



**OSSERVATORIO CRITICO**  
della germanistica



## INDICE

### RECENSIONI

#### *Letteratura e cultura*

Luisa Giannandrea	p. 154
Barbara Sasse, <i>Zwischen Tugend und Laster. Weibliche Rollenbilder in den Tragedi und Comedi des Hans Sachs</i>	
Francesca Goll	157
Achim Aurnhammer – Mario Zanicchi (hrsg. v.), <i>Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik</i>	
Maria Elisa Micheli	161
Elena Agazzi – Fabrizio Slavazzi (a cura di), <i>Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia</i>	
Elena Agazzi	165
Johann Joachim Winckelmann, <i>Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766</i>	
Lorella Bosco	169
Maria Carolina Foi – Paolo Panizzo (a cura di), <i>Trieste 1768: Winckelmann privato</i>	
Maurizio Pirro	173
Sebastian Lübcke, <i>Erfüllungspoetiken. Nachleben des ewigen Lebens bei Klopstock, Hölderlin, Rückert, George und den Surrealisten</i>	
Riccardo Morello	176
Maria Fancelli, <i>L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi</i>	
Francesca Fabbri	180
Christian Hecht, <i>Goethes Haus am Weimarer Frauenplan. Fassade und Bildprogramme</i>	
Diana Stört, <i>Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß</i>	
Irene Bragantini	184
Peter Assmann – Helena Pereña – Johannes Ramharter (hrsg. v.), <i>Il viaggio in Italia di Goethe. Un omaggio a un paese mai esistito. Goethes Italienische Reise. Eine Hommage an ein Land, das es niemals gab</i>	

Aldo Venturelli	p. 189
Laura Balbiani – Marco Castellari (a cura di), <i>Ich unterwegs – L'io viaggiante. Studien am Grenzbereich von Autobiografie und Reiseliteratur. Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio</i>	
Martina Padberg – Klara Drenker-Nagels – Henrike Holsing – Petra Lewey (hrsg. v.), <i>Italiensehnsucht! Auf den Spuren deutschsprachiger Künstlerinnen und Künstler 1905-1933</i>	
Marta Vero	195
Elena Polledri – Gianmario Borio (hrsg. v.), «Wechsel der Töne». <i>Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten</i>	
Francesco Marola	199
Peter Neumann, <i>Jena 1800. La repubblica degli spiriti liberi</i>	
Francesco Rossi	202
Erik Schilling (hrsg. v.), <i>Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen» nach 100 Jahren. Neue Perspektiven und Kontexte</i>	
Giulia A. Disanto	204
Alessandra Schininà – Giovanni Schininà (a cura di), <i>1918. Crolli, rivoluzioni, trasformazioni nell'Europa centrale tra storia e letteratura</i>	
Claudia Cerulo	209
Arturo Larcati – Chiara Conterno (hrsg. v.), <i>Zwischen den Fronten. Der Erste Weltkrieg als Feuerprobe für die persönliche Freundschaft und intellektuelle Affinität zwischen Schriftstellern und Künstlern aus Italien, Österreich, Deutschland und Frankreich</i>	
Isabella Ferron	213
Lorella Bosco – Giulia Di Santo (hrsg. v.), «Das Publikum wird immer besser». <i>Literarische Adressatenfunktionen vom Realismus bis zur Avantgarde</i>	
Moira Palcari	218
Gabriele Guerra, <i>L'acrobata d'avanguardia. Hugo Ball tra dada e mistica</i>	
Stefano Apostolo	221
Giulia A. Disanto – Ronny F. Schulz (hrsg. v.), <i>Lyrik-Experimente zwischen Vormoderne und Gegenwart</i>	
Stefania Rutigliano	224
Ester Saletta (a cura di), <i>La scrittura dell'esilio oltreoceano. Diaspora culturale italo-tedesca nell'Europa totalitaria del nazifascismo</i>	
Erika Capovilla	228
Eugenio Spedicato, <i>Dürrenmatt e il Singolo</i>	
Samir Thabet	232
Thomas Bernhard – Peter Hamm, <i>Una conversazione notturna</i>	

Osservatorio critico della germanistica	153
Aldo Venturelli	p. 235
Rüdiger Zill, <i>Der absolute Leser. Hans Blumenberg - Eine intellektuelle Biographie</i>	
Ulrike Böhmel Fichera	239
Thomas Steinfeld, <i>Italien. Porträt eines fremden Landes</i>	
Eleonora Cappuccilli (scheda)	241
Isabella Consolati, <i>Dominare tempi inquieti. Storia costituzionale, politica e tradizione europea in Otto Brunner</i>	
<i>Linguistica e didattica della lingua</i>	
Sabine Hoffmann	243
Simone Falk, <i>Mobile-Assisted Language Learning. Eine empirische Untersuchung zum Einsatz digitaler mobiler Endgeräte im Kontext des Fremdsprachenunterrichts</i>	
SEGNALAZIONI	248

## RECENSIONI

*Letteratura e cultura*

Barbara Sasse, *Zwischen Tugend und Laster. Weibliche Rollenbilder in den Tragedi und Comedi des Hans Sachs*, Reichert, Wiesbaden 2020, pp. 410, € 88

È da poco pubblicato, per il Reichert Verlag di Wiesbaden, il volume numero 50 della collana «Imagines Medii Aevi», curata da Horst Brunner e Edgar Hösch.

L'autrice è Barbara Sasse e il titolo è *Zwischen Tugend und Laster. Weibliche Rollenbilder in den Tragedi und Comedi des Hans Sachs*. Si tratta di un lavoro atteso per più motivi. Il primo è forse lo stesso Hans Sachs, autore della *Frühe Neuzeit* dal quale non si può prescindere ma che, nel nostro Paese, è ancor poco studiato. Il secondo riguarda più da vicino l'argomento trattato, ovvero il suo teatro 'serio' e, in particolar modo, i personaggi femminili di quelle *Tragedi e Comedi* che, diversamente dagli altri generi praticati dal poeta/calzolaio, hanno inspiegabilmente sofferto dell'assenza di uno studio testuale sistematico e approfondito (necessario qui forse solo un cenno utile a chiarire l'uso dei termini 'tragedia' e 'commedia' nella prima Età moderna: il primo annunciava l'esito funesto del dramma, il secondo il lieto fine).

È l'autrice stessa che, nel breve *Vorwort* di pagina 5, spiega come il volume rappresenti il punto di arrivo di una lunga ricerca che, partita nel 2005, ha portato negli anni a numerosi studi pubblicati sotto forma di singoli articoli in riviste e collettanee, in Italia e in Germania. Esso, aggiun-

giamo noi, costituisce un prezioso passo in avanti negli studi sachsiani.

Il libro si articola in cinque capitoli e un'appendice. Il primo (pp. 11-40), che fa da ampia introduzione, si apre con una minuziosa disamina dello stato della ricerca. I manuali di storia della letteratura tedesca, critica Sasse, anche in tempi recenti hanno preferito trattare Hans Sachs principalmente come scrittore di *Meisterlieder*, trascurando di frequente che egli fosse anche prolifico autore di drammi (p. 11). Per fortuna, aggiunge l'autrice, con qualche autorevole eccezione: una su tutte, Horst Brunner che, nella *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (1997, 2010), ricorda come il calzolaio sia stato il primo in Germania a comporre e mettere in scena un dramma a soggetto antico in lingua tedesca, la 'commedia' *Lucretia* del 1527. Eppure gli studi sachsiani, sin dai loro inizi nel tardo XIX secolo, occupandosi del Sachs teatrale hanno dedicato molta attenzione ai *Fastnachtspiele*. Spettacoli a carattere marcatamente comico, essi sono stati facilmente assimilati al genere delle *Tragedi e Comedi*, sebbene sia stato lo stesso Sachs a tramandarci una ricostruzione diversa quando, nell'organizzare la sua vasta opera nel *Generalregister* del 1560 (p. 13), distinse chiaramente le farse dal genere dei *Dramen*. Se questi ultimi, quindi, formano il *corpus* preso in esame in *Tugend und Laster*, Sasse dedica attenzione ai loro personaggi femminili guardando al *Drama sachsiano* «als Ort des Frauendiskurses» (pp. 27 ss.), ovvero come scenario di quel dibattito tra filoginia e misoginia, già ben presente nel *Decameron* di Boccaccio (una tra le fonti più utilizzate da Hans Sachs).

Un breve cenno sulla struttura del dramma sachsiano può certo aiutare a comprenderne meglio la natura. Tutte le *Tragedi* e *Comedi* presentano una struttura a cornice. La sequenza si articola in un prologo seguito dal nucleo narrativo, seguito a sua volta dall'epilogo. Gli atti che compongono la parte centrale sono generalmente cinque, in rari casi possono ridursi a tre, più spesso arrivare a sette (con qualche punta di dieci!). La cornice è affidata per lo più all'araldo, figura di confine tra piano esterno e interno della *Handlung* (si veda a riguardo sempre di Sasse, *Die neue Wirklichkeit des Spiels*, in «Annali dell'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'. Sezione Germanistica», XV, 2005, 1-2, pp. 131-172), e ha un ruolo essenzialmente didascalico.

È utile ricordare che il calzolaio si colloca in una precisa realtà storica e sociale, la nascente borghesia urbana della *freie Reichsstadt* di Norimberga di metà Cinquecento, che vide cambiare sia il tessuto sociale che il ruolo della donna. Attraverso l'indagine sulle protagoniste dei drammi sachsiani, siano esse personaggi della tradizione biblica, classico-romana o medievale europea, la studiosa mira a farne emergere i contorni, le mutazioni, i riflessi. Individua, quindi, quattro gruppi di *weibliche Rollenbilder*, a ognuno dei quali dedica un capitolo.

Il secondo (pp. 41-159, il primo, abbiamo detto, coincide con l'introduzione) si occupa delle *tugendhafte Frauen*, per le quali Sasse sceglie otto figure: le romane Lucrezia e Virginia, esempi a confronto di fermezza morale, che incontrano la morte per essere state violate; le vergini Dafne e Pura (così Sachs chiama Pelagia, la vergine di Antiochia, il cui martirio

fu raccontato da sant'Ambrogio nel *De virginibus*), figure speculari (una mitologica, l'altra secolare) e modelli di assoluta purezza; o ancora vittime innocenti della brutalità maschile come Genura (la Ginevra del *Decameron*, II, 9) e un'anonima imperatrice romana ingiustamente esiliata con i suoi figli; infine, figure della tradizione biblica come Ester o Abigail, modelli virtuosi di *Ehefrauen*. Sposa mite e ubbidiente di Assuero, Ester si contrappone alla prima e perfida moglie Vasti. Abigail, intraprendente e assennata, viene rappresentata da Sachs come garante e guardiana dell'ordine familiare, in grado di sopperire alla debolezza del marito, contravvenendo in qualche modo anche alla morale patriarcale luterana.

Le protagoniste 'negative' titolari di drammi sono solo quattro, in netta minoranza rispetto ai modelli di assoluta virtù o, quanto meno, a quelli dai tratti morali più enigmatici. Barbara Sasse si concentra soprattutto su due, dedicando loro il terzo capitolo (pp. 161-209). Le «lasterhafte Frauen» prese in esame più da vicino sono Clitemnestra e Cleopatra (un paragrafo è dedicato anche a Rosamunde, moglie e assassina del marito, re Alboino; pp. 176-179). Indotta dallo 'scellerato' Egisto a uccidere Agamennone per vendicare la figlia Ifigenia, l'adultera regina di Micene si macchia del più efferato dei crimini e, diversamente da quanto accade nel *Decameron*, viene condannata senza appelli né indulgenze per una madre che pur ha visto immolare la propria figlia per decisione del marito. La regina di Egitto Cleopatra, maestra dell'arte femminile della seduzione, porta qui in scena la pericolosa natura di *femme fatale* che ha indotto il

valeroso Antonio al peccato e, ancor più gravemente, ad abbandonare la fedele Ottavia, che Sachs, forzando un po' la storia, assume a modello esemplare di moglie 'borghese' (p. 187). La colpa di Cleopatra è tale da non permettere al poeta di concedersi neanche alla tragicità della sua morte: Sachs vi dedica solo un fuggevole cenno.

Nel quarto capitolo l'interesse della studiosa si rivolge verso alcune figure femminili dalle speculari corrispondenze che per questo motivo chiama «Spiegelbilder» (pp. 211-260). *Trait d'union* è il tema dell'amore infelice. Personaggi simili le cui opposte vicende devono far riflettere chi le guarda. La prima coppia è formata dalle protagoniste di due novelle del *Decameron*: la triste vicenda della «gefallene» *Lisabetha*, una 'tragedia' che racconta appunto la funesta fine della figlia di un mercante che si abbandona alla morte in seguito all'uccisione dell'innamorato Lorenzo per mano dei fratelli di lei, e la 'commedia' della «gerettete» *Violanta* che, in maniera opposta, si salva e sposa l'amato grazie all'intervento del nobile genitore di costui presso il padre di lei. Sasse rileva come il vero tema portato in scena da questi drammi sia la famiglia e dunque i compiti educativi dei suoi membri. La seconda coppia è formata da due anonime imperatrici romane protagoniste l'una della *Comedi* della «unschuldig keyserin von Rom» (pp. 236 ss.), l'altra della *Tragedi* della «Falsch Keyserin von Rom», le cui diverse definizioni lasciano presagire gli opposti destini. La prima, vittima innocente di calunnie e minacce maschili, la seconda moglie infedele.

«Hybride Figuren» sono chiamati i personaggi argomento del quinto

capitolo (pp. 261-357), tra i quali spiccano Giocasta e Melusina. La madre di Edipo, regina segnata dal destino avverso, serve a Sachs per contrapporre al tema della fortuna quello della virtù – questione assai cara al calzolaio e già oggetto del *Kampf-gesprech zwischen fraw Tugend und fraw Glück* (1537) – che occupa la più alta posizione nella scala dei valori (p. 267) e che deve necessariamente avere la meglio anche a costo del gesto estremo. La figura leggendaria di Melusina, metà donna metà serpente acquatico, risale al romanzo in versi del francese Couldrette del 1403, cui Sachs attinge attraverso la trasposizione tedesca di H. Steinhöwel. Qui egli spoglia il racconto dei tratti medievali per adattarlo alla realtà del suo tempo. La natura magica del personaggio, scrive Sasse, viene così 'addomesticata' a un «teufflich gspenst» e riportata al discorso sulla stregoneria (pp. 283 s.), più adatto al suo pubblico, cui fa da sponda quello coniugale di morale protestante (pp. 289 s.). Sono figure ibride perché, sebbene passibili di stigmatizzazione morale, compiono scelte che non mettono in discussione o in reale pericolo l'ordine sociale.

Il breve *excursus* sui contenuti rende appena giustizia degli argomenti affrontati nel volume. Le conclusioni, riassunte nel sesto capitolo *Ergebnisse* (pp. 359-366), sono seguite da un'utile appendice, che riporta in ordine cronologico tutti i drammi 'femminili' con relative fonti, e da un'esaustiva bibliografia. Per ognuno dei personaggi proposti, atinti da un numero di drammi ben rappresentativo del *corpus* sachsiano, Sasse propone il confronto sia con la fonte diretta sia con quei *Meisterlieder* e *Spruchgedichte*



sachsiani di analogo soggetto. Lo scopo si rivela duplice. Attraverso un'attenta analisi dei testi e paratesti, la studiosa dimostra anzitutto come il discorso sulla donna assuma in Sachs contorni capaci di dialogare meglio con il suo pubblico. E così, attraverso l'azione delle protagoniste, attraverso l'interazione scenica, attraverso il dialogo tra testo e paratesto, attraverso le descrizioni dei personaggi maschili e, non da ultime, le loro le azioni violente – talvolta addotte a motivo scatenante della colpa – il dramma diventa luogo ideale per parlare del femminile. Ne deriva un'immagine della donna che, questa la tesi di Sasse, riflette tratti un po' meno netti e un po' più sfuggenti rispetto ai dettati del nuovo ordine politico e sociale. La scelta del palcoscenico, si potrebbe qui aggiungere, sembra essere non casuale ma fedele al desiderio, un po' didascalico e un po' intellettuale, di poter parlare a un più vasto numero di persone.

Luisa Giannandrea

Achim Aurnhammer – Mario Zanucchi (hrsg. v.), *Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 639, € 129,95

Il volume riunisce i contributi di un convegno svoltosi nel 2018 e si propone di colmare alcune lacune negli studi su Ariosto, che, così sostengono i curatori nella loro introduzione, avrebbero in larga parte ignorato la sua influenza sul mondo di lingua tedesca. In particolare, le numerose «Ariost-Versionen» scritte tra Settecento e Novecento, l'influenza della

sua poetica, la presenza di temi e motivi ariosteschi nell'opera barocca tedesca e nelle arti figurative sarebbero aspetti in gran parte trascurati dalla critica. Seguendo la traiettoria dinamica dei processi di transfer culturale, il volume si articola in quattro segmenti principali: I: «Person und Werk im kulturellen Gedächtnis der Jahrhunderte: Spuren und Konturen» (pp. 1-116); II: «Translatorische Konkurrenzen» (pp. 117-197); III: «Inter-textuelle Referenzen» (pp. 198-422); IV: «Musikalische, bildkünstlerische und architektonische Adaptationen» (pp. 423-603).

L'architettura del volume procede per una via di crescente astrazione, partendo dal personaggio di Ariosto e dalla sua iconografia, per procedere verso le riappropriazioni e poi le tracce della sua opera in una prospettiva intermediale. Il saggio di apertura di Anna Schreuers-Morét (pp. 15-42) presenta e paragona i numerosi ritratti di Ariosto, tra i quali quello di Tiziano e l'acquaforte di Joachim von Sandrat, analizzando le ragioni per le quali alcune immagini siano riuscite a imporsi come iconografia del poeta. Quella che l'introduzione chiama «Einbürgerung Ariosts» si compie con l'analisi delle diverse biografie del poeta e degli aneddoti che caratterizzano la sua figura nell'immaginario collettivo in Germania nel contributo di Emma Louise Brucklacher (pp. 43-67). Con la discussione delle varie biografie di Ariosto, Brucklacher mette in rilievo il rapporto tra letteratura e realtà biografica, mostrando le varie fonti biografiche disponibili: da un lato la «literarisch stilisierte Selbstinszenierung» (p. 45) delle *Satire*, dall'altro l'*Epicedium* di 396 versi in latino, scritto da Gabriele Ariosto in occasione della

morte del fratello, e gli appunti del figlio Virgilio, pubblicati dallo studioso ferrarese Giovanni Andrea Barotti nella sua *Vita di Lodovico Ariosto* nel 1766. Brucklacher mostra come nel corso del diciottesimo secolo, grazie anche a un cambiamento del gusto estetico, la ricezione di Ariosto muti: se Johann Christoph Gottsched descriveva la sua poesia come «Träume eines Kranken» (p. 49) imputandole una mancanza totale di verosimiglianza e ordine, l'opera di Johann Nicolaus Meinhard *Versuche über den Charakter und die Werke der besten Italiänischen Dichter* (1793) qualche decennio dopo inaugura un periodo di popolarità, che poi viene sigillato dagli inni alla vita di Ariosto nei testi di Wilhelm Heinse. Il saggio di Brucklacher è interessante, perché mostra come attraverso le *Satire*, gli aneddoti e altre fonti, Ariosto stesso abbia contribuito in modo sostanziale alla propria «Selbstinszenierung». Poiché peraltro si ferma al diciannovesimo secolo, sarebbe interessante, e speriamo che Brucklacher se ne occupi in futuro, analizzare come mai Ariosto sia pressoché scomparso dalla memoria collettiva tedesca nel Novecento.

Il saggio di Carolin Hahn (pp. 68-90) si lega a quello precedente tramite il filo rosso dell'italofilia: ripercorrendo le rotte dei viaggi in Italia, Hahn dimostra che dal Seicento in poi Ariosto ha affascinato i viaggiatori di lingua tedesca in Italia, ma che a partire dal 1800 l'interesse si sposta dalla figura di Ariosto alla sua opera. In particolare, Hahn mette in rilievo il fatto che l'*Orlando Furioso* entra a fare parte del canone letterario femminile e che proprio questa ricezione contribuisce in modo sostanziale alla canonizzazione di Ariosto in Germania nel diciannovesimo secolo. La

struttura del volume costituisce di per sé un elemento di pregio, perché se i saggi sono organizzati (ovviamente) secondo un principio di coerenza tematica, allo stesso tempo l'ordine interno di questo primo segmento evoca motivi diversi che dialogano tra loro: il viso (Schreuers-Morét), la vita (Brucklacher), il viaggio (Hahn), le biblioteche (nel saggio di Achim Hölder) e la poesia (nel saggio conclusivo di Wilhelm Kühlmann). Lo studio di Hölder sulla presenza di Ariosto nelle biblioteche dei poeti della *Goethezeit* è un testo curioso e stimolante, perché se da un lato mantiene quello che promette, ovvero dimostra la presenza di Ariosto in numerose biblioteche, dall'altro problematizza l'utilità scientifica di queste informazioni. Il contributo comprende una prima parte metodologica, in cui Hölder solleva i suoi dubbi: «Kurz zusammengefasst, lässt sich daher sagen, dass Dichterbibliotheken des 18./19. Jahrhunderts nur ausnahmsweise als materiales Korpus geschlossen erhalten (Beispiel: Goethe), viel häufiger zerstreut oder nur als Teilbestand konserviert/lokalisiert (Beispiel: Tieck) und nicht selten nur in Gestalt von Verzeichnissen oder gar nicht genau nachgewiesen sind (Beispiel: Lessing). Daraus resultiert, dass man in den meisten Fällen nur bis zum Beleg des einstigen Besitzes bestimmter Titel gelangt und diese sozusagen abstrakt in Zusammenhang mit dem Autor als (einstigem) Besitzer bringen kann, ohne Benutzungsspuren nachzuweisen oder auszuwerten» (pp. 92-93). In particolare, Hölder si sofferma sull'utilizzo e l'utilità delle risorse digitali per ricerche di questo tipo, evidenziando che, nonostante il potenziale molto promettente delle

innovazioni tecnologiche, la digitalizzazione di intere biblioteche è diventata più improbabile nel caso in cui «der Zugriff auf Einzelexemplare [...] aus einer beliebigen Quelle der Welt möglich ist» (p. 95).

La presenza delle opere di Ariosto nelle biblioteche di poeti e scrittori è un aspetto che figura anche nel saggio di Kühlmann, in cui l'autore si concentra sulle appropriazioni di Ariosto nel corso dell'Ottocento. In particolare, Kühlmann identifica due diversi approcci: da un lato la fascinazione provocata da un interesse estetico-letterario, che contraddistingue le appropriazioni nel corso del romanticismo, come nel caso di Karoline von Günderode o August Wilhelm Schlegel. L'altro filone di appropriazioni deriva dalle declamazioni dei versi di Ariosto nell'ambito di rappresentazioni sceniche all'aria aperta o al teatro dei pupi osservate dai viaggiatori tedeschi a Roma e Napoli. Di carattere più nazional-popolare, gli spettacoli al teatro dei pupi di piazza Montanaro a Roma o le declamazioni del «begeisterte[r] Lazzarone» su un molo del porto di Napoli vengono rielaborati e descritti nei testi di Ferdinand Gregorovius e Wilhelm Waiblinger. Il saggio di Kühlmann non solo illustra in modo chiaro e conciso la sua tesi, ma ha anche il grande merito di allegare in appendice i testi che discute.

Astrid Dröse inaugura la seconda sezione del volume dedicata alle traduzioni di Ariosto con un contributo sulla traduzione dell'*Orlando Furioso* da parte di Friedrich August Clemens Werthe nella rivista *Teutscher Merkur* (1774) di Wieland (pp. 147-165). Dröse ricostruisce il lavoro di Werthe nell'ottica dei rapporti con Wilhelm

Heinse e Wieland, e analizza i tagli dei passaggi panegirici e genealogici dell'*Orlando* in chiave di una perdita di storicità. Il tentativo di mantenere, per quanto possibile, la fedeltà metrica al testo originale varrebbe a invalidare la tesi di Wieland sull'intraducibilità dell'*Orlando*. I contributi di Gabriella Catalano (pp. 166-180) e Peter Kofler (181-196) esplorano le traduzioni di August Wilhelm Schlegel e Johann Diederich Gries pensando il testo di Ariosto in un rapporto dialettico con la poetica della traduzione dei romantici. Catalano discute con grande lucidità la poetica della traduzione di Schlegel, mentre Kofler, pur citando gli apprezzamenti di quest'ultimo per le traduzioni di Gries, osserva la perdita dell'alterità nella sua versione dell'*Orlando Furioso*. La sezione sulle traduzioni dei testi di Ariosto si chiude con il saggio di Francesco Rossi che dimostra come le diverse traduzioni delle *Satire* si distinguano in base al gusto estetico dei traduttori e al contesto storico-culturale. Si tratta di riscritture chiaramente connotate dall'autorialità dei traduttori, la quale incide in modo marcato sul risultato finale.

La terza sezione del volume discute le riscritture intese come vere e proprie appropriazioni estetiche, stilistiche e tematiche. Il bel saggio di Achim Aurnhammer (pp. 217-255) disegna un panorama delle appropriazioni di Ariosto nel sedicesimo e diciassettesimo secolo, sostenendo in modo convincente che già nei primi decenni del Seicento Ariosto era parte integrante della cultura di corte. Tra l'altro, nel suo «Ausblick», Aurnhammer dimostra l'influenza di Ariosto anche dal punto di vista della poetica, per esempio su

Grimmelshausen e Moscherosch. Considerato che il testo originale di questo saggio, pubblicato nel 2000, si è imposto come riferimento canonico per gli studi su Ariosto in Germania, certamente questa versione ampliata e dettagliata sarà di grande interesse per gli studiosi. I contributi di questa sezione spaziano da Wieland, che ha un ruolo cruciale per la ricezione di Ariosto in Germania, alle tracce di Ariosto in Goethe, Heine, Hofmannsthal, fino alla letteratura per ragazzi e all'influenza di Ariosto sugli autori svizzeri. Il saggio di Franziska Merlin (pp. 377-389) mette in risalto i numerosi e stupefacenti paralleli narrativi tra *Peterchens Mondfahrt* (1912) di Gerdt von Bassewitz e l'*Orlando Furioso*, dando risalto alla categoria spesso bistrattata dei libri per ragazzi. Il contributo di Mario Zanucchi (pp. 273-290) porta alla luce le liriche ariostesche di Ludwig Heinrich von Nicolay, i cui poemetti riprendono temi e episodi dell'*Orlando Furioso*, rilegendoli in chiave illuministico-moralizzante, nei termini di un «Ariost moralisé» (p. 287). Il saggio di Manfred Pfister (pp. 422-436) presenta una scoperta piuttosto notevole, una rielaborazione di Samuel Beckett in tedesco dell'*Orlando Furioso*, allegata anche in appendice all'articolo.

Il passo dal teatro all'opera si compie con l'ultima sezione del volume dedicata agli adattamenti nelle arti musicali, visive e architettoniche. I primi quattro saggi trattano l'influenza di Ariosto sull'opera lirica: Alfred Noe (pp. 437-457) incentra il suo lavoro sulla ricezione di Ariosto alla Hofoper di Vienna, Wolfgang Hirschmann (pp. 458-475) analizza le trasposizioni di Ariosto in Händel, mentre Silke Leopold (pp. 476-500)

discute le numerose trasposizioni dell'*Orlando Furioso* in forma di opera lirica, analizzando le drammaturgie, i libretti e le messe in scena, sempre sul filo della tensione tra «opera seria» e «opera buffa». Il contributo di Michael Niedermeier (pp. 501-534) è sorprendente quanto interessante, perché l'architettura dei giardini figura raramente nei volumi di storia e critica della letteratura. Niedermeier discute la funzionalizzazione di Ariosto nell'ambito della struttura dei giardini nobiliari, sostenendo che gli architetti impiegassero immagini letterarie di eroismo in modo da suggellare il potere e la nobile origine dei committenti. Gli ultimi tre saggi sono incentrati sulle arti figurative, ma mentre Lorenz Enderlein (pp. 535-580) discute la ricezione di Ariosto basandosi sugli affreschi di Julius Schnorr nella sala Ariosto del Casino Massimo a Roma, Doris Strack (pp. 581-602) analizza la «Gestaltung» dell'*Orlando Furioso* da parte di Julius Benno Hübner, mentre Birgitta Coers (pp. 603-624) propone una lettura delle «Ariost-Paraphrasen» di Arnold Böcklin in quanto fenomeni ancorati al contesto culturale e sociale contemporaneo.

Il volume raggruppa un nutrito numero di contributi molto eterogenei fra loro: questo è contemporaneamente il suo punto di forza e la sua debolezza. Perché se da un lato l'ampiezza tematica può apparire un po' dispersiva e disorientante, è anche vero che perdere l'orientamento è un esercizio piacevole e stimolante: ci si ritrova a leggere qualcosa di inaspettato che ispira e stimola la curiosità e l'intelligenza.

Francesca Goll

Elena Agazzi – Fabrizio Slavazzi (a cura di), *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, Artemide, Roma 2019, pp. 344, € 30

Il volume raccoglie i contributi del convegno svoltosi tra Bergamo e Milano dall'11 al 13 aprile 2018, in occasione di uno degli anni compresi nel biennio 2017-2018 dedicato alle celebrazioni dello studioso sassone: i 300 anni dalla nascita (1717-2017), i 250 dalla morte (1768-2018). Il volume, che comprende 19 saggi organizzati secondo precise linee tematiche, si presenta con una veste grafica accattivante. Sulla copertina esibisce una raffinata versione a stampa della fine del XVII secolo colorata ad acquarello e tempera delle *Nozze Aldobrandini*, il celebre affresco di età augustea scoperto a Roma nel 1601. La scelta mi ha incuriosito e, forse a torto, l'ho interpretata subito come un indizio utile a visualizzare la recezione del pensiero del Sassone in Lombardia, dove l'ambiente culturale e collezionistico – in specie, milanese – si mostrava più attento alle arti del disegno che alle produzioni plastiche degli Antichi. Lo illustrano bene gli interventi sull'antico nella nobile casa Trivulzio presentati da Alessandra Squizzato e, sul versante artistico, l'attività del Tiepolo, che Giovanni C.F. Villa ha inquadrato nel clima culturale del tempo in cui si consumano sia la cesura con il barocco, sia la fioritura di un'industria d'arte (e relativo mercato) di glittica e suoi surrogati, ricostruita da Gabriella Tassinari. È noto, infatti, che erano le produzioni plastiche l'oggetto primo della riflessione di Winckelmann, meno preso dal dibattito – ancora di matrice secentesca e collegato alla

storiografia artistica – sulla pittura antica che pure furoreggiava in Europa grazie alla fortunata scoperta ed esplorazione dei centri campani.

