito sono quelle della germanista Antonella Gargano che ha aggiornato con lessico e riflessioni che per me sono nuove il rapporto che da sempre scrittori hanno intessuto con artisti. Gargano

parla di tre grandi autori moderni, Paul Celan, Christoph Ransmayr, Ingeborg Bachmann nella loro interlocuzione con un artista contemporaneo di alto rango, Anselm Kiefer, un artista molto sensibile ai codici verbali. Guardare un quadro di Kiefer significa leggere segni verbali, ritrovare versi che si sono fatti tela e su quella tela si sono fatti polvere cosmica, ritrovare analoghi processi di essiccazione e di erosione dentro una temporalità indefinibile. Non sono solo le nuove rovine del nostro tempo; sono i segni a noi vicini di un processo di trasformazione e di uno scambio che dai cartigli medioevali e barocchi è giunto alla poesia visiva e forse anche ai graffiti di stazioni e sottopassaggi. Qui la riproduzione di più immagini avrebbe supportato utilmente il discorso interpretativo della studiosa.

Si ritorna a parlare indirettamente di scienza nei due saggi di Paola Gheri e di Lucia Perone Capano, entrambe germaniste. Entrambe parlano di un tema, l'impossibile misurazione del mondo, come recita il titolo di un noto romanzo di Daniel Kehlmann *Die Vermessung der Welt*. Entrambe colgono un grandissimo tema che percorre la letteratura tedesca da Stifter a Kafka, dove giganteggia la figura del *Landvermesser* e dell'Agrimensore. Il sogno matematico di misurare ciò che non è misurabile. La narratrice cartografa, anche qui Kiefer, anche qui rifrazioni potenti della relazione dilemmatica arte/scienza. Un altro esempio di quelle aggregazioni e di quella spinta unitaria di cui parlavo all'inizio; oltre che di una germanistica che nel tempo si è molto arricchita di nuovi apporti metodologici.

Devo rinunciare a cercare una sintesi dei tanti studi e a seguire tanti impulsi di riflessione; ma vorrei almeno ricordare in chiusura un contributo apparentemente anomalo nel tema e nella forma, firmato da Giorgio Montinari e da Vivetta Vivarelli, che consiste nella pubblicazione

e ricostruzione di un breve carteggio tra Mazzino Montinari e Paolo Chiarini che risale al 1971.

Lo scambio epistolare è tra due che si ritengono e sono marxisti. Il loro problema è come leggere Nietzsche di fronte alla distruzione che del suo pensiero aveva fatto il principe dei filosofi e degli interpreti marxisti, ovvero da Georg Lukács. Montinari ammette l'insofferenza che gli procura la lettura di Nietzsche, ma rifiuta di affrontarla ricorrendo all'apparato ideologico e meccanico elaborato da Lukács, respingendo con ironia le certezze del filosofo ungherese di trovarsi di fronte ad un'opera di deliberata distruzione della ragione: per esempio laddove afferma che «Tutto lo schematismo marxista è andato in frantumi dal 1956 e con esso l'ottimismo storicistico» (cfr. p. 425). Contro l'ipertrofia e il pathos del discorso nietzscheano Montinari intende usare un'arma sola: il sapere e il metodo filologico, unico argine, unico antidoto, unico filtro. Dalle pagine del breve carteggio Montinari – Chiarini esce netto il primato assoluto del discorso e dell'approccio scientifico e certo non è un caso se il curatore lo ha posto alla fine del volume come sigillo e come viatico. E in questo sigillo sono tentata di vedere lo spirito profondo di questo libro che in tante parti raccoglie e custodisce l'eredità di Montinari.

Devo ammettere in conclusione che è stato un atto di superbia altissima da parte mia pretendere di poter parlare di questo libro e dei suoi tanti risvolti. Tra questi sono obbligata a lasciare ad altri il grande tema che fa da sfondo a tutto il volume, ovvero il rapporto tra Italia e Germania nei decenni del lavoro di Aldo Venturelli. Non solo perché non ho le competenze e perché richiederebbe una diversa impostazione del discorso; ma soprattutto perché i rapidissimi mutamenti neppure troppo striscianti ci

parlano oggi di un'altra stagione dei rapporti bilaterali e quasi di un'altra epoca storica, politica e culturale, come ci dice Federico Niglia.

Concludendo, voglio dire che, in tutte le sue parti, questo volume è un atto di resistenza ai tempi e di fiducia nella ricerca che rende il doveroso omaggio ad Aldo Venturelli, alla sua intensa attività scientifica e culturale; il suo è stato un lavoro solido e sobrio, raccolto e mai esibito, che ha segnato uno dei momenti più alti di quella stagione e della storia dei nostri due paesi. Nelle forme di questa corposa miscellanea si concreta dunque il giusto riconoscimento della sua Università e la gratitudine di una disciplina che egli ha molto e costantemente onorato.

Maria Fancelli

Paola Del Zoppo – Giuliano Lozzi (a cura di), *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018, pp. 359, € 25

Già il titolo di questo appassionante volume dà precisa indicazione della sua dinamicità che supera, oltre la barriera temporale, rigidità classificatorie e abusive dicotomie in una riuscita pluralità di voci. I diversi contributi, riallacciandosi criticamente agli studi precedenti nel proprio ambito, arricchiscono con esiti spesso inediti la ricerca attuale sul comune argomento e delineano future prospettive, creando ciascuno una nuova tessera di questo sfaccettato mosaico che mostra il valore costruttivo dell'eterogeneità e della complessità. Antigone viene inserita nel mito, inteso come «astuzia presente ed evocazione» (Furio Jesi, *Mito*, Istituto Editoriale Internazionale, Milano 1973, p. 21), diventa materiale

della mitologia «in quella mescolanza di contrari tra *lógos* e *mythos*» (p. 15). La protagonista della tragedia di Sofocle che, contrapponendosi a Creonte, vuole seppellire il fratello Polinice, fino ad accettare l'eroismo del vincere morendo, appare in infinite variazioni.

L'introduzione dei curatori Paola Del Zoppo e Giuliano Lozzi offre una puntuale disamina delle tappe più significative degli studi a riguardo che poi ricorrono con interpretazioni diverse nei vari contributi in un continuo confronto. Dalle riflessioni di Hegel, che considera la tragedia «la più compiuta delle opere d'arte» (p. 7) e ne individua il conflitto tra famiglia e Stato, espressione dell'ordine etico rappresentato da Creonte, tra maschile e femminile, si passa alla «traduzione-riscrittura» (p. 8) di Hölderlin e all'epocale messa in scena di Brecht nel 1948, per passare poi alla ricezione più recente, a partire dal fondamentale *Antigones* di Georg Steiner (Oxford University Press, Oxford 1984) che ne presenta la variegata «influenza culturale» (p. 7). Appaiono la definizione di «conoscenza analogica» (p. 9) di Giorgio Agamben che nella sua modalità di interrogazione propone un approccio trasversale tra Atene e Gerusalemme, con «contrapposizione e incontro di due principi creativi» (pp. 10-11), le teorie del mito tra Blumenberg, Barthes e Levi-Strauss, la filosofia politica di Martha Nussbaum, il pensiero della differenza nelle sue diverse articolazioni: contrapposizione tra femminile e potere di Maria Zambrano, identità sessuata di Luce Irigaray, corporeità e politica di Adriana Cavarero e la svolta performativa di Judith Butler. Il dialogo esplicito con volumi collettanei apparsi in altri paesi dopo il 2000 dimostra la vitalità del dibattito contemporaneo e la vocazione multidisciplinare degli studi antionioniani che diventano metodo di approccio a tante altre tematiche, fino-

ra imprigionate in restrittive visioni strettamente disciplinari.

Nella prima sezione *Teoria, etica e politica*, il «tragico conflitto nucleare» (p. 9) tra etica dello Stato e, potremmo dire, familismo morale, in un lungo arco tra passato e presente, viene attualizzato e si arricchisce degli approcci più recenti. Partendo dall'etimologia dello stesso nome – contro la generazione – che già possiede in sé la forza irrefrenabile dell'antitesi, Sotera Fornaro capovolge l'idealizzazione femminista e, come Creonte, Antigone diventa figura di inconciliabilità e indisponibilità al dialogo. Muovendosi nello spazio selvaggio della morte, finisce con l'identificarsi con una moderna terrorista nella sua contrapposizione sanguinaria al mondo. Entrambi, Antigone e Creonte, mettono allo scoperto il «nocciolo di barbarie» (p. 41) con cui tutti siamo chiamati a misurarci. Seguendo l'invito di Slavoj Žižek a leggerne l'infinita complessità, attraverso la «epistemologia filologica del tradimento» (p. 59), Stephan Kammer rifiuta la frequente «Repräsentativität der Figur» (p. 60), per identificare negli stessi testi letterari la forma critica in essi contenuta che richiede «zuallererst Respekt vor Komplexität und Ambiguitätstoleranz». Anche Arata Takeda auspica «un radicale ampliamento del campo visivo tradizionale» (p.74) e basandosi su Freud compie una lettura che evidenzia «il potenziale mito critico del testo» (p. 74) e individua un «doppio Edipo». Facendo interagire le due tragedie *Antigone* ed *Edipo re* alla luce del meccanismo del capro espiatorio di Girard e della decostruzione filologica di Sandor Goodhart e Frederick Ahl, incongruenze e contraddizioni della narrazione inducono a negare l'uccisione del padre e l'incesto e a ritenere tali elementi fondanti come arbitraria «appropriazione del mito» (p. 73). Hans G. Reinhard esamina i con-

cetti di resistenza ed etica attraverso tre diverse interpretazioni della «eterna sorella». In un gioco vorticoso, i conflitti gerarchici verticali (Žižek) passano alla linea orizzontale di «Geschwisterbeziehungen» (Franziska Frei Gerlach) e tornano in senso psicoanalitico a quella verticale, per rimanere in un'orizzontale ma politicamente fragile «sorority» (Bonnie Honig, p. 75) in un superamento di confini che annulla ogni facile spiegazione. Attraverso il filologo J. Latacz che vede nella tragedia di Sofocle «la prima opera di resistenza al mondo» (p. 91), Hasenclever che fa della protagonista una martire cristiana e Brecht con la sua attualizzazione, con un accenno a Warburg e Didi-Hubermann, Ines Böker inserisce la dimensione della visualità, trovando una «Denkfigur» dell'inesausta resistenza nel «Vexierbild» (p. 91), immagine con un segreto, che nelle infinite interpretazioni consente un incessante superamento delle «Demarkationslinien» (p. 95). Si parla di sempre nuova «Beleuchtung» dei conflitti nel contrasto tra luce ed ombra, come appare nel quadro di Nikiforos Lytras (1865, p. 98), creando un insieme di immagini inafferrabili che si sovrappongono e si annullano, rimanendo veri e propri rebus, «von denen wir nicht wissen, ob sie nur erschienen sind, weil wir danach gesucht haben» (p. 100).

Nella sezione *Cultura identità genere*, femminismo e pensiero della differenza non appaiono solo in termini di lotta per i diritti, ma come espressione del linguaggio di genere e di una critica femminile del patriarcato rappresentato da Creonte. Elena Porciani presenta 'l'antagonizzazione' femminile del Novecento, distinguendo tra allegoria, performatività e disambiguazione. Nell'interpretazione allegorica Creonte e Antigone mostrano «tetragona limpidezza» (p. 104), per Luisa Muraro Antigone diventa archetipo

di disubbidienza, per l'antesignana Virginia Woolf, anticipando i futuri *Performative Studies*, significa qualcosa d'altro che tra morte e rinascita non si cristallizza mai. A partire da *Gender Troubles* di Butler e dal concetto di «Aufführung» di Erika Fischer-Lichte, lo spettacolo diventa coinvolgimento e riflessione critica di una figura in movimento, l'autorialità si fa attorialità. Le disambiguazioni non appaiono più in contrapposizione, diventano invece identificazione empatica (Irigaray), relazione non solo intellettuale, ma perfino corporea (Zambrano). Un auspicio punto di avvio dei *Masculine Studies* è l'analisi dei personaggi maschili di Giuliano Lozzi che, focalizzando il trascurato Polinice, analizza il rapporto corpo/politica attraverso i concetti contrapposti di lutto (Butler) e disgusto (Nussbaum). Partecipazione, «Grievability» (p. 119) l'uno, rifiuto del diverso l'altro. Barbara Bollig inserisce nel discorso il «mitema» di Medea, appropriazione patriarcale della potenza generatrice femminile rielaborato da *Gender Studies* e *Women Studies* in recupero della Grande Madre, approdando agli esiti più recenti di *Urban Legends* e inaspettate visioni post-coloniali. Sotto il segno della pluralità, in *Verwandtschaften und Verwandlungen* di Rita Svandrlík presenta una serie di «Gegensatzpaare, Dichotomien und Dilemmata» (p. 153) con l'intento di superare l'insuperabilità dei conflitti, «ins Fließen-Bringen der Gegensätze». Sulla scia di Johanna Bossinade si mette in discussione l'immagine tramandata e si sottolinea la necessità di una «zweispurigen Leseart» (p. 160), né superamento di tensioni, né accentuazione, per avviare un dialogo che sia un rifiutare senza tradire.

Gli interventi dei giuristi riprendono il conflitto tra etica e diritto (o diritti) e introducono anche qui una pluralità di interpretazione, per cui Antigone e

Creonte rappresentano l'inconciliabilità contro la disponibilità al dialogo delle figure ancillari di Emone, Ismene e Tiresia. Gina Gioia rileva che nella tragedia non c'è «interpretazione della legge» (p. 164) e che diversamente dallo shakespeariano *Mercante di Venezia* non ha luogo il processo che dovrà in questo caso essere svolto dal pubblico. Angelo Schillaci sottolinea «il fascino della polarizzazione» (p. 172) e riprendendo Nussbaum rileva che il coro è l'unica voce al di sopra delle parti che esprime saggezza e riesce a introdurre pluralità di prospettive, in un modello di ribellione individuale contro la sopraffazione dello Stato, aprendo la possibilità di conoscenza e di ascolto dell'altro.

La sezione *Teatro e Performatività* mostra le tappe fondamentali della rappresentazione dell'opera. Per Marco Castellari *Antigonä* di Hölderlin, più che traduzione, nell'intento di renderne di nuovo viva la lingua, è insieme «trasposizione, riscrittura e commento» (p. 236) troppo originale per i suoi tempi, dileggiata da Voss e condannata all'esclusione dai palcoscenici per vivere una «ricezione carsica» (p. 232) fino alla *Hölderlin-Renaissance* del Novecento. Nell'interpretazione di Brecht, Antigone, segnata, come altre sue figure femminili, da «estraneità e alterità» (p. 205), diventa moderna. Daniela Padularosa analizza «l'uso performativo del modello» (p. 206), l'intreccio tra distanza e avvicinamento, la riuscita contaminazione tra passato e presente, in cui Antigone, contrariamente a Galileo, mantiene il coraggio della ribellione. Nell'immediato dopoguerra il dramma acquista forte valenza politica e diventa omaggio alla lotta antinazista e forma di *Vergangenheitsbewältigung* contro l'oblio. Tale messa in scena è posta a confronto da Eva Marinai con quella del Living Theater del 1967 con la sua «riattivazione del mito» (p.

219) in senso pacifista, in cui centrale diventa il corpo di Polinice. Onnipresente allegoria dell'alterità maschile, per Beck e Malina diventa simbolo del *performer* s/oggetto.