Prendo uno spaccato finora inesplorato sulla Lombardia austriaca, dove Winckelmann non fu mai, il volume offre un significativo tassello all'insieme della lettura e rilettura critica della figura e dell'opera di colui che ha indirizzato l'epistemologia e l'ermeneutica sulle antichità e, in certa misura, sul loro *Nachleben*, originando un lavoro intellettuale capace di coinvolgere tutta l'Europa in un momento storicamente delicato e complesso, di poco precedente al giro di boa innescato dalla Francia rivoluzionaria. Questo cambiamento si coglie nel saggio di Alain Schnapp circa la differente percezione delle *ruinae*, mentre le pagine di Max Kunze fanno il punto sugli obiettivi sottesi alla grande iniziativa in capo a Stendal, dove è attivo un centro di studio, rivolto ai nuovi processi editoriali delle opere a stampa e manoscritte di Winckelmann.

Una così ampia fortuna poggia a mio avviso anche su un aspetto, secondario, ma peculiare a Winckelmann e in grado di distinguerlo dalla maggior parte degli studiosi suoi contemporanei, ovvero il suo cosmopolitismo che, sebbene acquisito da adulto, è vissuto in una dimensione che oltrepassa la tendenza naturale dell'epoca, in cui la formazione culturale delle future classi dirigenti si raffina tramite il viaggio d'istruzione. Winckelmann perfeziona la capacità di muoversi con abilità nei diversi ambienti fin dagli anni trascorsi a Nöthnitz, nella residenza del conte von Büнау, un contesto certo decentrato, ma gravitante attorno alla corte di Dresda,

stretta nella morsa della Prussia di Federico Guglielmo. La generale situazione politica implicava infatti legami diplomatici differenziati: più stretti con l'Inghilterra anglicana per la Prussia luterana; con l'Austria, invece, per la Sassonia, divenuta cattolica a seguito dell'abiura di Augusto il Forte indotta dalla conquista della Polonia. Ambienti tutti, inglese, prussiano, austriaco, che Winckelmann frequenterà nel corso della vita per il tramite di più o meno influenti personaggi di estrazione sociale e culturale, ma anche di ruolo, diversi: suoi protettori, amici, conoscenti, corrispondenti, incontrati nei lunghi anni di formazione come torniscono i contributi di Stefano Ferrari e Carlo Capra. In questo mondo variegato, spicca il conte Firmian non tanto e solo per i rapporti intrattenuti con Winckelmann, che incontrò a Napoli durante il suo mandato di plenipotenziario, quanto per l'azione politica svolta in Lombardia nella sua veste di funzionario austriaco.

Il periodo passato in Germania fu quindi una buona palestra anche per l'esercizio della sottile arte della diplomazia che Winckelmann metterà in pratica durante il soggiorno romano, dal 1755 fino alla morte, scalando a tappe rapide i gradini di una folgorante carriera presso la corte pontificia a seguito di un'abiura. È una carriera che lo vide incontrastato vincitore, dopo avere bruciato nomi di studiosi anche accreditati, nell'ambita successione a Ridolfino Venuti in qualità di Commissario alle antichità di Roma e del Lazio: carica 'politica' in cui si misuravano alleanze e rapporti di forza tra cardinali. Le sue fortune iniziarono appunto grazie a un nobile prelado milanese,

Alberico Archinto, nunzio apostolico in Polonia (dunque, ben addentro ai meccanismi e ai maneggi della corte sassone), in seguito cardinale che Benedetto XIV eleverà a segretario di stato. Archinto ne favorì l'arrivo a Roma, introducendolo prima al cardinale Domenico Passionei, poi al cardinale Alessandro Albani, il grande cultore dell'antichità classica inscenata nella sua villa sulla Salaria, che nel volume incombe nell'affare Furietti di Villa Adriana, ricostruito con perizia da Fabrizio Slavazzi. L'Albani, già potente cardinal-nepote di Clemente XI, diventerà il protettore del Sassone e, in certa misura, il depositario del suo lascito intellettuale e materiale, oggi frazionato in più sedi ed anche disperso: una dispersione, quella del *Nachlass* winckelmanniano, conseguente al sequestro delle autorità francesi, attuato durante l'occupazione di Roma (1798-1799). Nell'Urbe, i suoi amici artisti, Anton Raphael Mengs, Johannes Wiedeweldt e Giovanni Battista Casanova, con il quale ebbe, insieme al fratello Giacomo, un rapporto conflittuale di cui riferisce il contributo di William Spaggiari, avvieranno invece Winckelmann alla frequentazione, oltre che della comunità dei più giovani *pensionnaires* e residenti stranieri, delle sale del primo museo pubblico, il Capitolino e, dunque, alla scultura: ovvero, riprendendo le parole del presidente De Brosses, a quell'invasivo *peuple de statues* di cui il *Laocoonte* vaticano era *le monarque et le souverain*.

Non è quindi affatto strano, per entrare nello specifico della Lombardia austriaca, che Carlo Amoretti dedichi proprio ad Alessandro Albani la traduzione della *Geschichte der Kunst des Altertums*, uscita a Milano

nel 1779 con il titolo *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*: la prima in italiano. Il traduttore non aveva mai avuto occasione d'incontrare Winckelmann, se non attraverso le parole e/o gli scambi epistolari con altri studiosi/eruditi che, come Paolo Maria Paciaudi (verosimilmente uno dei suoi mentori: ma non è chiaro un diretto rapporto di discepolato tra i due), l'avevano invece conosciuto. Ed è quindi molto stimolante la ricostruzione, che si snoda attraverso i saggi di Elena Agazzi, Raul Calzoni, Giovanni Truglia, del contesto e delle motivazioni che spinsero Amoretti a intraprendere l'iniziativa che solo pochi anni più tardi conobbe un'altra edizione in lingua italiana degli scritti del Sassone curata da Carlo Fea, sorta nel più ovvio alveo romano.

L'impulso era partito dalla corte di Vienna che già sul volgere dell'estate 1768 si accingeva a far pubblicare una nuova edizione della *Geschichte*, ampliata con le aggiunte manoscritte ritrovate a Trieste, ad integrazione dell'*editio princeps* di Dresda del 1764; ma il lavoro, curato da Joseph von Sonnenfels e Friederich Justus Riedel, uscito nel 1776, non incontrò l'approvazione del governo austriaco. L'impresa della traduzione e stampa della *Geschichte* fu avviata con una doppia finalità: «emendare errori, inesattezze e carenze» dell'edizione in lingua tedesca di poco precedente; promuovere e far attecchire in Lombardia le azioni riformatrici e ammodernatrici di Maria Teresa, «una rivoluzione generale del sistema» (cito dal saggio di Capra) messa in pratica dal ministro von Kaunitz Rittberg con l'invio dell'arciduca Ferdinando in qualità di governatore, anche nei settori dell'istruzione, della cultura

e delle istituzioni a essi collegate. Su questo fronte, esemplare è il caso di Pavia, dispiegato nei contributi di Luisa Erba e Federica La Manna che ha egregiamente presentato quanto il binomio tra arte e scienza fu rinverdito nelle accademie pavese dalle suggestioni winckelmanniane.

La *Geschichte* era il lavoro nel quale Winckelmann dichiarava i presupposti metodologici per una nuova interpretazione e un nuovo assetto delle opere d'arte antiche, basato su un complesso sistema stilistico, flessibile (pertanto, potenzialmente recettivo all'inserimento di materiali anche di nuova scoperta), in grado di individuare, circoscrivendoli, i caratteri delle produzioni figurate del Mediterraneo antico in cui la Grecia rappresentava l'eccellenza, sì da essere trasposti in un ordinamento cronologico di taglio evolutivo, ma parabolico. Il profilo del poliedrico traduttore, bibliotecario all'Ambrosiana, vantava senz'altro la conoscenza della lingua tedesca: garantiva, quindi, un lavoro di prima mano senza la mediazione dell'edizione francese del 1766, curata da Gottfried Sellius, dell'opera del Sassone. Nondimeno, una difficoltà nel riportare in italiano il testo tedesco era data dalla scarsa preparazione filosofica di Amoretti: il linguaggio della *Geschichte* proponeva infatti una nuova terminologia 'tecnica', intessuta di parole derivate dai saggi di filosofia, e il lavoro di traduzione si presentava impegnativo per sciogliere la sottigliezza argomentativa di Winckelmann, spesa nell'uso di nuovi termini, i quali rinviano ai nuovi concetti-cardine della sua impalcatura teorica. Una simile debolezza, tuttavia, era compensata in Amoretti da curiosità ed interesse

verso le manifestazioni artistiche che si intrecciavano alla sua solida formazione scientifica, sicché gli appunti dei suoi viaggi annotano con discreta esattezza, talvolta commentandoli, epigrafi, sculture e monumenti. Colpisce, però, la circostanza che Amoretti sembri menzionare pochissimo Winckelmann e i suoi giudizi d'arte nelle carte relative ai viaggi compiuti dopo la traduzione: in particolare, nel viaggio 'romano' del 1801/1802. Questo modo di procedere si registra ancora nella visita sia ai centri campani sia nel piacentino, compiuta insieme ad Alessandro Volta e Luigi Brugnatelli, il cui scopo principale era (cito dal saggio di Elena Agazzi) «visitare pozzi di petrolio che avrebbero potuto garantire l'illuminazione notturna di Milano».

L'incarico della stampa fu assegnato alla neoistituita tipografia dell'Imperial Monistero di Sant'Ambrogio Maggiore gestita dai padri cistercensi, che veniva caricata di grandi aspettative: avrebbe anzitutto dovuto porsi su un piano di parità – se non di concorrenza – con le prestigiose stamperie di Parma, di Roma e di Napoli. E, in certo modo, anche la scelta di inserire nel testo italiano della *Geschichte* un maggior numero di incisioni riproducenti monumenti antichi rispetto all'*editio princeps*, sottolineata nelle pagine di Pierluigi Panza, indica forse, da un lato, questo tentativo concorrenziale con le più sperimentate stamperie d'arte; dall'altro, la volontà del traduttore di valorizzare quei materiali antichi che meglio si atagliavano agli argomenti e/o ai monumenti discussi dal Sassone e che erano presenti nelle collezioni lombarde (valga il caso del *Laocoonte*). L'operazione avrebbe per-

messo di divulgarne la conoscenza e, al tempo stesso, di portare il collezionismo lombardo sullo stesso piano di quello opulento, e fiorentino da secoli, degli altri stati italiani. A mio parere, questa scelta risentiva però (forse, in maniera indiretta) anche dell'ultima opera di Winckelmann, i *Monumenti antichi inediti* redatti in lingua italiana nel 1767, dove il corredo illustrativo visualizzava ogni singolo monumento commentato. Peraltro, questa scelta si conformava a sollecitazioni pedagogiche ben avvertite negli ambienti intellettuali lombardi, perseguite da Parini e dal suo circolo, riferendosi appunto al 'tradurre in figura' le opere d'arte al fine di facilitarne conoscenza, memorizzazione, esercizio di riflessione, educazione: ciò che, su altre basi, sostenevano a Firenze Luigi Lanzi e a Roma Giuseppe Antonio Guattani.

Il costo dell'operazione fu in parte coperto da sottoscrittori: i loro nomi delineano il quadro dell'intelligenza lombarda e attestano un circuito culturale diversificato quanto ad interessi, inclinazioni e posizioni intellettuali che ruota attorno alla Società Patriottica, al nascente polo di Brera, all'Ambrosiana. Erano intellettuali, prelati, esponenti delle più illustri casate milanesi e lombarde che, come nel caso dei Trivulzio, furono disponibili a far incidere opere antiche in loro possesso, imprenditori (i librai, soprattutto); più sporadici, invece, risultano i membri delle diverse magistrature. In tale contesto, grazie ai contributi di Luca Bani, Giorgio Panizza e Serena Feloj, emerge la dissimmetria nel giudizio di valore che i fratelli Verri, entrambi sottoscrittori dei volumi, dettero all'opera di Winckelmann, muovendo da presupposti diversi,



seppure innervati nell'esperienza romana. Questa era stata vissuta in pieno e positivamente da Alessandro, che la riversa nelle *Notti romane*: a tal proposito, mi piace ricordare il *Sepolcro degli Scipioni* non tanto per l'impianto e l'ambientazione del racconto tra le tombe, secondo un ben preciso indirizzo letterario, ma per il *locus*, il *tempus* e l'*actio*, originati dalla 'scoperta' stessa del monumento, nonché per le proiezioni, che intrecceranno la lettura dei fatti della storia di Roma antica a quelli della contemporaneità, allineandoli dunque alla fase giacobino-rivoluzionaria e, in seguito, a quella imperiale. Di contro, in sintonia con il pensiero di Winckelmann, nella *Saffo* sono la cultura letteraria e il mito della grecità a giganteggiare. Viceversa, l'atteggiamento di Pietro è distaccato e critico; a differenza del fratello, del soggiorno romano lamentava i disagi, stigmatizzando l'inedia intellettuale. Nel momento in cui si accinge a leggere la *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*, si irrita fin dalla prefazione (compreso l'elogio di Heyne che vi è contenuto) e la sua contrarietà gradua attraverso varie motivazioni: da quelle politiche a quelle implicite nella sua formazione, lontanissima dall'esperienza del Sassone e aliena dall'accettare forme di erudizione; fino a quelle propriamente intellettuali, praticate in forza della riflessione estetica che lo spinge a non accettare la nozione stessa di canone e le regole che a questo sottostanno, ovvero la volontà – direi più apparente che reale, stanti le contraddizioni entro le quali si muove Winckelmann – di incapsulare l'arte come scienza esatta, così da (cito dal saggio di Serena Feloj) «conformare al sistema militare le belle arti».

Grazie a questo volume ricco di stimoli, emerge con chiarezza e per la prima volta la fortuna di Winckelmann nella Lombardia austriaca, che si snoda su più percorsi, talvolta sottotraccia a fronte della struttura metodologica della *Geschichte*, comprendendo aspetti anche episodici. Alcuni sono frutto di raffinate manipolazioni i cui esiti giungono sino ad epoca recente; significativa, in tal senso, è la paternità al Sassone dell'idea, alla base del libretto di Jouy, della *Vestale* di Spontini che Maurizio Harari ipotizza allusa ancora nella seconda metà del Novecento negli allestimenti alla Scala. Si tratta di uno spunto che molto difficilmente sarebbe potuto scaturire dal filellenico Winckelmann, ma che si conformava piuttosto alle inclinazioni politico-libertarie di librettista e compositore, in linea con la perentoria affermazione di Saint Just: «il mondo è vuoto dai tempi dei Romani».

Maria Elisa Micheli

Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst – Text und Kommentar*. Dresden 1766, hrsg. v. Adolf H. Borbein – Max Kunze – Axel Rügler, mit einer Einleitung von Adelheid Müller, bearb. v. Balbina Bähler – Eva Hofstetter – Adelheid Müller, Philip von Zabern, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz 2020, pp. 579, € 85 [Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, Bd. 8]

Nel 1759 Lessing si riferiva all'allegoria, in *Von dem Wesen der Fabel*, come a una 'parola straniera' alla

quale solo «pochi sono in grado di associare un concetto preciso», mentre Winckelmann, che le aveva già dedicato alcuni passi molto interessanti dei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) e che progettava di affrontarla da un punto di vista *begriffsgeschichtlich*, cercando tuttavia di tenere fede alla sua intenzione di informare il lettore sulla scoperta di antichi manufatti che ne attestavano la provenienza geografica e culturale, proprio nella prima opera che lo rese noto aveva esplicitato il fatto che «è la necessità stessa [a insegnare] agli artisti l'allegoria» (*Commento ai Pensieri, in Johann Joachim Winckelmann, Pensieri sull'imitazione*, a cura di Michele Cometa, Aesthetica, Palermo, 1992, p. 98). Aveva aggiunto a questo pensiero un'ulteriore puntualizzazione: «L'artista ha bisogno di un libro che contenga le figure ed immagini *sensibili* tratte dall'intera mitologia, dai migliori poeti antichi e moderni, dalla filosofia esoterica di molti popoli, dai monumenti dell'antichità che si trovano su gemme, monete e utensili, tramite le quali si è data forma poetica ai concetti generali» (*Pensieri sull'imitazione*, cit., p. 55, nastro corsivo).

Nel periodo in cui si accingeva a lasciare la Germania per recarsi a Roma con l'aiuto del Cardinale Archinto, Winckelmann non avrebbe mai pensato che il sentiero che lo avrebbe condotto a coronare il sogno di pubblicare questa guida alla rappresentazione allegorica a vantaggio degli artisti si sarebbe sviluppato attraverso nove lunghi anni di elaborazione del progetto, costellati da battute di arresto giustificate da impegni assai gravosi: il completamento della *Geschichte der*

*Kunst des Alterthums* (1764), seguita alla faticosa conclusione dell'impresa di redigere la *Description des pierres gravées de feu Baron de Stosch* (1760), che tuttavia gli aveva permesso di sviluppare importanti scoperte sull'allegoria grazie alle raffigurazioni presenti su pietre incise e su cammei. Bisogna ricordare, inoltre, che dal 1763 Papa Clemente XIII aveva nominato lo studioso Commissario delle Antichità al Vaticano e Scrittore della Biblioteca Vaticana, sottraendo molto tempo alla redazione delle sue opere, ma garantendogli così uno status invidiabile e una copertura finanziaria.

Per questo motivo, la dettagliata introduzione di Adelheid Müller al volume 8 dell'edizione *princeps* degli scritti di Winckelmann interpola passi delle lettere in cui l'autore espone i tormentati sviluppi di questo lavoro ad amici e conoscenti, figure istituzionali e illustri personaggi del suo tempo, restituendoci *in progress* le fasi della gestazione del lavoro. Coerente è la sua scelta di dipanare il filo rosso del commento in paragrafi, che riguardano le «Vorarbeiten», la «Niederschrift», la «Widmung», la «Ausstattung», la «Drucklegung», le «Erste Reaktionen», la «Fortgeführte Arbeit an der Allegorie», seguiti dalle spiegazioni che riguardano la base testuale (che tiene conto della *Säcularausgabe*, pubblicata a Lipsia nel 1867 e corredata da un'introduzione del teologo e filologo Konstantin von Tischendorf e da una prefazione del filologo Albert Dressel, che viveva a Roma), la struttura e la progettazione dell'edizione. Da queste pagine trapela il rammarico per la perdita del testo manoscritto dell'opera.

L'edizione del *Versuch*, che è stata pubblicata nel 2020 grazie al co-

ordinamento del Presidente della *Winckelmann Gesellschaft*, Max Kunze, e alla collaborazione di alcuni tra i maggiori esperti nella prestigiosa collana delle opere winckelmanniane della *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* di Mainz, è dotata del repertorio di tutte le più importanti recensioni pubblicate tra il 1766, quando uscì il *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, e il 1812, allorché in pieno Romanticismo August Wilhelm Schlegel salutò con un'articolata analisi la prima edizione degli *opera omnia* di Winckelmann, a cura di Fernow, Meyer e Schulze (1808-1811). Inoltre, essa presenta un commento storico-critico e archeologico del testo, unito alle fonti di riferimento e alle immagini tratte dai *Monumenti antichi inediti*, un commento alle note dell'abbozzo parigino (che permette di scoprire importanti appunti dell'autore che non furono integrati nel testo a stampa, ora evidenziati in rosso nel corpus dell'opera), appunti che Winckelmann scrisse a margine della copia personale del *Versuch*, nonché un registro generale dei nomi propri di persone, insieme con indicazioni di luoghi, oggetti e argomenti, e due registri che rendono conto di dove erano collocati i manufatti antichi all'epoca della stesura e di dove si trovano adesso. Non solo. Possiamo apprezzare nell'opera anche lo sforzo di strutturare un registro geografico delle località alle quali si riferisce il repertorio numismatico, così come quello dei monumenti citati. Il registro degli antichi autori, corredati dai riferimenti di fonte, corona un'impresa degna di essere definita come un esercizio intellettuale accuratissimo, da un punto di vista tanto filologico e storico-culturale, quanto

storico-artistico e archeologico. Il vero tesoro di questa ricerca, tuttavia, è rappresentato dalla rete dei rimandi interni, fruibile nelle note di commento al testo, che, focalizzandosi sul riferimento allegorico specifico, intreccia altri passi degli *opera omnia* winckelmanniani in cui ritornano le figure allegoriche menzionate. In alcuni casi, una bibliografia critica scelta correda il commento in nota e suggerisce ulteriori approfondimenti.

È opportuno richiamarci alle intenzioni espresse da Winckelmann nei *Pensieri sull'imitazione* per comprendere appieno la natura di questo suo compito pluriennale che, al contrario di quanto appare a prima vista, non vuole – come lo stesso Winckelmann dichiara nella *Premessa* – essere un repertorio di immagini allegoriche. Questo è forse il motivo principale per il quale l'antichista mostra una certa vulnerabilità nel *Saggio sull'allegoria* laddove, allontanandosi dal rapporto diretto con la presentazione di singole figure umane o di gruppi di soggetti che concernono divinità (II cap.), con le «allegorie ricavate dagli eventi, dalle caratteristiche e dai particolari frutti dei Paesi» (IV cap.) e con quelle che più peculiarmente concernono «colore e materia degli utensili e degli edifici» (VI cap.), s'inerpica sul ripido sentiero di «allegorie di concetti generali» (III cap.), fino a esercitare il suo spirito critico e anche polemico nei confronti di «allegorie dubbie» (VII cap.), di «spiegazioni allegoriche forzate e immotivate» (VIII cap.) e così via. Al lettore attento non sfuggirà che Winckelmann si diverte spesso a prendersi gioco di allegorie supposte e infondate, salvo poi scivolare a sua volta in errori di valutazione e di attribuzione.

Gli undici capitoli che compongono l'opera consentono di compiere un vero e proprio viaggio negli usi e nei costumi dei popoli antichi, nei loro riti religiosi e nelle occasioni pubbliche e private della loro quotidianità, nonché nelle arti e nei mestieri, come nelle attività militari. Se l'opera non fu compresa dalla maggior parte dei recensori, in parte anonimi, che reagirono con stupore nei confronti di un titolo che reca la definizione di 'allegoria' al singolare e che dichiara l'utilità dell'opera 'per gli artisti', ciò si deve anche al fatto che le illustrazioni che Winckelmann avrebbe voluto utilizzare a corredo di questo testo confluirono invece nei successivi *Monumenti antichi inediti*, redatti in lingua italiana e pubblicati a un anno di distanza, impedendo al pubblico di confrontare le descrizioni (spesso davvero complesse e talora astruse) con le immagini. Traversie varie, tra le quali un difficile rapporto con Giovanni Battista Casanova, fratello di Giacomo e disegnatore eccelso di statue antiche, nonché copista di dipinti di grandi maestri della pittura, che tardò scandalosamente nel fornirgli le illustrazioni dei *Monumenti* (come spiega anche William Spaggiari in un recente articolo intitolato «*Adorateur des anciens*»: Winckelmann, Mengs e i fratelli Casanova, in *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, a cura di Elena Agazzi – Fabrizio Slavazzi, Artemide, Roma, 2019, pp. 163-174), e il protrarsi dei tempi della stampa (dal 1764 al 1766), non resero facile l'impresa.

In conclusione, le voci di commento all'opera che corredano il testo restituiscono uno spaccato del rapporto del gusto dei tempi e delle posizioni di scuola nei confronti dello studio dell'allegoria. Si va qui dalla

posizione faziosa di Christian Adolph Klotz (nelle «*Neue Hallische Gelehrte Zeitungen*», 1766, 1, pp. 254-256), contro il quale anche Herder prese successivamente posizione a favore di Winckelmann nei *Kritische Wälder*, a quella più mite del recensore delle «*Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen*», 1766, 1, pp. 676-680, che nota come Winckelmann abbia trascurato qualsiasi 'timore metodologico', facendo sempre riferimento agli antichi scrittori greci e considerando a priori il contenuto degli undici capitoli, i cui cardini enunciati sono la semplicità, la chiarezza e l'amabilità (p. 161 *passim*). Lo stesso recensore non può tuttavia esimersi dall'osservare che le argomentazioni di Winckelmann conducono spesso a un circolo vizioso, dal momento che «le rappresentazioni allegoriche non sono proprie dell'arte, che punta al bello, perché esse rappresentano pensieri che però fanno capo a un linguaggio. Il suo valore può essere dunque apprezzato solo da quanti comprendono quel linguaggio e ne sono edotti, o riescono ad associarli a concetti affini» (p. 162). A questa posizione risponde nel 1812 con tutt'altra impostazione ideologica August Wilhelm Schlegel: «Giacché l'arte non deve fermarsi a riprodurre i singoli elementi reali, se vuole spiccare il suo più alto volo; allora la cosa più auspicabile è che le siano attribuiti degli archetipi, alla cui esistenza venga prestata fede, e che esprimano contemporaneamente qualità sensibili o intellettuali, impulsi, necessità e intuizioni dell'indole umana» («*Heidelbergsche Jahrbücher der Litteratur*», 1812, 6, pp. 84-89).

Elena Agazzi

Maria Carolina Foi – Paolo Panizzo (a cura di), *Trieste 1768: Winckelmann privato*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 2019, pp. 325, € 22

«Man lernt nichts, wenn man ihn lieset, aber man wird etwas» (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Heinz Schlaffer, in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Miller – Gerhard Sauder, Bd. 19, Hanser, München 1986, p. 217). Così, in questa annotazione del 16 febbraio 1827, Goethe distingue, a proposito di Johann Joachim Winckelmann, fra la 'verità' più profonda della sua opera, intrecciata al processo del mutamento e del divenire, e il contenuto più propriamente 'scientifico', legato agli sviluppi di una disciplina in un determinato momento storico e quindi fatalmente segnato dalla caducità. Se nel 1827 molte delle tesi dello studioso sull'arte antica erano ormai state inesorabilmente superate o sottoposte a revisione alla luce delle nuove acquisizioni dell'*Alttertumswissenschaft*, lo stesso non poteva dirsi del suo sguardo sulla grecità che travalicava i confini degli specialismi antiquari per assurgere a paradigma estetico ed esistenziale.

Alla traiettoria esemplare, pur nella sua concretezza, della vita di Winckelmann si rivolge il volume, raffinato anche nella veste editoriale e tipografica, *Trieste 1768: Winckelmann privato* che Maria Carolina Foi e Paolo Panizzo hanno curato in occasione del doppio giubileo del 2018. Il libro raccoglie i contributi, redatti in lingua italiana, tedesca e inglese, di studiosi italiani e tedeschi di Winckelmann

e della cultura settecentesca con un taglio interdisciplinare che spazia dalla germanistica all'archeologia, dalla storia del diritto alla letteratura, dalla numismatica al cinema. Foi e Panizzo partono dal punto finale del percorso biografico winckelmanniano e quindi dal luogo della morte, la città di Trieste, che in un certo senso, come osservava già Bobi Bazlen, grazie a questo tragico evento approda per la prima volta alla ribalta della cultura europea moderna per divenirne nel corso dell'Ottocento e del Novecento snodo fondamentale. Il volume, che prende le mosse dal convegno internazionale qui tenutosi tra il 7 e l'8 giugno 2018, è suddiviso in quattro sezioni, aprendosi e chiudendosi proprio nel segno della città in cui Winckelmann è stato ucciso. Il legame con Trieste funge da spinta alla ricerca dei *realia*, al riscontro dei documenti e anche degli aspetti della storia materiale che permettono una ricostruzione rigorosa e attenta alle multiformi sfaccettature della personalità dello studioso, senza la quale anche il processo mitopoietico postumo non può essere adeguatamente compreso. La quarta sezione, quella conclusiva, introdotta da un saggio di Maria Carolina Foi, presenta quindi, con l'aiuto di schede che attingono alla corposa documentazione processuale, una cartografia di tredici luoghi che scandiscono l'itinerario triestino di Winckelmann in un suggestivo e perspicuo intreccio di racconto e topografia cittadina. In questa «forma di narrazione di un processo penale che si avvale di strumenti cartografici» (p. 284), Foi, che alle intersezioni fra diritto e letteratura ha dedicato numerosi e significativi studi, individua l'oggetto di future ricerche che

potrebbero viepiù giovare di una auspicabile nuova edizione critica degli *Atti originali del processo*, pubblicati nel 1964 da Cesare Pagnini. Nel solco dello *spatial turn* Foi rileva «la portata conoscitiva del riferimento spaziale nella Trieste settecentesca» (p. 282). I luoghi winckelmanniani si configurano dunque come «risultati di un rapporto fra coordinate spaziali e temporali che si costituiscono nel testo giuridico» e quindi come «crotopoi topografici» (p. 283).

La prima sezione del volume (*Processo al processo*) prende le mosse dalla ricostruzione dei risvolti legali e processuali dell'omicidio e dell'impatto che esso ebbe sull'opinione pubblica del tempo e sulla storia giudiziaria. Lo storico del diritto Matthias Schmoekel rivolge la sua attenzione agli atti giudiziari, redatti in forma molto dettagliata, tipica del processo penale romano-canonico. Per la loro spiccata narritività essi si collocano nel solco delle cause celebri raccolte nei volumi di Pitaval. L'assenza di voci critiche riguardo all'atroce punizione del colpevole Francesco Arcangeli, condannato al supplizio della ruota, dimostra che ancora nel 1768 le tesi del celebre trattato di Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene* (1763) non avevano prodotto gli auspicati cambiamenti nella sensibilità giuridica destinati a maturare alcuni anni dopo.

Sul movente del delitto sono state avanzate varie ipotesi, tra cui anche quella del complotto politico. Bruno Callegher sottopone a un minuzioso esame numismatico le monete rinvenute nelle tasche dello studioso tedesco, il cui valore complessivo era cospicuo e tale da solleticare la cupidigia di un ladro. A fornire elementi più interessanti sono tuttavia

le medaglie d'oro e d'argento, dalla simbologia chiaramente massonica. Il contributo di Callagher lascia intravedere di fatto una pista affascinante che potrebbe preludere a nuove indagini su un celebre caso di storia giudiziaria.

Tre dei saggi di questa prima sezione illuminano da differenti angolazioni la statura intellettuale del conte Rossetti, straordinaria figura di mediatore della cultura tedesca in Italia. Nel suo dotto contributo, Giulia Cantarutti si rivolge con ampiezza di documentazione, anche inedita, al *Sepolcro di Winckelmann a Trieste*, in particolare all'*Ultima settimana nella vita di Giovanni Winckelmann*, delineando al contempo un profilo dell'ampiezza dell'erudizione rossettiana, sorretta da «solidissima ossatura scientifica» (p. 71), rigore e «competenza nel discorso sulla teoria delle belle arti e la necessità di principi generali di estetica» (p. 75). La storica dell'arte Laura Carlini Fanfogna ripercorre le tappe della costruzione del monumento a Winckelmann, inaugurato nel 1833, a favore della quale Rossetti si prodigò incessantemente a partire dal 1808. All'alto magistero civile, oltre che intellettuale, del conte è dedicato il contributo di Rossella Fabiani, che ne illustra l'attività di fondatore della Società di Minerva, nata con lo scopo di promuovere la conoscenza della storia di Trieste e del suo circondario.