La parte finale si misura con alcuni degli innumerevoli esiti letterari. Suggerivo il contributo di Andrea Landolfi su un'opera che non c'è, quella di Hugo von Hofmannsthal, di cui rimangono solo il prologo e alcuni frammenti ispirati e ambientati in luoghi diversi. Nella contrapposizione luce/buio, il percorso inizia nel paesaggio luminoso della Provenza in una sospensione anche temporale e prosegue durante un soggiorno in Grecia e poi nella «atmosfera febbrile e vibrante di attese e speranze» (p. 259) a Parigi per cedere definitivamente il posto all'oscura figura di Elettra. L'uso di vocaboli quali «Erscheinung» e «unerschöpflich» dà il senso dell'inesausto sorgere di visioni ispirate dal testo, culminate nell'immagine di Antigone che sembra incedere sull'acqua liberata dalle ombre del passato, a indicare «la dolcezza aurorale di un nuovo possibile inizio» (p. 266). Angelo Riccioni volge la sua attenzione all'opera dell'inglese amante dell'Italia Vernon Lee, che riscrive a suo modo la monotonia della rassegnazione e la propensione al suicidio di Antigone con una sorta di liberazione letteraria in *The Countess of Albany* (1884). Nell'incrociarsi di rispecchiamenti tra l'amante di Vittorio Alfieri, Antigone e l'autrice si svolge la ribellione al ruolo imposto di cui la scrittrice si sente prigioniera, in una mescolanza di «livello del mito, della rievocazione storica e dell'autobiografia» (p. 275). Anche nella particolare interpretazione di Grete Weil, *Meine Schwester Antigone* (1980), si mescolano tre livelli: mito, passato dell'autrice e presente. Nella «ricchezza delle due radici» (p. 280) di un'ebrea tedesca e nella sua sciagura, Massimiliano De Villa inquadra l'opera

tra le rielaborazioni del nazismo e della Shoah. Tema centrale dopo Auschwitz diventa la «insepolitura» (*Grablosigkeit*) con infiniti rimandi intertestuali da Celan, a Goethe e Hofmannsthal, nonché a immagini fotografiche in una convergenza tra «messianesimo e dionisismo» (p. 290), tra identificazione e dolorosa scoperta della differenza. La narratrice/protagonista non si oppone alla crudeltà del potere, ma trova mediazione e compromessi, la sua «Lebensbejahung» ha la meglio sulla «Lebensverneinung» (p. 294). L'irruzione di una terrorista porta al rapporto con il passato, con il senso di colpa dei sopravvissuti, con la criticata acquiescenza ebraica e con il ruolo controverso degli «Judenräte», ma anche a un'ulteriore riformulazione dell'eroina che sceglie la resistenza armata del terrorismo contro uno Stato diventato carnefice. Il conclusivo intervento di Paola Del Zoppo fa il punto della situazione della ricerca, riprendendo i concetti di trasmutazione (Genette) e trasduzione (Lubomir Doležer) e senza trascurare le ricerche pionieristiche di Silvia Boven-schen e Sigrid Weigel nei *Frauenstudien*, dà una lettura di Antigone come mito di femminilità e genealogia matriarcale, aprendo la possibilità di «riconcettualizzazione, delineando un modo femminile di pensare» (p. 323). Introduce le recenti riflessioni su «matrixial borderspace» (p. 323) di Bracha Ettinger che in senso postlacaniano supera la «dualità del binarismo» (p. 324) in un'ampia pluralità in cui ogni confine diventa soglia, recuperando la presenza di Giocasta e facendo di Ismene una figura attiva, ulteriormente rivalutata da Bonnie Honig, per la quale, in contrapposizione al desiderio di sacrificio della sorella, è lei a cercare risposte creative e a spostare equilibri consolidati con la sua «forza trasformativa» (p. 328). Nella direzione di Tina Charter che focalizza i ruoli sociali in dimensio-

ne politica e accosta lo status delle donne a quello degli schiavi e aggiungendo il concetto di stigma (Erwin Goffmann), facendone un punto di forza, Del Zoppo contribuisce alla creazione di una tradizione letteraria femminile con l'esame delle opere di quattro dimenticate scrittrici «consapevoli ed eversive» (p. 333), che nel loro confronto con la figura della «sorella» hanno compiuto un percorso di emancipazione e/o liberazione nella scrittura. Per Helene Böhlau (*Halbtier*, 1903) il rifiuto delle norme sociali giunge all'uccisione dell'uomo dominatore da parte di una di due sorelle, accettando lo stigma di assassina. In *Wir Frauen haben kein Vaterland* (1899) di Ilse Frapan, due amiche, sorelle per scelta, trovano «collocazione post-stigmatica» (p. 337) in una lettera da Zurigo, prima Università aperta alle donne. Il senso di trasgressione raggiunge l'apice in *Tagebuch einer Verlorenen* (1905) di Margarete Böhme, filmato con successo da Pabst con protagonista l'iconica Louise Brooks. Tra autobiografia e romanzo, l'autrice diventa narratrice-sorella solidale della protagonista che rifiuta le nozze con lo stupratore e come prostituta diventa padrona della propria vita e delle relazioni con gli uomini e con la società. Infine, con intento parodistico, la protagonista della novella *Die Totengräberin* (1918) di Johanna Wolff è necrofora che rivendica un ruolo prettamente maschile, svincolandolo dalla categorizzazione dei ruoli tradizionali, e di Antigone porta all'estremo le parole «ich will's mit Liebe machen» (p. 346) e il ruolo di seppellitrice.

Questo volume denso di suggerimenti segna una tappa decisiva di consuntivo della ricerca e apre nuove possibilità, non solo di proseguimento degli studi già avviati ma anche di apertura di nuove direzioni qui solo accennate, dalla dimensione visuale a quella musicale (p. 285). Non solo argomento di riappropriazioni,

riscrittura e metamorfosi in ogni senso, questa materia senza fine si ripresenta come sempre attuale dilemma etico anche nella cronaca più recente, nella contrapposizione di una donna al potere per rispetto del corpo del fratello morto e nel valore della resistenza civile di un sindaco nel disobbedire a leggi ingiuste.

Rita Calabrese

Raul Calzoni (a cura di), *La circolazione del sapere nei processi traduttivi della lingua letteraria tedesca*, Mimesis, Milano-Udine, 2018, pp. 206, € 18

Il volume curato da Raul Calzoni raccoglie gli atti del convegno internazionale su *La circolazione dei saperi in Occidente: processi traduttivi, didattici e culturali*, svoltosi presso l'Università di Bergamo nel settembre del 2017. È lo stesso Calzoni, nelle pagine della sua introduzione, a individuare il filo rosso che unisce i singoli contributi nel confronto con «concetti, metafore e narrazioni la cui specificità è quella di essere al contempo 'nomadi' e 'migranti'» (p. 7), accanto al tema fondamentale della traduzione, affrontata nella stratiforme e complessa prospettiva degli studi culturali.

Parte dall'immagine del traduttore come viandante tra le lingue, a cui associa quelle del traduttore come giardiniere e della traduzione come acqua rigeneratrice (metafore adoperate rispettivamente da Boris Pasternak e da Goethe), il saggio di Ada Vigliani. La traduzione viene qui considerata in quanto lavoro che «può e deve rigenerare l'opera», gesto capace di attualizzare quelle «potenzialità interpretative» insite nel testo, delle quali lo scrittore stesso ignora talvolta l'esistenza. Vigliani racconta del proprio contributo dato come traduttrice alla scrittura ancora *in fieri* del roman-

zo di Peter Weber e della sua partecipazione agli *Atriumgespräche*, rendendo con il supporto dell'esperienza vissuta tanto più accattivante il suo saggio.

L'idea della traduzione come atto rigenerativo dell'originale non è però un'idea accolta dagli autori sempre con gioiosa gratitudine, e Vigliani non manca di mettere in luce anche le tante ambivalenze che contraddistinguono il rapporto tra autore e traduttore, il timore con cui talvolta è vissuta la traduzione, in quanto possibile surrogato dell'originale, capace come tale di ridurne la potenza. La traduzione è dunque «atto creativo» o «ripiego»? (p. 27) È questo uno dei tanti quesiti ai quali il saggio cerca di rispondere, in un confronto serrato con alcune teorie di Broch («nucleo intraducibile [...] che ogni organismo linguistico contiene») e Canetti («nella traduzione è interessante solo ciò che va perduto»), Schleiermacher e Benjamin. A partire da Canetti, Vigliani riflette sul «mito dell'originale», sull'ambivalenza del mito di Babele: «Le lingue non si sovrappongono punto per punto. Ma questo è un male o non è piuttosto una potenzialità?» (p. 30). Arricchimento e depauperamento sono le spinte compresenti nell'atto della traduzione e valgono tanto sul piano letterario, quanto su quello linguistico (Lutero è per Vigliani l'esempio più evidente di come la «formazione di una cultura propria e nazionale può e deve passare da una traduzione»). La traduzione è anche veicolo di immissione dell'elemento estraneo, elemento capace di ampliare, fecondare e trasformare la lingua materna (p. 34). Babele diventa in quest'ottica una benedizione. Sono questi gli interrogativi complessi e fecondi posti a dibattito dal primo saggio, e sono queste le problematiche con cui dialogano i saggi dell'intero volume; ciascun contributo apre di volta in volta scorci estremamente complessi sulla

«circolazione dei saperi in occidente», in un continuo cambio di prospettive e angolazioni, che permette agli studi di linguistica, letteratura, teoria e prassi della traduzione di intersecarsi e potenziarsi vicendevolmente, nell'accettazione e valorizzazione della propria necessaria complementarità.

La figura del traduttore è al centro anche del secondo saggio, quello di Laura Balbiani (*Uscire allo scoperto. Quando il traduttore parla di sé*), dedicato alla figura del «traduttore invisibile» e alla sua progressiva, e auspicabile, acquisizione di visibilità. Il saggio prende avvio dallo scritto di Lawrence Venuti *The Translator's Invisibility* in cui si accenna, sia pure per distanziarsene, all'idea della traduzione invisibile, che mirerebbe alla creazione di un «secondo originale». Procedendo per contrario, Balbiani si pone come obiettivo l'analisi dei casi di visibilità del traduttore, analizzando dunque «come si comporta il traduttore quando gli viene chiesto di uscire allo scoperto». Un caso emblematico di 'uscita allo scoperto' del traduttore è la 'nota del traduttore', un paratesto non ancora codificato del tutto e poco studiato. Il saggio si sviluppa attraverso un'analisi di alcuni esemplari di questa tipologia testuale, tratti dai volumi della collana *Il pensiero occidentale* di Bompiani, pubblicati nell'arco di tempo compreso tra il 2000 e il 2016. Si tratta di volumi corredati da testo a fronte, concepiti nell'ottica di conferire la giusta importanza alla figura del traduttore e al suo lavoro.

Il «nuovo genere di testo» viene analizzato a partire da 5 parametri: denominazione, posizione, lunghezza, articolazione interna e funzione. All'ultimo di questi parametri è dedicato un ulteriore approfondimento, poiché è proprio grazie alla funzione descrittivo-argomentativa che talvolta la nota svolge – uno dei sottoparametri in cui Balbiani cataloga il

parametro 'funzione' – che il traduttore trova l'opportunità di parlare del proprio lavoro ed «esplicitare» quello che nel testo rimane implicito e talvolta invisibile al lettore» (p. 48). Va detto che non sempre il traduttore coglie l'opportunità di sfruttare appieno lo spazio a lui riservato, per intrattenersi con il lettore; capita infatti che il traduttore rinunci a tale spazio. Di qui l'invito rivolto da Balbiani a guardare il problema della visibilità «non soltanto come un diritto», ma anche come una sorta di «compito» che il traduttore deve assolvere nei confronti del lettore (p. 56).

Il terzo saggio del volume, di Lucia Salvato, si concentra in particolare sulla necessità di un approccio interdisciplinare alla teoria e alla prassi della traduzione. Salvato si propone di indagare il concetto di 'auto-traduzione' e le sue differenze rispetto a quella che viene definita «la traduzione *tout-court*» (p. 61). Citando lo studioso canadese Rainier Grutman, Salvato adopera il termine 'auto-traduzione' per definire «sia l'atto del tradurre un proprio scritto in un'altra lingua, sia il prodotto di un tale atto». Tra le motivazioni che avrebbero spinto alcuni noti autori della letteratura europea (Joyce, Beckett, George, Rilke) ad 'autotradursi' ci sarebbe stata una certa insoddisfazione per le traduzioni correnti delle proprie opere, coadiuvata – quando non potenziata – dal loro pressoché perfetto bilinguismo. Si tratta nella maggior parte dei casi di una sorta di sfida, che porta gli autori a cercare di rappresentare «le differenze culturali e linguistiche nelle varie lingue, secondo differenti modalità» (p. 63). Comune a tutti gli autori citati è «la percezione delle numerose difficoltà nascoste in questo non facile compito»; a partire da questa percezione condivisa, Salvato si dedica all'analisi di alcune 'auto-traduzioni', in particolare di quelle approntate da James Joyce e Wolfgang Hil-

desheimer, con l'intento di ricostruirne la «strategia traduttiva». Viene così evidenziata una sostanziale diversità di approccio da parte di uno stesso autore, a seconda che questi vesta i panni del traduttore o dell'auto-traduttore. Se nel primo caso, ad esempio, Hildesheimer opera con una buona dose di lassismo per quel che riguarda l'aderenza all'originale, nel secondo la traduzione è per lo più conservatrice e ossequiosa nei confronti del – proprio – testo di partenza. Le strategie non si mantengono tuttavia costanti e tendono a variare in base alle circostanze. Il saggio di Salvato lo dimostra attraverso un minuzioso e vivace confronto tra Joyce traduttore di se stesso e Hildesheimer traduttore di Joyce. Il testo in questione è l'ottavo capitolo di *Finnegans Wake*, un testo di dichiarata intraducibilità, secondo lo stesso Hildesheimer (p. 72). All'audacia di Joyce, «particolarmente ansioso di inventare parole con la stessa vivacità che aveva dimostrato nel manipolare e continuamente reinventare la sua versione originale», fa da contraltare l'estrema cautela di Hildesheimer, «che non si azzarda a usare tanta libertà, e preferisce tradurre le parole di Joyce in modo più letterale» (p. 73).

Un ricco *excursus* nel mondo della storia e della politica, che traghetta il dibattito sulla traduzione verso tematiche più specificatamente storico-filosofiche e letterarie, è offerto dal contributo di Guglielmo Gabbiadini; la sua analisi trae spunto dal concetto migrante di «virtù civica», e mira a ricostruire secondo quali modalità nelle traduzioni tedesche dei discorsi giacobini l'atto del tradurre si trasformi in uno strumento di lotta ispirata a ideologie antirivoluzionarie. Anche in questo caso è opportuno parlare delle potenzialità vivificanti delle traduzioni, capaci – grazie alla loro efficace incisività – di riattivare fruttuosamente e attualizzare antichi modelli di pensiero.