La seconda sezione del volume è dedicata a *Winckelmann privato*, al profilo della sua personalità di intellettuale, al punto di intersezione fra vari discorsi (sociale, di genere, politico). Partendo dalla nota definizione di «homo vagus et inconstans», Elena Agazzi legge in parallelo il materiale

autobiografico, soprattutto le lettere a Berendis, e la caratterizzazione goethiana in *Winckelmann und sein Jahrhundert*, evidenziando come, con modalità ovviamente differenti, in entrambi i casi emerga la volontà winckelmanniana di perseguire, pur con qualche ambiguità e oscillazione, un progetto culturale in grado di compenetrare organicamente diversi aspetti degli studi antichistici, in un contesto che potesse sopperire alla precarietà delle condizioni sociali ed economiche di partenza. Winckelmann si considera un membro di quella *Gelehrtenrepublik* europea in grado – osserva acutamente Agazzi – di fungere da «baluardo contro l'instabilità del quadro politico internazionale e le possibili oscillazioni della sua fortuna personale» (p. 127).

Negli ultimi trent'anni i *queer and gender studies* hanno rivolto la loro attenzione alla dimensione omosessuale della riflessione estetica winckelmanniana, come si vede anche dall'ampio spazio che vi dedica il *Winckelmann-Handbuch* (2017). Come scrive a ragione Michele Cometa, ben più proficuo appare tuttavia interrogarsi sulla «specifica qualità androgina» (p. 135) dell'interpretazione della statuaria classica, caratterizzata da «categorie fluttuanti e metamorfiche» (p. 136), ad esempio a proposito della nozione di convessità. Nel saggio emerge in modo pregnante come l'ideale di bellezza postulato da Winckelmann sia androgino ed ermafrodito proprio perché aspira all'unione di elementi inconciliabili e contrari come linee concave e convesse, materia e forma, luci e ombre. Contro la tendenza a servirsi dell'«omosessualità» come categoria ermeneutica cui ricondurre il vasto e

frastagliato panorama della riflessione estetica winckelmanniana si rivolge anche Markus Käfer, privilegiando piuttosto la nozione di «Homoerotik», riletta nella cornice più ampia del filellenismo. Un'altra manifestazione importante dell'armonia fra individuo e natura nella Grecia antica è senza dubbio l'abbigliamento, cui Winckelmann dedica diverse riflessioni nelle sue opere. Attraverso il pannello bagnato della statuaria classica si rivela una grazia e naturalezza del corpo che la società settecentesca può solo vagheggiare come ideale. La funzione sociale dell'abbigliamento, di cui Winckelmann possiede acuta consapevolezza, è oggetto dell'analisi di Max Kunze.

Fabrizio Cambi, sotto il cui sapiente coordinamento scientifico ha visto la luce la monumentale edizione italiana in tre volumi dell'epistolario, per la cura di Maria Fancelli e Joselita Raspi Serra, tratteggia sulla scorta di questa preziosa testimonianza, documento precipuo e vivido del rapporto fra dimensione pubblica e privata, la complessa personalità dello studioso. La vita di Winckelmann si caratterizza per la lucida rivendicazione di una libertà da vincoli e condizionamenti, alla «ricerca di una verità storica ed estetica in una continua proiezione progettuale in cui l'arte è calata in una processualità non conclusa che conferisce e restituisce vita all'antiquaria» (p. 178). E del resto l'epistolario spicca anche per la compenetrazione della componente saggistico-ecfrastica con quella più propriamente personale perché nel reticolo delle relazioni intellettuali che esso intesse e dipana la comunicazione dei risultati dei propri studi vi gioca un ruolo di primo piano.

La terza sezione del volume, *Immaginazioni letterarie e culturali*, è dedicata al *Nachleben* della figura di Winckelmann nella letteratura e nel cinema. Daria Santini, nella sua illuminante lettura del sonetto *An Winckelmann* di von Platen, si rivolge a un autore il cui percorso biografico rammenta per molti aspetti quello dell'illustre predecessore nell'insofferenza per l'angusto ambiente tedesco, nell'amore appassionato per la bellezza dell'antichità, nella scelta di vivere in Italia e non da ultimo nell'omoerotismo. Santini sottolinea ancora una volta la centralità dell'interpretazione goethiana nell'enfasi che il sonetto tributa al carattere 'pagano' della personalità di Winckelmann; inoltre, attraverso la metafora pigmalionica, fa capolino un motivo di primaria importanza nella riflessione estetica del Settecento tedesco.

Paolo Panizzo sottopone a un rigoroso vaglio delle fonti e dei presunti modelli l'*opinio communis* della critica secondo cui *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann seguirebbe la traccia della biografia winckelmanniana. Pur essendo svariati e innegabili i motivi che accomunano la sorte di Aschenbach a quella dello studioso settecentesco, Mann non menziona mai Winckelmann nella sua opera prima del 1921, comunque mai in relazione al tragico destino del protagonista della sua novella. È piuttosto la peculiare declinazione di un Sud in cui passione omoerotica, amore per la forma classica e bellezza sono segnati dall'ombra della colpa e dello stigma, tipici della cultura protestante e borghese, a riverberarsi sulla costruzione del «mito Winckelmann» nel corso del Novecento. Un aspetto, questo, acutamente approfondito da Federica

La Manna a proposito della narrativa degli anni Venti, in particolare del genere letterario della novella. La biografia di Carl Justi, la cui terza edizione viene pubblicata nel 1923, fornisce un impulso fondamentale a questo processo mitopoietico che La Manna indaga, fra gli altri, sulla scorta di *Winckelmanns Ende* (1925) di Wilhelm Schäfer, *Winckelmann in Triest* (1926) di Werner Bergengruen, *Die Gemme* (1926) di Victor Meyer-Eckardt. La morte violenta e senza un movente chiaro, in un rapporto quasi antitetico con l'amore per la bellezza e l'arte, l'ambientazione italiana così come la struttura della biografia sembravano predestinare Winckelmann a divenire il protagonista di opere narrative in cui la sua vita assume i tratti di una «parabola faustiana dell'ambizione e della conoscenza» (p. 224) nel segno della «hybris» e della «nemesi» (p. 225).

Nella temperie culturale degli anni Venti e dell'interesse per il genere della biografia intellettuale si colloca anche la ricezione della figura di Winckelmann nell'ambito del George-Kreis. Nonostante l'ideale di un'affinità profonda tra germanesimo e greicità rappresenti una delle caratteristiche principali del Kreis, l'interesse per l'opera di Winckelmann appare in generale periferico. Maurizio Pirro approfondisce questo aspetto nel suo denso contributo su *Winckelmann in Triest* (1929) di Max Kommerell. Il filologo, che proprio nello stesso periodo inizia un progressivo distacco dal circolo e dalle sue pratiche di legittimazione carismatica, rappresenta lo studioso settecentesco nel momento in cui decide di interrompere il suo viaggio in Germania per volgersi di nuovo a



Sud, «approdo alla propria autentica identità» (p. 247), e legge la morte di Winckelmann come un atto sacrificale ed eroico che riscatta la comunità.

È singolare per uno studioso cui si deve una nuova modalità di visione dell'arte antica che il cinema si sia occupato solo in modo marginale della sua eredità e che nemmeno la sua biografia sia stata fonte di ispirazione per il genere sempre fiorente dei *biopics*. Alle tracce winckelmanniane nella cinematografia si rivolge Simone Costagli nel suo suggestivo contributo che prende le mosse dal cortometraggio del poeta Raoul Schrott, *Winckelmanns Tod* (ORF 1995), degno di nota anche per le intersezioni che istituisce con il testo omonimo, apparso nella raccolta *Hotels*. Ma la manifestazione più evidente dell'eredità winckelmanniana, riletta alla luce della mediazione della *Lebensreform*, è soprattutto l'orientamento all'estetica neoclassica che si riscontra in film degli anni Venti e Trenta come *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925) di Wilhelm Prager e *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl.

Gli *Atti del processo* costituiscono la base di partenza di varie riscritture, tra cui il libro *N. 27/1768 criminale contro Francesco Arcangeli in puncto omicidij* (1967), del regista, poeta e drammaturgo triestino Pier Paolo Venier, una sorta di «interpretazione drammatica della cronaca» su cui si sofferma Elio Guagnini nel suo contributo. Il volume, che avrebbe dovuto fornire lo spunto per una sceneggiatura mai realizzata, si muove negli interstizi della pur ricca documentazione processuale, sfruttandone il potenziale narrativo per procedere «a ricostruzioni più penetranti» (p. 273) rispetto a quelle di certa storiografia di tipo tradizionale.

Per l'originalità dell'impostazione, la ricchezza degli spunti di ricerca e l'ampiezza trasversale delle tematiche trattate a partire dalla dimensione 'privata' di un'esperienza intellettuale assurda dopo la morte a statura leggendaria il volume di Foi e Panizzo offre uno strumento rigoroso e sapiente per orientarsi nelle trame di vita e di studi e negli itinerari della fama postuma di Winckelmann. Esso dischiude inoltre delle promettenti prospettive di indagini cui successivi lavori dedicati al grande studioso tedesco non mancheranno di orientarsi.

Lorella Bosco

Sebastian Lübcke, *Erfüllungspoe-tiken. Nachleben des ewigen Lebens bei Klopstock, Hölderlin, Rückert, George und den Surrealisten*, Metzler, Berlin 2019, pp. 802, € 74,99

Il lavoro, che riprende una tesi di dottorato discussa nel 2018 all'Università di Gießen, ha come oggetto varie forme di risemantizzazione del religioso nella letteratura tedesca dal Settecento in poi, con un'escursione conclusiva nel campo del surrealismo francese. Nel lungo avviamento metodologico che precede le sezioni analitiche vere e proprie, l'autore chiarisce la necessità di estendere e integrare la tradizionale nozione di 'secolarizzazione' mediante una categoria ermeneutica dotata della prensilità necessaria ad afferrare la sopravvivenza di elementi teologici, negli autori considerati, non solo in termini di invenzione finzionale, bensì anche e soprattutto come riflesso di pratiche sociali. La nuova configurazione alla quale nell'estetica

del Moderno accedono alcuni paradigmi escatologici tradizionalmente connessi al discorso sul sacro appare a Lübcke, secondo le linee teoretiche definite da Herbert Uerlings e Silvio Vietta (nell'introduzione alla miscellanea da loro stessi curata *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, vol. I: *Von der Renaissance zur Romantik*, Fink, München 2008, pp. 7-23), non come l'esito di un processo di decostruzione e svuotamento di quei paradigmi, ma come il risultato di un ripensamento radicale, aperto all'ipotesi di un nuovo ancoramento alle basi della cultura religiosa. La tensione fra l'esperienza della realtà contingente e l'attesa di un compimento futuro crea le condizioni per una nuova ontologia del religioso, che si rende riconoscibile – molto prima che in un risveglio dei saperi teologici codificati – in quell'eterogeneo riaffiorare di posture, inclinazioni e dispositivi di autorappresentazione vincolati alla dimensione del 'rituale'. Una dimensione che secondo Lübcke si materializza tramite un sistema di pratiche prediscorsive che nel complesso delineano il *Nachleben* del religioso come una sorta di «Wiederkehr des im (Selbst-)Bewusstsein der Neuzeit Verdrängten und doch nach wie vor 'entstellt' Präsenten» (p. 42). Nelle sue linee più generali, la lunga, densa indagine di Lübcke aspira a sondare questa multiforme topografia del religioso intrecciando il filo psicanalitico del 'rimosso' alla corda culturologica annodata intorno alle teorie di Aby Warburg e Walter Benjamin.

La mitografia di un'esistenza potenziata, tratta dalle bassure della vita comune a un livello di superiore sensatezza, viene accostata ai suoi

antecedenti, dalla filosofia di Platone in poi. Si tratta, è chiaro, di una questione inseparabile dal pensiero sul tempo che percorre da un capo all'altro la tradizione occidentale, organizzandosi intorno a modelli di rappresentazione della realtà investiti della capacità di trasformare profondamente, insieme alle strutture della percezione, anche le dinamiche e i contenuti delle relazioni sociali. In questo senso, il lavoro del Moderno sulla categoria di 'vita eterna' sta per Lübcke nel segno di una «Verdiesseitigung» (p. 88) che chiama in causa tanto una nuova antropologia, quanto una rinnovata considerazione delle attività legate alla sfera della prassi. L'autore passa in rassegna ampi versanti di storia delle idee, sulla base del modo in cui un'articolata metaforologia incardinata sul motivo del tempo si presta a strutturare immagini di rinascita. In Novalis, per esempio, la visione regressiva di un ritorno alla teologia medievale è inseparabile dallo slancio verso l'avvenire, incarnato nella figura sincretica di un «radikal pluralisierter Messias» (p. 117) capace di assumere su di sé il mandato di fondere tradizioni divergenti e di introdurre una pacificazione universale. Le costruzioni basate sul mitologema della 'vita eterna' manifestano questa singolare plasticità, orientate come sono in più direzioni nello stesso momento. L'anticipazione di uno stato venturo si riverbera immancabilmente anche sul passato, saldando istanze multiformi in una totalità circolare, ora aperta a un perfezionamento progressivo e costante, ora incline a richiudersi su se stessa nell'armonia di una sintesi definitiva e non più revocabile. L'adattamento di una concezione acronica a un

ordine logico-discorsivo fondato su rapporti di successione richiede un lavoro di intensificazione speculativa disponibile anche al salto e all'inversione. Schleiermacher, così Lübcke, si spinge a incorporare l'eterno nel nucleo stesso della temporalità, identificandolo con l'indice di autonoma creatività della natura che eccede il limite cognitivo dell'intelletto umano. La fusione tra regimi temporali eterogenei si compie così in termini di «schöpferischer Zusammenhang in der sinnlichen-zeitlichen Welt» (p. 153), trasferendo l'escatologia dall'ambito della religione a quello dell'estetica. Il poeta si afferma come il più potente suscitatore di costruzioni sul tempo, la finzionalità come il luogo elettivo nel quale prende forma il nesso tra disposizioni della temporalità inconciliabili con le strutture della percezione sensibile.

L'evocazione della trascendenza nel discorso letterario richiede per Lübcke un'ermeneutica propria, che si astenga dall'inquadrare la relazione tra poesia e religione in un'ottica genealogica e miri semmai a cogliere le procedure linguistiche per mezzo delle quali una intuizione ontologica si struttura in una semantica socializzabile. L'«Erfüllungspoesie» si costituisce in questo senso come il prodotto di un incrocio tra due distinte espressioni della prassi, ciascuna osservabile in base al tipo di codificazione del senso che vi risulta applicato. Un dato appartenente all'ordine del sovrasensibile, organizzato e in un certo senso materializzato attraverso un sistema di pratiche rituali (le quali a loro volta sono amministrare dentro un perimetro sociale determinato e secondo codici riconosciuti), transita dentro

un sistema parallelo, dotato di una grammatica specifica, nel quale viene dematerializzato e ridefinito nelle sue funzioni culturali e nella sua finalità ontologica. Due tecniche distinte (la celebrazione del culto religioso e l'elaborazione del testo letterario) confluiscono in un orizzonte di senso comune tramite il parallelismo delle pratiche di semantizzazione alle quali mettono capo. In questa luce, l'esigenza di una «kategoriale Trennung zwischen Literatur und Religion» è per Lübcke assai meno cogente rispetto alla necessità di riconoscere il tessuto omogeneo che tiene insieme «Ansprüche, Geltungsbedingungen [...] und Darstellungsstrukturen beider Denkstile» (p. 230).

In Klopstock, dunque, l'intenzione sacra sottesa alla parola poetica si esplicita nelle implicazioni performative innescate dalla sua stessa pronuncia. La proclamazione del testo assume valore religioso perché accende gli affetti dell'ascoltatore e amplifica il dinamismo delle sue sensazioni. L'entusiasmo che pervade il poeta si comunica per contagio, innalzando l'anima al presentimento di una condizione libera dal vincolo della contingenza. Il nesso «heilige Poesie», che Klopstock assume come fondamento generale della sua concezione di letteratura (sviscerandone la sostanza nell'importantissimo trattato premesso nel 1755 all'edizione dei primi cinque libri del *Messias*), presuppone che il canto del poeta svolga funzioni di carattere sacerdotale, manifestando la trascendenza in forma tangibile mediante il compimento del rito e al tempo stesso indicando un'ontologia ulteriore, che eccede il contenuto letterale della parola proclamata.

La potenza suggestiva che promana dalla poesia è chiamata a vincere le resistenze del destinatario, impadronendosi della sua immaginazione con forza non contrastabile. Lübcke ha il merito di corroborare l'analisi di questi nessi con un'accurata disamina delle retoriche che orientano la scrittura klopstockiana e impiantano nella superficie linguistica del testo quella «eschatologische Schau Gottes» (p. 315) in cui confluiscano di pari passo lo slancio del profeta e l'energia visionaria del rapsodo.

In Hölderlin la vitalità aumentata che intride le raffigurazioni poetiche dell'eterno si protende – questa la tesi dell'autore – verso una complessa sintesi storico-culturale intesa a mettere in connessione tra loro greicità e cristianesimo. L'evocazione di un'ontologia fuori dal tempo storico mira a reimplicare la storia in un disegno di redenzione la cui attuazione è affidata al gesto sincretico del poeta-sacerdote. La palingenesi è pensata come l'esito di un adattamento del tempo all'ordine di senso dell'eterno, nella prospettiva di una «Rehabilitation der Zeit» che spegne ogni possibile transito a una concezione «überzeitlich, übersinnlich oder postmortal» (p. 340) della vita eterna e arriva a esprimersi esteticamente nell'impasto tipicamente hölderliniano di astrazione e concrezione che Lübcke, in riferimento alle grandi elegie, illustra nel segno di una «vergegenwärtigende Darstellung» (pp. 396-504). Questa compressione di livelli temporali differenti in un aggregato unitario acquisisce infine, ai primi del Novecento, una esplicita curvatura *kulturkritisch*, che lo studioso assume come oggetto privilegiato di una dettagliata lettura dei componimenti dedicati da

Stefan George alla figura di Maximin. La mitografia dell'adolescente illuminato da una prodigiosa ricchezza di senso, in grado di indicare agli affiliati la via della conversione con il mite vigore della sua condizione di persuaso, si dipana attraverso un vertiginoso lavoro immaginale sui motivi del tempo e dell'eterno. Il degrado spirituale che i discepoli del cenacolo tendono a vedere nelle manifestazioni eminenti del Moderno viene contrastato con la promessa di redenzione che il fanciullo rende vitale e operante grazie alla sua pura e semplice presenza. Lübcke ripercorre con scrupolo la cifratura cristologica impressa sul personaggio, mostrando come l'aspettativa del 'Nuovo Regno' al quale alluderà l'ultima raccolta di George nel 1928, sia inseparabile dal lavoro di destrutturazione e ricomposizione che il poeta conduce sui nuclei portanti della cultura religiosa fin dagli albori della sua attività.

Maurizio Pirro

Maria Fancelli, *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin – Rita Svandrlik, Morlacchi, Perugia 2020, pp. 523, € 25

Il volume raccoglie un'ampia silloge di scritti di Maria Fancelli che spaziano dal Settecento all'epoca contemporanea, disseminati in un arco temporale che va dagli anni Settanta a oggi. Sono testimonianze della straordinaria ampiezza di interessi, della continuità e profondità della ricerca di una studiosa che, come ricorda affettuosamente Claudio Magris in una lettera collocata in apertura, ha

modificato profondamente, insieme a Giuliano Baioni, la nostra immagine della *deutsche Klassik*. Entrambi lo hanno fatto anzitutto con la chiarezza e il rigore di uno stile che caratterizza sia la loro ricerca che la loro scrittura, mai tortuosa o ambigua, ma ricca di suggestione e di capacità evocativa.

In effetti i due primi ampi capitoli del volume sono interamente dedicati a due grandi protagonisti del Settecento: Winckelmann e Goethe. Nel primo le riflessioni sull'epistolario – di cui Maria Fancelli è stata autorevole curatrice – e poi sul legame di Winckelmann con Firenze, città 'laboratorio' per la storia dell'arte antica almeno quanto Roma. *Winckelmann nel giudizio di Goethe* si concentra sul ruolo cruciale svolto dalla figura dell'archeologo, storico e teorico dell'arte antica nello sviluppo della letteratura tedesca. Per Goethe il Settecento è davvero il secolo di Winckelmann, decisivo non solo per lo sviluppo del classicismo, per l'approccio ideale al mondo antico, ma anche per la sua stessa figura di scrittore.

A Goethe sono dedicati nel corso degli anni approfondimenti su tutti i grandi testi – dal *Werther*, al *Meister*, alle *Wahlverwandtschaften*, senza trascurare la *Farbenlehre*. L'ideale di una *Bildung* armoniosa del soggetto e di un ordine razionale del mondo appare a un certo punto persino a Goethe come una realtà contraddittoria, soprattutto precaria e continuamente insidiata dalle passioni. Come nelle *Affinità elettive*, il libro enigmatico in cui l'equilibrio dei personaggi e la simmetria delle loro figure vengono sconvolti dall'eros. Questo grande capolavoro della maturità di Goethe viene indagato da Maria Fancelli partendo appunto dalle numerose ri-

flessioni, di Benjamin *in primis*, che ne hanno riconosciuto l'aura «misterica e indecifrabile», la parentela con un sottofondo alchemico e mitico, che fa di questo testo «il primo romanzo del simbolismo moderno».

In un saggio del 1994 intitolato *Weltliteratur. Riflessioni su una parola* viene affrontato esemplarmente, e con grande acutezza di giudizio, uno dei più abusati concetti utilizzati dall'autore tedesco, la formula che da «somma di diverse utopie» si è trasformata oramai in una «realtà in atto». Nella sua disanima della poesia, da Goethe definita «bene comune» dell'umanità (*Gemeingut*), Fancelli sottolinea non solo la prospettiva sovranazionale e internazionale, vale a dire il carico di sublime idealità a essa tradizionalmente associata, ma, attraverso la sottolineatura della parola «Welt», l'aspetto secolare, terrestre e profano, «quel carico di materia, faticità e empiria» (p. 242) che caratterizza la poesia nel periodo del tramonto del periodo artistico, onde alla centralità del poeta facitore si affiancava inevitabilmente la nuova figura profetica del traduttore. Come non pensare allora alle sofferite elaborazioni di Hölderlin traduttore dal greco, alla sua «armonia aspra» che tanto ha mutato e trasformato il linguaggio poetico tedesco. Ma, anche su un piano meno sublime e più tecnico, quanto le traduzioni dalle più diverse letterature classiche e orientali abbiano contribuito a forgiare e modificare il linguaggio della *deutsche Klassik*, l'epoca dominata dalla «Lust am Übersetzen».

Il collegamento e il dialogo tra passato e presente è uno dei fili conduttori della ricerca di Maria Fancelli e Goethe costituisce un interlocutore

ideale su questo terreno. Soprattutto *Werther*, il più indagato tra i romanzi goethiani, e tra i più sfuggenti per via della sua ambiguità latente che Maria Fancelli analizza con acume e sensibilità, come pure il tema del 'wertherismo' nella letteratura tedesca ed europea e i suoi riflessi sulla stessa considerazione che Goethe ha avuto della propria opera. Che *Werther* abbia continuato nel tempo a essere per il suo autore un interlocutore e un termine di paragone – pensiamo alla poesia *An Werther* – è un indicatore della capacità goethiana di guardare indietro retrospettivamente alla propria opera e di storicizzarla, riattualizzandola continuamente nel tempo. La grande consapevolezza di essere stato attore e protagonista di un'epoca irripetibile della cultura tedesca, quella weimariana («eine Epoche die sobald nicht wiederkehrt»), si accompagna allo sforzo di allargarne il più possibile la prospettiva forzando i limiti ristretti dello sciovinismo nazionalistico dell'Ottocento.

Altro filone di analisi è quello dell'intreccio tra Italia e Germania sul piano della letteratura e delle arti figurative, quel 'primato dell'occhio' che costituisce un elemento centrale delle riflessioni sulla cultura tedesca del Settecento. Il saggio *Per un'idea dell'architettura in Goethe* prende in esame testi appartenenti a varie fasi della riflessione goethiana, a partire dall'amore giovanile per il gotico nel saggio sul duomo di Strasburgo (*Von deutscher Baukunst 1772*) sino all'interesse successivo e più nettamente neoclassico per Palladio e Bramante. Alcuni contributi affrontano infine temi più specifici della ricerca intorno a Goethe, per esempio il confronto tra i due resoconti di viaggio in Italia,

quello celeberrimo del figlio e quello meno noto del padre Johann Kaspar, o ancora le possibili tracce di lettura e le suggestioni di Giordano Bruno nell'opera goethiana.

Nella sezione relativa all'Ottocento – meno ampia ma non meno importante – sono raccolti scritti che spaziano da Heine (la *Romantische Schule* e le *Florentinische Nächte*) alla *Medea* di Grillparzer come tragedia dell'estraneità familiare, e infine il saggio su *Bergkristall* di Adalbert Stifter (la prefazione alla bella edizione Marsilio 2006 del racconto, con testo a fronte e traduzione di Paola Capriolo). Si tratta di una lettura davvero esemplare di un'opera spesso banalizzata come strenna natalizia e che, invece, costituisce il perno fondamentale della poetica dell'autore espressa nella prefazione di *Bunte Steine*. Il titolo scelto da Maria Fancelli, *Il ritorno della luce*, vuole sottolineare l'esemplarità dell'esperienza vissuta dai protagonisti fanciulli, ossia affrontare l'alterità assoluta della natura, potenzialmente ostile, riguadagnando la luce e la salvezza. *Cristallo di rocca* – scrive Fancelli – racconta «che si può uscire dallo smarrimento e dal sortilegio, che l'attraversamento del nulla è necessario, possibile e dicibile e che, nella notte del mondo, anche la più fitta tenebra può diventare un'esperienza di luce» (p. 339).

La parte di questo volume dedicata al Novecento si apre con la visione di Firenze in alcuni grandi autori di inizio secolo. Il *Diario fiorentino* testimonia l'intensa esperienza estetica di Rainer Maria Rilke e il passaggio del poeta dallo stile 'floreale' alla scoperta, grazie ad artisti come Masaccio e Michelangelo, del valore della plasticità che lo indirizzerà di lì

a poco all'incontro con Rodin. Il soggiorno fiorentino di Thomas Mann sarà invece la premessa del dramma storico *Fiorenza*, ma anche, attraverso le figure di Lorenzo e Savonarola, di quella contrapposizione tra estetismo e ascetismo che confluirà nella coppia Settembrini-Naphta dello *Zauberberg*. Fondamentale sarà infine l'esperienza fiorentina anche per il giovane György Lukács, per l'elaborazione dell'*Anima e le forme*, uno dei maggiori saggi della cultura tedesca di inizio secolo. Alcuni lavori sono dedicati a Gottfried Benn, ad esempio agli scritti del *Romanzo del fenotipo*, sospesi tra poesia e prosa, narrazione e autobiografia. Alle riflessioni sui *Problemi della lirica* si affianca l'interpretazione di una grande poesia di Benn, *Das späte Ich*, risalente agli anni Venti ma che il poeta ripropone nel contesto delle *Poesie statiche* del secondo dopoguerra. In essa si manifestano quella rottura con la modernità e la tecnologia e la ricerca di una alternativa alla contemporaneità, che si realizza come «caduta verso gli strati arcaici e prelogici della coscienza». Non mancano lavori su figure meno note come August Stramm tra avanguardia e tradizione o sul teatro 'postdrammatico' di Elfriede Jelinek, oggetto di una sottile e originale disanima. Nell'analisi della farsa cantata *Burgtheater*, testo complesso, caratterizzato da una forte componente intertestuale e citazionale, emerge l'intento di denunciare il passato di compromissione col nazismo di questa istituzione, della quale la scrittrice austriaca satireggia la componente auratica, proprio attraverso un uso straniante del linguaggio, ciò che Maria Fancelli definisce «rumorosa autonomia del significante», «una deflagrazione di

materiali di diversa provenienza e sedimentazione: tra il teatro popolare e il teatro borghese, tradizione della drammaturgia classica, pezzi di sceneggiatura filmica, schegge di fede religiosa, materiali tutti deformati e svuotati di ogni potere armonizzante e terapeutico».

Nel volume inoltre compaiono diversi contributi di carattere musicale (su Goethe e Schubert, il *Werther* di Massenet, Kurt Weill e Bertolt Brecht, *Cardillac* di Paul Hindemith), frutto della collaborazione con istituzioni musicali e teatrali, che testimoniano gli interessi vasti e poliedrici dell'autrice e la sua sensibilità per gli intrecci tra le arti sorelle.

Nell'ultima parte, infine, sono radunati scritti dedicati a intellettuali, studiosi, scrittori, colleghi e amici, comunque 'compagni di strada', alcuni non più in vita, altri ancora viventi, germanisti (Giuliano Baioni, Emilio Bonfatti, Claudio Magris, Giuseppe Bevilacqua, Laura Mancinelli), filologi (Piergiuseppe Scardigli) ma anche un giurista lettore di Kafka come Sabino Cassese. Ritratti spesso originali e brillanti che rivelano quello che i curatori del volume – Rita Svandrlik e Hermann Dorowin – chiamano «il dono dell'empatia» di Maria Fancelli, qualità che si rivela non soltanto nella lettura dei testi ma anche nei rapporti umani, nel suo talento per l'amicizia e nella capacità di cogliere l'universale umano anche nell'unilateralità dei tratti caratteriali, dei tic e delle idiosincrasie di ognuno. Nello scritto dedicato ai *Diari* di Giuseppe Bevilacqua emerge nel finale, quasi come un bordone, il tema della morte e della vanità di tutte le cose che insidiano il mestiere della scrittura. E se con Laura Mancinelli l'autrice

si domanda quale sia o se esista nella vita un nesso fatale tra scrittura e malattia, nei *Diari* di Bevilacqua balena alla fine una convinzione forse più forte della malinconia e del malessere: «Nella chiaroveggenza del saggio che vede i limiti dell'umano e il trionfo del male e del nulla, ma non sopporta che esso resti indicibile, si rinnova in queste pagine il paradosso di un'adesione totale alla vita e alla materia come bene supremo; e alla scrittura come procedura di verità che sospende l'angoscia e il male di vivere» (p. 498). Torna alla mente il finale del saggio su Goethe e Winckelmann dove Maria Fancelli, sottolineando la necessità di indagare anche i testi più specialistici ed eruditi, in cui si manifesta «il lavoro di Winckelmann trascrittore inesausto di citazioni e appunti di lettura», afferma che alla fine proprio in ciò si realizza una forma di autorappresentazione e autobiografia poetica dell'autore: «erudizione come forma di conoscenza e di arte *zeitgemäß*» (p. 46). Studio e lavoro erudito come realizzazione di sé e come salvezza forse, nonostante le vicende personali e le ferite dell'esistenza, ed anche come «contributo di conoscenza e di passione». In questo ci sembra di cogliere la cifra della scrittura e della ricerca di tutta una vita quale si manifesta in questa silloge.

Riccardo Morello

Christian Hecht, *Goethes Haus am Weimarer Frauenplan. Fassade und Bildprogramme*, Hirmer Verlag, München 2020, pp. 220, € 30

Diana Stört, *Goethes Sammlungs-schränke: Wissensbehältnisse nach Maß*,

Sandstein, Dresden 2020, pp. 264, € 29,90

Il grande edificio in cui Johann Wolfgang von Goethe abitò a Weimar fino alla morte, avvenuta il 22 marzo 1832, si presenta ancora oggi in tutta la sua imponenza sulla piazza denominata Frauenplan. Il complesso che il celebrato poeta, in qualità di ministro plenipotenziario della residenza ducale, ottenne nel 1792 in dono dal Duca Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach per sé e per i suoi familiari, è sicuramente (al di là degli attuali difficili tempi di pandemia) uno dei luoghi più noti e visitati in Germania. Questa casa privata divenne a tutti gli effetti pubblica solo nel 1885, a seguito della volontà testamentaria espressa dal suo ultimo nipote, che ne legò i destini alla famiglia grandducale. Walther Wolfgang von Goethe ebbe la lungimirante consapevolezza di conservare pressoché inalterate all'interno del palazzo, in religiosa devozione, le collezioni, il mobilio, la biblioteca, nonché l'archivio letterario e personale dell'avo. Ciò che la famiglia grandducale ereditò allora (e, con lei, ereditammo anche noi) non era 'solo' un edificio dalla storia affascinante e particolare, ma un intero mondo, concepito e curato da Goethe lungo tutta la sua esistenza, un microcosmo e un macrocosmo straordinariamente vitali che non finiscono mai di sorprenderci, malgrado la mole imponente di studi che ormai, da più di un secolo, sono stati loro dedicati.

Nel 2020, complice forse la quante sedentaria imposta dalla crisi pandemica, hanno visto la luce due importanti volumi frutto di meticolose ricerche condotte nel *Goethe- und Schil-*



*ler-Archiv* di Weimar (dove dal 1896 le carte goethiane sono conservate). Le due pubblicazioni, corredate da un ottimo apparato fotografico, indagano per la prima volta alcuni aspetti specifici dell'imponente palazzo e del suo arredamento, e confermano l'affascinante complessità del progetto goethiano per l'allestimento della sua dimora, in cui spazio privato e spazio pubblico venivano continuamente a intrecciarsi.

Il volume di Christian Hecht ricostruisce con minuziosa documentazione due aspetti fondamentali della struttura intrinseca (e quindi inamovibile) dell'edificio: la facciata e il programma decorativo classicheggiante che investe lo scalone d'ingresso e le sale di rappresentanza. La pubblicazione di Diana Stört analizza invece alcuni apparati mobili (a lungo considerati minori perché non contrassegnati da elementi estetici o decorativi) assolutamente fondamentali per l'analisi dei sistemi di organizzazione del pensiero e del sapere: le cassettiere, le vetrine, e in generale il mobilio dalla funzione principalmente pratica, che Goethe fece realizzare per conservare e ordinare le sue ampie collezioni (circa 50.000 pezzi). Ambedue le pubblicazioni ci permettono di entrare nell'universo mentale e materiale del genio goethiano, di capire le ragioni di alcune sue scelte programmatiche e pratiche, che resero allora, e che rendono ancora oggi, l'edificio sul Frauenplan uno spazio unico e affascinante, nell'intima connessione fra architettura, decorazione ed arredo. E ambedue i volumi ci permettono di farlo attraverso elementi che, se si esclude il ciclo iconografico dello scalone e della prima sala, già oggetto

di varie interpretazioni, erano rimasti fino ad oggi nell'ombra rispetto alle studiate collezioni di sculture, dipinti, porcellane, disegni, medaglie, oggetti archeologici, fossili e preparati naturali (per le due ultime categorie si vedano il volume di Ronny Teuscher, *Eine unschuldige Liebhaberey. Ausgrabungsfunde aus Goethes Besitz*, e il catalogo della mostra *Abenteuer der Vernunft. Goethe und die Naturwissenschaften um 1800*, ambedue usciti nel 2019).

Come recita un'iscrizione in latino che Goethe lasciò campeggiare sulla facciata, l'edificio con ampio cortile in cui egli abitò, dal 1782 come affittuario di alcune stanze e dal 1792 come proprietario, fu realizzato nel 1709 per uno dei pochi imprenditori del Ducato: Georg Casper Helmarshausen. Del palazzo il poeta trasformò notevolmente alcuni vani posti lungo la facciata principale: fu creato un imponente scalone d'entrata, vennero ampliate alcune finestre, si eliminarono delle pareti per ingrandire le stanze, ma venne lasciata intatta la *facies* esterna (in un primo momento caratterizzata da un colore blu chiaro e dal 1810 da un giallo paglierino). Questa si presenta in una composta struttura tardo barocca, in contrasto stridente con la dimensione 'italianizzante' realizzata all'interno; grazie al lavoro di Hecht sappiamo oggi che Goethe pensò, intorno al 1800 e quindi nella sua fase più classica, ad un aggiornamento stilistico di questa facciata (pp. 164-189), e che l'interlocutore dell'innovativo progetto fu uno dei più interessanti architetti classicisti tedeschi: Nicolas Friedrich von Thouret (1767-1845), in quegli anni attivo, per esplicito volere del ministro plenipotenziario, alla decorazione del castello ducale

di Weimar. Attraverso un'attenta lettura della corrispondenza goethiana, Hecht è riuscito a identificare il disegno di Thouret (qui presentato per la prima volta a p. 167), purtroppo non realizzato a causa degli elevati costi, che avrebbe costituito quel 'rivestimento' nel segno del classico avvertito da Goethe, almeno in questa fase, come complementare al programma decorativo da lui voluto nel 1792 all'interno dell'edificio. L'analisi di questo *Bildprogramm* costituisce la parte centrale dello studio di Hecht. Qui il co-ideatore e il realizzatore fattuale fu l'amico Johann Heinrich Meyer (1760-1832), fine storico e critico d'arte, nonché pittore e primo affittuario dell'appartamento ricavato nella mansarda della casa stessa. Alla sua mano sono sicuramente riferibili i dipinti applicati sia alla volta della scala che sopra le porte delle stanze di rappresentanza, di cui alcune fotografie nel volume documentano l'alta qualità esecutiva, prima dei disastrosi restauri postbellici. Alle discussioni fra Goethe e Meyer si deve il programma iconografico che si snoda lungo lo scalone (pp. 50-103), attraverso copie di statue antiche o anticheggianti (come il noto *Levriero* all'ingresso), e che culmina nella rielaborazione di un rilievo mantovano (qui con funzione di sovrapporta) ammirato da ambedue a Palazzo Ducale. Hecht sottolinea l'unità d'intenti di questo intervento con quello concepito da Goethe qualche anno dopo per il grande scalone del castello di Weimar: in ambedue i casi all'apice si pone la figura di Augustus-Jupiter (ovvero del Duca) e quindi si celebra il suo regno di prosperità e di pace (quest'ultima dichiarata dalla volteggiante *Iris* di Meyer al centro del sof-

fitto). Lo scalone immette così l'ospite in un tempio di bellezza e poesia, in cui il poeta, novello Virgilio, grazie al suo Augusto/Mecenate, è libero di esprimersi in una dimensione di classica purezza. Anche le quattro sovrapporte dedicate alla figura del Dio d'Amore (di cui Hecht rintraccia le fonti iconografiche antiche o rinascimentali) sono state realizzate da Meyer per le stanze di rappresentanza e sono da interpretare in una rispondenza con la figura dell'artista (pp. 109-127): Amore, come il poeta, vince sugli istinti selvaggi della Natura, supera le avversità e giunge a riportare alla vita le anime a lui care, così come fa Cupido che sveglia Psiche nella sovrapporta posta significativamente al limitare fra l'ultima stanza per gli ospiti (quella detta «del Duca d'Urbino» per il quadro di Federico Barocci, ivi conservato) e i privatissimi ambienti di lavoro goethiani. Fondamentale nel volume mi pare infine la lettura (pp. 128-157) dell'ambiente forse più affascinante di tutto l'edificio: quella stanza-ponte sospesa sul cortile (*Brückenzimmer*) che Goethe fece costruire nel 1793 per collegare in un centro focale le due parti parallele dell'edificio (il corpo settentrionale lungo sulla piazza e quello meridionale verso il giardino). Il *Lararium*, come lo definì Goethe più volte, contiene ancora oggi alcuni dei calchi più belli delle sue collezioni, insieme ai busti di Schiller e Herder, ma sappiamo, da recenti ricerche condotte soprattutto da Christiane Holm, che in questa stanza si assommarono nel tempo molti ritratti di personalità a lui care e, nella fase più tarda della sua vita, molteplici scaffali contenenti le sue carte. È dunque fondamentale la lettura attenta di Hecht del fre-

gio dipinto che corre lungo questa stanza e che, per volere di Goethe e di Meyer (anche se la realizzazione effettiva fu delegata ad altre mani), celebra il potere di Bacco/Dioniso, sulla base di varie fonti iconografiche classiche e classicheggianti. Qui il Dio della vita e della libertà artistica trasforma, secondo le *Metamorfosi* ovidiane, i pirati ribelli in delfini, ricacciandoli nella selvaggia natura a cui appartengono. Di contro il matrimonio di Bacco con Arianna conferma, con la presenza della *cista mystica* dei culti dionisiaci e della lira del poeta, il mito di una forza vitale che scaturisce indomita dall'arte e che si rigenera eternamente; lo sottolinea la flora dipinta che si dipana in movimenti arabescati sulla fittizia volta a botte della stanza e che richiama con evidenza ai miti di fertilità presenti anche nelle Logge vaticane. In questo senso il *Lararium* è veramente il fulcro vitale dell'abitazione, il centro focale della sua energia, e non a caso fu scelto da Goethe come reliquario del suo patrimonio immateriale, del suo archivio di scritture.

\*\*\*

Se lo studio di Christian Hecht si concentra sul programma iconografico concepito da Goethe fra il 1792 e il 1795 per presentare la sua idea di arte e di poesia negli spazi pubblici della sua dimora privata, l'interessante volume di Diana Stört analizza soprattutto l'ultima fase della sua attività, quella in cui Goethe pensò e ripensò l'ordinamento e la struttura morfologica delle sue collezioni, anche attraverso l'allestimento di una serie specifica di mobili. Il volume costituisce la terza di una serie di pubblicazioni nate da un progetto ministeriale di ricer-

ca triennale (2015-2018) dal titolo *Parerga und Paratexte*, il cui scopo è analizzare la funzione di oggetti accessori («Nebendinge», p. 24) fino ad oggi trascurati dalla ricerca, per comprendere pratiche e forme di presentazione delle collezioni goethiane. Questo studio fa però decisamente di più: con l'ausilio di Katharina Popov-Sellinat, esperta restauratrice della *Klassik Stiftung Weimar*, e grazie ad una capillare ricerca archivistica, Diana Stört presenta in un'analisi dettagliata circa cinquanta mobili, fatti costruire da Goethe su misura e per determinati ambienti, i quali, in molti casi, ancora oggi conservano i materiali da lui collezionati, riposti, osservati, studiati, confrontati. Dopo la scomparsa della moglie Christiane nel 1816 e il trasferimento, nel 1817, del figlio August con la moglie Ottilie nella mansarda un tempo occupata da Johann Heinrich Meyer, alcune stanze ad uso privato della casa sul Frauenplan vennero trasformate in stanze da collezioni, per le quali Goethe concepì un sistema di armadi e scaffalature funzionale all'allestimento di un archivio dinamico, capace di racchiudere, pur nella finitezza degli oggetti, un infinito in movimento: «ein Unendliches in Bewegung», come teorizzò già nello scritto *Winkelmann und sein Jahrhundert* (1805).

È il caso, negli esempi portati dall'autrice, delle molteplici cassettiere che in parte si trovano ancora nel Padiglione delle pietre (*Steinpavillon*) del giardino della casa, uno spazio adibito allo studio della mineralogia, i cui cassetti si presentano come una specie di tabella orizzontale, con i minerali posti in scatole di diverse dimensioni, adagiate una accanto all'altra: questa visione comparata e

insieme focalizzante dell'oggetto di studio permette però il movimento di ciascun oggetto in sempre nuovi sistemi (pp. 92-142). Così è inoltre per le tre eleganti vetrine (una quarta venne costruita dal successivo museo goethiano per ragioni di simmetria) realizzate per presentare in un unico specifico ambiente (*Majolica-Zimmer*) la collezione di piatti rinascimentali italiani: questi venivano posizionati verticalmente su tre fasce, in scanalature ricavate nelle scaffalature, che permettevano così, come nei cassetti, il continuo riordino dei pezzi secondo criteri estetici o tematici (pp. 179-201). Si noti inoltre che, come documenta Stört, per questi mobili Goethe scelse una lacca in rosso cupo in modo da far risaltare il complementare verde contenuto nelle maioliche dipinte, un accorgimento completamente annullato dall'attuale laccatura in grigio chiaro, probabilmente realizzata nel XX secolo.

Il libro di Diana Stört ci presenta dunque la costruzione minuziosa e ingegnosa di quell'archivio in perenne movimento che, malgrado la finitezza materiale delle collezioni, permetteva a Goethe l'infinita molteplicità delle combinazioni possibili. La struttura del mobilio dà forma al reticolo interconnesso dei sistemi, alla tessitura continua fra archivio materiale e archivio mentale. Non è un caso che Goethe iniziò la sistemazione delle sue collezioni in questi nuovi arredi nel 1817 parallelamente alla pubblicazione dei suoi studi di morfologia, né che in quel periodo intensificò l'attenzione sul suo archivio cartaceo in vista di una nuova fase produttiva, che si profilava come una fase non tanto autoriale, quanto editoriale. L'arredo mobile da lui concepito è allora lo

strumento fondamentale e necessario di un autore che si identifica con la somma delle sue collezioni materiali e con il suo lascito di scritture, ed è proprio la struttura dinamica dei contenitori a permettere la continua rielaborazione dell'archivio, del visto, dell'analizzato, nella dinamica attualità del presente.

I due volumi di Hecht e Stört si pongono quindi dunque, proprio nella loro complementarità, come studi imprescindibili dell'universo goethiano, in cui *tout se tient*: la casa sul Frauenplan è la casa della vita, concepita e seguita con cura per quarant'anni dell'esistenza: essa fa parte a tutti gli effetti del *corpus* della sua opera. Al suo interno, come in cerchi concentrici, i dettagli della decorazione che si dipana su più ambienti così come il singolo microcosmo delle cassettiere ci rivelano gli aspetti e i meccanismi del suo pensiero. Il nipote, Walther von Goethe, l'aveva capito, ed è grazie a lui e al suo prezioso dono se ancora oggi possiamo immergerci con tanta precisione in questo affascinante universo: non dovremmo mai dimenticarlo.

Francesca Fabbri

Peter Assmann – Helena Pereña – Johannes Ramharter (hrsg. v.), *Italienische Reise. Eine Hommage an ein Land, das es niemals gab. Il viaggio in Italia di Goethe. Un omaggio a un paese mai esistito*, Skira, Milano 2020, pp. 406 (con circa 400 figure a colori), € 55

Il titolo del volume e della mostra omonima, tenutasi al *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* dal 26 giugno al 26 ottobre 2020, chiarisce efficacemente

il contenuto che si intende comunicare: l'Italia non è un Paese ma un paesaggio mentale, la terra dove la bellezza della natura e dell'arte permetterà a Goethe di 'diventare se stesso'.

I saggi che costituiscono la prima parte del volume si possono raggruppare in tre filoni principali. Seguendo l'ordinamento proposto dai curatori, il primo e più importante riguarda Goethe e il suo viaggio in Italia, il secondo il *Grand Tour*, il terzo infine costituisce un 'affaccio' su altri mezzi espressivi dell'arte contemporanea.

Dopo una breve introduzione dei tre curatori del progetto, Peter Assmann, Helena Pereña e Johannes Ramharter, il volume si apre con il saggio di Assmann che riprende quasi *in toto* il titolo della mostra. Il saggio è dedicato al viaggio in Italia 'per eccellenza', quello di Goethe: in poche pagine Assmann condensa la natura di questo viaggio, al tempo stesso esperienza umana e personale e prodotto letterario e culturale, nel quale la visione classicistica trasforma il Paese reale in un luogo arcadico di bellezza ideale creata da arte e natura.

Segue il lungo saggio di Ramharter, che tematizza e contestualizza anche l'*Arcadia* come «paese che non è mai esistito». Richiamandosi alla definizione di paesaggio spirituale proposta da Bruno Snell in un articolo pubblicato nel primo numero di *Antike und Abendland*, che porta come data di edizione 1 gennaio 1944, ne viene dapprima delineato il *topos* negli autori latini, per seguirne poi la 'rinascita' nell'Italia del Cinquecento, dall'*Arcadia* di Sannazaro alla pittura di Guercino e di Poussin, tracciandone il diverso significato che

si può attribuire all'iscrizione che vi compare, *Et in Arcadia ego*.

All'ambiente della corte di Weimar «nell'età di Goethe» è dedicato il saggio di Rainer Krauß, che intende inquadrare l'entusiasmo classicistico e la fascinazione per l'Italia nel clima e nelle opere di alcuni celebri rappresentanti dell'Illuminismo a corte, soffermandosi in particolare sulle figure di Wieland, Jagemann e Moritz, per giungere a inquadrare i preparativi della 'fuga' di Goethe, concludendo con il viaggio italiano di Anna Amalia e quello di Herder.

Ritorniamo a Goethe e alle sue concezioni estetiche con il lungo saggio di Hannes Etlzstorfer, che chiarisce come l'illuminazione di un viaggio intrapreso come percorso di crescita e maturazione consentirà al poeta di godere appieno di quella che è l'arte visiva per eccellenza nell'estetica classicistica antica come in quella moderna – la pittura – calandone la visione in un'adesione entusiasta e ispirata alla bellezza del paesaggio italiano, descritto con parole che fondono in un'unica visione del bello l'esperienza che il poeta ha immaginato, vissuto e descritto.

Alla ricca e multiforme collezione raccolta da Goethe è dedicato il breve contributo di Wolfgang Sölder. Essa comprendeva 'manufatti' di vario tipo e oggetti naturali, testimonianza di una ampiezza di interessi rivolti con la stessa attenzione ai prodotti dell'uomo e ai fenomeni naturali. Tra gli oggetti d'arte ben si adatta alla visione idealizzata dell'antico che è della sua epoca il bianco dei grandi calchi delle sculture più celebri viste a Roma: la testa dell'Hera Ludovisi (identificata dalla fine dell'Ottocento come Antonia minore) e i busti

dell'Apollo del Belvedere e dell'Ares Borghese, la cui funzione rappresentativa è evidenziata anche dalla loro collocazione negli ambienti di rappresentanza della casa. Oggetti più minuti, risalenti a epoche diverse, si affiancano ai *nobilis opera*, tra i quali anche materiali da scavo (sui quali si veda ora Ronny Teuscher, *Eine unschuldige Liebhaberey: Ausgrabungsfunde aus Goethes Besitz*, quartus-Verlag, Bucha bei Jena 2019, con la recensione di Gabriella Catalano in «Studi Germanici», 17, 2020, pp. 260-264).

Si ritorna all'Italia e in particolare a Roma e al soggiorno in incognito del poeta, che viaggiava anche con lo pseudonimo di Philipp Möller, con il saggio di Roberto Zapperi. Il contributo è illustrato da alcuni vivacissimi disegni di Tischbein che ritraggono Goethe nelle situazioni più diverse, da solo e assorto nella lettura o insieme ai padroni di casa, ed è arricchito dalla lettera di una giovane non identificata (la lettera, nel Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar, era stata evidentemente conservata dal destinatario), documenti che restituiscono l'immagine della vita di uno straniero di rango nella Roma della fine del Settecento. Per quanto Goethe viaggiasse in incognito e usasse talvolta uno pseudonimo, le esperienze descritte lo accomunano ai viaggiatori della sua classe sociale, rispetto ai quali evidentemente risaltano motivazioni e valutazioni di una personalità di genio.

Jonathan Singerton presenta in un 'racconto comparato' i due viaggi in Italia di padre e figlio, di Johann Caspar Goethe e del poeta. Il saggio – illustrato da un altro celebre schizzo acquerellato di Tischbein, Goethe alla finestra della casa romana che acco-

glie oggi il Museo che da lui prende il nome – pone in particolare l'accento sulla città di Napoli e intende soprattutto dimostrare la differenza di contesto e di personalità tra i due viaggiatori. Esso si conclude con il riferimento a un topos del *Grand Tour*, la relazione tra Hamilton e quella che nel frattempo era diventata lady Emma, che avrebbe esercitato una profonda influenza sul poeta, spingendolo a ritrovare tratti comuni a quella vicenda nella sua relazione con la futura moglie, Christiane Vulpius. Che Goethe non si sia sottratto al fascino ipnotico delle rappresentazioni messe in scena da Emma Hamilton lo prova la descrizione che egli ne fa, a un tempo teatrale e quasi cinematografica, che sembra aver ispirato le pagine di Susan Sontag sul «Cavaliere» e «the poet» (*The Volcano Lover: A Romance*, New York 1992).

Segue il lungo e provocatorio articolo di Ralf Bormann sul *Laocoonte*, «un caso artistico dimenticato», la cui inserzione avrebbe forse richiesto qualche parola in più. Questo tema (per il quale è utile ricordare anche il contributo di Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999) occupa un peso notevole anche tra le opere esposte (cfr. catalogo nn. 21 e 27-43), ad alcune delle quali peraltro il testo di Bormann fa riferimento, guidando il lettore/visitatore nel percorso della mostra.

I saggi raccolti in questa parte, che riguarda più specificamente l'epoca e il viaggio di Goethe, sono alquanto disomogenei nella lunghezza (e quindi nell'approfondimento), di modo che non ne risulta sempre perspicuo il taglio scelto; inoltre, con lo scopo evidentemente di trasmettere contenuti in uno spazio limitato, abbondano

nei testi citazioni da altri autori. Nel complesso aleggia in queste pagine il fantasma di Winckelmann: se ben si comprendono le ragioni per cui a questa ingombrante figura si sia lasciato un posto ‘a piè di pagina’, è affidato al lettore il compito di reinstallarne l’assoluta centralità nei temi che il volume prende in esame.

Fa da ponte con i saggi raccolti nella seconda parte del volume il saggio di Luigi Reitani sull’immagine dell’Italia nei paesi di lingua tedesca, osservati – come recita il titolo – dalle somiglianze, dagli aspetti ideali, dai cliché. Storicizzandone l’immagine nelle diverse epoche e nei diversi autori chiamati a illustrare questo multiforme e ambiguo rapporto (che sarebbe assai più sereno se si potesse disporre di un’Italia ‘vuota di italiani’), il saggio mette in evidenza la continuità di un’immagine dell’Italia nella cultura e nella società dei Paesi di lingua tedesca. Siamo così pronti per i ‘lamenti’ stereotipati del saggio di Joseph Imord, dove i viaggiatori provenienti d’Oltralpe incontrano i nuovi usi di un Paese mediterraneo, al quale nonostante tutti gli avvertimenti non si è mai abbastanza preparati: gli odori del cibo (il ‘naso tedesco’ di Johann Caspar Goethe), il rumore di una vita condotta in parte all’aperto, la sporcizia e gli insetti; presto però l’irritazione per gli italiani che impediscono di godere dell’Italia si trasferirà ai turisti rumorosi e incolti, i quali anche impediscono di godere dell’Italia perché – conclude ironicamente il saggio – turisti sono sempre gli altri.

Ci porta nell’attualità e al Brennero «porta dell’Italia» il saggio di Golo Maurer. Della Locanda Alla Posta, dove ha dormito Goethe preparan-

dosi al suo viaggio, non è rimasto quasi nulla, ma soprattutto è mutata la direzione di chi passa di qui, che non al Sud aspira, ma al Nord, cercando condizioni di vita migliori di quelle che si è lasciato alle spalle, e che nella sua rotta incontra – certo senza averne la percezione – un luogo dove al bilinguismo di lapidi e iscrizioni è affidato il compito di parlare ‘con molte sfumature’ di molte storie.

Con un salto indietro nel tempo, in una sorta di *Grand Tour* anticipato, nel saggio di Cecilie Hollberg incontriamo il viaggio in Italia di Johann Forster, un giurista di Weimar che viaggia nella Penisola tra il 1573 e 1576, lasciandone la descrizione in un *Neapolitänisch Reisebuch*, conservato presso il *Deutsches Historisches Museum* di Berlino. Il saggio, arricchito da bellissime immagini tratte da libri di famiglia dell’epoca, descrive un’Italia di università che attraggono studenti di varie provenienze, a Padova in gran parte tedeschi. La fama dei professori non sembra aver imposto in questi luoghi una particolare disciplina, circostanza che disorienta il viaggiatore, consigliando di limitare quanto più possibile il soggiorno in Italia.

Un altro viaggio in Italia, questa volta contemporaneo a quello di Goethe, conclude questa seconda parte: il contributo di Hansjörg Rabanser è infatti dedicato al viaggio di ‘andata e ritorno’ compiuto da Joseph Anton Gottfried Spiegler nel 1789 e nel 1793. Partito per compiere a Roma i suoi studi di teologia, il giovane (diciannovenne alla sua partenza per l’Italia) ne ripartirà quattro anni dopo, descrivendo le tappe del suo viaggio in una ricostruzione molto puntuale, redatta a qualche anno di distanza dal rientro in patria e con-

tenuta in un manoscritto conservato presso il *Ferdinandum*.

A conclusione di una serie di saggi in cui molto si è parlato del paesaggio italiano, inteso fondamentalmente come paesaggio culturale o come paesaggio dell'anima, seguono due saggi che affrontano il tema del paesaggio da un'altra angolatura. Dopo i primi passaggi, dedicati alla *Landschaftsmale-ri* degli studi storico-artistici, il saggio di Rosanna Dematté abbandona una visione del paesaggio in chiave ottocentesca, per evidenziare il trattamento di questo tema nell'attività di artisti contemporanei. Conclude infine la parte critica del catalogo la presentazione, a opera di Helena Pereña, del paesaggio nelle opere fotografiche di Barbara Klemm, che inquadrano in severe immagini in bianco e nero i paesaggi domestici di Goethe a Weimar (ma nella prima figura dell'articolo la Klemm ritrae Andy Warhol nel 1981 a Francoforte, davanti al ritratto di Tischbein). Infine, e si potrebbe qui condensare tutto quello che le pagine precedenti hanno voluto comunicare, il *gouache* di Simona Obholzer, *große simple Linie* (2016/2019, *Ferdinandum*) rappresenta il paesaggio come costruzione individuale e culturale.

Come accade non di rado nei volumi collettivi, la proporzione tra i diversi saggi, gli argomenti scelti e il loro ordinamento non sono sempre chiarissimi o totalmente condivisibili, come sarà forse apparso chiaro anche da queste righe: molti soni i fili che si è voluto tessere in questo volume, e non è sempre facile ricondurli a un'idea comune. A partire da un tema così potente e trasversale come il viaggio di formazione, la varietà degli argomenti affrontati e le di-

verse angolazioni proposte riescono comunque a trasmettere al lettore/visitatore il senso e l'importanza di un'esperienza umana e artistica di grandissimo interesse, facendo anche luce su almeno alcuni dei motivi della continuità e dello spessore delle relazioni tra i due Paesi.

A conclusione dei saggi, segue il Catalogo delle opere in mostra, introdotto dalla serigrafia di Andy Warhol dal celebre quadro di Tischbein che raffigura Goethe nella campagna romana. Le 100 opere esposte sono organizzate per argomenti (Un viaggio in Italia; Weimar centro dell'Italianità; L'Estetica del classicismo; Ideale estetico; Laocoonte; Arcadia; Le tappe del viaggio; Gli amici artisti; Il concerto; Napoli; La Sicilia; Attraverso gli occhi dell'arte), in modo da suggerire al visitatore un suo percorso di lettura, ricollegandosi a quanto contenuto nei saggi che precedono. Le opere sono presentate con i soli dati anagrafici (Autore; Soggetto o titolo; Materiali e tecnica; Dimensioni; Collocazione e numero di inventario), e qualche curiosità rimane. Così, il soggetto dell'acquatinta cat. n. 2 è attribuito a Tischbein, anche se esso presenta, inquadrato come in una epigrafe antica, il nome di Carlo Labruzzi. Questi è il pittore di paesaggi che accompagna un altro *Grand Tour*, quello di Richard Colt Hoare, compiuto lungo la *regina viarum* sulle orme della satira di Orazio, I, 5. Un'altra redazione dello stesso disegno conservata presso la Pierpont Morgan Library (Access no. 1982.86, <<http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=142004>>) porta appunto la firma di Labruzzi ed è datata 1788, presentata come tavola preparatoria



di una delle «Figure originali» destinate a Sir Hoare.

La granduchessa Anna Amalia medita sulla caducità della vita davanti alla tomba pompeiana della sacerdotessa Mamiia in un dipinto di Tischbein (cat. n. 7) e incontriamo infine la figura di Winckelmann (il monumento funebre a Trieste e un busto in marmo, cat. nn. 12-13). Come nel testo, anche tra le opere in mostra il *Laocoonte* occupa una parte cospicua (cat. nn. 27-43), e nella foto di Barbara Klemm a p. 274 ne abbiamo visto il calco della testa nello studio di Goethe. Il cat. n. 44 presenta un gesso della Giunone Ludovisi, che abbiamo già incontrato nel saggio di Sölder (p. 88). Incuriosisce la timida attitudine del Satiro che spia le Ninfe addormentate nel piccolo olio seicentesco (cat. 48), soprattutto se lo confrontiamo con quanto nel secolo successivo avrebbero mostrato le pitture dai siti vesuviani riprodotte nei volumi delle *Antichità di Ercolano*.

Nella sezione dedicata al viaggio sono presentati (cat. n. 51 e seguenti) una serie di disegni di paesaggi di Goethe, al quale si devono anche gli studi di anatomia cat. nn. 62 e 63, mentre quadri e disegni di Angelika Kaufmann e un olio di Martin Knoller da un autoritratto di Mengs (una allusione ‘criptata’ a Winckelmann?) rappresentano la cerchia degli amici artisti.

Due parole, infine, sull’alta qualità e sulla cura editoriale del volume e della stampa (ma tra p. 31 e p. 33 sono saltate alcune righe del testo).

Irene Bragantini

Laura Balbiani – Marco Castellari (a cura di), *Ich unterwegs – L’io viaggiante. Studien am Grenzbereich von Autobiografie und Reiseliteratur. Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio*, «Cultura tedesca», 58 (2020), pp. 232, € 22

Martina Padberg – Klara Drenker-Nagels – Henrike Holsing – Petra Lewey (hrsg. v.), *Italiensehnsucht! Auf den Spuren deutschsprachiger Künstlerinnen und Künstler 1905-1933*, Wienand, Köln 2020, pp. 160, € 25

Pur se tra loro molto diverse – la prima derivata da una giornata di studi organizzata nel 2019 dall’Università della Valle d’Aosta, la seconda elaborata come catalogo di una mostra itinerante tra Würzburg, Zwickau e Bonn –, le due pubblicazioni possono integrarsi tra loro, in modo da fornire l’occasione per una rinnovata riflessione su un tema quasi inesauribile come quello della letteratura di viaggio, o di esperienze artistiche collegate a un viaggio o a un soggiorno prolungato in un paese diverso da quello originario.