All'analisi di due diversi processi di mediazione di uno stesso testo, prendendo in considerazione la traduzione come transfer culturale prima che linguistico, è dedicato il saggio di Bruno Berni. La competenza linguistica diventa in quest'ottica una delle tante competenze necessarie al traduttore, insieme a una buona «competenza nella cultura di origine», alla capacità di tenere conto «del panorama e della ricettività della cultura di arrivo», nonché dell'«autorevolezza del contesto editoriale» (p. 97) e della «possibilità di successo della mediazione» (p. 98). Sono tutti questi elementi che concorrono a formare la figura del 'mediatore consapevole'. Berni conduce la sua analisi a partire dalle commedie di Holberg e dalla fortunata accoglienza che a queste riserva Gottsched, leggendole e commentandole nelle traduzioni di Detharding e verosimilmente traducendole a sua volta.

Berni passa poi ad analizzare la figura di Holberg traduttore di Erodiano (pp. 110-111) e la sua posizione «equilibrata, a metà tra gli estremi» nell'ambito del dibattito settecentesco sulla traduzione, per fermare l'attenzione sullo stato del dibattito in Francia e ancor più Italia, dove Elisabetta Caminer Turra traduce, tra le tante altre opere, le commedie di Holberg per l'«Europa Letteraria». Si tratta di traduzioni indirette, ispirate al principio largamente diffuso al tempo che la traduzione «delle buone opere teatrali straniere [possa] essere una scuola per farne di propria invenzione» (p. 123). Al contrario di quanto avviene in Germania, in Italia Holberg ottiene un successo alquanto modesto, e ciò, secondo Berni, dipenderebbe proprio dalla mancanza nel nostro paese di «mediatori consapevoli», interessati, prima che al transfer linguistico, a fornire uno spaccato vivace e complesso della cultura danese del tempo (p. 126).

Elena Agazzi conduce la sua acuta e puntuale analisi del *Saggio sull'allegoria* di Winckelmann (1765) soffermandosi anche sugli aspetti più tecnici, quali quelli relativi al lavoro di traduzione. In particolare Agazzi invita a uno studio sistematico delle fonti – non solo iconografiche – adoperate dallo storico dell'arte, e individua nella consultazione dei *Mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres* un elemento essenziale per «ricostruire il senso dei rapidi passaggi interni del commento di Winckelmann» (p. 135). La riflessione legata a strategie di miglioramento della resa linguistica e lo studio filologico alla ricerca del termine appropriato per un corretto transfer linguistico del testo originale nelle lingue di approdo offrono così al lettore una modalità di approccio privilegiata all'estetica di Winckelmann, e a quel passaggio epocale da una concezione di storia dell'arte intesa come «descrizione di un'opera d'arte» [*Kunstbeschreibung*] alla storia dell'arte come «narrazione artistica di un manufatto» [*Kunsterzählung*], che diventa, in quanto tale, «occasione di divulgazione di conoscenze estetiche, storiche, letterarie e filosofiche» (p. 18).

Coniugando ancora una volta approccio filologico e studi culturali, il contributo di Gloria Colombo si sofferma sul concetto di immagine [*Bild*] in *Das Schloß* di Kafka. Passando in rassegna le diverse traduzioni e le relative edizioni di riferimento del testo kafkiano, il saggio si dedica all'analisi delle traduzioni italiane del romanzo, al fine di verificare in che misura queste «siano riuscite a riprodurre il multiculturalismo e il multilinguismo che stanno a fondamento dell'opera». Tutte le traduzioni tenderebbero secondo Colombo a epurare il testo originale dei suoi regionalismi, con un gesto che vuole essere una sorta di omaggio postumo all'autore e alla sua concezione 'alta' della lingua tedesca, da lui conside-

rata come «strumento di un'espressione letteraria assoluta». La presenza dei regionalismi sarebbe infatti legata unicamente alla mancata revisione del testo da parte dell'autore, mancata revisione alla quale gli autori delle versioni italiane hanno ritenuto di dover sopperire. Le varie traduzioni italiane avrebbero inoltre anteposto alla fedeltà filologica criteri quali quelli della scorrevolezza e fruibilità, recuperando tuttavia, ed esplicitandolo, «l'influsso esercitato [...] dall'ebraico biblico» sulla scrittura di Kafka (p. 147). Attraverso una ricostruzione a campione delle varie soluzioni proposte nelle tante traduzioni italiane, Colombo affronta alcune questioni cruciali legate ai processi di mediazione linguistica e culturale, evidenziando in maniera circostanziata le tante scelte, spesso impraticabili, che ciascun traduttore si trova a dover compiere.

Le liriche francesi di Rilke e il bilinguismo come ricerca di una nuova lingua che permetta al poeta di scrivere dopo aver raccolto «i vantaggi di ogni singola lingua in UNA sola» (p. 160) sono le tematiche con cui si confronta il saggio di Raul Calzoni. Il suo contributo vuole appunto indagare specificità e funzionalità del «ricorso a una lingua *altra*», nonché il modo in cui Rilke cerca di ottemperare a quello che ritiene essere il compito fondamentale della poesia, e cioè l'«intima e durevole metamorfosi del visibile in invisibile». Il senso della scelta della lingua francese, «metamorfosi ultima del tedesco in silenzio di sé» (p. 178), sarebbe da cogliere in filigrana nel modello mitologico offerto dalla figura di Orfeo, sospeso al pari del poeta tra «due mondi». Calzoni offre con il suo saggio un ampio percorso ermeneutico che si snoda all'interno dell'opera di Rilke, tra i *Sonette an Orpheus* e le *Duineser Elegien*, per approdare alle liriche in francese di *Vergers*.

A Herta Müller e al suo racconto *Drosselnacht* è dedicato l'ultimo contri-

buto del volume, il saggio di Silvia Vezzoli, che a partire dalla traduzione del testo e dai tanti interrogativi nati durante il processo traduttivo riflette sulle difficoltà interpretative del racconto. Un utile approccio ermeneutico è individuato da Vezzoli nello studio dell'uso del meccanismo della ripetizione da parte di Herta Müller. Le ripetizioni – che Vezzoli raggruppa in quattro differenti categorie (lessicali, figurali, di «frasi criptiche» o «pietrificate», di «formule informative») – vengono analizzate sia a livello semantico che sintattico, in virtù della loro preziosa funzionalità ai fini dell'interpretazione del testo.

La descrizione del fenomeno della traduzione «secondo l'esperienza personale e l'individuazione dei principi generali attraverso cui detti fenomeni possono essere spiegati», i due parametri fondanti della disciplina dei *Translation Studies*, secondo quanto teorizzato alcuni decenni addietro da James Holmes (*The Name and the Nature of Translation*, 1972, cit. in Federica Mazzara, *Studi sulla traduzione*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Meltemi, Roma 2004, p. 484), sono anche i parametri guida di questo volume. Ciascun contributo dimostra appieno, nella sua originale specificità, l'ingente efficacia euristica di una scienza della traduzione capace di aprire e integrare il transfer linguistico a quegli imprescindibili atti di negoziazione e interpretazione che sono le fasi salienti che scandiscono, secondo Eco, ogni processo di traduzione. «Tradurre – considera Eco – vuol dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale [...], che possa produrre effetti analoghi nel lettore» (*Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, p. 16). La traduzione e gli studi a

questa dedicati diventano per questa via davvero una pratica capace di garantire e promuovere la «circolazione dei saperi», e ciò a partire da un nucleo concettuale che non presuppone il solo «sistema linguistico, ma l'intera *enciclopedia culturale*» (Federica Mazzara, *Studi sulla traduzione*, cit., p. 485).

Francesca Tucci

Linguistica

Marcella Costa – Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, con un saggio introduttivo di Reinhard Fiehler, Pisa University Press, Pisa 2017, pp. 236, € 16.

Der von Marcella Costa und Marina Foschi Albert herausgegebene Band *Grammatica del Tedesco parlato* bietet eine Beschreibung linguistischer Phänomene der Mündlichkeit an und liefert eine aktuelle Bestandsaufnahme zum Status grammatischer Studien des heutigen gesprochenen Deutschen.

Seiner inhaltlichen Schwerpunktsetzung entsprechend ist das Werk in verschiedene thematische Einheiten gegliedert und richtet sich an die relevantesten Ergebnisse vorhandener empirischer Untersuchungen im Bereich mündlicher Kommunikation und Grammatik der Mündlichkeit im deutschsprachigen Raum. Dabei werden die Rahmenbedingung der Produktion und Rezeption mündlicher Sprache diskutiert, grammatische Strukturen der Mündlichkeit präsentiert und im Vergleich mit der traditionellen Grammatik untersucht. Wie von den Herausgeberinnen schon in der Einleitung betont wird, möchte sich das Buch auch in den lebhaften sprachdidaktischen Diskurs der Gegenwart ein-

bringen und als Impuls für eine zukünftige sprachvergleichende Untersuchung des gesprochenen Deutschen mit dem gesprochenen Italienischen dienen. Diese kontrastive Perspektive weist konsequenterweise auf eine entsprechende Koordinatenerweiterung hin: Die Fokussierung des Werks soll über eine reine deskriptive Grammatik des gesprochenen Deutschen hinausgehen und sich zum ersten Mal an ein Publikum italienischsprachiger Interessenten richten. Die solchermaßen angestrebte Verbindung des Sprachvergleichs und Fremdsprachendidaktik gesellt sich zu den eigentlichen Brückenschlägen des Bandes, die zwischen Grammatik, Interaktion und Pragmatik hergestellt und ausgelotet werden sollen.

Die Erforschung von gesprochener und mündlicher Kommunikation war in der Geschichte der deutschsprachigen Sprachwissenschaft kein kontinuierlicher, systematisch fortschreitender Prozess. Auch wenn es seit dem 19. Jahrhundert immer wieder versucht wurde, gesprochene Sprache zum Ausgangspunkt linguistischer Untersuchungen zu machen, kam es erst mit der sogenannten «pragmatischen Wende» der Linguistik in den 70er Jahren und durch den Einfluss der Konversations- und Diskursanalyse, der funktional-pragmatischen Grammatiktheorie und der funktionalen Syntax eine systematische Zuwendung zur Mündlichkeit auf. Ausgehend von dieser leitenden Überlegung nähern sich die insgesamt 7 Kapitel dem komplexen Themenfeld in einer breit gefächerten Sichtweise an, denen ein Vorwort der Herausgeberinnen sowie ein knappes Kapitel zu den verwendeten Transkriptionskonventionen vorausgehen. Dem Buch ist ein zweisprachiges Glossar (Italienisch-Deutsch und Deutsch-Italienisch) angehängt. Dieses Glossar, so die Herausgeberinnen, entsteht aus dem Be-

dürfnis heraus, mit Blick auf kontrastive Untersuchungen zwischen beiden Sprachen präzise terminologische Entsprechungen festlegen zu wollen.

Im ersten Kapitel, *Zur Geschichte der Erforschung von gesprochener Sprache* (S. 12-49), präsentiert Reinhard Fiehler den Gegenstand Gesprochene Sprache und Mündlichkeit aus historischer Perspektive. Der Autor verfolgt die Geschichte zur Gegenstandskonstitution zurück und diskutiert am Beispiel verschiedener Forschungsansätze die konstitutiven Merkmale der Gesprächsforschung, wobei er insbesondere der Frage nach einer systematischen Differenzierung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache nachgeht. So betont er, dass auch die gesprochene Sprache Regelmäßigkeiten aufweist, die zugleich in engem Zusammenhang mit spezifischen Diskurs- und Kognitionsfaktoren stehen. Im zweiten Kapitel *Grammatica del tedesco scritto e parlato* (S. 51-67) erörtert Marina Foschi Albert die Geschichte der Grammatik als Unterrichtsgegenstand und präsentiert die zentralen Kategorien, die eine Grammatik des gesprochenen Deutschen besitzen muss. Dabei macht sie vor allem darauf aufmerksam, dass die formale Beschreibung der gesprochenen Sprache auf die Verwendung eines eigenen Inventars an Kategorien und Regeln nicht verzichten darf, welches hinsichtlich einer sinnvollen Unterscheidung zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit sowie für den Aufbau einer breiten, vielfältigen und nachhaltigen grammatischen Kompetenz auch in der Fremdsprache zu aussagekräftigen Ergebnissen führen kann. Kommunikativen Gattungen, Handlungsschemata und ihren inneren interaktiven Strukturen widmen sich Marcella Costa und Donatella Mazza. Ausgehend vom theoretischen Rahmen der Interaktionalen Linguistik und der Konversationsanaly-

se greifen die Autorinnen in ihrem Kapitel *Generi comunicativi* (S. 69-94) die Diskussion über das Nähe-Distanz-Modell von Peter Koch und Wulf Oesterreicher auf und führen den Leser in die Analyse von vier ausgewählten mündlichen Gattungen ein. Lucia Cinato setzt im vierten Kapitel, *L'interazione nel dialogo spontaneo* (S. 95-113), den Analyse-schwerpunkt auf die charakteristischen Grundzüge der Interaktion im spontanen Gespräch vom Standpunkt des sprachlichen Handelns aus. Dabei analysiert sie die sequentielle Organisation von Gesprächen und Gesprächsbeiträgen und geht auf die im Deutschen besonders relevanten Formulierungsverfahren der Turnzuweisung, der Versprachlichung kognitiver Inhalte sowie der nachträglichen Bearbeitung ein. Das Thema der syntaktischen Besonderheiten vom Gesprochenen Deutschen beschäftigt Sabrina Ballestracci und Miriam Ravetto in ihrem gemeinsam verfassten Kapitel *Sintassi* (S. 115-137). Dabei gehen sie der Frage nach, inwiefern und inwieweit bestimmte Grammatikphänomene der Mündlichkeit von dem abweichen, was in der Schriftsprache als grammatikalisch akzeptabel erachtet wird. In dieser Hinsicht werden zahlreiche Strukturen (Ellypsen, Referenz-Aussage- bzw. Operator-Skopos-Strukturen, Apokoinikonstruktionen usw.) in den Blick genommen, die in mündlichen Äußerungen mit großer Regelmäßigkeit auftreten. Diese Erscheinungen liefern deutliche Hinweise darauf, dass die gesprochene Sprache keineswegs als chaotische, planlose Abweichungen von der schriftsprachlichen Grammatik zu sehen ist, sondern eine eigene Gesetzmäßigkeit aufweist, die großenteils selbst als ein System grammatischer Regularitäten formuliert werden sollte. Abgerundet wird der Themenbereich von einem knappen Exkurs deutsch-italieni-

schers sprachkontrastiver Überlegungen. Die Frage nach morphologischen und lexikalischen Eigenschaften des gesprochenen Deutschen bildet den Gegenstand des darauffolgenden Kapitels *Lessico, morfologia e formazione delle parole* (S. 139-170). Peggy Katelhön und Martina Nied Curcio nehmen in diesem Zusammenhang eine komparative Analyse vor und arbeiten die markantesten Unterschiede im Bereich Flexion und Morphologie zwischen beiden Sprachvarietäten heraus. Nach einem knappen Überblick über die Begriffe Wort, Morphem und Lexem berichten die Autorinnen über die geläufigsten Wortbildungsverfahren des gegenwärtigen gesprochenen Deutschen. Den Band schließt das Kapitel *Fonetica e Fonologia* (S. 171-195) ab. Dabei führt Federica Missaglia das Thema weiter und analysiert die unterschiedlichen phonetisch-phonologischen Gesetzmäßigkeiten des spontan gesprochenen Deutschen. Nach einigen anfänglichen Überlegungen zu den in der Bezugsliteratur am meisten diskutierten phonetischen Eigenschaften geht sie auf die Beschreibung der wichtigsten prosodischen Merkmale der deutschen Sprache ein, wobei besonderes Augenmerk auf lexikalischen und syntaktischen Akzent, auf Koordinationsphänomene und Rhythmus sowie auf Intonation gerichtet wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Band in Bezug auf die Beschreibung der Regelmäßigkeiten des gesprochenen Deutschen aufschlussreiche Beiträge liefert und vielfache Aspekte der gesprochenen Sprache thematisiert, die zu innovativen Reflexionen über Normbildung und Aufgaben einer Grammatik führen sollten. Was auf der Grundlage einzelner seiner Beiträge noch geleistet werden kann, sind weitere, auf Sprachvergleich sowie auf Sprachvermittlung ausgerichtete Überlegungen.