Di grande originalità la prospettiva di ricerca seguita nel volume curato da Laura Balbiani e Marco Castellari; essa intende focalizzare il punto d’incontro tra l’itinerario, che si svolge lungo una dimensione spazio-temporale, e quella specifica *esperienza di viaggio*, fatta di percezioni e riflessioni diverse che producono una ridefinizione dell’identità personale del viaggiatore. Vi è quindi uno stretto intreccio di fattori oggettivi e soggettivi, che si trasforma nel corso della storia e gradualmente produce un insieme di forme testuali e di tipologie letterarie: dalla semplice descrizione cronachistica di un itinerario compiuto, passando attraverso

un sempre maggiore desiderio di documentazione e di raccolta di informazioni diverse, spesso di carattere enciclopedico, si giunge alla progressiva estensione dell'aspetto narrativo e della riflessione soggettiva, così da rendere il viaggio un'autentica esperienza estetica e intellettuale. A parte l'introduzione dei due curatori, questa prospettiva metodologica, fin qui accennata, trova significativi approfondimenti nel saggio di Laura Balbiani, *Er, wir oder ich? Frühneuzeitliche Reiseberichte auf dem Weg zur Autobiografie*, e in quello di apertura di Albert Meier, *Das Ich und seine Unruhe. Bemerkungen zur Emotionalisierung des Reisens im 18. Jahrhundert*. Balbiani prende in considerazione un *Korpus* di rendiconti di viaggi – circa dieci, di carattere tra loro diverso – risalenti ai secoli XVI e XVII, in parte manoscritti e in parte stampati o originariamente manoscritti e poi in anni successivi stampati. In questo *Korpus* viene analizzata con grande attenzione e finezza la diversità di pronomi personali utilizzati; in genere si fa ricorso alla terza persona quando il redattore del rendiconto è un accompagnatore – a diverso titolo, servitore o personaggio del seguito – del nobile che compie il viaggio. Frequentemente usata è la prima persona plurale, che permette diverse accentuazioni: in genere è espressione di un gruppo che compie un viaggio, in altri casi è espressione di una determinata identità religiosa o nazionale – ad esempio cristiani e europei contrapposti agli indios non cristiani, come nel resoconto di Ulrich Schmidl del suo viaggio nell'America meridionale – oppure viene utilizzata per rafforzare una specifica esperienza personale. Più

raro è il ricorso alla prima persona singolare, che o appare in modo del tutto casuale – ad esempio in una lettera inserita all'interno del rendiconto – o appare in determinati momenti del rendiconto, quando si rende necessario distinguere l'autore del rendiconto dal resto del gruppo che sta compiendo un viaggio; solo in alcuni rari casi, come nella *Reiß-Beschreibung* di Hieronymus Welsch, emerge una timida tendenza verso una più consapevole coscienza autobiografica dell'autore. In ogni caso, come osserva Balbiani, non si deve pensare a una linea unidirezionale di sviluppo, che progredisca dalla terza alla prima persona singolare, ma alla compresenza di queste diverse modalità espressive.

Il tema centrale del saggio di Albert Meier, ovvero un confronto tra i due viaggi italiani di Johann Caspar e Johann Wolfgang Goethe, è collocato sullo sfondo di un'ampia e convincente ricostruzione dei diversi aspetti di quella trasformazione della coscienza in autoriflessione, che si sviluppa nel corso del XVIII secolo; altri aspetti, come il superamento della retorica attraverso l'estetica, una visione della storia come *processualità organica*, il superamento del razionalismo attraverso il sensualismo, la sempre maggiore attenzione alla storia interiore del soggetto, e quindi anche a elementi inconsapevoli come la fantasia e il sogno, l'emergere di un'irrequietezza intellettuale e psichica nelle aspirazioni individuali, accompagnano tale trasformazione, la quale determina quel passaggio dal *viaggio di studio enciclopedico* al *viaggio di formazione* inteso come esperienza estetica, che appunto si riflette in modo esemplare nei due viaggi italia-

ni dei Goethe padre e figlio. Quello del padre è ancora un viaggio *attraverso* l'Italia, condotto in un gruppo guidato e svolto secondo un itinerario predeterminato, nel quale domina un interesse antiquario verso le epigrafi latine o verso talune tradizioni popolari, considerate però sempre dall'esterno e con un atteggiamento precostituito di superiorità; al termine del viaggio Johann Caspar Goethe resta fermo nelle sue convinzioni nutrite già prima della partenza, anzi trova per esse ulteriori conferme; il viaggio, quindi, non lo ha modificato. Il viaggio di Johann Wolfgang si configura invece realmente come un viaggio *italiano*, che modifica itinerari prestabiliti – come nella decisione improvvisa di proseguire direttamente per Roma – ed è aperto ad accogliere nuove sensazioni e esperienze diverse, come avviene soprattutto a Napoli. Le differenze culturali sperimentate nel corso del viaggio divengono così per Johann Wolfgang elementi che devono essere rielaborati e riutilizzati in modo produttivo, per quella profonda svolta della propria vita – quindi per quella rinascita e quella vera e propria cura intellettuale e spirituale, da affrontare prima del ritorno in Germania –, che determina la ragione più significativa del viaggio e del lungo soggiorno italiano. Ad avviso di Meier, il fatto che Goethe concepisse il resoconto del suo viaggio come un'epoca fondamentale della sua vita – quindi non come una semplice *tappa* alla stregua di suo padre – ha rilevanti conseguenze, non solo sul piano della *logica psicologica*, e quindi della storia interiore, ma anche su quello della *logica poetica*, nella quale ricordo, rielaborazione e invenzione si intersecano produt-

tivamente tra loro; d'altronde tra il momento del viaggio e la redazione finale della *Italienische Reise* trascorrono molti decenni, e l'intenzione di una rappresentazione stilizzata di se stesso diviene preponderante. La scrittura quindi segue criteri diversi dalla vita, e il resoconto di viaggio, come ogni forma di autobiografia, si presenta in tal modo – sempre ad avviso di Meier – soprattutto come un *romanzo*, condizionato dall'esigenza di raggiungere una verità poetica più che da quella di rappresentare fedelmente la realtà vissuta.

Un altro elemento metodologico contraddistingue il volume curato da Balbiani e Castellari, ovvero il dialogo interdisciplinare tra l'approccio linguistico, quello storico-culturale e quello letterario. Nel saggio conclusivo, Luisa Giacoma analizza ad esempio *wandern* come esempio di *lessicalizzazione monolaterale*, ovvero come esempio di quelle parole che risultano difficili da rendere nella loro interezza semantica e in una forma stilistica adeguata stilistica in un'altra lingua. Attraverso un attento confronto tra il romanzo autobiografico di Erich Kästner, *Als ich ein kleiner Junge war* (1957) e il romanzo di Paolo Cognetti, *Le otto montagne* (2016), Giacoma mette in luce però la capacità di compensazione propria del linguaggio letterario, che riesce a ridurre in modo considerevole tali asimmetrie lessicali ricorrendo alle sfumature espressive e alla polivalenza espressiva delle singole parole: quanto quindi Kästner può esprimere con il solo termine di *wandern* e con i suoi derivati, Cognetti lo rende con una gamma di altre espressioni, mostrando però significativi e ripetuti punti di contatto con il romanzo di

Kästner. Tania Baumann e Livia Tonelli, nella loro accurata indagine dei *Reisebilder aus Sardinien* (1907-1908) del romanista Max Leopold Wagner, ricostruiscono innanzi tutto il suo metodo di ricerca *Wörter und Sachen*, che considerava quindi la linguistica come parte integrante degli studi etnografici e legava insieme la scienza delle ‘cose’ – quella cioè relativa agli oggetti della cultura materiale – con la scienza delle ‘parole’; in secondo luogo analizzano il lavoro di prospettiva compiuto dall’autore nel suo resoconto di viaggio, intendendo così la prospettiva non come una realtà fissa ma variabile, ad esempio in funzione dei valori nutriti dal gruppo sociale al quale un viaggio, e la realtà in esso osservata, viene descritto nei suoi diversi aspetti e momenti. Nei suoi *Reisebilder aus Sardinien*, ognuno dei quali destinato alla rappresentazione di una specifica regione storico-culturale dell’isola, Wagner in tal modo alternò sapientemente l’atteggiamento dello studioso, interessato soprattutto alle forme più arcaiche della lingua e della cultura sarda, a quello del cittadino mitteleuropeo, attento a cogliere i timidi segnali di una lenta modernizzazione della Sardegna; il suo testo per un verso mirò a una rappresentazione oggettiva di quanto osservato, per l’altro però ne fornì non di rado una visione idealizzata, nella quale non mancavano ripetuti confronti tra la realtà sarda e alcuni aspetti culturali e paesaggistici del mondo tedesco.

Sospesa tra storia letteraria e studi culturali è l’interessante analisi che Gabriella Catalano dedica al diario personale tenuto da Sulpiz Boisserée durante il suo lungo soggiorno in Italia tra il maggio 1837 e il giugno

1839. Boisserée aveva allora 54 anni, dieci anni prima aveva venduto a Ludwlg I di Baviera l’importante collezione di arte tedesca medievale raccolta insieme al fratello (tale collezione, come è noto, costituisce ancora oggi un nucleo fondamentale dell’Alte Pinakothek di Monaco), mentre cinque anni dopo sarebbe stata posta la prima pietra per il grande restauro e completamento del Duomo di Colonia. Le annotazioni del viaggio in Italia – durante il quale Boisserée, insieme alla moglie, si trattenne a lungo a Roma dopo aver toccato varie città dell’Italia settentrionale e centrale e essersi spinto fino a Napoli e alla Campania – oltre a permettere di conoscere gli ambienti, prevalentemente tedeschi, che egli frequentò in Italia, insieme alle biblioteche e agli archivi che ebbe occasione di visitare, rispecchiarono fedelmente i suoi interessi sia di collezionista alla ricerca di un’antica arte tedesca sia di restauratore, attento al recupero di importanti testimonianze del passato e sempre più consapevole delle trasformazioni intervenute nel corso del tempo nella percezione estetica di opere artistiche e architettoniche.

Riguardano più da vicino la storia letteraria i tre contributi di Marco Castellari, Marco Rispoli e Paola Paumgardhen. Castellari ci invita a una singolare riscoperta, quella di Ernst Wilhelm Ackermann, che morì giovanissimo – a soli venticinque anni – a Napoli nel 1846 in occasione del suo secondo viaggio in Italia; il primo, dall’agosto 1844 all’inizio dell’estate 1845, lo aveva portato da Lubeca fino in Sicilia, da dove si era poi recato a Malta e in Grecia, prima di ritornare nuovamente a Roma e in Italia. Di questo giovanissimo scrit-

tore e poeta rimane solo un *Nachlass*, pubblicato nel 1848 dal padre insieme all'allora noto drammaturgo sassone Ernst Raupach, all'interno del quale alcuni *Briefe aus der Ferne in die Heimath* avrebbero dovuto rappresentare la base per un'opera, mai realizzata, dal titolo *Bilder aus Italien und Griechenland*. Castellari, recuperando un giudizio espresso da Willibald Alexis, il prolifico scrittore di romanzi storici e patriottici che durante il *Vormärz* era stato tra i protagonisti della vita letteraria berlinese, propone di spostare la collocazione di Ackermann dal *Biedermeier* al *Vormärz* e di dare maggior risalto all'equilibrio tra idealità e sensualità, che rappresentò uno degli aspetti più riusciti delle sue prose narrative e dei suoi tentativi poetici. In particolare Castellari dirige la sua attenzione sull'esperienza napoletana vissuta dal giovane scrittore nei suoi due viaggi italiani, della quale, oltre ad alcune testimonianze epistolari, resta un breve frammento narrativo che lascia intuire cosa egli avrebbe potuto raggiungere con le sue immagini di viaggio: immagini, sempre secondo Castellari, caratteristiche di un 'io viaggiante' che, nel Sud, ampliò i suoi orizzonti spirituali e riuscì progressivamente a conoscere 'dal vivo' bellezza e libertà, immagini quindi che inducono a ulteriori e approfondite ricerche per meglio riscoprire il potenziale valore letterario di Ackermann. Rispoli concentra la sua attenzione sul viaggio in Provenza, compiuto nel 1925 da Joseph Roth, che produsse alcuni articoli per la «Frankfurter Zeitung» di quello stesso anno rielaborati in un testo più complesso, non pubblicato in vita dal suo autore ma ritrovato nel suo *Nachlaß: Die weißen Städte*; questo testo non vuole essere un rendiconto

di viaggio, e nemmeno un semplice romanzo, proprio per il carattere *dichterisch* che Roth intendeva conferirgli. Lo scrittore si trovava allora in un momento difficile della propria biografia intellettuale, sospeso tra la frammentarietà dei suoi romanzi precedenti e la ricerca di nuove possibilità narrative, come emersero successivamente nello *Hiob* e nella *Radetzky marsch*. Il testo di Roth per un verso si ricollega così alla tradizione romantica, ma per altro verso se ne distacca nell'attenta consapevolezza delle profonde fratture provocate dalla guerra nello stesso 'io viaggiante', che ormai aveva dovuto viaggiare a causa del conflitto in molti luoghi e paesi e quindi non aveva più nulla di nuovo da scoprire. Le *weiße Städte* riportano in tal modo alla luminosità sognata nell'infanzia in contrasto al grigiore dei luoghi nei quali era vissuto, ma l'antitesi tra Nord e Sud acquista nuovi significati rispetto alla tradizione letteraria e culturale tedesca: in particolare le città della Provenza, con il loro saldo ancoraggio al passato e la viva presenza di numerose testimonianze della memoria culturale, inducono l' 'io viaggiante' a una diversa coscienza del tempo, attraverso la quale il passato lascia altresì intravedere un futuro lontano dai drammatici conflitti del decennio precedente e la stessa soggettività può ritrovare una sua più profonda unità al di là delle fratture esistenziali precedentemente sperimentate. Tale diversa esperienza del tempo non è priva di connotazioni politiche, perché le *weiße Städte* mostrarono a Roth anche la possibilità di una convivenza pacifica tra razze e nazionalità diverse, mescolate tra loro in un suggestivo e creativo cosmopolitismo. L'importanza della

molteplicità etnica fu sottolineata anche da Stefan Zweig nel suo *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, scritto nel 1941 un anno prima di *Die Welt von Gestern*, due libri che Paola Paumgardhen, nella sua articolata ricostruzione di cosa i viaggi hanno significato per l'autore, considera strettamente collegati tra loro; i ricordi del passato europeo avrebbero dovuto infatti in qualche modo rappresentare l'archeologia di un futuro possibile e l'ipotesi di un nuovo mondo vissuta dallo scrittore in Brasile avrebbe dovuto fungere da efficace antitesi alla Germania nazionalsocialista. Il viaggio aveva più volte offerto a Zweig – sempre secondo Paumgardhen – l'occasione per un incontro con l'estraneo e il diverso da sé, talvolta considerato come elemento esotico o misterioso; un significato particolare ad esempio aveva avuto il suo viaggio in India del 1909. Proprio questo incontro con il diverso aveva però talvolta fornito allo scrittore la possibilità di una riscoperta di sé e della propria identità europea, che, in particolare dopo la Prima guerra mondiale, Zweig avrebbe voluto ritrovare nelle radici più profonde di una potenziale unità culturale del continente. Con l'arrivo al potere di Hitler e con la perquisizione della propria residenza a Salisburgo nel 1934, che lo scrittore considerò come un immotivato affronto, lo scrittore, che scelse volontariamente l'esilio in Inghilterra (e successivamente negli Stati Uniti e in Brasile), dovette scoprire un'altra, tragica dimensione del viaggio, alla ricerca di una nuova sicurezza esistenziale e nella lotta continua con permessi, passaporti, visti e frontiere. Paumgardhen inoltre non tralascia alcune considerazioni sulla concezione dell'ebraismo e del

sionismo da parte di Zweig, che anche in questo caso sostenne la priorità di una patria spirituale e culturale rispetto a un'idea di nazione rigidamente delimitata come entità geografica o linguistica.

Come si può vedere, il rapporto tra viaggio e autobiografia è analizzato nel volume curato da Balbiani e Castellari da molteplici prospettive; diverso è evidentemente l'approccio seguito nel catalogo della mostra *Italiensehnsucht!*, dedicata ai soggiorni in Italia di artisti figurativi tedeschi tra il 1905 e il 1933. Il saggio di Magali Wagner ricostruisce il significato delle due diverse istituzioni di Villa Romana a Firenze e di Villa Massimo a Roma, oltre al rapporto che non di rado si stabilì soprattutto tra gli artisti ospiti delle due istituzioni; esso offre così una sintesi molto utile sia dei diversi momenti della politica culturale tedesca in Italia sia del significato che l'esperienza italiana, soprattutto a Roma e Firenze, rivestì per gli artisti coinvolti. Il saggio di Martina Padberg affronta in modo più analitico le singole esperienze di viaggio in Italia degli artisti affrontati e il modo con cui esse si sono riflesse nel loro lavoro artistico: dai primi viaggi, soprattutto in Liguria o nelle grandi città d'arte, di Max Pechstein, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, ai viaggi e soggiorni di coppie d'artisti (a partire da Gabriele Münter e Wassily Kandinsky a Rapallo, a Karl e Maria Caspar, da Josef e Gertrud Eberz a Hans e Mathilde Purrmann, per i quali l'Italia era destinata a diventare quasi un soggiorno definitivo), fino a giungere alle colonie d'artisti in Italia, con particolare riferimento al caso molto interessante di Positano, oltre ai casi di Monterosso al Mare

in Liguria e di un progettato esperimento a Ischia. Alcuni fenomeni, quali ad esempio la riscoperta della pittura del Quattrocento italiano rispetto a più tradizionali canoni del classicismo e dello storicismo, il rifiuto di una visione monumentale dell'Italia e la ricerca di immagini meno note e quasi marginali, il processo di maturazione estetica dal primo espressionismo a forme di neoclassicismo, spesso compiuto in un fruttuoso dialogo interculturale con esperienze artistiche italiane, o aspetti più specificamente sociali – come la grande inflazione del primo dopoguerra che spinse molti artisti tedeschi a cercare in Italia condizioni di vita meno costose – emergono come tratti unificanti delle diverse esperienze artistiche analizzate. Infine le brevi biografie degli artisti affrontati e una dettagliata carta geografica dell'Italia con le diverse località visitate dagli artisti tedeschi rendono questo catalogo uno strumento di lavoro molto utile per ampliare lo sguardo e riflettere ulteriormente sulla ricca gamma di proiezioni estetiche che un'esperienza di viaggio può determinare.

Aldo Venturelli

Elena Polledri – Gianmario Borio (hrsg. v.), «Wechsel der Töne». *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, Winter, Heidelberg 2019, pp. 307, € 46

«In mille forme, come la volontà degli Dèi, / Spira l'entusiasmo del cantore» (Friedrich Hölderlin, *Hymne an die Göttin Harmonie*, trad. it. di Luigi Reitani, *Inno alla Dea dell'Armonia*, in

*Tutte le liriche*, Mondadori, Milano 2001, p. 19, vv. 9-10). Con queste parole, un Hölderlin appena ventenne definiva la destinazione poliedrica della sua ispirazione a comporre. La sua *Begeisterung* poetica ha sofferto, in effetti, in diverse direzioni, portandolo ad accostarsi a generi differenti. Misurarsi con la scrittura innica conduce Hölderlin a scoprire le tante possibilità della lirica, e poi del romanzo, del saggio filosofico e poetologico, del dramma, della traduzione. L'avventura dell'entusiasmo di Hölderlin, meritevole di averlo condotto a vagare esplorando linguaggi differenti, sembra però trovare la sua origine in un atto ben preciso: quello ritmico, accentato, corporale, totale del canto.

Se il filo rosso di una produzione complessa e frammentata come quella di Hölderlin può essere trovato, esso è allora da riconoscere proprio nella sua frequentazione con la musica. Il lessico musicologico, per lui, è molto più che una metafora o un dispositivo stilistico. La musica plasma la sua poetica, conforma il suo lessico, forgia l'intero impianto teorico alla base delle sue composizioni. La musica insegna a Hölderlin a trasformare l'entusiasmo in misura, secondo la dialettica abbozzata nelle *Sieben Maximen* e poi culminata negli scritti poetologici di Homburg, in cui egli si propone di scandire la sua poetica in ritmi, toni e alternanze. È la musica che permette a Hölderlin di scoprire il «calcolo secondo leggi» su cui si basa il suo processo compositivo, così come la natura variegata (e dissonante) della bellezza, dell'unità eraclitea che in *Hyperion* fonda ogni impulso alla creazione artistica e filosofica. L'evidente connessione tra la poesia

di Hölderlin e la sua fascinazione per la musica ci impone, dunque, di chiederci se non è proprio quest'ultima, con i suoi elementi e le sue leggi, a poter offrire alla ricerca nuove possibilità interpretative; se, in breve, è nella cetra, e non solo nella penna di Hölderlin, che bisogna cercare le ragioni del suo poetare.

Il progetto di ricerca coordinato da Elena Polledri e Gianmario Borio, di cui il testo in oggetto è il primo dei risultati pubblicati, si origina proprio dalla questione anticipata sopra. Per dare forma all'intreccio tra questioni filosofiche, forma poetica e ispirazione musicale, il libro si annuncia come un «dialogo interdisciplinare» (p. 11) tra specialisti delle tre lingue principali padroneggiate da Hölderlin; appunto, poesia, filosofia e musica. Come Polledri e Borio chiariscono nell'introduzione, per avviare un dialogo che interroghi il legame tra queste tre discipline bisogna mantenere una doppia prospettiva scientifica. Si tratta in ogni caso, possiamo dire, di una prospettiva ermeneutica; una che si chiede, da una parte, quale ruolo abbia la musica per l'estetica di Hölderlin e, dall'altra, quale ruolo abbia Hölderlin per l'estetica musicale. Detto altrimenti: la domanda sulla 'musicalità' di Hölderlin porta la *Forschung* a chiedersi come si può interpretare la sua opera poetica alla luce dei concetti musicali che vi ricorrono, ma anche come il mondo della composizione musicale ha interpretato la sua opera.

Dare una risposta alla prima domanda, scrivono Polledri e Borio, è possibile, per iniziare, inquadrando il rapporto tra musica e poesia nel tempo in cui Hölderlin si formò. Questo, nella fattispecie, conside-

rando che formulare una poetica musicale significava per l'artista del Settecento allontanarsi da quel principio classicista che inquadrava l'arte come imitazione della natura (p. 13), per orientarsi verso una concezione diversa, che parte dalla questione della creazione e, quindi, dal canto come «attività a cui partecipa una comunità di esseri umani» (p. 14).

Che il canto possa fungere da principio fondamentale per un'estetica dell'invenzione non vuol dire, tuttavia, che esso non sia connesso alla dimensione naturale e corporale. Nel suo contributo, Gaier ci ricorda che cantare è un atto energetico, che mette in campo il nostro corpo e la nostra voce, che ci inquadra come animali intonati (cfr. p. 30). La funzione che Hölderlin attribuisce all'accento, inteso nel suo significato etimologico – *ad-cantus*, accezione presente soprattutto in Herder – pone l'organica capacità musicale dell'essere umano accanto alla sua origine naturale, corporale, 'aorgica'. L'alternanza dei toni è allora, in un certo senso, come il «fiore» della natura di cui si dice nel *Grund zum Empedokles*. Il che equivale a dire che la misurata attività di chi compone non può prescindere dalla sua energica, scomposta ispirazione. Così, anche la complicata dottrina dell'alternanza dei toni nasconde un'anima antropologica, in cui Hölderlin si rivela fedele al suo 'santo' maestro Platone – che fu filosofo, amante e rinnegatore di musica e poesia.

Il linguaggio musicale è, allora, un potente connettore. Ci congiunge, come ricorda Reitani (p. 50), alla «legge che segue la natura», all'«esistenza del cosmo», che giace «in una nascosta logica armonica». La musica



ci lega anche al nostro tempo. Almeno, così è per Hölderlin, che scopre nel linguaggio musicale quella stessa alternanza storica, del «divenire nel trapassare», che porta chi compone a dar ragione del susseguirsi delle epoche, dello scaturire del silenzio degli dèi nella notte esperica dal canto diurno della greicità.

Esiste, dunque, una dimensione collettiva e gioiosa dell'esperienza musicale di Hölderlin, paragonabile a quella di cui il nostro autore godeva da giovanissimo allievo del collegio di Mangenau. Come ricorda Burdorf (p. 77), la storia poetica di Hölderlin inizia proprio nei piccoli cenacoli, modellati sui rituali dei gruppi orfici e degli adepti di Apollo a Delfi, in cui i giovani amici cantavano insieme i loro *Lieder* preferiti. A ragione, Burdorf considera questa origine gioiosa come l'inizio di un «rituale» letterario, che ha dato una sorta di imprinting alla prassi compositiva di Hölderlin. La poesia ha dunque sempre una dimensione acustica, che riveste il suo «potenziale pensante» (p. 80); un aspetto che ricorda la gioiosa trasformazione cantante del principe Vogelfrei, che Nietzsche descrive nelle *Idyllen aus Messina*. Questo significa che il processo compositivo di Hölderlin non può prescindere dal contesto collettivo e rituale in cui è nato. In questo senso va interpretato, dunque, anche il celebre richiamo ad essere un canto, un colloquio e un rimando reciproco, contenuto in *Friedensfeier*. La dimensione sociale del canto si tramuta in richiamo utopico (p. 90) nell'ultima fase dell'opera di Hölderlin: essa qualifica l'aspetto imprescindibile della poesia, in grado di combinare il senso filosofico e politico dell'opera d'arte, che i tedeschi del suo tempo hanno perduto.

La *Vielstimmigkeit* della scrittura di Hölderlin può connotare la cerchia spirituale che dà luogo al poetare, dunque la scoperta della situazione dialogante e 'camminante' di chi compone. Il canto frutto di più voci situa il poeta nel suo tempo e, insieme, nel dialogo con tempi antichi, come si vede nel contributo di Voehler. Secondo Previšić, l'intreccio tra collettività e singolarità del canto è ben espresso dalla metafora della corrente, delle acque impetuose e dei fiumi tanto amati da Hölderlin. Esprimere nel canto una molteplicità di voci vuol dire anche situarlo temporalmente, considerare il suo radicamento nella propria epoca e le sue differenze, dissonanti, con il passato. Perché, come ricorda diffusamente Polledri nel suo bel contributo, musica per Hölderlin non significa solo *melos* armonico, ma, allo stesso modo, dissonanza; e le due nozioni sono, per Hölderlin, opposte e complementari.

L'armonia, la completezza polifonica del canto, può caratterizzare l'atto compositivo solo se completata dalla contrapposizione, come si dice nello scritto *Wenn der Dichter des Geistes mächtig ist*. La regione della dissonanza, che per Polledri richiama quella della cesura, del dolore e della *obscuritas*, non va allora considerata solo in ragione di una sua possibile dissoluzione. Essa va, piuttosto, indagata nel suo potenziale creativo. Diventa chiaro, questo, in *Hyperion*, nel cui protagonista Hölderlin dichiara di voler risolvere le dissonanze e che si conclude, invece, con l'aporetica frase «la conciliazione dentro l'alterco». Polledri ci fa riflettere sul concetto di dissonanza come vero motore della filosofia musicante di Hölderlin, la cui poetologia homburghese si basa

proprio sul contrasto e sul susseguirsi di toni opposti, di consonanze e dissonanze tra «lingua e conoscenza» (p. 137). Tutto questo, suggerisce Polledri, ha rapporti anche con il concetto di *Wildniß*, che ritroviamo nelle liriche tarde; di un cosmo selvaggio e aorgico, che dismette il lessico musicologico per abbracciare il lato caotico e furioso della poetica oscura.

Una nozione musicale su cui la poetica di Hölderlin è fondata, quella di silenzio – connessa, per molti versi, con quella tragica di cesura – consente di affrontare il secondo interrogativo che abbiamo posto all'inizio, ossia quello che riguarda l'influenza del nostro autore sull'estetica musicale contemporanea. Nel suo scritto, Frank esamina il processo che consente a Hölderlin di rendere eloquente il silenzio nel suo nesso con la musica di Luigi Nono. Così, la scelta di Nono di avvalersi di lunghi silenzi e pause viene connesso alla concezione holderliniana del parlare per dissonanze e opposti. Nono interpreta la filosofia del linguaggio di Hölderlin come una teoria dell'emersione del significato, e dunque del suono, dal silenzio. Lo scambio tra Nono e Hölderlin consente, secondo Frank (p. 259), di inquadrare l'aporia filosofica sull'origine del significato, che tuttavia, come Hölderlin scrive più volte, non si può superare con il solo linguaggio della filosofia. Qualcosa di simile viene sottolineato nel saggio di Rocca, in cui si discute dell'interpretazione che di Hölderlin diede Giacomo Manzoni. Qui, la *Auseinandersetzung* tra i due autori riguarda eminentemente il processo compositivo, così come il tentativo del linguaggio musicale di decostruire e 'ri-assemblare' il linguaggio poetico.

Rostagno dedica la sua analisi a due diverse interpretazioni musicali di Hölderlin: quelle di Györg Kurtág e Wolfgang Rihm. Non è forse erroneo definirle come esposizioni opposte – e per questo complementari – dell'opera di Hölderlin. Kurtág si dedica all'*obscuritas*, alla considerazione 'notturna' della poesia di Hölderlin. Il compositore ungherese privilegia l'aspetto frammentario della sua opera, avvalendosi di ricorrenti interruzioni, per evidenziarne il potenziale speculativo (p. 240 ss.). Rihm, dal canto suo, sceglie la *claritas*. Per Rihm, Hölderlin non va considerato al di fuori della tradizione (in particolare, quella dei *Lieder*), ma vi si pone in continuità. Due interpretazioni opposte che, completandosi, riescono a far emergere la complessità della poetica di Hölderlin, che abbraccia dissonanze e armonie, melodia e cesura, *obscuritas* e *claritas*.

Un'ulteriore questione è possibile sollevare a partire da questo volume, e questa riguarda in particolare la fortuna di Hölderlin nella seconda metà del Novecento, in un'Europa ancora divisa e frammentata. Perché, in breve, proprio Hölderlin in *düftiger Zeit*? Nel suo saggio, Borio considera la ricezione parallela di Hölderlin e Schumann dopo il Sessantotto, riconoscendo nelle loro similarità – il ricorso al frammento e alla cesura, la follia della *Umnachtung*, per dirne alcune – il motivo del loro accostamento in autori come Holliger, che avvicina i *Gesänge der Frühe* alle liriche holderliniane, o Pousseur, autore tra le altre cose di una complessa interpretazione monodica di *Mnemosyne*. Hölderlin e Schumann diventano, dunque, metafora dell'inquietudine del soggetto, scisso e spodestato,

sofferente e frammentato. La musica contribuisce allora ad interpretare l'«insicurezza ontologica», scrive Borio citando Ronald Laing, nell'epoca della scissione e della frammentazione (p. 198). La questione dell'adattabilità del messaggio di Hölderlin all'età contemporanea viene, infine, considerata da Meyer quando, nel suo saggio, ripercorre la storia della fortuna di Hölderlin negli anni Ottanta del Novecento e si chiede perché, in un'epoca di disgregazione e intima partizione, la musica, le avanguardie e finanche i movimenti sociali si siano rivolti alle parole di Hölderlin, leggendo in esse non soltanto il dolore dell'insicurezza, ma piuttosto – e proprio in virtù di questo – la speranza della ricomposizione.