Einige Kapitel setzen sich ausschließlich mit einer reinen Beschreibung ausgewählter sprachlicher Phänomene auseinander, während sprachvergleichende Überlegungen eher am Rande behandelt werden. Außerdem eröffnen solche Reflektionen zugleich neue Arbeitsbereiche für die DaF-Forschung wie auch für einen Deutschunterricht, der bestrebt ist, grammatische Strukturen im Zusammenhang mit ihrem Gebrauch zu vermitteln und sich dabei an der tatsächlichen Sprachwirklichkeit (schriftlich wie auch mündlich) zu orientieren. Ein Forschungsdesiderat bleiben, trotz einiger Ansätze dazu im Buch, vergleichende Studien zu den einzelnen präsentierten Themenkomplexen sowie zum sprachdidaktischen Bereich, dem in dieser Publikation kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es ist außerdem anzumerken, dass die Lesbarkeit des Buchs insofern verhindert werden kann, als der thematischen Progression der einzelnen Kapitel und Unterkapitel nur sporadisch Überleitungstexte vorangestellt sind. So mag es ungeübten Lesern an einigen Stellen schwer fallen, die unterschiedlichen Sachverhalte miteinander zu verbinden. Darüber hinaus wäre ein abschließendes Kapitel in Form einer rückblickenden Zusammenfassung wünschenswert gewesen, um die Forschungsergebnisse auf die in der Einleitung aufgeworfenen Fragestellungen einzugrenzen.

Abschließend kann positiv festgehalten werden, dass die angekündigten Ziele der Publikation erreicht worden sind. Das Buch fördert ausdrücklich die Annäherung der beiden wissenschaftlichen Teilgebiete Grammatik und Interaktionalen Pragmatik, indem sie ihre Schnittstellen expliziert und neue Perspektiven zur Normorientierung aufzeigt. Durch seine gut verständlichen und facettenreichen Ausführungen vermag das Buch als anspruchsvolle Lektüre

für alle Interessenten zu dienen. Der potentielle Rezipientenkreis umfasst sowohl Spezialisten der Germanistischen Linguistik als auch Lehrende, Studierende und sonstige an der deutschen Sprachwissenschaft interessierte Personen.

Gianluca Cosentino

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

Ausgehend von einer funktional-pragmatischen Grundkonzeption mit systematischem Einbezug des Handlungsraums und der Sprechersituation (vgl. S. 11) untersucht Antonella Nardi das studentische sprachliche Handeln beim Verfassen einer vorwissenschaftlichen Arbeit in der fremden 'Wissenschaftssprache Deutsch'. Der Fokus liegt auf dem «erklärenden Handeln» (vgl. S. 113) in der *Tesina* auf Deutsch. Konkretes Ziel der Autorin ist es, den Schreibprozess durch die Analyse der eingesetzten Sprachmittel (vgl. S. 17 und 25) empirisch zu rekonstruieren.

Das Augenmerk richtet sich insbesondere auf das Verständigungshandeln zwischen dem Schreibenden (dem Studierenden) und dem Lesenden (dem Dozenten); das Handlungsmuster ERKLÄREN spielt dabei eine wesentliche Rolle (vgl. S. 18 und Kap. 5.2) und fällt durch die Korpus-Auswertung besonders ins Auge. Dieser Fokus in diesen Facetten wurde bisher noch nie gesetzt (vgl. S. 12).

Die Untersuchung ist explorativer Natur und stützt sich auf die qualitative und interpretative Auswertung empirischer Daten (vgl. S. 26 und 27). Das

Korpus umfasst 23 *Tesine* auf Deutsch aus zwei Kursen des Masterstudiums 'Moderne Sprachen für die internationale Kommunikation und Kooperation' der Universität Macerata, 10 davon von Studierenden geschrieben, die an Modulen einer Schreibwerkstatt zum wissenschaftlichen Schreiben auf Deutsch teilgenommen haben. Alle Verfasser füllten Fragebögen über ihre Eckdaten, ihre Erfahrung mit dem Schreiben im Allgemeinen und insbesondere mit dem Verfassen der *Tesina* auf Deutsch aus.

Das Buch besteht aus drei Makroblöcken (A, B und C), die jeweils 3, 5 und 2 Kapitel umfassen. Im ersten Block *Einleitung* werden Gegenstand, Fragestellung und Methode erläutert (Kap. 1), die *Tesina* auf Deutsch wird handlungsfunktional definiert und beschrieben sowie im italienischen akademischen Kontext vertort (Kap. 2); schließlich wird die empirische Studie eingeführt (Kap. 3). Im Block B, dem Hauptteil des Bandes, werden die empirisch erhobenen Daten analysiert. Dabei werden folgende Phänomene behandelt: ankündigendes sprachliches Handeln in *Tesina*-Titeln und Gliederungen (Kap. 4), erklären vs. ERKLÄREN (Kap. 5), erklärendes Handeln in Einleitungen (Kap. 6) und in Hauptteilen (Kap. 7) sowie sprachliches Handeln in Schlussteilen (Kap. 8). Der dritte Block des Bandes (Block C *Fazit und Ausblick*) bietet sowohl eine Zusammenfassung als auch eine Interpretation / Auswertung der Ergebnisse (Kap. 9) und einen didaktischen Ausblick (Kap. 10).

Die Struktur der Kapitel vom Block B ist symmetrisch (Einführung zur Funktionalität des jeweiligen Schwerpunkts, Kommentar über allgemeine Ergebnisse, zwei ausführlich dargelegte exemplarische Analysen, meist von sehr unterschiedlichen Beispielen aus dem Korpus, vgl. S. 13), was die punktuelle Lektüre vereinfacht. Außerdem sind die Zwei-

schweifazite m.E. besonders nützlich.

Aus der Untersuchung gehen große Schwierigkeiten der Verfasser mit dem Schreiben im Allgemeinen und mit dem Schreiben einer *Tesina* auf Deutsch insbesondere hervor (bereits durch die Auswertung der Fragebögen im Kap. 3). Der erste Grund dafür ist die fehlende Schreiberfahrung in der Muttersprache und in der Fremdsprache, die u.a. zur Nachahmung der Sekundärliteratur und fertiger *Tesine* führt (vgl. S. 67 und 68). Problematisch sind die Textstruktur (textorganisatorische Handlungen), das Fokussieren des Themas und des fremdsprachlichen Wissenschaftsstils (vgl. S. 74). Schon das Formulieren des Titels und die Gliederung bereiten erhebliche Schwierigkeiten, die an dem hohen Implizitheits- und dem geringen Spezifitätsgrad zu erkennen sind (vgl. S. 93 und 95). Der Leser wird im Allgemeinen nicht ausreichend orientiert (vgl. S. 102). Wie angenehm wird die Sprechhandlung ERKLÄREN in allen Einleitungen eingesetzt (vgl. S. 122). Es überwiegt deutlich ein erklärendes eher als ein argumentatives Handeln, was mit dem didaktischen Übungscharakter der *Tesina* einhergeht (vgl. S. 148 und 149). Weitere Gründe für diese Feststellung sind die Vorstellung der Verfasser (der Leser erwarte es so) sowie die Übertragung des üblichen Lehrmodells der italienischen universitären Tradition (vgl. S. 224 und 225). Das erklärende Handeln in den Hauptteilen der *Tesine* erweist sich als nicht systematisch (fehlende Abfolge Gesagtes / Getan, Einschub von redundantem Wissen, Redundanz von vermittelten Informationen), das Adressatenbild ist nicht eindeutig (vgl. S. 180 und 181); außerdem fällt es den Studierenden schwer, den Leser zu orientieren und seine Wissensverarbeitung zu unterstützen (vgl. S. 192). Schwierigkeiten im Schlussteil betreffen die Schluss-

folgerungen, die oft subjektiver Natur sind, sowie den fehlenden Ausblick (vgl. S. 199 und 202); bewertende Adverbien und Adjektive mit evaluierender Funktion und Verweise auf individuelle Erlebnisse sind außerdem belegt und als «stilistisch dysfunktionales Merkmal» aufzufassen (vgl. S. 218). Im Allgemeinen stellt die Autorin einen inadäquaten Gebrauch von operativen Prozeduren und ihren Kombinationen sowie eine ungeeignete Verwendung der deiktischen Mittel fest (vgl. S. 213).

Bessere Ergebnisse betreffen nur die *Tesine* derjenigen, die an der Schreibwerkstatt teilgenommen haben, was den Nutzen der Module beweist (vgl. explizit S. 214 und 218); allerdings trifft dies nicht auf das erklärende Handeln zu (vgl. S. 219).

Der Band weist m.E. mehrere Plus-Punkte auf. Ein großes Verdienst ist die besonders klare Darstellung des Ansatzes der Funktionalen Pragmatik, sowohl an sich als auch zur konkreten Anwendung bei der Korpus-Auswertung. Als Einleitung der Unterkapitel stehen gelungene Darstellungen des jeweiligen Schwerpunkts in funktionaler Perspektive. Ebenfalls m.E. ist sehr gut die Verortung der Textart ‘*Tesina* auf Deutsch’ im italienischen akademischen Kontext (Kap. 2), zumal diese oft fälschlicherweise mit der Textart ‘Seminararbeit’ gleichgesetzt wird. Die Unterschiede werden auch schematisch hervorgehoben (vgl. S. 42 und 46). Ein Vergleich wird weiter zum wissenschaftlichen Artikel ange stellt (vgl. S. 121). Der Forschungsstand wird ausführlich berücksichtigt und einbezogen. Das Gleiche gilt auch für das erklärende Handeln (S. 115-117).

Außerdem erachte ich als positiv, dass neben ERKLÄREN auch andere Sprechhandlungen und Handlungsmuster wie UMFORMULIEREN (S. 131), ERLÄUTERN (S. 143) und BEGRÜN-

DEN (S. 193), auch wenn in kleinem Ausmaß, berücksichtigt werden. Zu loben ist ferner das stetige didaktische Anstreben und Bemühen der Autorin, die immer wieder konkrete Verankerungspunkte zur didaktischen Umsetzung der gewonnenen Erkenntnisse vorschlägt (vgl. S. 74 ff. und v.a. Kap. 10). Antonella Nardi ist Professorin für germanistische Sprach- und Übersetzungswissenschaft an der Universität Macerata und ihre Forschungsinteressen liegen in der Tat in der didaktischen Umsetzung der Funktionalen Pragmatik im DaF-Unterricht sowie in der Wissenschaftskommunikation und ihrer Didaktik im Fach DaF.

Schließlich ist der Pionier-Charakter der Studie hervorzuheben, zumal die ‘*Tesina* auf Deutsch’ eine Textart ohne feste Kodierung ist und noch nicht systematisch erforscht wurde (vgl. S. 227). Dies, obwohl sie sich durch eine höchst komplexe Schreibkonstellation zeichnet, da beispielsweise Faktoren wie die Konventionen der Institution Universität, der Wissenschaftssprache sowie fremdsprachliches und -kulturelles Wissen eine große Rolle spielen.

Die Besprechung von mehr Beispielen wäre sicherlich interessant gewesen, aber dies hätte den Rahmen einer Monographie gesprengt, zumal die vorhandenen Analysen, v.a. die der zwei Hauptteile, sehr ausführlich sind (prozedurale Analyse der Sprechhandlungen in den Einzelsegmenten und ihre Verortung im Handlungsmuster).

Die Studie von Antonella Nardi ist forschungsorientiert und gleichzeitig stark anwendungsfreundlich. DaF-Dozenten auf aller Ebene und v.a. auf universitärer Ebene können von diesem Werk sehr viel profitieren und es in ihre Veranstaltungen einbeziehen, u.a. als konkrete Hilfestellung bei der Vergabe von *Tesine*-Aufgaben. Auch fortgeschrittenen DaF-Lernenden, die vor dem Ver-

fassen einer *Tesina* auf Deutsch stehen, ist das Werk zu empfehlen.

Tiziana Roncoroni

Schede

Luca Renzi (a cura di), *Christian Morgenstern: aforismi e liriche nel segno dell'antroposofia di Rudolf Steiner*, in coll. con Emanuela Ferragamo, postfazione di David Marc Hoffmann, con un saggio su Rudolf Steiner di Luca Cesari, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2017, pp. 240, € 25

Die letzte, ernstzunehmende biographische Studie über Christian Morgenstern und seine Nähe zur Anthroposophie Rudolf Steiners in deutscher Sprache stammt von Friedrich Hiebel, der bereits vor 30 Jahren im Fischer-Verlag sein Buch *Christian Morgenstern. Wege und Aufbruch unseres Jahrhunderts* herausgebracht hat. Damit ist belegt, dass Christian Morgenstern, der Dichter, Philosoph und begnadete Übersetzer aus dem Norwegischen und Schwedischen – ich erinnere an seine Übertragungen der Theaterstücke von Ibsen und Strindberg sowie der Romane Hamsuns – der deutschen Germanistik und Philosophiegeschichte kaum mehr als eine Erwähnung oder Miscelle, wenn nicht zu seinen *Galgenliedern* wert ist. Es scheint zudem, dass Christian Morgenstern in Italien mehr gelesen wird als in Deutschland, was umso mehr erstaunt, als bis vor Kurzem das Spätwerk in italienischer Sprache gar nicht vorlag. Diese Lücke wurde nun glücklicherweise durch ein neues Buch des an der Universität Urbino lehrenden italienischen Germanisten Luca Renzi geschlossen. In seinem im Verlag Campanotto Editore gedruck-

ten Buch *Christian Morgenstern: Aforismi e liriche nel segno dell'antroposofia di Rudolf Steiner* fungiert Luca Renzi nicht nur als Herausgeber, sondern, zusammen mit Emanuela Ferragamo, auch als Übersetzer von Morgensterns späten Gedichtzyklen *Einkehr*, *Ich und Du* und *Wir fanden einen Pfad*, die wenige Jahre vor seinem Tod 1914 in Meran erschienen sind. Dazu auch die Aphorismen aus dem *Tagebuch eines Mystikers*, die in Teilen von Margareta Morgenstern schon 1918 aus dem Nachlass veröffentlicht worden sind. Bedenkt man, dass die erste Übersetzung der *Galgenlieder* ins Italienische auf das Jahr 1955 zurückgeht, ist nun die vorliegende Sammlung mit Originaltext auf der gegenüberliegenden Seite nicht nur eine höchst willkommene und nicht hoch genug einzuschätzende Übersetzerleistung, sondern auch eine grundlegende Studie über Christian Morgensterns poetisches Verständnis und Ästhetik allgemein, nicht zuletzt aber in Verbindung mit der Philosophie der Kunst und Ästhetik Rudolf Steiners. Dieser seit 1909 bei Morgenstern immer wichtiger werdende geistige Band wird in Renzis Morgenstern-Buch von einem der wenigen Kenner Rudolf Steiners in Italien, Luca Cesari, in seinem Essay *Rudolf Steiner e l'Estetica* veranschaulicht. Luca Cesari holt in seinem Aufsatz weit aus und bemüht nicht nur die deutsche Kulturgeschichte seit Kant und Goethe, sondern geht auch auf die kulturphilosophische 'Nachbarschaft' Benedetto Croce ein, ein eminent wichtiger Beitrag in der Geschichte der Philosophie und der Kultur, der bis heute kaum Gegenstand der Untersuchung war. So hat Luca Renzi in *Christian Morgenstern: Aforismi e liriche nel segno dell'antroposofia di Rudolf Steiner* mehr als nur ein Morgenstern-Buch aufgelegt, sondern dem italienischen Literaturinteressierten und -studierenden Christian Morgensterns

Spätwerk nahegebracht und erschlossen. Für die heutige Morgenstern-Forschung ist der gesamte textkritische Apparat zu den Übertragungen und die aktualisierte Gesamtbibliografie der Werke Morgensterns ein philologisch akkurates Instrument.