Marta Vero

Peter Neumann, *Jena 1800. La repubblica degli spiriti liberi*, trad. di Rossana Lista, Einaudi, Torino 2020, pp. 192, € 24

Per giudicare questo libro occorre dapprima inquadrarne il genere, come il pubblico a cui si rivolge l'autore classe 1987, già dottore di ricerca in filosofia proprio nell'Università di Jena ed oggi attivo a Oldenburg. A due anni dal successo editoriale ottenuto per Siedler Verlag, i curatori della collana Einaudi Storia di certo esagerano nel volerne rilevare l'intenzione divulgativa, facendo appello alla curiosità più generica del pubblico italiano in quarta di copertina: «La città di Jena è stata la Silicon Valley del pensiero filosofico del XIX secolo; una comunità straordinaria di pensatori, che ha

aperto la strada all'aurora intellettuale della nostra epoca». Peggio ancora la fascetta: «Jena, la Silicon Valley del XIX secolo». Questa scelta discutibile non può essere attribuita all'autore, né all'edizione tedesca che reca invece: «Schlegel, Schelling & co. Eine Sternstunde des Geistes, meisterhaft zum Leben erweckt». Per quanto encomiastica, la definizione è assai più vicina alla sostanza del libro, che appunto vuol rendere un ritratto vivo di quel volgere di secolo «concentrato in un punto», costituito dalla piccola città universitaria di Jena (cinquemila abitanti all'epoca) in una breve biografia collettiva di tipo romanizzato. Non un saggio di ambizione scientifica, dunque, né un parallelo col presente, bensì un'immersione finzionale in quello straordinario *milieu*, senza ulteriori commenti che non siano testimoniati dalle opere e dagli epistolari dei protagonisti stessi.

Un intento narrativo che può attrarre lettori non specialisti, ma anche una nuova sintesi, data dal particolare montaggio degli episodi e delle citazioni, contraddistinta fin dal sottotitolo dalla chiave politica. O almeno, dal modo assai più culturale che sociale con cui quei letterati interpretarono gli avvenimenti francesi: repubblicana era per loro innanzitutto la collegialità del lavoro intellettuale. Un pregio del libro è in tal senso la resa dell'unità dialettica, o almeno della forte continuità dell'ambiente jenese. Ribadirlo non è forse del tutto scontato, se capita ancora di leggere, ripetuti, vecchi schematismi e anatemi storiografici che andrebbero ormai storicizzati definitivamente. Vengono ben raffigurati non solo i legami tra Goethe e gli Schlegel – qui familiarmente detti Wilhelm e

Fritz – o tra Schiller e Novalis, ma anche altri rapporti di più recente acquisizione, come l'influenza filosofica di Friedrich Schlegel su Hegel: quest'ultimo frequentò il corso di filosofia trascendentale del primo nel 1801, o almeno «da parte conclusiva sul 'ritorno della filosofia a se stessa', nella quale Schlegel espone perché ogni filosofia deve essere dialettica e non puramente logica» (p. 127). I due vissero persino, «per alcuni mesi, l'uno accanto all'altro» (p. 163), secondo un recente studio di Johannes Korngiebel (2018) citato in nota.

I rapporti accademici e intellettuali sono collocati nella quotidianità delle abitazioni, delle aule universitarie spesso adiacenti, tra tutti quei retroscena utili a illuminare i legami, così come il carattere dei singoli. Pur aderendo al dato storico, recepito dall'autore soprattutto grazie agli epistolari, citati testualmente, tali circostanze vengono in parte liberamente romanzate, specie negli elementi per l'appunto più romanzeschi, come la prigionia di Caroline Schelling in seguito agli eventi rivoluzionari di Magonza, oppure le relazioni sentimentali notoriamente liberali intercorse tra Caroline, Wilhelm Schlegel e Schelling. Di queste viene data plastica rappresentazione in uno spiritoso *tableau vivant*, per cui nella galleria di Dresda il triangolo viene ad assumere le sembianze della *Madonna Sistina* di Raffaello. Episodio connesso, naturalmente, al dialogo di Wilhelm e Caroline *Die Gemälde*, apparso nel terzo fascicolo di «Athenaeum» (1799).

In qualità di narratore, Neumann lavora specialmente sull'intreccio, scegliendo uno stile frammentato da frequenti analesi e prolessi, per cia-

scuna delle unità tematico-diegetiche in cui si dividono i 19 capitoli del volume. Ciò potrà forse affaticare il lettore meno esperto della cronologia, ma gli verrà in aiuto la tavola degli eventi collocata in appendice, dopo gli «Epiloghi biografici» corredati di ritratti d'epoca sulla cerchia dell'«Athenaeum». La sfasatura temporale più ardita, in cui si avventura il Neumann romanziere, è semmai quella tra «Il mattino dopo» e «La sera prima», rispettivamente preambolo e finale del libro. L'ultimo, a sua volta, intreccia l'apparizione di Napoleone come «spirito del mondo a cavallo», agli occhi di uno Hegel appena sfollato dalle truppe francesi, coi manoscritti della *Phänomenologie* sottobraccio; lo intreccia, dicevamo, alla partenza di Dorothea e Friedrich Schlegel per Parigi, nel 1801: epiloghi dell'idealismo e del romanticismo jenese. Solo allora dovremmo ricordarci della paginetta iniziale, e riconnetterla ai giorni del 1806. Lo scrittore risulta un po' pretenzioso. Sarebbe però eccessivo giudicarlo una cattiva penna. Si prenda il caso dei passaggi più ironici e appena caricaturali dei personaggi, come quello sul «giacobino» Fichte, contestato a sua volta dalle associazioni studentesche mediante sassaiola sulla sua abitazione: «Il Non-Io può infrangere vetri, insubordinato, spietato. Dura realtà. Non certo soltanto la palla che l'Io lancia alla parete per riprenderla poi nella riflessione. Con i migliori saluti, sua maestà il mondo esterno» (p. 26). Neumann si serve direttamente dell'umorismo dei protagonisti, rimodulando una lettera di Schiller a Goethe del 1794. Solo che qui, come in altri passaggi pur contrassegnati dallo stile fortemente paratattico, l'autore

non viene aiutato dalla traduzione, per via di rese sintattiche a volte meccaniche. A ulteriore esempio, si veda la trasposizione pedissequa dell'ordine aggettivo-sostantivo nel titolo di un'opera celeberrima come quella di Vico, ribattezzata *Nuova scienza* (p. 88). Altri errori si trovano nel completamento bibliografico, dove tra le poche traduzioni menzionate si legge una *Lucinde* attribuita a Schelling (p. 181).

Venendo ai contenuti, Neumann privilegia chiaramente il confronto filosofico rispetto alla resa della produzione poetica e critico-letteraria. Fichte, Schelling, Friedrich Schlegel, sul finire lo Hegel condirettore del «*Kritisches Journal der Philosophie*», sono gli attori principali, del cui pensiero vengono date brevi e manualistiche definizioni, ancora una volta a partire da citazioni estratte dalle opere. L'orientamento soggettivo dell'autore traspare nell'attenzione rivolta alla filosofia della natura di Schelling. Peraltro, viene ben caratterizzata anche la dialettica asistemica, poiché ironico-socratica, dell'avversario Schlegel, su cui sono apparsi numerosi nuovi studi nello scorso decennio: pochi dei quali, però, vengono indicati nei «Riferimenti bibliografici fondamentali». Manca vistosamente, al contrario, la resa della sua epocale teoria della letteratura, appena menzionata nel medaglione finale, così come manca il minimo accenno al tema della nuova mitologia, comune a tanti di quegli autori. Altra componente problematicamente in ombra è l'idealismo magico di Novalis, la cui *Christenheit oder Europa* viene persino ridotta a *pamphlet* regressivo, seguendo la coeva contestazione

schellinghiana. Ritroviamo il poeta del fiore azzurro solo per l'epilogo luttuoso che chiude l'intera stagione primo-romantica. Si coglie invece bene il ruolo intellettuale, e non meramente sentimentale, di Caroline Schlegel, poi Schelling, e Dorothea Schlegel. Di Goethe l'autore si diverte a restituire il risvolto più mondano e umoristico, ad esempio nel tentativo di sottrarsi all'entusiasmo di Dorothea nel parco Paradies, e ancor più di Schiller viene dato un ritratto in molti punti caricaturale, marcatamente schlegeliano. Figure marginali o di passaggio sono Tieck, Clemens Brentano, Germaine de Staël, Hölderlin, minori Schleiermacher, Forster, Jacobi ed altri ancora.

Se lo scopo del romanzo biografico di Neumann è rappresentare la molteplice unità di quell'ambiente filosofico e letterario attraverso le parole dei protagonisti stessi, mescolando la caratterizzazione delle opere agli avvenimenti, l'intento si può dire in definitiva riuscito, al netto dei limiti accennati. L'agile libretto potrebbe pertanto affiancare monografie e compendi manualistici più criticamente analitici, per completare un primo approccio alla *Romantik* jenese di un corso universitario. L'operazione di Neumann appare infatti appropriata a rendere l'atmosfera di quella cerchia che elevò il *symphilosophieren* a metodo, auspicando al contempo di vitalizzare la poesia e poetizzare la vita.

Francesco Marola

Erik Schilling (hrsg. v.), *Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen» nach 100 Jahren. Neue Perspektiven und Kontexte*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2020, pp. 217, € 59

La ricorrenza del centenario della pubblicazione delle *Considerazioni di un impolitico* nel 2018 ha dato occasione a diverse iniziative e giornate di studio incentrate sul rapporto fra Thomas Mann e la politica. Una di queste, svoltasi a Monaco di Baviera, è alla base della miscellanea qui recensita, il cui triplice obiettivo si può così sintetizzare: per prima cosa, inquadrare il testo dal punto di vista storico-letterario e tipologico, il che comporta un approfondimento delle questioni relative al genere di appartenenza e alle principali strutture argomentative sviluppate dall'autore; in secondo luogo, analizzare la concezione della politica e della società alla base del saggio; infine proporre una serie di riletture evidenziando gli elementi di continuità e di rottura rispetto alla 'rivoluzione conservatrice'. Se per quanto riguarda il primo dei tre obiettivi qui elencati si può affermare che la ricerca sia andata in una direzione innovativa, gli altri due paiono orientati verso il recupero di categorie critiche ampiamente dibattute nell'ambito degli studi manniani, pur presentando aspetti di novità nel dettaglio.

Quantomai controverse, sfuggenti, a tratti perfino irritanti, le *Betrachtungen* sono senza dubbio il maggiore scritto saggistico di Thomas Mann sulla politica. Sebbene ciò non basti a farne uno scritto politico in senso stretto, le si può leggere come testo programmatico – il cui programma è improntato all'ambivalenza costituti-

va della poetica dell'autore – oppure come il documento biografico di uno scrittore travolto dall'evoluzione magmatica della società tedesca nell'intervallo compreso fra il tracollo del *Kaiserreich* e la pur breve affermazione del socialismo in Baviera. È un dato di fatto che, mentre Mann scrive le sue *Betrachtungen*, le sicurezze ereditate dalla civiltà ottocentesca appartengono al passato. Ma nel preciso istante in cui nuove vie sembrano politicamente percorribili, lo scrittore compie la propria scelta, pronunciandosi per l'opzione conservatrice – salvo poi porla continuamente in discussione nei meandri del saggio.

Difficile contestare la natura tipicamente conservatrice della distinzione tra *Kultur* e *Zivilisation* operata da Mann. Eppure sarebbe errato considerare le *Betrachtungen* uno scritto semplicemente misoneista. Questo perché il conservatore si distingue dal reazionario sotto molti aspetti, può anzi esserne tra i più feroci oppositori, nel senso in cui Schiller considera i poeti «conservatori [*Bewahrer*] della natura» che, nel momento in cui «sperimentano in loro stessi l'influsso devastante delle forme arbitrarie e artificiose, oppure hanno dovuto combattere un simile influsso, si presentano come i testimoni [*Zeugen*] e i vendicatori [*Rächer*] della natura» (*Sulla poesia ingenua e sentimentale*). D'altra parte, a separare il conservatore dallo *Zivilisationsliterat*, nell'ottica di Mann, non vi è soltanto un diverso tipo di volontà politica, ma anche un diverso modo di concepire la struttura generale della società e del mondo. In altri termini, una diversa *Weltanschauung*.

Su quest'ultima categoria vertono i primi tre contributi della miscellanea, a partire dallo studio di Frie-

drich Vollhardt (*Kultur / Zivilisation. Weltanschauliche Denkmuster in Thomas Manns Essay und im Roman «Der Zauberberg»*), che si occupa della zona grigia del campo letterario tedesco dei primi decenni del Novecento in cui convergono le diramazioni di una tradizione di pensiero fondamentalmente apolitica, antiscientista e *kulturkritisch*. Per descrivere tale zona, figlia della crisi dell'ideale umanistico sette-ottocentesco, Vollhardt ricorre al concetto di *Weltanschauungsliteratur*, sviluppato da Horst Thomé nel saggio seminale *Weltanschauungsliteratur. Vorüberlegungen zu Funktion und Texttyp* (in Lutz Danneberg – Friedrich Vollhardt, hrsg. v.), *Wissen in Literatur um 19. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2002, pp. 338-380); lo studioso ricorre inoltre, a proposito dello *Zauberberg*, in quanto *pendant* romanzesco del saggio, al concetto parallelo di *Weltanschauungsroman*, sviluppato di recente da Florens Schwarzwälder in un'analisi dei *Sonnambuli* e dell'*Uomo senza qualità* (*Der Weltanschauungsroman 2. Ordnung: Probleme literarischer Modellbildung bei Hermann Broch und Robert Musil*, transcript, Bielefeld 2020).

Il concetto di *Weltanschauungsliteratur* è posto in relazione alle *Betrachtungen* anche nel saggio successivo («*Lebenswende*» als «*Weltwende*»: *Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen» im Kontext der Weltanschauungsliteratur*), in cui Matthias Löwe affronta la questione del genere letterario, particolarmente spinosa per quanto concerne l'opera in esame, in modo più sistematico. Di solito i testi che veicolano una *Weltanschauung* sono caratterizzati da precise idee guida. Ciò che maggiormente li contraddistingue, però, è il presupposto possesso della verità («*Wahrheitsmächtigkeit*») da parte di

un'istanza autoriale che, per legittimarsi, porta continuamente in primo piano la propria persona in forma di giudizio soggettivo e di rammemorazione autobiografica. Il saggio di Thomas Mann soddisfa solo in parte questo criterio (motivo per cui Thomé non lo ha inserito tra i rappresentanti del genere da lui indagato, come lo stesso Löwe non manca di osservare), perché l'io che vi viene tratteggiato, a ben guardare, non si considera – né risulta – detentore di alcuna verità ultima. Le *Betrachtungen* traggono indubbiamente nutrimento dal terreno della *Weltanschauungsliteratur*, tuttavia la posizione ironica dell'autore non consente una classificazione univoca in questo senso.

Sulle problematiche relative al genere saggistico si sofferma altresì il contributo di Erik Schilling, curatore del volume, che affronta però in modo più specifico la questione del rapporto tra l'istanza autoriale e la struttura argomentativa del testo (*Wer spricht? Gattungstheoretische und narratologische Überlegungen zu Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen»*). La domanda centrale è se le dichiarazioni politiche contenute nel saggio possano essere attribuite a Thomas Mann direttamente, o se tra l'autore e il testo non si crei piuttosto una sorta di diaframma, segnalato dal continuo ricorso a forme di ironia e di preterizione. Dall'ambiguità riscontrata sotto quest'aspetto – che ha naturalmente a che fare con la postura ironica assunta fin dalle prime battute da parte di chi osserva la politica decostruendola – Schilling fa dipendere le maggiori difficoltà nell'attribuzione delle *Betrachtungen* a un genere specifico; propone perciò di considerarle «un saggio polifonico

[*polyphoner Essay*]», concetto da lui sviluppato in esplicito riferimento a quello di romanzo polifonico di matrice bachtiniana.

Il contributo successivo di Oliver Jahraus si sofferma sulle ragioni che spingono Mann a riprendere e variare le strutture concettuali del suo conservatorismo nel saggio *Von deutscher Republik* dei primi anni Venti. Elena Alessiato, già autrice della monografia *L'impolitico. Thomas Mann tra arte e guerra* (Il Mulino, Bologna 2011), si concentra invece sull'insolubile ambiguità dell'atteggiamento – e quindi del concetto – dell'*Unpolitischer* (da non confondersi con l'apolitico, come giustamente sottolinea l'autrice), in quanto frutto di una tensione produttiva fra realtà e idealità, a sua volta risultante dalla duplicità iscritta nel fondo della struttura categoriale delle *Betrachtungen*. Oliver Bach si occupa del concetto impolitico di libertà in Mann e in Carl Schmitt, mentre Katrin Max affronta la problematica del *Sonderweg* tedesco mettendola direttamente in relazione alla concezione manniana della civiltà borghese. La complessità che si respira nei passaggi più densi di richiami teorici delle *Betrachtungen* è invece al centro del contributo di Reinhard Mehring (*Polemik mit System. Grundgedanken der «Betrachtungen eines Unpolitischen»*), che da tempo si occupa dello sviluppo del pensiero politico di Thomas Mann in chiave politico-filosofica (si veda, dello stesso autore, *Das 'Problem der Humanität'. Thomas Manns politische Philosophie*, Mentis, Paderborn 2003). Nel collocare il testo analizzato sulla scia delle *Considerazioni inattuali* nietzscheane, Mehring sottolinea ancora una volta come Mann recuperi alla critica della civiltà una dimensione

interpretativa articolata e dialettica, sia pure estranea alla *political correctness*. Tra le idee portanti del saggio riguardanti lo stato e la costituzione vi è infatti il diritto all'autoaffermazione, la cui valenza teorica è posta in discussione da Mehring dal punto di vista giuridico.

Gli ultimi tre saggi inquadrano le *Betrachtungen* nell'ambito della 'rivoluzione conservatrice', segnatamente in relazione alla comune eredità nietzscheana (Michael Schwingenschlögl) e ai rapporti con il mondo conservatore di ieri (Michael Zantke) e di oggi (Sebastian Kaufmann). Conclude il volume una bibliografia aggiornata degli studi sulle *Betrachtungen*. Si tratta, in sintesi, di una miscellanea preziosa per chi si occupa di *Moderne*, di trasgressioni ideologiche, di storia e morfologia dei generi saggistici. Chi riflette sull'utilità e i danni dell'impegno in letteratura potrebbe trarne più di uno spunto di riflessione. La penna di Thomas Mann è un sismografo dai mutevoli, ma per lo più incisivi itinerari.

Francesco Rossi

Giovanni Schininà – Alessandra Schininà (a cura di), *1918. Crolli, rivoluzioni e trasformazioni nell'Europa centrale tra storia e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 302, € 24

A poco più di cent'anni da quella frattura epocale che il 1918 rappresentò per l'Europa, il volume a cura di Giovanni Schininà e Alessandra Schininà si interroga sugli esiti politico-culturali di quegli eventi attraverso un duplice approccio, storico e letterario. La raccolta è frutto delle



«Giornate iblee della germanistica» organizzate presso l'Università di Catania nell'autunno 2018, in occasione delle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra.

Il saggio di Giovanni Schininà, collocato opportunamente in apertura, si sofferma su quelle categorie di «crollo» e di «rivoluzione» che fungono da perno concettuale e tematico per gli studi dell'intero volume; lo studioso pone così in nuova luce l'interrogativo sulle cause e le circostanze che condussero all'implosione dell'Impero austro-ungarico nei mesi della sconfitta bellica. In questo, come nel successivo saggio a cura di Pasquale Fornaro, appare di grande interesse la possibile decifrazione di quella fase storica cruciale non solo come la conclusione di una parabola in declino, ma anche come momento inaugurale di futuri orientamenti sociali e artistici. In particolare, il contributo di Fornaro, anch'esso di ragione storica, si sofferma sulle peculiarità di quel radicalismo di sinistra che trovò nelle città di Budapest e Vienna i principali centri di «una rete di collegamenti internazionale tra movimenti e correnti» (p. 40); mentre l'offensiva rivoluzionaria si evolveva, pur con decisive differenze, in Ungheria, in Austria e in Germania, si originava in Europa un clima culturale fecondo anche per lo sviluppo della fitta rete di connessioni fra gli intellettuali dell'avanguardia europea.

Segue il saggio della germanista Antonella Gargano, che affronta il tema della rivoluzione attraverso l'analisi comparativa di tre drammi ispirati alla guerra sui mari: *Des Kaisers Kulis* di Theodor Plievier, *Feuer aus den Kesseln* di Ernst Toller e *Die Matrosen von Cattaro* di Friedrich Wolf; tre opere

che vanno in scena a Berlino solo nel 1930. È proprio a distanza di tempo che i drammi emergono – fa notare l'autrice – in tutto il loro contenuto politico e come estrinsecazione tanto di una volontà «meticolosamente documentaria» (p. 55) degli eventi evocati, quanto di un autobiografismo condiviso.

La critica ha posto in evidenza, in effetti, come l'elaborazione del vissuto bellico nella prosa tedesca non si manifesti prima di una decade dalla fine del conflitto; lo dimostra la convergenza temporale di opere emblematiche quali il best seller *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque (1928), *La questione del sergente Grischa* (1928) di Arnold Zweig, *Guerra* (1928) e *Dopoguerra* (1930) di Ludwig Renn, *Compagni senza patria* (1929) di Adam Scharrer, *Classe 1902* (1928) e *Pace* (1930) di Ernst Glaeser o *Bollettino di guerra* (1930) di Edlef Köppen, e molti altri cosiddetti *Antikriegsromane* si potrebbero ancora citare. In queste opere, la tematica dello scontro generazionale, peraltro tipica della corrente espressionista, si declina come aspra polemica contro l'intera classe dei padri, dei maestri, dei fautori degli eventi storici. E sulle sfaccettate implicazioni dell'espressionismo si concentrano molti dei saggi successivi del volume.

All'emblematica testimonianza di Ernst Toller, intellettuale la cui esperienza si colloca al crocevia fra letteratura e impegno politico, si rivolge il contributo di Lucia Perrone Capano. Come lente metodologica dell'analisi la studiosa fa riferimento al fondamentale saggio *On revolution* (1963) di Hannah Arendt e, dunque, al dibattito sulla legittimazione della rivoluzione in nome di un proget-

to libertario. Attraverso un'analisi testuale attenta di *Una giovinezza in Germania*, vengono ben messe in luce le peculiari modalità della rielaborazione del biografico da parte del «poeta rivoluzionario Toller» (p. 76), che Walter Hinck ebbe a definire «l'utopista sul fronte della realtà» (cfr. p. 67); laddove il pensiero utopico rappresenta un altro punto nevralgico di riflessione per il volume nel suo complesso.

Parte da Toller anche il contributo di Giusi Zanasi, che estende l'analisi ad alcuni autori e opere chiave del teatro e della lirica espressionista. Soffermandosi sulla poetica del *pathos* e sulla vocazione utopica e messianica che contraddistinsero la corrente, il saggio traccia una chiara linea di sviluppo che passa in rassegna gli esiti poetici e programmatici, fra gli altri, di Kurt Hiller, Georg Heym e Franz Werfel, e ha il merito di accennare, sul finale, anche al meno noto Carl Einstein.

Il successivo contributo di Daniela Nelva s'incentra su alcune prose saggistiche a tema politico di Robert Musil. La trattazione segue con accuratezza il percorso di riflessione sulla guerra dell'autore di *Der Mann ohne Eigenschaften*, il quale aveva condiviso con un'amplissima schiera di intellettuali europei un patriottismo e una posizione interventista poi sottoposti a revisione. Nel prendere le distanze dagli eventi, Musil indaga il fenomeno bellico da un punto di vista antropologico: il cittadino tedesco sarebbe una sorta di «sintomo» di una condizione sociale, quel corpo (o spazio) in cui assume esemplarità il legame di «modellamento reciproco» (p. 96) tra essere umano e mondo. Una riflessione importante, che

mantiene tuttavia – sottolinea l'autrice – carattere più di utopia che di concreta giustizia sociale.

Chiude la prima sezione del volume, intitolata *Crolli, rivoluzioni, utopie*, il saggio che Micaela Latini dedica a Ernst Bloch. Ponendo al centro della disamina tanto l'opera *Geist der Utopie* (1918) quanto il libro che del saggio è quasi un corollario, ovvero *Thomas Müntzer als Theologe der Revolution* (1921), il contributo arricchisce il volume con un'interrogazione circa le visioni utopiche che interessarono la vecchia Europa. Scritto in quella Svizzera che divenne, per forza di cose, il luogo privilegiato della presa di distanza, nel pensiero e nelle arti, *Geist der Utopie*, con la sua «forma raffinata di estremismo mistico» (p. 112), prospettava per l'Europa dell'immediato futuro un nuovo umanesimo, fondato su un inedito incontro fra Oriente e Occidente e su quel valore di fratellanza e non-violenza che Bloch condivideva, assieme all'ammirazione per la Russia di Dostoevskij, con il giovane Lukács.

La seconda parte del volume, intitolata *Traumi, generi e generazioni*, si apre con un saggio di Massimo Bonifazio. La scena da Euripide in cui Giasone dà voce al suo disprezzo per Medea e per il genere femminile tutto assurge a emblema di quel che Bonifazio definisce «complesso di Giasone», ovvero l'insieme di frustrazioni e speranze negate ai soldati, ai reduci e, in generale, agli uomini in guerra. La ricostruzione delle implicazioni del maschile nell'immaginario bellico, a partire dall'influenza culturale del *Männerbund* di inizio secolo, assume una valenza sia storica (esplicito il riferimento alla politica di Guglielmo II) sia socio-culturale e risulta inte-

ressante di per sé; essa prelude altresì all'analisi del romanzo *Die Geächteten* di Ernst von Salomon. È indiscutibile che alla guerra raccontata, pur da prospettive opposte quali potevano essere quelle di Remarque o Jünger, fosse sotteso – come esprime il genere del sostantivo tedesco *Krieg* – un nucleo concettuale tutto al maschile, meritevole d'indagine.

Il contributo di Nadia Centorbi torna sulla questione del conflitto generazionale, analizzato dalla prospettiva di Klaus Mann. L'autrice mostra come, tanto nella produzione saggistica degli anni 1924-1933 quanto nell'opera in prosa e teatrale di quegli stessi anni, il giovane Mann, inizialmente vicino alla spiritualità del movimento *Wandervogel*, si andasse confrontando con la *Jugendfrage* in una maniera inedita, che travalicava i termini del conflitto padre-figlio tipici della generazione espressionista e lasciava intravedere una nuova possibilità di confronto.

Le diverse rappresentazioni di soldati, reduci e figure anarchiche nell'opera di Leo Perutz sono al centro del saggio di Beatrice Talamo; l'autrice riconduce i rivolgimenti psichici di cui sono portatori, ad esempio, i personaggi del racconto *Das Gasthaus zur Kartätsche* o dei romanzi *Die dritte Kugel* e *Wohin rollst du, Äpfelchen?* a quei grandi mutamenti del pensiero scientifico e culturale (Henri Bergson, Albert Einstein, Ernst Mach, ecc.) che avevano caratterizzato già la letteratura tedesca di inizio secolo. Se, in effetti, si assiste già a cavallo fra Otto e Novecento a una ridefinizione delle categorie di tempo, spazio e linguaggio, anche da questo punto di vista la Grande Guerra ha rappresentato il vero spartiacque della modernità.

Lo ha messo in evidenza la messe di studi pubblicati sul finire degli anni Settanta, penso a *The Great War and Modern Memory* (1975) di Paul Fussell o a *No Man's Land. Combat and Identity in World War I* (1979) di Eric J. Leed, il quale definisce il fronte come il luogo simbolo della trasgressione di categorie spazio-temporali e percettive al limite del paradosso.

Nicoletta Gagliardi pone al vaglio di un'analisi contrastiva fra testo tedesco e traduzione in lingua italiana uno dei noti esempi di *Antikriegsromane* degli anni Venti, *Jahrgang 1902* di Ernst Glaeser; l'opera, di grande successo, fu presentata al pubblico italiano nel 1930 col titolo *Classe 1902* da Bemporad nella versione di Teresina Bagnoli Campani. Applicando, nella valutazione qualitativa della traduzione, il modello di Juliane House, l'autrice si sofferma sulla traducibilità del parlato e delle varietà dialettali, sul ruolo di fenomeni di censura e autocensura, infine sulla resa dell'ironia, senza trascurare il ruolo che l'operazione di traduzione ebbe per la ricezione italiana della letteratura di guerra tedesca.

Il panorama letterario del dopoguerra – scrive Giuseppe Dolei nel suo contributo – risultava travolto dagli eventi storici. In conseguenza della ridefinizione dei confini territoriali all'interno della vecchia Europa, l'ex Impero austro-ungarico si era trasformato in uno «Stato paradossale» (p. 195) che metteva in profonda crisi confini e identità. I grandi rivolgimenti di questo momento storico furono colti dalle voci poetiche europee, per esempio dagli italiani Ungaretti e Saba, dal T.S. Eliot di *The Waste Land* (di cui Dolei commenta *Il seppellimento dei morti*) e,

esemplarmente, anche da Ernst Toller in *Die Wandlung* e da Leonhard Frank in *Der Mensch ist gut*. La guerra, suggerisce Dolei, fu per il popolo europeo *tout court* una sconfitta.

Si apre poi, con lo scorcio che Margherita Bonomo dedica al cinema espressionista tedesco, la terza e ultima sezione del volume, intitolata *Correnti, scrittura e memoria*. Sono oggetto di indagine di questo contributo quelle opere filmiche che, ancor prima degli aurei anni Venti, anticipavano temi e stili del cinema degli anni di Weimar: *Lo studente di Praga* di Stellan Rye (1913), *Il Golem* di Paul Wegener e Henrik Galeen (1914), *Homunculus* di Otto Rippert (1916) e, per finire, quel capolavoro assunto a simbolo dell'espressionismo sul grande schermo che fu *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1920). Le pellicole che precedono lo scoppio del primo conflitto mondiale appaiono già connotate da aspetti tipici dell'iconografia espressionista; in esse si fanno visione, per esempio, le angosce e finanche le pulsioni di morte del mondo interiore dei protagonisti, che vedremo rispecchiate nelle magistrali scenografie del *Dr. Caligari*.