Ferruccio Delle Cave

Marianne Hepp – Martina Nied Curcio (a cura di), *Educazione plurilingue. Ricerca, didattica e politiche linguistiche. Bildung zur Mehrsprachigkeit, Forschung, Didaktik und Sprachpolitik. Plurilingual Education. Research, Teaching and Language Policies*, Istituto Italiano Studi Germanici, Roma 2018, pp. 298, € 25

Mehrsprachigkeit, Internationalität, Transkulturalität – der von Marianne Hepp und Martina Nied Curcio herausgegebene Sammelband *Educazione plurilingue – Bildung zur Mehrsprachigkeit – Plurilingual Education* führt vor, wie der Gegenstand gleichzeitig Perspektiven darauf inspirieren kann: Mehrsprachigkeit wird international und transdisziplinär betrachtet, im Kontext von Bezugswissenschaften, Sprachpolitik, der globalen Rolle des Englischen (als Lingua franca, ELF), Interkomprehension, Deutsch als Fremd- und Zweitsprache und Textlinguistik. Damit wird ein facettenreiches und vielfältiges Bild moderner Diskurs-Landschaften zu Mehrsprachigkeit gezeichnet.

So setzt sich Claudia Maria Riehl mit neueren Studien zur Repräsentation von Sprachen im Gehirn auseinander und mit der Vernetzung von Sprachen aus psycholinguistischer Sicht. Hans-Jürgen Krumm reflektiert die lebensweltliche Mehrsprachigkeit von Schüler*innen als eine wichtige – und oft noch zu wenig genützte – Ressource, die durch Mehr-

sprachigkeitscurricula entscheidend gefördert werden könnte und sollte. Lorenzo Zanasi und Verena Platzgummer gehen auf linguistische Repertoires ein und Jörg Roche betrachtet Mehrsprachigkeit als kulturelles Kapital, vor dem Hintergrund differenzierter Kulturkonzepte (z.B. Transdifferenz statt binärer Eigen/Fremd-Zuschreibungen).

Einige Beiträge beschäftigen sich mit Mehrsprachigkeit in verschiedenen Regionen und Kontexten: So skizziert Renata Zanin die Sprachenpolitik der Freien Universität Bozen vor dem Hintergrund von internationalen Programmen wie Erasmus, aber auch der IDT 2013. René Koglbauers Beitrag zur Sprachenpolitik in Großbritannien liefert interessante Vergleichsdaten dazu, während Barbara Spinelli Mehrsprachigkeit im Spannungsfeld lokaler und globaler Entwicklungen auf die Spur geht und damit einen größeren Rahmen für sprachpolitische Reflexionen bereitstellt.

Auch der Rolle des Englischen ist ein Abschnitt gewidmet: Lucilla Lopriore analysiert Lehrer*innen-Fortbildung für ELF, und Martina Nied Curcio lotet das Potential des Englischen als Brückensprache in der Mehrsprachigkeitsdidaktik aus. Mit Interkomprehensionspotentialen setzen sich die Beiträge von Filomena Capucho und Salvador Pippa auseinander.

Vier weitere Beiträge fokussieren auf Deutsch als Fremdsprache: Federica Missaglia befasst sich mit Transferpotentialen im Phonetikerwerb bei Deutsch nach Englisch für italienische Lerner*innen, Federica Ricci Garotti stellt eine Studie zur Textproduktion vor, in der sie Indikatoren von Textqualität analysiert, Gianluca Cosentino setzt sich mit Formen von Sprachmittlung in der Wissenschaftskommunikation auseinander und Carolina Flinz beschäftigt sich mit bildungspolitischen Fragen hinsichtlich des

schulischen Fremdsprachenunterrichts in Italien.

Der letzte Abschnitt ist *Mehrsprachigkeit und Textlinguistik* gewidmet: Patrizio Malloggi betrachtet Inferenz als Transferstrategie beim Leseverstehen, Katharina Salzmann fokussiert auf die Rolle von Textsortenkompetenz bei der Rezeption von Texten und beim Aufbau von Textsortenkompetenz, und Marianne Hepp setzt sich mit dem didaktischen Einsatz von Paralleltexten auseinander.

Der Band ist nicht nur vielseitig, er ist auch mehrsprachig: Viele Beiträge sind auf Deutsch, einige auf Englisch, einzelne auf Italienisch bzw. Portugiesisch (und bieten damit gleich ein potentielles Anwendungsfeld für eigene mehrsprachige Inferenz- und Interkomprehensionsstrategien). Damit stellt der Sammelband ein schönes Beispiel dafür dar, wie Mehrsprachigkeit nicht nur untersucht, sondern auch gelebt werden kann.

Sabine Dengscherz

Convegni e seminari: resoconti e bilanci

Trieste 1768. Winckelmann privato. Conseguenze di una morte inaudita, Trieste, 7-8 giugno 2018

Nei giorni 7-8 giugno 2018, nella ricorrenza del duecentocinquantenario anniversario della morte di Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), si è svolto a Trieste il convegno internazionale/DAAD-Alumniveranstaltung *Trieste 1768: Winckelmann privato. Conseguenze di una morte inaudita* organizzato da Maria Carolina Foi e Paolo Panizzo. Le circostanze mai del tutto chiarite della morte del celebre archeologo, viaggiatore in incognito ucciso a Trieste per mano di Francesco Arcangeli, un cuoco

dai trascorsi incerti, non hanno cessato di suscitare nel tempo i più diversi interrogativi e di alimentare le ipotesi più disparate. Il convegno, che ha visto la partecipazione anche di numerosi soci della Winckelmann-Gesellschaft tedesca, si è articolato in quattro sezioni. Nella prima, studiosi di varie discipline hanno riletto le vicende processuali del caso Winckelmann nel loro contesto storico-giuridico e hanno ricostruito il significato profondo dell'assassinio nella storia della Trieste moderna. Gli interventi successivi hanno tratteggiato invece il «profilo privato» di Winckelmann, soffermandosi sul carattere e la personalità, l'abbigliamento e le pulsioni omotiche dello studioso. La terza sezione ha affrontato il tema, finora piuttosto trascurato dalla critica, della ricezione letteraria e culturale della figura di Winckelmann dall'Ottocento e fino ai nostri giorni, mentre nell'ultima sezione sono stati presentati i risultati di una ricerca sui luoghi winckelmanniani a Trieste.

Nell'intervento di apertura del convegno, lo storico del diritto Mathias Schmoeckel (Bonn) ha ripercorso le tappe fondamentali del processo a Francesco Arcangeli, l'assassino dello studioso condannato alla pena capitale e giustiziato nel luglio del 1768. Come ha sottolineato Schmoeckel, il fatto che gli *Atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann* riscoperti nel 1963 documentino una perfetta conduzione del processo penale in base alle leggi vigenti nella Trieste absburgica, non impedi nel corso del tempo l'insorgere di dubbi sulle reali motivazioni dell'omicidio e sull'effettiva colpevolezza del reo confesso. Alla ricerca di un movente davvero convincente del delitto, il numismatico Bruno Callegher (Trieste) ha proposto un'analisi particolareggiata delle monete e delle medaglie rinvenute «nelle tasche di Winckelmann». Come

puntualmente registrano gli *Atti del processo*, il viaggiatore proveniente da Vienna e diretto a Roma disponeva di valori monetali assai ragguardevoli. Secondo Callegher, la lettura *circostanziata dell'iconografia del set di medaglie* in possesso della vittima avvalorerebbe con forza la tesi del complotto politico (in particolare gesuitico) ordito ai danni dell'archeologo. Giulia Cantarutti (Bologna) ha preso in esame il profilo del Winckelmann privato delineato da Domenico Rossetti (1774-1842) nell'*Ultima settimana nella vita di Giovanni Winckelmann*, un «frammento» per una biografia sull'archeologo pubblicato nel volume *Il sepolcro di Winckelmann a Trieste* (1823). In polemica con la lettura «nazionalistica» della figura di Rossetti, Cantarutti ha illustrato invece il ruolo di primo piano svolto dallo studioso e mecenate triestino quale mediatore culturale tra il mondo tedesco e quello italiano. Laura Carlini Fanfogna, direttrice dei Civici Musei di Trieste, ha ricostruito da un punto di vista storico-artistico le tappe della realizzazione del Cenotafio dedicato alla memoria di Winckelmann nell'Orto lapidario del «Museo Civico di storia ed arte». Proprio in occasione del duecentocinquantesimo della morte dell'archeologo il museo è stato rinominato in «Museo d'Antichità J.J. Winckelmann». Fu Domenico Rossetti a commissionare nel 1808 allo scultore bassanese Antonio Bosa, allievo di Antonio Canova, la realizzazione di un «monumento sepolcrale» che fu ultimato nel 1822. Nell'ultimo intervento della sezione, Rossella Fabiani, attuale presidente della Società di Minerva (Trieste), ha messo in evidenza come l'impegno profuso da Rossetti per riscattare l'immagine della città dall'onta dell'assassinio abbia influenzato l'attività culturale della Società da lui stesso fondata negli oltre due secoli della sua storia. La seconda sezione è stata inaugurata

da Elena Agazzi (Bergamo) che si è concentrata sul «profilo privato di Winckelmann». Prendendo le mosse dalla definizione di «homo vagus et inconstans» del Rettore Friedrich Bake, uno dei maestri del giovane Winckelmann, e rileggendo l'epistolario dell'archeologo, Agazzi ha sottolineato la lucidità e determinazione con cui Winckelmann scelse di trasferirsi in Italia facendo valere innanzitutto i propri interessi culturali. L'intervento si è inoltre soffermato sul ritratto variegato dell'uomo Winckelmann offerto da Goethe in *Winckelmann und sein Jahrhundert*, sulla posizione intermedia dell'archeologo tra il mecenatismo e la *Gelehrtenrepublik* e infine sulla *Bildersprache* dell'ultima fase dell'opera dello studioso. Contro l'immagine storica e stereotipata del 'Winckelmann omosessuale' rintracciabile nelle più recenti pagine culturali di alcuni dei maggiori quotidiani tedeschi, Markus Käfer (Stendal) ha posto l'accento sull'individualità storica dell'uomo Winckelmann e su come egli abbia interpretato la propria disposizione sessuale quale parte della sua identità. Michele Cometa (Palermo) ha quindi riletto il nesso tra sessualità ed estetica al centro dell'esperienza intellettuale e umana di Winckelmann. Attraverso un *close reading* di alcuni passaggi fondamentali dell'opera di Winckelmann, Cometa ha riconsiderato l'interpretazione della grecità dell'archeologo e rilevato la necessità di distinguere accuratamente sia sul piano storico, sia su quello teorico, tra fenomeni come l'omosessualità, la pederastia e l'androginia. Ripercorrendo l'ascesa da umile figlio di ciabattino a letterato e studioso di fama internazionale, Max Kunze (Stendal) ha preso in esame la dimensione sociale dell'abbigliamento di Winckelmann. Ancor prima di lasciare la Prussia, e poi in particolare modo durante il soggiorno romano, Winckelmann intuì che l'utilizzo consa-

pevole dell'abbigliamento costituiva uno strumento per guidare ed incrementare la propria reputazione e il proprio prestigio sociale. Come ha sottolineato Kunze, Winckelmann fu tuttavia sempre e soprattutto un «Grenzgänger» poco disposto a sottostare a rigidi protocolli sociali. E una critica alla moda del suo tempo si ritrova implicitamente già nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura* in cui lo studioso sottolinea la bellezza e la libertà del corpo greco mai ostacolato nel movimento da indumenti stretti e opprimenti. Prendendo in esame il ricchissimo epistolario degli anni 1742–1768, Fabrizio Cambi (Trento) si è soffermato infine sulla personalità di Winckelmann fra dimensione privata e pubblica. Cambi ha sottolineato come nel *mare magnum* enciclopedico dell'epistolario in cui letture, sapere e ricerca sul campo si compenetrano, anche gli stati emotivi nella loro pluralità confluiscono in uno spazio di libertà e di autonomia. Come uomo e studioso, Winckelmann rivendicò secondo Cambi questa pluralità di emozioni, conferendo alla *Briefkultur* una funzione innovativa e polivalente, che con le *Relazioni antiquarie* comprende anche la componente saggistica.

La sezione dedicata alle «immaginazioni letterarie e culturali» suscitate dalla morte dell'archeologo si è aperta con un intervento di Daria Santini (Londra) che ha esaminato il sonetto *A Winckelmann* di August von Platen sullo sfondo del contesto culturale in cui fu scritto e nell'ambito della ricezione della biografia e dell'opera winckelmanniane. Come ha spiegato Santini, il sonetto di Platen, influenzato in parte dall'interpretazione goethiana degli ideali e della persona di Winckelmann, anticipa diversi motivi legati alla ricezione della sua figura nel tempo – dalle meditazioni di Walter Pater negli anni Sessanta e Settanta dell'Ot-

tocento ai numerosi contributi tedeschi sull'argomento nella prima metà del secolo successivo. Paolo Panizzo (Halle an der Saale/Trieste) ha analizzato invece le tracce winckelmanniane nella novella *Morte a Venezia* di Thomas Mann. Panizzo ha ridimensionato il significato attribuito dalla critica più recente alla figura dell'archeologo tedesco e all'episodio della sua morte nella stesura della novella di Mann, evidenziando invece quanto proprio la *Venedig-Novelle* abbia contribuito essa stessa allo sviluppo del «mito-Winckelmann» nel corso del Novecento. Federica La Manna (Cosenza) ha offerto un contributo sulla ricezione letteraria di Winckelmann nella narrativa in lingua tedesca degli anni Venti del Novecento. La produzione letteraria che si lega alla figura di Winckelmann evidenzia in questi anni una notevole concentrazione (dai racconti *Winckelmanns Ende* e *Die Gemme* di Wilhelm Schäfer e Viktor Meyer-Eckhardt alle novelle *Arcangeli* e *Winckelmann in Triest* di Richard Friedenthal e Werner Bergengruen), forse stimolata dalla pubblicazione della terza edizione della biografia di Carl Justi. La Manna ha sottolineato tuttavia come l'attenzione di questi racconti si sposti dal dettaglio biografico alla formulazione di ipotesi psicologiche. Di *Winckelmann in Triest*, il primo degli otto testi raccolti da Max Kommerell nei *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt* (1929) ha parlato Maurizio Pirro (Bari) che ha interpretato la lirica di Kommerell sullo sfondo del progetto culturale del cenacolo di George. Winckelmann appare qui quale portatore di una eroica disposizione al martirio, affrontato nella consapevolezza che il sacrificio individuale permetterà il riscatto della comunità nel suo complesso. Percorrendo le «vie della forza e della bellezza», Simone Costagli (Udine) ha ricostruito alcune tracce dell'eredità culturale di Winckelmann

nel cinema. Attraverso la disamina di alcuni casi esemplari tratti sia dalla produzione cinematografica tedesca tra Weimar e il nazionalsocialismo sia da quella hollywoodiana degli anni Venti e dall'opera di Sergej Ejzenstein, Costagli ha messo in evidenza quanto l'estetica cinematografica, in particolare quella dei primi decenni della nuova arte, sia stata debitrice nei confronti delle ricerche e delle idee di Winckelmann. Elvio Guagnini (Trieste) ha presentato infine un'opera teatrale inedita sulla morte di Winckelmann e sul processo contro Francesco Arcangeli rinvenuta nell'archivio di Pierpaolo Venier, regista, direttore artistico nonché poeta e drammaturgo triestino, recentemente scomparso.

Nell'ultima sezione del convegno dedicata alle Topografie winckelmanniane, Maria Carolina Foi ha presentato i primi risultati di una ricerca condotta anche con la partecipazione delle studentesse del «Laboratorio Wanderung, Studi letterari e centroeuropei» del Dipartimento di Studi Umanistici e in collaborazione con il Dottorato interateneo in Studi linguistici e letterari dell'Università di Trieste-Udine e con il sostegno del Polo Museale FVG. Foi ha illustrato come, muovendo da una attentissima lettura degli *Atti del processo*, si siano potuti individuare una decina di luoghi-evento decisivi nella vicenda del soggiorno e dell'assassinio di Winckelmann a Trieste. Sulla base di una importante documentazione cartografica risalente alla città absburgica, sarà possibile in futuro sviluppare queste prime importanti acquisizioni anche in un adeguato formato digitale.

A conclusione del convegno triestino, ultimo appuntamento delle celebrazioni winckelmanniane in Italia negli anni 2017 e 2018, il presidente del Comitato italiano per gli Anniversari Winckelmanniani Fabrizio Cambi ha stilato un primo bilancio delle numerose e impor-

tanti iniziative svoltesi nel nostro Paese.

Nel corso del convegno si è svolta inoltre la proiezione del docufilm realizzato a cura della storica dell'arte Paola Bonifacio e del programmista-regista Piero Pieri *In morte di un archeologo: Trieste e il riscatto di una città* (RAI FVG) alla presenza dei due autori. I risultati scientifici del convegno verranno raccolti in un volume di prossima pubblicazione.

Paolo Panizzo

Kulturkritik der Wiener Moderne (1890-1938), Internationales Kolloquium, Venedig, 25.-27. September 2018

Das 'Junge Wien' gilt als eine ästhetisch innovative Strömung innerhalb der Moderne. In Literaturgeschichten und Anthologien wird ihre dichtungshistorische Bedeutsamkeit meist zwischen 1890 und 1910 datiert. Aber auch nach 1910 schrieben die Autoren der Wiener Moderne weiter, parallel zu und teilweise in Auseinandersetzung mit dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit. Das von Barbara Besslich (Heidelberg) und Cristina Fossaluzza (Venedig) veranstaltete internationale Kolloquium zur Kulturkritik der Wiener Moderne hat den zeitlichen Rahmen bewusst bis 1938 verschoben, um das Spätwerk der Schriftsteller des Jungen Wien und seines Umkreises zu fokussieren. Die Dichter bildeten während ihrer späten Schaffensphasen bekanntlich keine feste Gruppe mehr, standen jedoch untereinander weiterhin in Kontakt und nahmen ihre Werke gegenseitig zur Kenntnis. Abseits der Avantgarde imaginieren ihre Texte Gegenordnungen, die Themen und Schreibweisen der 1890er Jahre aufzugreifen, aber auch variieren und transformieren. Als Kulturkritik gegen das Chaos gesetzt, hadern die Werke mit

dem Untergang der Monarchie, mit sozialen Verschiebungen in der Gesellschaft und der neuen geopolitischen Kartierung Europas nach dem Ersten Weltkrieg. Dieses Korpus aus Essays, fiktionalen Texten und Weltanschauungsliteratur der älter werdenden Jungwiener ist bisher nicht systematisch erfasst und untersucht worden. Dem wollte das in Venedig abgehaltene Kolloquium Abhilfe schaffen, das italienische, österreichische und deutsche Germanisten versammelte und vor allem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen eines internationalen Kooperationsaufbaus gefördert wurde. Die Tagungsteilnehmer befragten die kulturkritischen Texte nach den Aushandlungsprozessen von nationaler Identität, ihren Elitenkonzepten und Traditionsstiftungen sowie den dabei erprobten Formen der Fiktionalisierung. Kulturkritik wurde als Krisenreaktion, ästhetisches Potential und 'politische Gefahr' (Fritz Stern) analysiert.

Die Sektion *Elitenkonzepte und Traditionsstiftungen* beschäftigte sich mit Selbstinszenierungen der Jungwiener, die sich von einer zivilisatorischen Masse abzugrenzen versuchten. So analysierte Jochen Strobel (Marburg) den Adelsdiskurs der 1920er Jahre: Zwar war der Adel in Österreich 1919 abgeschafft worden, doch die Vorstellung eines angeborenen und unverlierbaren Ranges und der Haltung eines 'inneren' Adels blieb nach der Abgabe der Titel bestehen. Auf dieses semantische Konzept konnten die Jungwiener in ihren kulturkritischen Publikationen zurückgreifen, um ihren Anspruch auf Exklusivität und Überlegenheit zu formulieren. In seiner Kunsttheorie postulierte Richard Schaukal die Besinnung auf ein elitäres Kunstverständnis gegen die Verflachungstendenzen der Moderne und bediente sich dabei eines ähnlichen Diskurses. Wie Maurizio Pirro (Bari) nachzeichne-

te, wird die Kunst bei Schaukal zum totalitätsstiftenden Prinzip und kulturkritischen Therapeutikum seiner Zeit. In seinem Gegenmodell zur verhassten zivilisatorischen Moderne bemühte Hermann Bahr die Epochenbezeichnung 'Barock', unter welcher er jedoch, wie Gregor Streim (Jena) und Kurt Ifkovits (Wien) zeigten, keine epigonale Nachdichtungen im Stil des 17. Jahrhunderts verstand: 'Barock' steht als Chiffre für ein spezifisch österreichisches Kunstideal, mit dem Bahr sich zur ästhetischen Moderne bekannte und diese zum kulturkritischen Überwinder einer zivilisatorischen Moderne instrumentalisierte. In seiner Kulturkritik der späten 1920er Jahre, die er in Beiträgen für das «Neue Wiener Journal» formulierte, wird 'Barock' bei Bahr zum Sinnbild für sein überzeitliches, katholisches, antiliberales und antiaufklärerisches Gesellschaftsideal, das in manchen Punkten die Nähe zum Nationalsozialismus suchte. Einzig Hugo von Hofmannsthal, der den «Heimweg ins unsterbliche Barock» gefunden habe, ließ Bahr von den älter gewordenen Jungwienern gelten. Auch von dessen Salzburger Festspielen erhoffte Bahr sich eine Realisierung des «neuen Barock», die sich unter anderem in der (laut Bahr im historisch barocken Theater verwirklichten) temporären Aufhebung aller sozialen Unterschiede zeige. Im Sinne einer solchen Traditionsstiftung agierte auch Hugo von Hofmannsthal selbst. Wie Norbert Christian Wolf (Salzburg) anhand der späten Festspiel-Programmschriften des Autors darlegte, versuchte Hofmannsthal, die Salzburger Festspiele unter Berufung auf den «süddeutschen Theatergeist» als sozial kohäsionsstiftend darzustellen. Die Salzburger Festspiele stellte er in eine verklärte Traditionslinie eines süddeutsch-österreichischen Theaters, deren Anfänge er bereits im Mittelalter

zu finden glaubte und in welche er das barocke Theater ebenso wie Schiller und Goethe einreihen konnte. Hofmannsthals restaurative Traditionsstiftung grenzte sich vom Berliner Theater Piscators und Brechts ebenso ab wie von den deutschnational ausgerichteten Festspielen des – im Grunde ebenfalls kleinstädtischen, katholischen und südlich gelegenen – Bayreuth.

Eine weitere Sektion stand im Zeichen kulturkritischer Aushandlungsversuche einer kollektiven nationalen Identität. Zur Beschwörung des Eigenen setzten mehrere Autoren auf die Abgrenzung vom vermeintlich fundamental Anderen, was aus österreichischer Perspektive in erster Linie die Auseinandersetzung mit dem reichsdeutschen Nachbarn bedeutete. Insbesondere im Umfeld historischer Konstellationen, in denen das Deutsche Reich die Souveränität Österreichs zu gefährden schien, fanden solche identitätspolitischen Anstrengungen eines österreichischen *Otbering* ihren literarischen Niederschlag. So setzte sich Hugo von Hofmannsthal in seiner Publizistik während des Ersten Weltkriegs sehr bewusst von den reichsdeutschen Hegemoniephantasien des befreundeten Rudolf Borchardt ab und beschwor die politische und kulturelle Eigenständigkeit Österreichs, wie Elena Raponi (Mailand) darlegte. Auch Leopold von Andrian diente 20 Jahre später das inzwischen nationalsozialistische Deutsche Reich als bedrohliche Kontrastfolie, vor der am Vorabend des Anschlusses das spezifisch Österreichische schärfer konturiert und als Bollwerk gegen reichsdeutsche Vereinnahmung auratisiert werden sollte. In seiner weltanschaulichen Spätschrift *Österreich im Prisma der Idee* (1937) schrieb Andrian somit zuletzt gegen den drohenden Anschluss an das Deutsche Reich an, wenn er, wie Hermann Dorowin (Pe-

rugia) zeigte, im Modus des erfundenen Gesprächs ein autonomes ständisch-hierarchisches Österreich propagierte, das zur sozialen Integrationsstiftung auf einen mächtigen Katholizismus setzte. Ausgehend von dieser religiösen Wende wurde Andrian in der anschließenden Diskussion in einer Reihe moderner Autoren verortet, die um 1900 eine prononciert ästhetizistische Programmatik entfalteten, im Spätwerk allerdings zunehmend Kunst durch Religion als Totalitätsstifter gegen moderne Entfremdungssymptome ersetzten.

Religiös imprägnierte Kulturkritik gab es indes nicht nur in der katholischen Spielart eines Bahr oder Andrian, sondern auch in einer jüdischen Variante, für die neben Felix Salten exemplarisch Richard Beer-Hofmann steht. Dessen Kulturkritik war jedoch weniger religiös als genuin politisch motiviert, wie Dirk Niefanger (Erlangen) in Abgrenzung von der Forschung konstatierte. Das Drama *Jaäkobs Traum* (1918) reagierte in affirmativer Weise auf die Balfour-Deklaration 1917 und die damit verbundene Möglichkeit einer jüdischen Besiedlung Palästinas. Beer-Hofmanns Drama wertete Niefanger daher als «in Ansätzen sicher zionistische Stellungnahme im kulturellen Feld» und kulturkritische Positionierung gegenüber der europäischen Zivilisation. Dass nationale Identitätswürfe gealterter Jungwieners nicht ausschließlich durch die Abgrenzung vom vermeintlich Anderen funktionierten, verdeutlichte Jan Andres (Bielefeld) an Hofmannsthals Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927). Hofmannsthal griff in dieser – vor allem wegen des Schlagworts der «Konservativen Revolution» kontrovers diskutierten – Rede viele Ideen wieder auf, die er bereits ab 1922 im Rahmen seines Zeitschriftenprojekts «Neue Deutsche Beiträge» zur Frage der Nationsbildung

formuliert hatte. Die in diesem Kontext projektierte elitäre deutsche Akademie verstand der Dichter ausdrücklich nicht nationalistisch exkludierend, sondern als Versuch einer geistig-nationalen Identitätsstiftung, die sich an einem projizierten französischen Vorbild orientieren sollte.

Marco Rispoli (Padua) eröffnete die Sektion *Fiktionalisierungen – Kulturkritik als ästhetisches Potential* mit einem Vortrag über Hofmannsthals *Erfundene Gespräche*. Anders als Andrian in seiner Weltanschauungsschrift *Österreich im Prisma der Idee* nutzte Hofmannsthal die fiktionale Form seiner Texte, um dialogisch eine Kulturkritik zu äußern, die die eigenen Widersprüche zur Schau trägt und Perspektivenvielfalt zulässt. Noch deutlicher übte Arthur Schnitzler Kritik an der Kulturkritik. Paolo Pazzino (Triest) erläuterte, wie der Autor in seiner Novelle *Casanovas Heimfahrt* (1918) seinen moralisch verfallenen, gealterten Frauenhelden zum Sinnbild einer untergehenden Epoche stilisierte. Casanova, vom Erzähler systematisch desavouiert, versucht sich durch eine Streitschrift gegen Voltaire zu profilieren, die indirekt, unfreiwillig und entgegen der Figurenintention zu einem Plädoyer für die «Ideen von 1789» wird. Schnitzler antwortete auf diese Weise in fiktionaler Form auf die Kulturkritik seiner antiaufklärerischen Zeitgenossen. In seinen als Komödien-Trilogie *O du mein Österreich* geplanten Stücken setzte er sich mit der erhitzten Kriegsrhetorik seiner Zeit auseinander. Cristina Fossaluzza zeigte, wie Schnitzler in den Dramen *Professor Bernhards* (1912), *Das Wort* (postum 1966) und *Fink und Fliederbusch* (1917) eine Zeit- und Sprachkritik übte, die analytisch Literatismus, Feuilletonismus und Politizismus in den Blick nahm. Die Stücke verurteilten die Verantwortungslosigkeit der kulturkri-

gerischen Debatten und versuchten, die Gewalt aufzuzeigen, die sich hinter den literarischen Worten der Kriegspublizistik verbarg.

Im Feld kulturkritischer Fiktionalisierungen verortete Barbara Beßlich mit der Operette ein literarisch-musikalisches Subgenre, das sowohl Objekt wie Subjekt von Kulturkritik war. So geriet die Operette einerseits aufgrund der ihr unterstellten Seichtigkeit ins Visier kulturkritischer Verfallsdiagnosen eines Karl Kraus, während andererseits die Jungwienener Dörmann, Salten und Schnitzler das Genre mit Libretti für Oscar Straus bedienten, in denen sie kulturkritische Diagnosen ins Gewand einer Alt-Wien-Nostalgie kleideten. Auf diese Weise trugen die Autoren als Grenzgänger zwischen E- und U-Kultur dazu bei, kulturkritische Themen abseits elitärer Diskurse zu popularisieren. Felix Dörmanns literarisierte Kulturkritik abseits von Operettenlibretti stand darüber hinaus im Zentrum zweier weiterer Beiträge. Gabriella Rovagnati (Mailand) identifizierte in Dörmanns skandalumwittertem frühen Gedichtband *Neurotica* (1891) Kulturkritik im Stile einer nietzscheanischen Bürgerlichkeitskritik. Diese politisierte sich bis in die späte Schaffensphase der 1920er Jahre und fand im *Jazz-Roman* (1925) ihren Ausdruck als nun politisch linke Kapitalismuskritik an der Verdinglichung und Kommodifizierung weiblicher Körper, wie Primus-Heinz Kucher (Klagenfurt) darlegte. Den Abschluss der Tagung bildete eine Führung venezianischer Studenten und Doktoranden der Germanistik durch das Museum Ca' Pesaro in Venedig, das Werke früherer venezianischer Biennalen zeigt. In einem flankierenden Vortrag zeichnete der Kunsthistoriker VITTORIO PAJUSCO (Venedig) nach, wie die Auseinandersetzungen zwischen akademischer und secessionistischer Kunst in Deutschland

und Österreich durch Biennale-Ausstellungen junge italienische Künstler inspirierten, deren Werke in Ca' Pesaro zu sehen sind.