Riscopre un esempio di espressionismo austriaco degno di nota Arturo Larcati, che analizza il dramma *Die rote StraÙe* di Franz Theodor Csokor. L'opera, composta fra il 1916 e il 1917 e pubblicata nel fatidico 1918, s'inserisce nella compagine della corrente espressionista, in cui il suo autore si riconobbe; presenta, tuttavia, anche una specificità di matrice austriaca e un carattere di singolarità individuabile, tra l'altro, nel ricorso all'assurdo o al surreale. La struttura del dramma, in dialogo con le

sperimentazioni del più tardo teatro avanguardista, permette di annoverare l'opera come esempio di teatro «postdrammatico» (nell'accezione di Hans-Thies Lehmann, cit. a p. 242).

Con il contributo che Beatrice Wilke incentra sulla figura del giornalista e scrittore ebreo-tedesco Egon Erwin Kisch, il focus analitico si sposta su un genere testuale tipico della memorialistica di guerra, ovvero la scrittura diaristica che si fa reportage. Pubblicato in una prima versione nel 1922 e dato alle stampe nel 1930 col titolo *Schreib das auf, Kisch!*, il diario di guerra testimonia la presa di coscienza dell'individuo nei primi mesi dello scontro. Soffermandosi, nella sua analisi, sull'uso delle metafore e sulle funzioni dell'ironia, Wilke racconta come nasce e si radicalizza la posizione antimilitarista di un altro importante testimone del tempo.

A seguire, Jutta Linder ci presenta il Franz Kafka degli anni 1917-1918. Se per data di nascita Kafka è vicino alla generazione espressionista, come è noto egli rappresentò per molti versi – soprattutto per la radicalità con cui intese il suo compito di scrittore alle prese con la sua «sognante vita interiore» – un'eccezione. E non perché, sottolinea la studiosa, non lo avesse riguardato un certo interventismo bellico (cfr. p. 266). Piuttosto, la posizione di Kafka rispetto agli eventi storici di quegli anni è segnata dall'esperienza della malattia, da un conseguente rallentamento della scrittura e dalla concentrazione sulla spiritualità anche, ma non solo, ebraica. Se, dopo il 1918, Kafka si orienta in modo nuovo verso i concetti di comunità e appartenenza, ciò accade anche sulla scia della messa in discussione delle identità nazionali attorno al 1918.

Come si è visto per Kisch, anche per Joseph Roth la scrittura nella forma del *reportage* è strumento primario per leggere analiticamente la realtà, profondamente disgregata, degli anni postbellici. È dallo spirito di osservazione del giornalista che prendono corpo le figure di anti-eroi nei romanzi degli esordi. Lo illustra in modo puntuale Alessandra Schininà che, nel suo saggio, si sofferma sui romanzi degli anni 1923-1927: *Das Spinnennetz, Die Rebellion, Hotel Savoy e Flucht ohne Ende*. Confluisce in queste opere lo sguardo acuminato sulla guerra di un altro grande narratore, il quale – come sottolinea l'autrice – con ironia riuscì a ritrarre mirabilmente un'epoca in bilico.

Con il contributo conclusivo del volume, a firma di Silvia Palermo, il lettore viene riportato alla letteratura di lingua tedesca contemporanea. Oggetto di studio è il testo teatrale del 2010 *Perikazi. Ein Traumspiel* di Emine Sevgi Özdamar, con i suoi ripetuti riferimenti alla Prima guerra mondiale e al genocidio; la questione della guerra viene inserita in un ambito di significazione che è quello dell'Europa di oggi, in cui la scrittura della migrazione è segno tangibile della diversità, nonché della ricchezza di quei territori che, attorno al 1918, venivano geopoliticamente ridefiniti.

Se ancora autori contemporanei riflettono in letteratura sui grandi temi culturali posti in essere dal primo conflitto mondiale – mi piace ricordare il ciclo di liriche *Der Erste Weltkrieg* di Thomas Kling (in *Fernhandel*, 1999) – è certo per una necessità memoriale, ma anche per un desiderio di comprensione, in parte ancora disatteso, di quello che le tradizioni dell'Europa implosa nel 1918 hanno

poi originato. A questo bisogno di riannodare i fili dell'Europa di ieri e di oggi, nella storia e nella letteratura, risponde questo volume con una meritoria ampiezza di punti di vista.

Giulia A. Disanto

Arturo Larcari – Chiara Conterno (hrsg. v.), *Zwischen den Fronten. Der Erste Weltkrieg als Feuerprobe für die persönliche Freundschaft und intellektuelle Affinität zwischen Schriftstellern und Künstlern aus Italien, Österreich, Deutschland und Frankreich*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2019, pp. 337, € 55

Il volume miscelaneo raccoglie gli atti dell'omonimo convegno internazionale svoltosi presso l'Accademia di Studi italo-tedeschi di Merano in collaborazione con l'Università di Verona nel novembre 2014: un incontro dedicato ad approfondire i molteplici aspetti della Grande Guerra e quanto questa abbia influenzato le amicizie personali e le affinità intellettuali tra scrittori e artisti europei. La raccolta sviluppa una riflessione non solo circa la risonanza diretta della guerra sulle amicizie intellettuali, ma anche sui suoi echi letterari e artistici. Il volume raccoglie non tanto una descrizione di *Künstlerfreundschaften*, ma una disamina critica sull'evoluzione dei rapporti amicali tra intellettuali all'alba della 'prova del fuoco' del primo conflitto mondiale. La guerra sconvolge gli equilibri esistenti in Europa e segna una netta cesura anche nella vita degli artisti, così come nei loro rapporti con amici stranieri: «a fronte della catastrofe del vecchio assetto dell'Europa e della radicale messa in crisi della sua rappresentazione del mondo [...]

il pensiero e l'arte condividono il rischio di essere travolti dalla storia, nel cui gioco cruento rigenerazione e dissolvimento sembrano ugualmente possibili» (p. 263).

Le *élites* intellettuali europee giocano un ruolo importante all'alba del conflitto, perché la guerra è percepita dai contemporanei come «uno scontro di civiltà» (p. 28) e come un'opportunità di rinnovamento che avrebbe abbracciato tutti gli ambiti delle scienze umane. L'entusiasmo iniziale porta in molti casi a una disillusione profonda: dopo le prime esperienze in trincea il combattimento e la glorificazione della morte perdono fascino e un atteggiamento di sobria disillusione sostituisce l'euforia iniziale. Concentrandosi su questo spaccato temporale ricco di avvenimenti, la miscellanea riesce a ricostruire un denso capitolo di storia culturale europea in cui si rende evidente il fitto intreccio tra rapporti personali, produzione artistica e *engagement* politico. L'inquadramento metodologico e l'impianto dello studio sono motivati dai due curatori: il primo nella sua introduzione (pp. 7-24), la seconda nel saggio che fa da contrappunto alla stessa (pp. 25-52). Larcati propone un puntuale *excursus* storico-diacronico sull'evoluzione dell'amicizia dall'antichità alla contemporaneità, insistendo sulla forte interdipendenza tra lo sviluppo del concetto di amicizia e la storia sociale e politica. Nella sua introduzione presenta inoltre la circolazione epistolare come il canale decisivo per lo sviluppo del concetto moderno di amicizia. Nei carteggi la guerra è tematizzata a volte di pari passo con il discorso pubblico, ma in ogni caso in maniera più aperta e privata. Altrettanto paradigmatico

è il saggio introduttivo di Conterno. Come chiarisce la curatrice, «die kulturellen Eliten Europas werden hier nicht isoliert und unabhängig voneinander betrachtet. Stattdessen beleuchten die gesammelten Essays die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Dichtern, Künstlern und anderen Intellektuellen aus Ländern, die im Krieg verschiedene Positionen eingenommen haben oder sogar gegeneinander gekämpft haben» (p. 26). I casi di studio poggiano su un apparato teorico forte e coeso: viene dapprima presentato un quadro sintetico del ruolo degli intellettuali nella Prima guerra mondiale e viene rivolto uno sguardo allo svolgimento delle relazioni amicali, prendendo spunto da due saggi di Kracauer e Lukács. Soffermandosi poi su uno studio di Julien Benda e mettendolo in dialogo con alcuni scritti di Lepenies, la studiosa riflette sulla causa della massiccia partecipazione alla guerra da parte degli intellettuali.

I saggi della raccolta dimostrano come le relazioni tra intellettuali e artisti europei abbiano avuto esiti molto diversi gli uni dagli altri; sono diversi, per esempio, i rapporti che finiranno proprio a causa del conflitto. È il caso dell'amicizia tra due interpreti centrali della letteratura europea del primo Novecento: Hugo von Hofmannsthal e Gabriele D'Annunzio. Il rapporto è descritto da Renate Lunzer (pp. 93-118) in un saggio che indaga la dialettica di attrazione e repulsione emersa tra i due durante il conflitto. Hofmannsthal aveva seguito la produzione di D'Annunzio fin dagli esordi contribuendo a diffonderne i lavori in area tedescofona. Saranno l'azione propagandistica e le invettive antiaustriache di D'Annunzio (che

culmineranno con l'apparizione della *Canzone dei Dardanelli*) a causare una controversia alla quale non seguirà mai una vera e propria risoluzione amichevole. Una dinamica simile caratterizza il rapporto tra Wittgenstein e i suoi amici inglesi, indagato da Ilse Somavilla nel suo contributo (pp. 287-322). In questo caso, non fu la guerra a causare la rottura dei rapporti di Wittgenstein con i sodali inglesi, Somavilla precisa anzi che ciò che emerge dagli scritti personali e dalle riflessioni di quegli anni è spesso una sincera preoccupazione per gli amici. Il conflitto causò però un inasprimento nei rapporti con Russell a causa del diverso atteggiamento in guerra; Russell era pacifista, mentre Wittgenstein si arruolò come volontario. Questa esperienza influenzò successivamente i processi di pensiero filosofico, soprattutto etico-religioso di Wittgenstein, che Russell non riuscì a comprendere. Anche se l'amicizia intellettuale continuò dopo la guerra – come testimoniano le reciproche dediche nei loro libri – il disaccordo tra i due crebbe, e la rottura definitiva rimandata unicamente dalla guerra non avvenne fino agli anni successivi.

Le divergenti posizioni rispetto alla guerra sono anche l'oggetto delle incomprensioni sorte tra Tommaso Gallarati Scotti e Rudolf Borchardt, il cui rapporto si era sviluppato intorno al comune interesse per Dante. Elena Raponi (pp. 137-172) ne ripercorre la nascita e l'evoluzione. Dante fu per entrambi un padre spirituale e una figura d'esempio e di ispirazione in quanto incarnazione di uno spirito di resistenza spirituale, ma, constatata la studiosa, «è proprio nel giudizio sull'uomo politico Dante, che le posizioni di Borchardt e di Gallarati

Scotti divergono nettamente» (p. 142). Il primo abbraccia l'idea imperiale del pensiero politico di Dante, mentre il nobile lombardo – interventista democratico influenzato dagli ideali risorgimentali – fa suo un patriottismo 'metafisico'. Quella che sembra una disputa teorica è in realtà un conflitto tra opposti ideali che toccano inevitabilmente l'attualità politica. Il volume si arricchisce grazie ad alcuni saggi che esulano dal campo letterario e guardano ad altre discipline; ne è un esempio il saggio di Simone Villani (pp. 247-262) dedicato al 'triangolo dai mille lati' che si sviluppa intorno a *Jules e Jim*, ovvero una rete internazionale di contatti che in particolare riguarda l'autore del romanzo Henri-Pierre Roché, la pittrice e giornalista Helen Grund e lo scrittore Franz Hessel, tre amici per i quali «al di là dei confini geopolitici rettificati dai cannoni, al di là della guerra e degli eventi della vita, è l'amicizia la loro vera patria» (p. 256). Un altro triangolo amicale che fu al centro di uno dei periodi più produttivi dell'avanguardia tedesca è quello tra Wassily Kandinsky, Franz Marc e Paul Klee, analizzato da Mariaelisa Dimino (pp. 173-218). Il carteggio fra i tre affronta «parallelamente alla riflessione sull'arte, sulla guerra e sul ruolo storico dell'artista nella società, una riflessione sul tema dell'amicizia che li avrebbe condotti infine a mettere in discussione i termini delle proprie affinità intellettuali e personali» (p. 176). Sebbene lo scambio epistolare non assuma mai toni politicamente concreti, mantenendosi sempre dentro una riflessione di carattere utopico, il saggio consente di situare l'esperienza del *Blauer Reiter* nel contesto ideologico da cui

ebbe origine. Un atteggiamento di misticismo metafisico e di euforia bellica è quello che caratterizza Karl Wolfskehl, il cui carteggio con Albert Verwey e Stefan George è descritto da Chiara Conterno (pp. 219-246). Nel caso di Wolfskehl e Verwey il lessico usato dai due interlocutori ribadisce le sostanziali differenze di approccio alla guerra: «l'olandese pacifista è concreto e diretto, abbondante nell'uso degli aggettivi entusiastici l'altro» (p. 232). Come l'Olanda, anche la Svizzera si configura come un'oasi pacifica in Europa. In particolare «Zurigo è centro di raccolta di molte personalità della cultura, nella città gli incontri sono molto fitti» (p. 264). In Svizzera si sviluppa il rapporto tra Hermann Hesse e Romain Rolland analizzato da Fabrizio Cambi (pp. 119-136); il saggio si concentra tra l'altro sulla celebre polemica di Thomas Mann contro Rolland nelle sue *Betrachtungen*. Con toni diversi, approfondite e appassionate discussioni sulla guerra caratterizzano anche l'amicizia tra due autori che appartengono allo stesso fronte: Ezra Pound e lo scultore Henri-Gaudier-Brzeska. Ne parla Ralf Lüfter (pp. 323-337). Entrambi arruolati volontari nel 1914, nei loro lavori si occupano della guerra al fine di capire cosa sia e che funzione abbia: il conflitto si dimostra un vortice nel quale nulla può rimanere quello che è stato.

La guerra intesa come momento cruciale dopo il quale nulla sarà come prima emerge anche dagli scritti di Ferruccio Busoni, del quale si occupa Giuseppe Callinari (pp. 263-286): «Gli anni della guerra rappresentano uno spartiacque per tutta l'arte europea. Non c'è dubbio che anche nell'avventura del nostro artista valga

la coscienza che nulla sarà più come prima. In Busoni però il movimento interno mostra, più che una frattura, una metamorfosi, un rimodellamento» (p. 271). Il compositore dalla *Doppelidentität*, «musicista e uomo di cultura, è figura di frontiera in molti sensi. Lo è dal punto di vista linguistico e culturale innanzitutto» (p. 276). Callinari cerca di cogliere alcuni tratti salienti, sia di ordine psicologico che artistico, nell'ampio epistolario che il musicista ha mantenuto con diversi intellettuali come Boccioni, Zweig e Rubiner. Di particolare interesse è l'amicizia con Zweig, «accomunato a Busoni dalla passione del bibliofilo e dal collezionismo musicale» (p. 279) e dalla condivisione di una visione del mondo aperta e cosmopolita. Zweig, famoso per essere stato un intellettuale che ha fatto del concetto di amicizia uno dei nuclei più importanti della propria vita e divenuto un'icona del coinvolgimento e dell'impegno per un'Europa pacifica, è il protagonista dell'interessante contributo di Arturo Larcati (pp. 53-92), incentrato su «uno dei più grandi paradossi della biografia di Zweig», ovvero il fatto che sia proprio il sostenitore della 'religione dell'amicizia' nei primi anni di guerra a farsi coinvolgere dall'euforia patriottica, non esitando «a interrompere quasi del tutto i rapporti con gli amici delle nazioni nemiche» (p. 65). Larcati pone l'accento su una serie di incongruenze tra le testimonianze di conoscenti di Zweig durante i mesi precedenti allo scoppio del conflitto e la ricostruzione *a posteriori* che lo scrittore ci fornisce nella sua autobiografia: «*Il mondo di ieri* diventa uno spazio in cui gli aspri conflitti con gli amici sui fronti opposti vengono appianati e la guerra



diventa, alla luce del ricordo di molto tempo dopo, un banco di prova che rinsalda ancora di più l'amicizia tra artisti e intellettuali di Paesi diversi» (p. 77).

In conclusione, oltre alla ricchezza di temi e prospettive, un dato rilevante del volume è che lo studio dei rapporti personali tra intellettuali e artisti consente uno sguardo più approfondito sulle dinamiche che hanno articolato gli scambi e le reciproche influenze. L'aspetto interessante di questa miscellanea risiede nel suo essere una cronaca minuziosa di un'epoca di grande fermento e nel riconoscere nello scambio epistolare uno strumento di ricerca fecondo che non consente solo un confronto tra diverse radici culturali, ma che implica anche spesso una riflessione sul ruolo dell'artista nella modernità e in generale sulla posizione dell'uomo di fronte alla barbarie che sconvolge la civiltà europea.

Claudia Cerulo

Lorella Bosco – Giulia A. Disanto (hrsg. v.), *«Das Publikum wird immer besser». Literarische Adressatenfunktionen vom Realismus bis zur Avantgarde*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2020, pp. 207, € 38,88

Come fa ben notare nell'introduzione al volume Heinrich Kaulen, il raccontare è diventato, negli ultimi tempi, un fenomeno ben studiato nella cornice degli studi culturali. L'attenzione è rivolta, in modo particolare, non solo al narrare fissato sulla carta per mezzo della scrittura, in cui ci si pongono questioni immanenti al testo, alle istanze narrative,

alla struttura interna del processo narrativo stesso e alla temporalità o alla topografia del mondo narrato. La narrazione è da tempo un fenomeno al centro degli studi interdisciplinari ed è considerata come la capacità antropologica di base, per mezzo della quale ci si orienta linguisticamente nella realtà e si tenta di definire la propria identità. La rapida diffusione dei *mass media* nel XX e nel XXI secolo sembra aver acuito l'interesse scientifico, e non solo, per la narrazione, che non è più solamente parte della vita quotidiana, e non è più rappresentata unicamente da forme artistiche elaborate come l'epica, la novella o il romanzo moderno. Le strutture narrative a cui ci siamo abituati oggi hanno trovato forma di espressione nei mezzi audiovisivi, nelle serie televisive, nei giochi per computer e, in generale, nel mondo digitale. Essendo il narrare un processo comunicativo, interessante è indagare la funzione del destinatario del messaggio che l'opera d'arte vuole trasmettere. Allo studio di questa funzione, che ha subito diverse trasformazioni nel corso del tempo, è dedicato il volume curato da Lorella Bosco e Giulia A. Disanto, che raccoglie nove contributi presentati nell'ambito del «Germanistentag» di Bayreuth. La discussione si concentra sul periodo tra il Realismo letterario e le Avanguardie del XX secolo. Si tratta di un'epoca di profondi cambiamenti, nella quale la tradizionale funzione del destinatario, o in senso lato del pubblico, entra da un lato in crisi, mentre dall'altro lato va incontro a nuove definizioni e nuove trasformazioni. Queste manifestazioni artistiche rivoluzionarie erano costituite da sin-

goli individui o da gruppi di persone che si volevano espressamente distanziare dalle norme sociali in vigore e dalle rappresentazioni artistiche in voga. La loro ricerca di una nuova definizione della funzione dell'arte portò a un cambiamento radicale del rapporto fino ad allora esistente tra artisti e opinione pubblica. Il nuovo ruolo attribuito al pubblico viene nuovamente definito, di conseguenza anche le strutture e le strategie del processo comunicativo letterario. Il volume tenta di ricostruire questo cambiamento della funzione del pubblico, analizzando gli interessi di legittimazione dell'artista, come pure i meccanismi di inclusione ed esclusione in ambito letterario. L'esclusione e la delimitazione dell'artista nei confronti della dimensione pubblica, dalla quale si sente rifiutato o contro la quale si schiera, lo portano a cercare di creare una nuova dimensione pubblica in cui poter rappresentare e legittimare la propria attività artistica. Tale indagine è effettuata attraverso lo studio di testi e autori considerati esemplari per il periodo preso in considerazione.

Nel saggio di apertura del volume (pp. 11-46), Giovanni Tateo si occupa delle riviste dei fratelli Heinrich e Julius Hart nel contesto del Naturalismo e le analizza come rappresentazioni mediali atte a favorire lo sviluppo di un'opinione pubblica letteraria. Attraverso l'analisi dello sviluppo delle riviste *Deutsche Dichtung*, *Deutsche Monatsblätter* e *Kritische Waffengänge*, Tateo mostra il cambiamento del progetto editoriale di queste riviste nel loro evolversi; cambiamento che si manifesta, in modo particolare, nell'attiva e solerte pubblicazione dei fratelli e nel loro concepire il lavoro

di edizione come contributo alla formazione di un nuovo e più ampio pubblico. Nel determinare lo scopo e la forma delle loro riviste, i fratelli Hart espongono il loro programma estetico alla base delle pubblicazioni, come pure il carattere formativo di un'identità nazionale per opera delle stesse. Di frequente le loro riviste ospitano testi che riflettono su questioni filosofico-estetiche e sulla possibilità di un rinnovamento socio-culturale, che si può attuare anche avvicinandosi alla realtà storica.

Jelena U. Reinhardt (pp. 47-62) mostra, partendo dall'arte cabarettistica di Max Reinhardt, come costui sviluppi una nuova concezione di opera teatrale e di conseguenza una nuova idea di pubblico. Reinhardt ha riconosciuto fin dall'inizio della sua attività teatrale l'importanza di un contatto con l'opinione pubblica, di un consenso sia di piccoli gruppi della società già avvezzi alla frequentazione dei teatri, sia del pubblico delle grandi masse di lavoratori; era per lui impensabile non riflettere sulla reazione del pubblico mentre lavorava alla progettazione delle sue opere, per mezzo delle quali contribuì a cambiare l'idea di spettatore allora in voga e la stessa tipologia di pubblico. Questo cambiamento radicale del ruolo dello spettatore durante lo spettacolo teatrale agisce sullo spettacolo stesso, influenza il lavoro del regista e degli attori, come anche la percezione della rappresentazione da parte del pubblico. Reinhardt mise in atto una vera e propria rivoluzione teatrale che iniziò, in piccolo, con l'esperienza del cabaret, per giungere poi alle sue rappresentazioni monumentali. Egli non ha solo cercato di influenzare il gusto del pubblico,

ma ha contribuito alla formazione della consapevolezza della sua identità nella partecipazione attiva alla rappresentazione teatrale. In modo particolare, negli anni in cui lavorava al cabaret, ha concepito quest'ultimo come luogo di sperimentazione di nuove forme di rappresentazione e di comunicazione con gli spettatori.

Nel saggio di Serena Grazzini e Sabrina Ballestracci (pp. 63-88), che si rivela interessante anche per il tentativo di unire l'analisi letteraria e linguistica, mostrando i punti di contatto tra le due discipline, le autrici analizzano il rapporto tra autore e pubblico nell'opera di Otto Julius Bierbaum. L'idea alla base delle sue opere è quella di una comunità formata dall'artista e dal suo pubblico. Grazie all'ironia, usata da Bierbaum come strategia narrativa, l'autore rende spesso il lettore suo complice. Bierbaum condivide il desiderio tipico degli autori della *Moderne* di eliminare la cesura tra arte e vita, autore e pubblico, sollevando contemporaneamente il sospetto che le diverse forme estetiche in voga rafforzassero invece questa divisione. Di conseguenza, il rapporto tra letteratura e vita, divertimento e alti interessi dell'arte non costituisce solo una tematica privilegiata delle opere di Bierbaum, ma ne influenza anche lo stile e la forma. L'ironia, come anche la critica alle diffuse pretese nei confronti della letteratura intesa come mezzo di intrattenimento, è un modo per stimolare il lettore a sviluppare una concezione moderna di letteratura. L'analisi linguistica del testo *Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede* mostra come Bierbaum esprima la sua idea di pubblico e conduca un gioco ironico con il lettore. Già la

scelta del lessico nel titolo mostra il suo muoversi tra realtà e finzione, e il lettore viene stimolato a identificarsi con la figura fittizia della signora per cercare di comprendere il messaggio di questa introduzione scritta sotto forma di lettera a una sconosciuta. L'identificazione e, allo stesso tempo, la presa di distanza del lettore da questa figura femminile mostrano l'ironia dell'autore, che si nasconde dietro quest'ultima per trasmettere la sua concezione di arte.

Theresa Homm (pp. 89-106) indaga il rapporto tra autore e lettore nella rivista di Karl Kraus, «Die Fackel». Attraverso passaggi significativi tratti dalla rivista, Homm ricostruisce questo rapporto, così come la trasformazione del concetto di lettore da parte di Kraus. Se la rivista, ai suoi esordi, aveva un valore educativo e doveva insegnare al lettore a leggere in modo diverso e così a sviluppare un proprio pensiero, Kraus si esprime poi progressivamente in maniera sempre più aggressiva, in modo particolare dopo il 1933, nei confronti di un pubblico che non ritiene più all'altezza dei suoi compiti. Esasperato dalle lettere dei lettori che gli confessano di non comprendere i suoi testi, egli riconosce con amarezza che il lettore non può essere un partner dell'autore, perché non si interessa delle strategie narrative e del progetto editoriale. È piuttosto il rappresentante di quell'odiata macchina culturale contro cui egli sferza le sue sagaci critiche, quindi un suo oppositore e nemico.

Christine Kanz (pp. 106-117) si occupa di Else Lasker-Schüler e del suo epistolario letterario, riconoscendo nelle lettere a vari scrittori (Karl Kraus, Herwarth Walden, Arnold Schönberg, Emil Nolde, Al-

bert Ehrenstein, Alfred Döblin, Paul Cassirer e Oskar Kokoschka) non solo una costante mescolanza tra i suoi pensieri e il mezzo utilizzato per esprimerli, ma anche una articolazione delle tematiche attraverso quattro funzioni principali: il rivolgersi al destinatario alla maniera dello strilone per spiegare il contenuto delle lettere; il mostrare il gioco tra gli elementi reali e finzionali delle storie che si narrano in queste lettere; il rivolgersi al destinatario come istanza del proprio auto-confinamento e del nonconformismo e, infine, come strategica messa in scena di se stessa. In queste lettere viene meno il confine tra realtà e finzione, a fronte dell'utilizzo e della fusione di diversi generi letterari. Attraverso queste quattro strategie narrative, Lasker-Schüler tenta di rendere partecipe il lettore della sua arte e della sua vita.

Oliver Ruf (pp. 117-144) si occupa dei mezzi espressivi delle Avanguardie e tenta di mostrare come, dopo il 1910, si crei una contro-opinione pubblica contro i *media* dominanti. Le riviste in cui questo accade sono analizzate da Ruf in base alle loro forme e modalità di espressione, come anche in rapporto agli artisti coinvolti, al luogo di pubblicazione e alla programmazione editoriale, oltre al rapporto con i grandi caffè metropolitani. Ruf mostra come, in questo periodo, i giovani pubblicisti facciano la loro prima comparsa sulla scena letteraria dell'epoca e tentino di darle una nuova forma. Un esempio è Heinrich F.S. Bachmair, uno dei più noti rappresentanti della bohème monacense, che fondò la sua casa editrice a Berlino e chiamò il suo almanacco del 1912 *Das erste Jahr*. Coinvolse autori particolarmente

noti e amati nei monacensi Café Stefanie e Simplicissimus come Else Lasker-Schüler, Leonhard Frank, Johannes R. Becher, per citarne solo alcuni. Dalla sua collaborazione con Hugo Ball nacque la rivista *Die Neue Kunst*.

Lorella Bosco (pp. 145-172) si occupa del rapporto tra arte e dimensione pubblica, analizzando l'attività della scrittrice e artista di cabaret Emmy Hennings. Mediante l'analisi di cinque testi in prosa, Bosco mostra come Hennings cerchi sempre di assicurarsi del consenso del pubblico, parlando del suo stato precario di attrice che, a livello sociale, non ha ancora una precisa determinazione identitaria. Hennings si posiziona, nel rapporto tra la prassi teatrale e quella letteraria, rispetto ai modelli autoriali e di genere dominanti e riflette sul suo ruolo in modo particolare in riferimento al rapporto tra l'artista e il pubblico, tra soggetto e oggetto dell'osservazione. La base della sua messa in scena è il gioco con le aspettative da parte del pubblico circa il ruolo di una donna contemporanea. Hennings riflette sul modo in cui il suo corpo durante la performance, la stessa messa in scena e non per ultimo il coinvolgimento del pubblico siano elementi imprescindibili nel rapporto tra artista e spettatore.

Il contributo di Giulia A. Disanto (pp. 173-190) analizza il contesto delle Avanguardie all'inizio del XX secolo. Sull'esempio dei manifesti avanguardistici, Disanto mostra il rapporto che il pubblico come atto collettivo che si concretizza nella rottura con l'estetica dell'autonomia di questo periodo. Partendo dal Futurismo e arrivando al Dadaismo il pubblico acquista una nuova funzio-

ne nel processo estetico di fruizione dell'opera d'arte. Nelle *performances* e nelle altre forme di azione lo spettatore, da osservatore estraneo, diventa attore e co-produttore dell'opera. Il rendere attivo il pubblico funge però da elemento costitutivo di un innalzamento dell'arte a prassi di rivoluzione culturale. Anche il pubblico appartiene agli strumenti delle Avanguardie per la formazione di una nuova arte, grazie anche al cambiamento radicale sia della produzione che della ricezione artistica. Disanto nota come, accanto alle riviste, la teoria estetica delle Avanguardie si esprima attraverso una serie di testi dalla natura programmatica, appellativa e performativa, vale a dire opuscoli, poster e soprattutto manifesti, questi ultimi riconosciuti dalle Avanguardie stesse come «ihr eigenes Medium» (p. 176). Le diverse tipologie di pubblicazione dei manifesti, non solo come breve testo nelle riviste, ma anche e soprattutto come opera d'arte di grande qualità tipografica in forma di poster, parlavano al pubblico borghese delle città europee, cercando così di accorciare la distanza tra artista e pubblico. In modo particolare, è il Dadaismo che determina una nuova funzione del pubblico nel processo estetico; proprio attraverso il manifesto gli artisti dadaisti mostrano la loro teoria estetica e il loro progetto artistico per mezzo del quale vogliono cambiare il mondo (p. 180). In questo processo, il coinvolgimento del pubblico è immediato e inevitabile. Mediante i loro appelli, espressi nei manifesti, i dadaisti eliminano il confine tra artista e pubblico, sostengono che l'arte non sia prodotta individualmente e quindi neppure recepita individual-

mente. La *performance* dadaista, in cui si uniscono e si mescolano tutte le forme artistiche, è un'azione collettiva (p. 181).

Chiude il volume il contributo di Hermann Dorowin (pp. 191-207), che amplia il periodo di indagine fino agli anni Trenta del XX secolo. L'autore Jura Soyfer, ebreo di origine austriaca, che morì nel 1939 nel campo di concentramento di Buchenwald, ha sempre riflettuto nei suoi scritti teorici sull'unione sociale del suo circolo di lettori. L'attività letteraria di Soyfer è caratterizzata da grande creatività e gioia nello sperimentare, da un'acuta capacità di osservazione sociale e psicologica, come anche da una sensibilità nei confronti del linguaggio, spesso anche ironica. La sua attività letteraria comprende poesie satiriche, prosa giornalistica, opere di teatro e cabaret e ben riflette il cambiamento epocale a livello politico, sociale e culturale dei primi anni Trenta del Novecento. Proveniente da una famiglia ebraica di industriali dell'Ucraina, emigrata nella capitale austriaca (1920), Soyfer partecipa attivamente alla vita culturale viennese, militando nella sua gioventù prima come socialista e poi come comunista.