Leonie Heim – Tillmann Heise

Traum und Literatur im 20. Jahrhundert, Università degli Studi di Verona, 27-28 settembre 2018

Il 27 e il 28 settembre 2018, presso l'Università degli Studi di Verona, si è svolto un convegno sul complesso rapporto tra sogno e letteratura nel ventesimo secolo, con particolare riferimento al genere letterario del protocollo onirico. Come sottolineato da Isolde Schiffermüller nella sua introduzione, il convegno si inserisce in un clima di crescente interesse per questo tema, testimoniato da una serie cospicua di recenti pubblicazioni ad esso dedicate. Nel 2018, ad esempio, è apparso il Metzler Handbuch *Traum und Schlaf*, a cura di Alfred Krovoza e Christine Walde, il quale ricostruisce la storia culturale del concetto di sogno dall'antichità fino ai giorni nostri, mettendolo in relazione con la letteratura, ma anche con altre espressioni culturali quali arte, musica e teorie scientifiche. Questo testo fornisce una prima panoramica sistematica e interdisciplinare sul sogno che comprende anche una lettura storico-culturale, come quella proposta da Peter-André Alt già nel 2002 con la sua monumentale opera *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, anch'essa dedicata al rapporto tra sogno e letteratura in un arco temporale che va dall'antica Grecia fino al Novecento. Sempre nel 2018, per citare un altro esempio, appare il volume *Traumnarrative. Motivische Muster – Erzählerische Traditionen – Medienübergreifende Per-*

spektiven, a cura di Thomas Ballhausen e Christa Agnes Tuczay, che raccoglie una serie di contributi sulle modalità di narrazione del sogno in letteratura. Entrambe le pubblicazioni citate contengono un significativo contributo di Hans-Walter Schmidt-Hannisa sulla nascita del protocollo onirico come genere letterario autonomo. Lo studioso si dedica infatti da anni al tema del sogno e alle sue modalità di registrazione, essendo cofondatore del network *Cultural Dream Studies*, in cui rientrano la scuola di dottorato *Europäische Traumkulturen* dell'università di Saarbrücken e il progetto, patrocinato dalla *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, 'Das nächtliche Selbst'. I primi risultati di quest'ultimo sono stati raccolti nel volume *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie (1850-1900)*, uscito nel 2016 a cura di Marie Guthmüller e dello stesso Schmidt-Hannisa, a cui seguirà a breve un secondo volume. Nell'ambito della germanistica italiana va menzionato anche il testo comparatistico *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*, pubblicato nel 2014 a cura di Hermann Dörowin, Rita Svandrlík e Leonardo Tofi, che raccoglie una serie di contributi dedicati al tema del sogno nelle letterature dall'antichità fino all'epoca moderna. Tutte queste realtà costituiscono una fitta rete di saperi legati al mondo del sogno e alle sue relazioni con la letteratura da cui traggono linfa i cosiddetti *Dream Studies* e nel cui contesto si inserisce anche il convegno veronese *Traum und Literatur im 20. Jahrhundert*, volto a contribuire all'arricchimento di questo già fitto panorama.

Il contesto di riferimento entro il quale si inseriscono i contributi presentati al convegno è la letteratura di lingua tedesca del ventesimo secolo. L'anno 1900 rappresenta infatti una cesura epocale

per quanto riguarda il lavoro culturale legato al sogno e alle sue forme di comunicazione e registrazione, quali ad esempio resoconti o protocolli onirici. L'impulso, come ben noto, venne dalla pubblicazione della *Traumdeutung* di Freud che cambiò per sempre la visione del mondo onirico, esercitando una forte influenza su tutti gli ambiti culturali ad esso legati. Tuttavia, lo scopo del convegno non è stato semplicemente quello di sottolineare gli impulsi produttivi derivanti da Freud, ma piuttosto di evidenziare la differenza e la concorrenza tra quest'ultimo e gli autori del ventesimo secolo, le cui espressioni letterarie costituiscono un sapere alternativo rispetto al dominante paradigma freudiano.

Proprio nel segno della psicoanalisi, o meglio di letture alternative della stessa, si è aperto il convegno veronese nella giornata del 27 settembre. Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Galway) ha presentato infatti nella sua relazione *Empirische Kreativitätsforschung um 1900. Wilhelm Stekels 'Die Träume der Dichter'* il ritratto del discepolo 'eretico' di Freud e un controverso studio pubblicato da quest'ultimo. Si tratta di un'inchiesta empirica sui sogni dei poeti allo scopo di esaminarne il potenziale creativo. Schmidt-Hannisa definisce Stekel come «Diskursgenerator», in quanto lo studio offre materiale onirico eterogeneo non ancora analizzato nel dettaglio, poiché non facilmente accessibile, ma al contempo estremamente interessante per il discorso culturale legato al sogno. Freud stesso, sebbene lo disprezzasse, definì il discepolo «Trüffelschwein»: lo riteneva infatti un perverso ma al tempo stesso capace di scoperte originali. Anche il secondo intervento della giornata, da parte di Peter Kofler (Verona), rimane in ambito psicoanalitico, intersecandosi questa volta con i *Translation Studies*. La relazione di Kofler, dal titolo *Freuds*

Traumdeutung als Übersetzungstheorie: Eine archäo-teleologische Lektüre, mette in evidenza le aporie dell'interpretazione dei sogni da parte di Freud e interroga in maniera critica il tradizionale concetto freudiano di letteratura, così come l'uso retorico delle metafore dell'archeologia, centrali nel pensiero teorico del padre della psicoanalisi. La *Traumdeutung* di Freud rappresenta il punto di partenza anche per la relazione interdisciplinare di Jelena Reinhardt (Perugia), *Die Traumdarstellung des verwundeten Körpers: Freudsche Szenarien im Werk von Kokoschka und Schnitzler*, che tenta di conciliare il piano psicologico con quello corporeo della dimensione onirica. Partendo da un sogno descritto da Freud stesso nella *Traumdeutung*, in cui la vivisezione del proprio corpo diventa metafora di autoanalisi, Reinhardt investiga alcune rappresentazioni oniriche del corpo dilaniato da parte di autori per i quali lo sguardo anatomico è associato all'analisi psicologica, come ad esempio Schnitzler e Kokoschka. Sebbene questi autori traggano inequivocabilmente ispirazione dal fondatore della psicoanalisi, essi prendono le distanze dalle sue teorie in maniera radicale, svelando l'influenza di una tradizione onirica più antica.

Un altro dei temi chiave del convegno è stato poi quello del genere del protocollo onirico e della registrazione di sogni autentici, sia essa contenuta in lettere, diari o *Traumtagebücher* dedicati esclusivamente a questo scopo. Nella sua relazione *Die Geburt des Traumprotokolls: Friedrich Huchs Träume aus der Perspektive von Ludwig Klages Traumtheorie* Elisa Destro (Verona) ha ricostruito la nascita del protocollo onirico come genere letterario autonomo, ripercorrendo la vicenda editoriale che portò alla pubblicazione della prima raccolta di sogni in lingua tedesca da parte dell'autore Friedrich Huch. Destro tenta inol-

tre di mettere in luce come quest'ultimo non agì per propria iniziativa ma fosse piuttosto spinto dal filosofo Ludwig Klages, esponente del *Kosmikerkreis* di Schwabing, che vide nei sogni dell'autore una conferma alle proprie teorie cosmico-oniriche, in netta contrapposizione alle più note teorie psicoanalitiche diffuse all'epoca. Anche Gabriella Pelloni (Verona) si confronta con la questione dell'annotazione di sogni autentici nella sua relazione *Eine unbewusste Autobiographie. Arthur Schnitzlers Traumtagebuch*. Nonostante la vicinanza culturale tra Freud e Schnitzler, Pelloni sottolinea come quest'ultimo nelle sue annotazioni oniriche abbia preso le distanze dalla teoria freudiana su più livelli. Il *Traumtagebuch* tenuto da Schnitzler, che può forse essere letto come una vera e propria autobiografia dell'inconscio, amplia la scrittura diaristica, prendendo in considerazione un sé notturno. Nella seconda parte della relazione Pelloni si interroga su uno dei motivi centrali delle annotazioni oniriche di Schnitzler, ovvero i sogni di morte, che come un *fil rouge* attraversano in modo quasi ossessivo la sua autobiografia notturna. Del tutto singolare è anche la modalità di registrazione dei sogni di Kafka, presentata da Isolde Schiffermüller (Verona) nella sua relazione «*Nur Träume kein Schlaf*». *Traum und Literatur bei Franz Kafka*. Schiffermüller pone l'accento sulla coerenza e sulla precisione con cui l'autore praghesse descrive la propria esperienza onirica, nonché sulla contiguità tra la lingua delle annotazioni oniriche e la letteratura kafkiana, che come nessun'altra mette in luce il potenziale creativo del sogno. Evidenti sono le differenze tra la *Traumdeutung* freudiana e il lavoro all'ombelico' del sogno operato da Kafka che si traduce nella sua prosa esemplare, in cui la veglia notturna della letteratura e il sogno concepito come 'comandamento

interiore' acquistano un significato epocale. Chiara Conterno (Bologna) nella sua relazione *Gelbe Pferde, rosa Vögel und andere Tiere. Das geträumte Bestiarium von Paula Ludwig* si confronta con le annotazioni oniriche della poetessa in questione, le quali furono pubblicate per la prima volta nel 1935 con il titolo *Traumlandschaft* e successivamente nel 1962, con l'aggiunta di nuove annotazioni e con il titolo *Träume*. Conterno si concentra in particolare sui *Tierträume* di Paula Ludwig e tenta di dimostrare come questi sogni rispecchino le letture dell'autrice, rivelando le fonti di ispirazione della sua produzione letteraria. La relazione di Conterno sottolinea come gli animali del bestiario onirico di Paula Ludwig ricordino quelli presenti nelle lettere di Else Lasker-Schüler e mette in relazione i *Traumtiere* delle due poetesse. Fabrizio Cambi (Trento), nella sua relazione *Authentizität und Fiktionalität in Franz Fühmanns 'Unter den Paranyas. Traum-Erzählungen und -Notate'*, introduce il punto di vista di un autore politico della DDR che rappresenta per molti aspetti un caso interessante nel contesto dell'annotazione onirica e della contaminazione tra sogno e letteratura: la sua poetologia onirica verte infatti sulla correlazione tra finzione, autenticità e fantasia. L'inclusione del sogno nella sua opera letteraria, in quanto fenomeno della vita, corrisponde al bisogno dell'autore di portare alla luce la totalità dell'essere umano e dei suoi processi inconsci. Attraverso l'analisi dei 18 sogni pubblicati in vita e di altre immagini e annotazioni oniriche contenute nel suo *Nachlass* pubblicato con il titolo *Unter den Paranyas* emerge l'impulso utopico di Fühmann di comunicare la logica del sogno e di trasferirla nella realtà della veglia.

Oltre alla questione dell'annotazione di sogni autentici, un altro tema toccato nel convegno è stato quello della loro

rielaborazione letteraria e in particolare della *Traumästhetik*, di quella letteratura, cioè, che a livello strutturale tenta di riprodurre la logica onirica, appropriandosi del suo linguaggio. In questa serie di interventi si inserisce la relazione di Riccardo Morello (Torino) dal titolo «*Ist es ein Traum? – Ein Traum, was sonst?*» *Traumbilder und Traumdeutung im 'Rosenkavalier'*. Morello interpreta la citazione del titolo, tratta da *Der Prinz von Homburg* di Heinrich von Kleist, come la cifra stessa della concezione onirica di Hofmannsthal, per il quale il tema del sogno è intimamente legato al complesso della *Präexistenz* e al lato notturno della vita. Partendo dall'opera lirica *Der Rosenkavalier*, Morello analizza il ruolo del teatro nella concezione onirica di Hofmannsthal, così come la metafora del *theatrum mundi*, ovvero del mondo come sublime illusione. Marie Luise Wandruszka (Bologna) indaga invece la poetologia onirica di Brecht nel suo intervento *Bertolt Brechts Dialektik der Träume*. Nonostante Brecht venga raramente associato al tema del sogno, i suoi alter ego filosofici, il signor Keuner e Me-Ti, seppur in modo diverso, prendono i sogni seriamente. Il loro atteggiamento, per citare Brecht, si può formulare come segue: «Träumen können und nicht von Träumen beherrscht werden». Offrendo una lettura non ortodossa dell'opera di Brecht, Wandruszka prende in esame due attualizzazioni drammatiche della figura di Giovanna D'Arco, *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* e *Gesichte der Simone Machard*, in cui i sogni delle protagoniste sono indispensabili per lo svolgimento dell'azione scenica, fungendo da strumento politico e di persuasione. Attraverso l'analisi di due romanzi, *Der Ausflug der toten Mädchen* e *Meine Schwester Antigone*, Rita Svandrlik (Firenze) si confronta con le tecniche della narrativa onirica nella sua relazio-

ne «*Wilde und zarte*». *Träume: das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil*. Relativamente al primo romanzo, Svandrlik accosta il concetto di *Traum* a quello di *Trauma*: non si tratta di un sogno ma di una vicenda traumatica, che viene riportata però con le tecniche tipiche della narrazione onirica, in cui si fondono gli spazi ma soprattutto i tempi, con continui flashback e anticipazioni. Ciò è ancora più evidente nel secondo romanzo in questione, per il quale si potrebbe parlare di una scrittura quasi visionaria, in cui sono riconoscibili meccanismi onirici quali l'annullamento del principio di causalità e dell'ordine spazio-tempo. In particolare, nel penultimo capitolo si susseguono visioni, ricordi e sogni, senza contesto né introduzione, che aprono alla narratrice la possibilità di vedersi da un'altra prospettiva, di scoprirsi e di amarsi come un altro da sé. Il convegno si è infine concluso nella giornata del 28 settembre con la relazione di Hermann Dorowin (Perugia) dal titolo *Delirien der Vernunft. Träume in der Prosa Christoph Ransmayrs*. Nel suo intervento Dorowin si confronta sia con i sogni notturni che con quelli a occhi aperti che ricorrono nelle opere di questo autore. La dimensione onirica è infatti predominante in romanzi che, come *Die letzte Welt*, sono costellati da sogni notturni. A muovere i personaggi delle opere di Ransmayr, tuttavia, sono anche e soprattutto i sogni a occhi aperti, tra cui quelli di carattere geografico, come la spedizione polare nel romanzo *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, e in particolar modo quelli della ricerca della macchina perfetta, come nei romanzi *Morbus Kitabara* e *Cox oder Der Lauf der Zeit*, in cui l'utopia dell'immortalità dell'uomo, raggiunta attraverso un'arte sublime, si rovescia nella distopia di un potere totalitario perpetuato in eternità.

Come è emerso dalle intense discussioni che hanno seguito ogni intervento, moderate alternativamente da Isolde Schiffermüller e Peter Kofler, esiste una quantità di materiale onirico non ancora esaminato a fondo che, aprendo un orizzonte di domande, pone la letteratura come fonte di sapere specifico del sogno.

Elisa Destro

Mostre

Il *Winckelmann-Museum* di Stendal

L'8 dicembre 2018, in occasione del 250° anniversario della morte di J.J. Winckelmann, è stato inaugurato nella sua città natale di Stendal nel Sachsen-Anhalt il nuovo *Winckelmann-Museum*, frutto di un ampliamento e di una profonda ristrutturazione della precedente struttura museale compiuta in gran parte ad opera di Max Kunze, presidente della *Winckelmann-Gesellschaft*, e di Stephanie-Garrit Bruer.

Prima di descrivere brevemente la rinnovata distribuzione degli spazi e la disposizione della vasta raccolta di oggetti, documenti e materiali in un suggestivo e istruttivo percorso culturale, vale la pena ricostruire a grandi linee la storia del Museo, allestito nella casa dove nacque il fondatore dell'archeologia classica e della storia dell'arte moderna, e del monumento alla sua memoria eretto a poche centinaia di metri. Con la creazione del *Winckelmann-Museum*, inaugurato il 31 gennaio 1955 e dal 2000 diretto dalla *Winckelmann-Gesellschaft* fondata da Rudolf Große nel 1940, si concludeva una prima lunga fase nella quale fin dagli inizi dell'Ottocento i cittadini di Stendal intendevano ricordare e celebrare il loro illustre concittadino rimediando al mo-

desto riconoscimento del passato in contrasto con la sua notorietà internazionale. Nei primi anni dell'Ottocento cominciò a maturare quindi il progetto di un monumento, ma l'impulso decisivo fu determinato da un'analoga iniziativa della città di Trieste, in particolare ad opera di Domenico Rossetti, procuratore civico e dotto studioso di storia patria, che già nel 1818 si adoperò con costanza per erigere un degno monumento, anche come 'riparazione' per il brutale assassinio commesso nella Locanda Grande l'8 giugno 1768. Solo nel 1839 – il progetto con foto a stampa era stato pubblicato nel 1823 nel volume *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste* – lo scultore bassanese Antonio Bosa, allievo di Antonio Canova, costruì un cenotafio in stile neoclassico, che avrebbe dovuto costituire il centro irradiatore di un Museo Lapidario, fra rose e alberi in un giardino delle memorie, realizzato e inaugurato dopo quasi due secoli pochi mesi fa. Intanto, nella metà degli anni Venti dell'Ottocento su richiesta di consigli e suggerimenti da parte di Gottlieb Friedrich August Klee, Landesgerichtsdirektor e Kriegsrat di Stendal, a Goethe, questi pur non ricevendolo a Weimar gli inviò una missiva, datata 17 giugno 1826, ricca di proposte. Ne riportò un paio di passaggi: «Zur Einleitung und Führung des Geschäftes, ein Denkmal dem berühmten Winckelmann in seiner Vaterstadt Stendal zu errichten: 1) Die dortigen Geschäftsmänner und Einflußreichsten der Bürgerschaft bilden einen Verein und bereden unter sich, welche Art von Denkmal für ihre Zustände am angemessensten seyn möchte. Ein Medaillon mit allegorischer Umgebung, eine Büste, eine Statue. 2) Sie überlegen sich, ob sie solches Monument in einer Kirche, Bibliothek oder Museum ausstellen möchten, oder vielleicht auf einem Stadtplatze oder einem freyen Lustplatze, wie man ihn nun den An-

dächtigen, den Geselligen, den frey sich Ergötzenden vor Augen bringen wollte». Si optò per una statua in bronzo che, per mancanza di sottoscrizioni, poté essere compiuta solo nel 1859 e collocata nel Marienkirchhof, ridenominato Winckelmann-Platz, dove si trova tuttora. Nel frattempo la Lehmstraße, dove è la casa natale, già nel 1844 era stata chiamata Winckelmann-Straße.

Mediante accorpamenti e inglobamenti di locali adiacenti e grazie a rilevanti lavori di ricostruzione e ampliamento (nel 1985, 1994, 2001) il *Winckelmann-Museum* nella veste attuale consente di sviluppare un ricchissimo itinerario che dalla vita e dalle opere di Winckelmann si irradia dall'ambito archeologico e storico-artistico a molteplici versanti della cultura settecentesca. Nella prima sala, con un'impostazione biografico-ambientale e di costume è riproposto il laboratorio di ciabattino del padre Martin con suppellettili e strumenti tipici dell'Antica Marca di Brandeburgo nella quale con pannelli e carte topografiche dell'epoca sono visivamente riprodotte la Hansestadt Stendal e la casa natale di Winckelmann. La sua infanzia e adolescenza sono ricostruite, oltre che con documenti scolastici, anche con l'esposizione di libri di testo e di edizioni di autori classici. L'attenzione particolare per gli anni giovanili si giustifica anche con il legame di Winckelmann, costante nel tempo, con la propria città, come conferma l'epistolario. Ad esempio, dopo esservi ritornato per un paio di mesi nel 1751, dopo che dal 1748 prestava servizio come bibliotecario presso il Conte Heinrich von Bünau, scrive il 24 maggio 1751 all'amico fraterno Konrad Friedrich Uden: «Non so capire come mai dal mio ritorno non ho ricevuto un rigo da nessuno da Stendal. Mi illudo di aver lasciato un buon ricordo nei miei amici del posto [...] mi viene però da temere

di averlo sciupato, non so in qual modo, sono infatti venuto a sapere che ho suscitato senza mia colpa giudizi molto aspri da parte di alcuni signori a Stendal, che neppure ho avuto il dispiacere di conoscere».

Nella sequenza delle sale si possono seguire le tappe di Winckelmann studente a Berlino, Halle, Jena, la sua attività a Seehausen, Dresda, Nöthnitz, come insegnante e bibliotecario, il trasferimento e il soggiorno a Roma. Con apparati illustrativi, figurativi, editoriali, con l'esposizione di ritratti e calchi, armoniosamente combinati nella loro complementarità e integrati con mezzi multimediali interattivi, il visitatore prende visione non solo delle prime edizioni delle opere, ma viene adeguatamente informato sulle ricerche archeologiche, sulle metodologie adottate nella scoperta e nello studio del reperto e nell'interpretazione dell'opera d'arte. Fa da cornice l'illustrazione della rete di rapporti con eruditi, storici dell'arte, scrittori, uomini di chiesa e di corte che avvia la vasta, trasversale ricezione di Winckelmann, confermando quanto scrisse l'8 dicembre 1762 al musicologo Friedrich Wilhelm Marpurg a proposito dei suoi scritti: «Questi sono vita e miracoli di Johann Winckelmann, nato a Stendal nell'Altmark!».

Fabrizio Cambi

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

Saggi

Elena Agazzi – Raul Calzoni (a cura di), *Distorsioni percettive nella Moderne*, numero monografico di «Cultura Tedesca», 55 (2018), € 22

Andrea Aguti – Luigi Alfieri – Guido Dall'Olio – Luca Renzi (a cura di), *Lutero e i 500 anni della Riforma*, ETS, Pisa 2018, pp. 218, € 18

Alessandro Baldacci – Amelia Valtolina (a cura di), *Postludi. Lo stile tardo*, numero monografico di «Elephant & Castle», 18 (2018), s.i.p.

Emmanuel Béhague – Hanna Klessinger – Amelia Valtolina (hrsg. v.), *GegenWorte – GegenSpiele. Zu einer neuen Widerstandesästhetik in Literatur und Theater der Gegenwart*, transcript, Bielefeld 2018, pp. 282, € 34,99

Christian Brandstätter – Daniela Gregori – Rainer Metzger (a cura di), *Vienna 1900. Arte, architettura, design, arti applicate, fotografia e grafica*, Electa, Segrate 2018, pp. 543, € 90

Vito Cagli, *La medicina ne 'La montagna magica' di Thomas Mann*, Armando, Roma 2018, pp. 80, € 8

Raul Calzoni, *La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione*, Carocci, Roma 2018, pp. 276, € 25

Raul Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Carocci, Roma 2018, pp. 320, € 27

Uta Dehnert, *Freiheit, Ordnung und Gemeinwohl. Reformatorische Einflüsse*

im Meisterlied von Hans Sachs, Mohr Siebeck, Tübingen 2017, S. XVI-563, € 128

Marino Freschi, *Baron Knigge. Dall'occultismo alla politica*, Tipheret, Acireale 2018, pp. 268, € 22

Marino Freschi, *Le luci del Settecento. Tra Illuminismo ed esoterismo*, Tipheret, Acireale 2018, pp. 100, € 10

Marino Freschi, *1918. Tramonti tedeschi*, Bonanno, Acireale 2018, pp. 133, € 12

Peter Fritzsche, *Vita e morte nel Terzo Reich*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 350, € 13

Antonella Gargano – Daniela Padularosa (a cura di), *Memoria dei paesaggi. Paesaggi della memoria*, Artemide, Roma 2018, pp. 259, € 25

Christopher Hauke – Ian Alister (a cura di), *Jung e il cinema. Il pensiero post-jungiano incontra l'immagine filmica*, trad. di Micaela Latini, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 299, € 26

Alexander Nebrig – Daniele Vecchiato (a cura di), *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, De Gruyter, Berlin 2018, pp. 330, € 99,95

Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *'La Melancholia I' di Dürer. Una ricerca storica delle fonti e i tipi figurativi*, a cura di Emiliano De Vito, introd. di Claudia Wedepohl, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 307, € 24

Sandra Paoli, *L'Occidente transculturale al femminile. Emine Özdamar, Rita Cirresi e Yasemin Şamdereli*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 210, € 20

Sergio Risaliti – Giovanni Iovine, *Gustav Klimt*, Bompiani, Milano 2018, pp. 176, € 16

Vincenza Scuderi, *Performare la parola. Segno e disegno in Brigitta Falkner*, Vilinggaggio Maori Edizioni, Catania 2018, pp. 172, € 17

Peter Wolfgang Waentig, *Sprache – Literatur – Gesellschaft in Deutschland*, Bononia University Press, Bologna 2018, pp. 608, € 45

Traduzioni

Gottfried Benn – Alexander Lernet-Holenia, *Arte monologica?*, trad. di Amelia Valtolina – Luciano Zagari, a cura di Amelia Valtolina, Adelphi, Milano 2018, pp. 85, € 7

Thomas Bernhard, *Camminare*, trad. di Giovanna Agabio, Adelphi, Milano 2018, pp. 125, € 13

Kristine Bilkau, *I felici*, trad. di Fabrizio Cambi, Keller, Rovereto 2018, pp. 284, € 17

Harald Gilbers, *Atto finale*, trad. di Angela Ricci, Emons, Roma 2018, pp. 432, € 16

Johann Wolfgang Goethe, *Meditazioni sulla natura*, Piano B edizioni, Prato 2018, pp. 144, € 12

Lili Grün, *Tutto è Jazz*, trad. di Enrico Arosio, Keller, Rovereto 2017, pp. 208, € 15,50

Durs Grünbein, *I bar di Atlantide e altri saggi*, trad. di Giulia Cantarutti – Silvia Ruzzenenti, Einaudi, Torino 2018, pp. 160, € 18

Peter Handke, *La storia della matita*, trad. di Emilio Picco, Guanda, Milano 2018, pp. 256, € 19

August von Haxthausen, *Viaggio nell'interno della Russia 1843-1844*, trad. di Giovanni Lipari, Jaca Book, Milano 2018, pp. 400, € 35

Edgar Hilsenrath, *Notte*, trad. di Roberta Gado, Voland, Roma 2018, pp. 570, € 20

Alexander von Humboldt, *Quadri della natura*, trad. di Grazia Melucci, Codice, Torino 2018, pp. 483, € 65

Milena Jesenská, *Qui non può trovarmi nessuno*, trad. di Donatella Frediani, Giometti & Antonello, Macerata 2018, pp. 256, € 24

Walter Kempowski, *Tutto per nulla*, trad. di Mario Rubino, Sellerio, Palermo 2018, pp. 463, € 15

Irmgard Keun, *Una bambina da non frequentare*, trad. di Eleonora Tomassini – Eugenio Trabucchi, L'Orma, Roma 2018, pp. 181, € 16

Eduard von Keyserling, *Nell'angolo di quiete*, trad. di Giovanni Tateo, L'Orma, Roma 2018, pp. 128, € 14

Robert Menasse, *La capitale*, trad. di Marina Pugliano – Valentina Tortelli, Sellerio, Palermo 2018, pp. 445, € 16

Karl Philipp Moritz, *Viaggi di un tedesco in Inghilterra nell'anno 1782*, a cura di Anna Fattori, Morlacchi, Perugia 2018, pp. 188, € 15

Martin Pollack, *Il morto nel bunker*, trad. di Luca Vitali, Keller, Rovereto 2018, pp. 296, € 18

Joseph Roth, *Bolle di sapone. Vagabondaggi letterari fra le due guerre*, trad. di Gabriella Rovagnati, Edt, Torino 2018, pp. 255, € 14

Franz Schätzing, *La tirannia della farfalla*, trad. di Francesca Sassi – Roberta Zuppet, Nord, Milano 2018, pp. 672, € 22

Roland Schimmelpfennig, *Il Regno degli animali*, trad. a fronte di Valentina Gianola, introd. di Raul Calzoni, postfazione di Elena Agazzi, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 142, € 14

Bernhard Schlink, *Il lettore*, trad. di Chiara Ujka, Neri Pozza, Vicenza 2018, pp. 206, € 16

Bernhard Schlink, *Olga*, trad. di Susanna Kolb, Neri Pozza, Vicenza 2018, pp. 224, € 17

Arthur Schnitzler, *Paracelso*, a cura di Paola Maria Filippi, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 186, € 16

Arthur Schnitzler, *Il tenente Gustl*, a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli, Firenze 2018, pp. 78, € 8,50

Daniel Schönplug, *L'anno delle comete. 1918, il mondo in trasformazione*, trad. di Alice Rampinelli, Keller, Rovereto 2018, pp. 288, € 20

Robert Walser, *Commedia*, trad. di Cesare De Marchi, Adelphi, Milano 2018, pp. 234, € 14

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *La letteratura greca dell'antichità. Il periodo ellenico 700-400 a.C.*, a cura di Gherardo Ugolini, La Scuola di Pitagora, Napoli 2018, pp. 140, € 12

Heinrich Wittenwider, *L'Anello. Poemetto svizzero dell'inizio del XV secolo*, testo e trad. di passi scelti con introduzione e note di Roberto De Pol, Virtuosa-Mente (gruppo editoriale Castel Negrino), Aircuzio 2019, pp. 194, € 19

Johann Georg Zimmermann, *Morali influenze della solitudine sopra lo spirito ed il cuore*, a cura di Maurizio Pirro, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 224, € 20

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.ricciarotti@unitn.it)

Michele Sisto (michele.sisto@unich.it)