Nei suoi scritti teorici, egli ribadisce l'importanza sociale del legame con il pubblico, riflette sul suo ideale di spettatore e gli risulta difficile staccarsi dal pubblico proletario desideroso di cultura. Nel corso degli anni il suo concetto di pubblico cambia radicalmente, e proprio questo cambiamento della tipologia di destinatario delle sue opere diventa il motore dell'innovazione estetica. In modo particolare, all'interno della corrente dell'Austromarxismo, la riflessione sulla funzione

politico-ideologica della letteratura, soprattutto del teatro, ha un ruolo predominante: in questo contesto, influenzato dalla drammaturgia di Meyerhold e Jewreinow, come anche dalle rappresentazioni berlinesi di Erwin Piscator, per citarne solo alcuni (cfr. pp. 192), Soyfer riflette sia sulla funzione che sulla tipologia di pubblico. Le masse omogenee di spettatori non lo affasciano, egli è piuttosto a favore dell'autonomia dell'individuo e quindi dello spettatore. Pensa che il pubblico sia da stimolare attraverso l'ironia e lo scherzo. Subisce l'influsso di Brecht e di Majakowski. Passando dal suo iniziale orientamento per il proletariato dotato di consapevolezza di classe, all'agitazione ideologica dei membri di partito, giunge infine a teorizzare e produrre una forma di teatro destinata a un pubblico più ampio e basata sul concetto di fronte. Egli sostiene la necessità di un teatro cittadino e in seguito nazionale («österreichisches Theater», p. 201), in cui il pubblico deve avere un ruolo attivo.

I contributi del volume mostrano, attraverso l'analisi di autori e opere diverse, la gamma completa delle funzioni letterarie e dei diversi concetti di pubblico che si vanno man mano sviluppando nel periodo di tempo che si dipana dal Realismo alle Avanguardie. La funzione del pubblico nella teoria della letteratura, in rapporto alla diversità degli autori scelti e delle prospettive di indagini, è ricostruita nel dettaglio.

Isabella Ferron

Gabriele Guerra, *L'acrobata d'avanguardia. Hugo Ball tra dada e mistica*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 144, € 16

A Hugo Ball (1886-1927) – poliedrico artista dada, spirito critico del proprio tempo, nella cui opera confluiscono, in fasi e modalità differenti, arte, politica e religione – Gabriele Guerra dedica un denso studio che si snoda attorno a due assi concettuali principali: «l'attitudine balliana alla dissidenza e la sua prestazione teologico-politica» (p. 10); elementi che attraversano il pensiero dell'artista creando le maglie di un tessuto del Moderno in cui la trama, rappresentata da politica e mistica, si intreccia in maniera continua e produttiva con l'ordito, costituito dall'estetica dell'avanguardia.

Quattro sono le fasi cruciali della parabola intellettuale di Ball attraverso le quali Guerra intende dimostrare come dissidenza e teologia politica permettano di considerare l'artista di Pirmasens non solo come fondatore, insieme a Emmy Hennings, del Cabaret Voltaire e promotore delle serate dada zurighesi, ma anche e soprattutto come uno dei protagonisti della cosiddetta «avanguardia marginale» (Mauro Ponzi), come un personaggio che, topograficamente ancorato alla sola Svizzera (Zurigo e il Canton Ticino), 'secede' spiritualmente dalle trasformazioni dell'avanguardia del primo dopoguerra. Ball rifiuta infatti l'idea di una corrente radicale con lo scopo di mero esperimento artistico volto alla provocazione del pubblico, e, pur continuando a negare ogni obbedienza ai sistemi predefiniti, cerca un'altra via per portare avanti la critica al suo tempo e mira a fondare, mediante il recupero della dimensione

mistica, una 'teocrazia' che rivendichi la libertà assoluta.

Il primo momento è quello della constatazione della 'fine dell'arte', che, come scrive alla sorella da Monaco, dove vive, è divenuta «ridicola» (7 agosto 1914), e del bisogno di nuovi stimoli. La delusione e lo spaesamento, le misere condizioni finanziarie, l'incertezza di fronte al futuro portano Ball, il pacifista antiprussiano, ad arruolarsi nell'esercito – ma anche la guerra sarà, come egli stesso afferma, «solo una mezza soluzione». Rimandato a casa per problemi di cuore, si traferisce a Berlino, dove nuovi contatti, fra cui quello con il fondatore della rivista «Die Aktion», Franz Pfemfert, lo portano a prendere le distanze dal conflitto bellico, a decidere di lasciare la Germania, trasferirsi a Zurigo, nella neutrale Svizzera, e a scegliere la dissidenza, a «scardinare i codici tradizionali attraverso cui le diverse pratiche estetiche trovano il loro posto nel mondo» (p. 55), trasformando, attraverso il gesto della *performance* artistica nel cabaret, «il fatto artistico in pratica antropologica» (p. 57). L'arte è così ricondotta a prassi di vita (Peter Bürger) e assume il compito di costruire «nuove costellazioni di senso, insomma nuovi mondi e uomini nuovi» (p. 57). Il gesto di Ball, vestito da vescovo sul palco del Cabaret Voltaire, rispecchia una pratica artistica, ma è anche proposta di un modello di vita che trova la sua centralità nella figura dell'*Artist*, del funambolo che, con le sue acrobazie, dà continuamente nuova forma a se stesso e alla sua esistenza. Si tratta di un 'esercizio' che porta a cambiare la propria vita, a uscire «dalla modalità passiva di

esistenza» ed entrare in una «attiva», come afferma Peter Sloterdijk in *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, che Guerra finemente rievoca.

La seconda fase, di carattere dialettico, è rappresentata dal connubio dell'elemento artistico con quello teologico-politico nel saggio *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1918). Con forte *vis polemica* antiguglielmina Ball si sofferma sul ruolo dell'*Intelligenz*, del ceto intellettuale, responsabile di «tanti danni morali e materiali» (p. 27), ma, allo stesso tempo, sottolinea Ball con pathos da militante, «*élite spirituale*», capace di insegnare agli altri a raggiungere un grado di discernimento più alto («eine höhere Vernunft»). L'obiettivo dello scritto, debitore nei confronti delle idee della *Romantik* tedesca mistico-panteistica – di Novalis, ma anche di Franz von Baader – è quello di proporre una «*unyo mistica* di un mondo affrancato», una nuova fratellanza fra uomo e natura, di fondare una «chiesa invisibile» che unisca cultura e religione, uno spazio politico-filosofico in cui il *Gewissen* è applicato alla *Kultur*, un «cristianesimo che aspira [...] a un rinascimento universale». Colonne portanti di questo nuovo progetto sono per Ball le tre figure di Müntzer, Baader e Bakunin, rispettivamente rappresentanti del messianesimo anabattista, della mistica romantica e dell'anarchismo politico, figure che si oppongono a quelle di Lutero, Kant e Bismarck, e permettono di denunciare la linea teologico-politica dominante per costruire, attraverso spirito e azione, uno spazio politico-antropologico-filosofico alternativo e rinnovare il mondo tedesco coevo.

Il terzo e il quarto momento di sviluppo si delineano come fasi pa-

rallele e si concretizzano con la pubblicazione di *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben* (1923) e con lo studio del pensiero di Carl Schmitt, che sfocia nello scritto *Carl Schmitts Politische Teologie* (1924). Nel 1917 Ball torna a visitare Monte Verità e a confrontarsi con gli intellettuali di lingua tedesca che si erano stabiliti nelle colline vicine ad Ascona, che fanno parte dell'ampio movimento conosciuto come *Lebensreform* e, nel caso specifico, creano una comunità fondata su *Zivilisationskritik* ed *Erlösungsfantasiën* (Andreas Schwab). Monte Verità «si presenta come un'ascesa e un'ascesi, verso l'uomo nuovo, verso il mondo nuovo, verso un uso nuovo del mondo e dell'uomo» (pp. 72-73), come un esercizio acrobatico che serve a Ball a scoprire uno «spazio altro da quello circostante dominante [...] rivolto all'ascesa verso l'alto» (p. 82). Uno spazio che Ball trova sia nelle *performance* dada, in cui centrale si rivela il ruolo del corpo, sia nella dimensione mistico-escatologica di un nuovo 'cattolicesimo'. In *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben* il nuovo si ritrova nelle figure di tre santi della chiesa dei primi secoli che rappresentano la tradizione apofatica (pseudo-Dionigi Aeropagita) e quella eremitica (ravvisata in Giovanni Climaco e Simeone lo Stilita) e sono accomunati dalla ricerca spirituale della conoscenza del divino. Centrali sono qui il complesso tematico della liturgia (elemento dell'estetica comunitaria) e la gerarchia (terrestre e angelica), componente di carattere politico. La dimensione politica, anche in questo caso, è rappresentata come un'ascesa verso l'alto: sono gli angeli, incarnazioni del «bello liturgico» (p. 105), a orientare gli uomini e i santi a «stabilire un ponte tra l'umano e

l'oltreumano». Una tendenza verso il trascendentale che Ball collega intenzionalmente all'*Übermenschentum* nietzscheano, unendo così teologia, politica e filosofia, una commistione che si rivela essere il compimento di una modalità di espressione alternativa del Moderno.

Allo stesso modo il risultato del confronto con la figura del giurista cattolico Carl Schmitt porta a comprendere come Ball, prendendo in esame il programma teologico-politico di Schmitt (soprattutto i concetti di dittatura e rappresentanza), ma anche a partire da basi più squisitamente 'esistenziali' (la posizione di Schmitt come genio ribelle), consideri, autoimmedesimandosi, l'intellettuale di Plettenberg come commentatore in disparte del «cupo fallimento della cultura sentendosi il custode di ogni vita superiore» (p. 48) e ritorni così sulla triade tematica arte-teologia-politica che, come ben individua Guerra, soggiace all'idea di Ball del ruolo dell'intellettuale della sua epoca.

Il dibattito sulla complessa figura di Ball potrebbe continuare a lungo sulla scia delle considerazioni del volume di Guerra – che ha il pregio di approfondire un filone di riflessioni già avviato in pubblicazioni apparse negli ultimi anni in diverse sedi, proponendone, sistematicamente, i punti cruciali, e possiede anche il merito di innescare il desiderio di (ri)leggere le opere di un intellettuale dada per molti versi ancora sconosciuto al pubblico italiano, portandolo a interrogarsi su una figura versatile e a scoprire nuove sinergie della modernità.

Moira Paleari



Giulia A. Disanto – Ronny F. Schulz (hrsg. v.), *Lyrik-Experimente zwischen Vormoderne und Gegenwart*, Aisthesis, Bielefeld 2020, pp. 291, € 39,80

Esplorare il potenziale creativo del genere lirico e dimostrarne la forza sperimentale intrinseca, senza soffermarsi su un preciso momento storico, bensì osservando in maniera diacronica lo sviluppo della poesia di lingua tedesca dal Medioevo fino al presente. È questa, in estrema sintesi, l'intenzione del volume curato da Giulia A. Disanto e Ronny F. Schulz, una raccolta di undici saggi che sottolineano il carattere sperimentale del prodotto poetico inteso come risultato di un processo di assimilazione della tradizione passata e di una sua costante rielaborazione. Che la poesia, al di là di ogni categorizzazione storico-letteraria e di genere, sia sempre in primo luogo un esperimento, è insito nel termine stesso: 'poesia' è creazione, è ciò che viene costruito, fabbricato, formato (si pensi qui al senso primario del verbo ποιέω), e veicola quindi, come il termine 'testo' (*texere*), un'idea di manualità e artigianalità che è centrale nella prassi lirica. In questo senso il poeta può veramente essere paragonato a un fabbro, come già Dante definisce Arnaut Daniel nel canto XXVI del *Purgatorio* – T.S. Eliot farà lo stesso con Ezra Pound all'inizio di *The Waste Land* –, o come l'artiere di Carducci, nel *Congedo delle Rime nuove*.

Alla luce di ciò, il concetto di *experimentelle Lyrik*, con il quale viene generalmente indicata l'avanguardia poetica del secolo scorso, si rivela piuttosto problematico. La lirica non inizia a sperimentare con lin-

guaggio, forme e temi soltanto nel Novecento, bensì convive da sempre con l'idea di innovazione e creatività, come affermano i curatori nell'introduzione, sottolineando che «ein kreativer Umgang mit Sprache und lyrischen Gattungen oder Formen [ist] eine feste Konstante in der Lyrik» (p. 18). Certamente il concetto di 'esperimento' si afferma nell'Età moderna, «dennoch sind poetische [...] Experimente auch schon vor Aufkommen des Begriffs anzusetzen» (p. 27). Ciò emerge molto bene già nella prima sezione della raccolta, incentrata sulla poesia medievale (*Minnesang und Sangspruch: Neue Wege der Rezeption*) e il suo dialogo con i secoli successivi. Danielle Buschinger mostra come il Medioevo letterario, riscoperto nel Settecento illuminista, abbia ispirato autori tra loro molto diversi come Clemens Brentano, Heinrich Heine, Richard Wagner, Ricarda Huch e Peter Rühmkorf. I poeti di riferimento, intesi come figure rivoluzionarie e anticonvenzionali, sono soprattutto Walther von der Vogelweide e Tannhäuser. Spostandosi sul versante della forma, Anabel Recker si concentra invece sull'utilizzo dell'*equivoca* (rührender Reim) fra il tardo Medioevo e l'Età moderna, mostrando come questo tipo di rima venga impiegato dal *Minnesang* fino al *Meistersang*, e osservando come nel corso dei secoli da momento di esperimento formale si trasformi in espediente artistico. Per documentare questo sviluppo vengono presi in considerazione un testo di Gottfried von Neifen, un *Marienlob* anonimo e un componimento di Hans Winter.

L'interessante rivisitazione di un *Tagelied* di Dietmar von Aist (*Släfest du, friedel ziere*) da parte dell'autore

svizzero Urs Allemann (*Noch auf morf? hey! zierfriedel! bello!*) mostra come il processo della *Überschreibung* possa essere impiegato con successo anche per la rielaborazione di testi medievali. Christoph Schanze mette in luce come il testo originale, ricco di passaggi sfocati e quindi adatto a più interpretazioni e all'*Überschreibung*, pur con alcune libertà sia stato efficacemente 'riscritto' da Allemann e adattato al presente. Una simile rivisitazione, realizzata con tecniche differenti, si trova anche in *auf der vogelweide* di Ulrich Zimmermann e in *minnehochdeutsch* di Konrad Balder Schäubelen. Sandra Hofert e Ronny F. Schulz indagano l'idea di corporeità che innerva questi due testi: nel primo è centrale la percezione e la rielaborazione visiva di un corpo (ecco dunque l'interazione tra «Text und Bild»), mentre il secondo, redatto in una lingua fittizia che simula l'alto-tedesco medio, insiste sull'idea di corpo sonoro («Text und Klang», p. 117).

Su due forme liriche della tradizione, che proprio allontanandosi da questa hanno saputo reinventarsi, verte la seconda sezione del volume, *Innovation und Tradition*. Matthias C. Hänselmann analizza lo sviluppo del sonetto dal XVI secolo fino a oggi, mettendo in luce come quella che sovente è considerata una *forme fixe* della tradizione lirica in realtà ne è continua revisione e variazione, e può quindi essere vista come forma epigonale «in Gestalt einer Tradition des Traditionsbruchs» (p. 149). A riprova di ciò, vengono passati in rassegna celebri 'esperimenti' sonettistici di Gryphius, dei romantici, di Rilke e di Czernin, grazie ai quali è appurato che una grande costante del sonetto è

proprio la sua incostanza formale. Il saggio di Elisa Ronzheimer si occupa invece di un'altra forma del passato, il salmo, che nel XX secolo, grazie alle possibilità offerte dalla sua struttura e dalla sua situazione liminare tra lirica e prosa, è stato riesplorato con successo da numerosi autori (ad esempio Brecht, Celan, Bachmann, Frisch, Bernhard). Proprio i salmi di Brecht si rivelano interessanti per Ronzheimer, che analizza come l'autore riadatti e personalizzi questa forma, servendosi del *parallelismus membrorum* (individuabile anche al di fuori della lirica, come in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) per arrivare più efficacemente al suo pubblico.

La terza sezione, *Kombinatorik und Geometrie*, si apre con il saggio di Giulia A. Disanto, incentrato sull'elemento ottico in ambito lirico da Porfirio fino alla *konkrete Dichtung*. Particolare importanza viene data alla figura del *carmen quadratum*, che nei secoli (si pensi al quadrato palindromico del Sator, al *Carmen II* di Porfirio, a *Gesetztes Bildgedicht* di Kurt Schwitters e agli esperimenti di Friedrich Achleitner e Gerhard Rühm) ha avuto particolare fortuna. Concentrandosi sui testi di Porfirio e Schwitters, Disanto mette in luce come la simbologia religiosa del primo ceda il posto a un esperimento di carattere mistico e tipografico nel secondo. Un altro testo di Schwitters, la prosa di *Auguste Bolte*, presenta persino aspetti di geometria frattale, a dimostrazione quindi di uno scambio prolifico tra matematica e scrittura in ambito poetico. Restando nel Novecento, Jill Thielsen si occupa di calcolo combinatorio e lirica, analizzando la *Einladung zu einem Poesie-Automaten* di Enzensberger e le *Metamorphosen* di Czernin: se il primo

testo, estremizzando lo stile della neo-avanguardia, denuncia il rischio di un appiattimento poetico, il secondo vede nell'*ars combinatoria* un metodo produttivo, che «[etabliert] Sprache und Verwandlung als konstitutives Moment einer Weltstruktur [...] und [schlägt] damit einen anthropologischen Weltbegriff vor [...]» (p. 218).

*Buchstabe, Alchemie und Magie* è il titolo dell'ultima sezione, i cui tre contributi vertono sul connubio tra mistica, alchimia, scienza e lirica. Lorella Bosco si sofferma sull'aspetto alchemico, esoterico e scientifico della poesia di Hugo Ball, sottolineando come il suo linguaggio diventi formula magica e l'artista stesso si tramuti in mago, in sacerdote e saltimbanco linguistico. A circa un secolo di distanza Steffen Popp sembra inserirsi nella scia di Ball con la sua raccolta *118*, un chiaro riferimento al sistema periodico degli elementi (con allusioni alchemiche) e dunque al dialogo produttivo con le scienze naturali. Thomas Keith indaga invece le radici dell'avanguardia lirica, analizzando una selezione di formule magiche tra il XIV e il XVI secolo. Confrontando la loro struttura e la loro dimensione acustica con quelle di *gadji beri bimba* e *Wolken* di Hugo Ball, emergono sorprendenti parallelismi: Ball si serve di un linguaggio veramente assimilabile a quello dei testi magici, sicché la sua *Lautdichtung* permette nuovi approcci alla percezione della realtà. La conclusione è affidata al saggio di Donatella Mazza, che studia i meccanismi linguistici alla base di *Zuginsfeld*. L'opera di Otto Nebel – chiaro è il riferimento a *Der seltsame Springinsfeld* di Grimmshausen – è particolarmente adatta a un'indagine di carattere semiotico soprattutto

per quanto riguarda la maniera in cui viene composto il materiale linguistico di partenza. Il risultato, la cui forza espressiva e il carattere mistico ricordano la *Magische Cavallerie* di H.C. Artmann, Konrad Bayer e Gerhard Rühm, mostra la versatilità e la complessità morfologica della lingua tedesca portata agli estremi e tenta di emulare sul piano letterario la pittura di Kandinsky e la musica di Schönberg.

Grazie a questi contributi e alla loro eterogeneità, il volume riesce pienamente nel suo intento e dimostra in maniera convincente come alla base di ogni poesia ci sia sempre l'intenzione di sperimentare con il linguaggio, le forme, i temi e le tradizioni. Tra i molti aspetti trattati, due appaiono particolarmente importanti e meritano di essere citati in chiusura. La poesia è un processo creativo che si nutre continuamente dell'esperienza poetica pregressa: ogni innovazione si basa su realtà già precedentemente esistenti che vengono di volta in volta messe in discussione, ampliate o (talvolta radicalmente) modificate. In un'ottica più orizzontale, la poesia esiste però anche sempre grazie a un contesto, anzi, ne ha bisogno più di altri generi artistici. La spesso citata materialità lirica si realizza proprio grazie all'interazione tra dimensione semantica, visuale (oppure ottica) e acustica, nonché grazie al dialogo con differenti ambiti della scienza. Lo spazio riservato all'analisi di tale interazione nel corso dei secoli costituisce sicuramente un altro merito di questo volume.

Stefano Apostolo

Ester Saletta (a cura di), *La scrittura dell'esilio oltreoceano. Diaspora culturale italo-tedesca nell'Europa totalitaria del nazifascismo. Riflessioni interdisciplinari*, Aracne, Roma 2020, pp. 296, € 18

Lo spiccato carattere interdisciplinare del volume consente di risemantizzare la condizione dell'esilio tenendo conto dell'intersezione di diversi piani (identitario, storico-politico, letterario). I contributi compongono un quadro eterogeneo, in cui al movimento geografico dalla patria a un altrove corrispondono dinamiche culturali che investono l'immaginario artistico e letterario.

Così dalle prime pagine si avverte l'urgenza di rivedere i paradigmi e i confini dei saperi, una necessità imposta dalla letteratura dell'emigrazione con la sua 'provocazione' critico-metodologica nei confronti delle letterature nazionali e la spinta a una sinergia pluridisciplinare che fa della letteratura uno spazio di 'contaminazione', valorizzandone la funzione imagologica. Emerge il nesso saldo tra letteratura e identità attestato sia nel ricorso frequente al genere autobiografico, sia nel cinema di emigrazione, nei film realizzati e in quelli progettati. Con chiarezza di esempi Sebastiano Martelli segue la variegata declinazione letteraria di un fatto storico, il fenomeno migratorio, nel confronto inevitabile con quell'antimito americano elaborato dalla cultura europea in funzione antimoderna e autodifensiva. Interessanti le riflessioni sulla recente critica letteraria che tenderebbe a far coincidere esilio ed emigrazione e a considerare il fenomeno sociale otto-novecentesco attraverso i modelli storico-letterari. Si affronta poi la questione linguistica,

la scelta di scrivere in lingua italiana o nella lingua dei paesi di accoglienza, cruciale per capire le deviazioni rispetto al canone e valorizzare la contaminazione culturale attuata dalla letteratura di emigrazione: creolizzare la mente, come scriveva Armando Gnisci. Rimproverando il silenzio della critica sulle opere prodotte dalla dialettica centro-periferia, una tensione che già Carlo Dionisotti individuava in *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), Martelli ne auspica una maggiore visibilità utile a ridisegnare il canone della letteratura italiana otto-novecentesca.

Sulla letteratura di emigrazione si sofferma anche il secondo contributo, scegliendo la peculiare prospettiva del 'ritorno' in patria. Analizzando *Le vie di New York* di Martino Iasoni, Martino Marazzi fa risaltare il bilinguismo (italiano e inglese) come coordinata culturale tipica di un contesto migratorio e in una lettura comparata delle due versioni sottolinea le rispettive sfumature psicologiche e le prospettive distinte che ne conseguono. Con i suoi due idiomi, gli inserti fotografici e la netta scansione temporale, l'autobiografia è letta come un romanzo d'artista e come *nostos*, seguendo e confermando l'orientamento dell'antropologia linguistica (Sapir).

Alla costruzione del mito americano attraverso le pagine di *Americana* è dedicata l'analisi di Novella di Nunzio. Dopo averne ripercorso le vicissitudini editoriali segnate dalla censura fascista, l'antologia vittoriana è osservata dalla prospettiva storica dell'emigrazione italiana e da quelle teoriche desunte dal concetto di abiezione (Kristeva) e di extralocalità (Bachtin). L'emigrazione come brutale scontro culturale: lo straniero,

ridotto dalla barriera linguistica alla preverbalità semiotica, diviene essere abietto respinto dagli *Acts* che si susseguirono per ostacolare la presenza italiana in America. Suggestiva l'ipotesi di leggere *Americana* come «progetto di redenzione poetica condotto con sguardo eccedente ed extralocale verso gli Stati Uniti» (pp. 76-77) divenuti terra abiettante nei confronti degli emigranti italiani; soprattutto per l'implicazione che invisò al regime sia stato proprio quel tentativo di «redimere esteticamente l'America» (p. 77) riabilitandone il mito ribaltato dalla politica immigratoria ostile. In un discorso serrato e avvincente le sezioni dell'antologia sono attraversate come fasi di un percorso dalla costruzione al fallimento e alla riabilitazione del mito americano.

Al maestro Vittorio Rieti, figura di esule dall'esperienza artistica sovranazionale contraddistinta da una accentuata ibridazione culturale, è dedicato il contributo di Daniela Bombara che si concentra sul balletto *Barabau* e sul libretto d'opera *Teresa nel bosco*. Nella caratteristica cifra ilare del balletto (costante mantenuta nelle diverse coreografie) si palesa la valenza antifascista, perché il riso rovescia e stigmatizza la violenza del regime e della guerra. Analogamente funziona l'ironia in *Teresa nel bosco*, che rappresenta la ribellione temporanea della protagonista al modello femminile dell'angelo del focolare. Bombara non manca di rinvenire le antecedenti nella Nora ibseniana o nella protagonista di *Una donna* di Sibilla Aleramo, ma anche nei personaggi pirandelliani che si sottraggono agli obblighi sociali. Stimolante l'analisi condotta sulle distinte e complementari funzioni

dei *media* extralinguistici e linguistici: alla musica, alla scenografia, ai mimi sarebbe affidata la rappresentazione dell'altrove mentre il linguaggio della protagonista espliciterebbe il ridicolo del reale e del dominio maschile.

Orientato alla cultura di genere è anche il contributo di Natascia Barrale sul nuovo modello di femminilità che si emancipa dalla regola delle tre *k* (*Kinder, Küche, Kirche*), prescritte alla donna dell'epoca guglielmina. *Neue Frau* e industria culturale: seguendo l'affermarsi di un vero fenomeno di massa, Barrale osserva la risposta censoria del nazionalsocialismo responsabile di molti esili. Ad Adrienne Thomas, Irmgard Keun, Victoria Wolff, Gina Kaus, Vicki Baum sono dedicati brevi e incisivi paragrafi che raccontano l'esilio come occasione di rivincita per le scrittrici. Tuttavia, il *felix exilium* si dimostra purtroppo non genericamente valido. Anzi, considerando la letteratura dell'esilio da una prospettiva di genere, rispetto alle esperienze maschili l'autrice rileva tratti di affinità ma anche differenze significative che mostrano le cinque donne osservate ancora alle prese con pregiudizi resistenti contro l'emancipazione.

Un doppio esilio nel contributo di Rosanna Gangemi sul *Rodin* di Günther Anders, testo escluso dall'antologia in cui il filosofo ebreo esule in America raccoglie i propri saggi sull'arte, probabilmente perché destinato a un volume successivo. L'ineludibile saggio di Rainer Maria Rilke sullo scultore francese è un'eredità importante per le riflessioni di Anders in *Homeless Sculpture*, come sottolinea Gangemi ripercorrendo concetti cruciali – dalla poetica delle cose alla funzione dinamica dello sfondo

delle sculture, ai loro gesti 'puri' – per congiungerli alla ontologia negativa di Anders e alla più generale riflessione sul posto dell'arte e dell'artista nel mondo moderno. La perspicace lettura incrociata dell'autore dei *Bourgeois de Calais*, del celebre *Le Penseur*, del *Balzac*, della *Porte de l'enfer* procede recuperando le pagine di Georg Simmel dedicate al dinamismo della vita che in Rodin dissolve l'individualità delle forme. Proprio sulla centralità del movimento e del gesto nelle sue opere è avvitata non soltanto l'affinità delle letture di Simmel e di Anders, ma anche la consonanza al concetto andersiano di inversione e all'estetica del frammento a cui rimanda.

Gli ultimi quattro contributi convergono su Borgese esule negli Stati Uniti interrogando aspetti biografici e letterari diversi, restituendo così un'immagine vivace e composita dell'autore di *Rubé*. Ilaria de Seta elenca gli interventi dedicati alla Germania tracciandovi un progressivo taglio militante e segue le ragioni della scelta di allontanarsi dall'Italia attraverso il diario e le lettere dell'intellettuale: i brani riportati dimostrano che in effetti l'inedito carteggio con Croce racconta due modi diversi di vivere l'antifascismo. La puntuale rassegna degli incarichi accademici ricoperti da Borgese nelle università americane (con l'interesse sempre vivo per la cultura tedesca), la ricognizione della rete di esuli antifascisti, che si aggregarono negli Stati Uniti a una più ampia rete europea e di nativi americani, fondano su elementi biografici e politici l'incontro con Thomas Mann, ponendolo in una cornice culturalmente più significativa della semplice parentela determinata dal matrimonio con sua

figlia Elisabeth. Interessanti le lettere inedite del maggio 1944 indirizzate a Thomas Mann intorno al progetto di un film mai realizzato (invece fu pubblicato un libro, *The Woman of the Hundred Faces*), ispirato alla vita della modella ebrea Maria Lani. Sempre basata su una rigorosa ricerca d'archivio e sugli scambi epistolari, si articola la sezione conclusiva che ripercorre l'amicizia di Borgese e Stefan Zweig attraverso il carteggio dei due con Geiger: ne emergono riflessioni sull'esilio e prospettive politiche riguardanti l'Europa che rimandano consistenti affinità di intenti.

Dall'impegno culturale di Mann e Borgese durante l'esilio americano, portatori di un concetto socialdemocratico di anti-totalitarismo che riflette un processo di estetizzazione letteraria, muove il contributo di Ester Saletta. L'utopia politico-letteraria di libertà mondiale che animò entrambi avrebbe favorito la rinascita del mitico classicismo greco-romano strumentalizzato dalle ideologie nazifasciste: politica e letteratura costruiscono una «socialdemocrazia innovativa, moderna e lungimirante, che proclami un nuovo umanesimo culturalmente globalizzato» (p. 211). Le affinità tra i due esuli sono presentate attraverso una trama di evidenze testuali: di Borgese si scorre l'attività giornalistica, che tratteggia un'immagine della Germania guglielmina, e si sottolinea la consonanza a temi (e talvolta anche a giudizi) manniani nelle questioni affrontate sia nella *Nuova Germania* (a proposito della cultura tedesca o della doppia natura del germanesimo), sia nell'analisi del regime condotta in *Goliath. The March of Fascism*. La complementarità di classicismo e romanticismo, l'imma-

gine armonizzata del germanesimo o dell'italianità, la comune radice goethiana umana e poetica, l'espressività wagneriana, acutamente indagate in un fitto accostamento di citazioni, rilevano il comune impegno in una «battaglia culturale, combattuta nel nome del nuovo Umanesimo e di una democrazia sociale e laica» (p. 225). La dimensione sovranazionale del ridefinito concetto di democrazia e la funzione costruttiva, determinante e normativa dell'arte colgono lo slancio militante dell'esilio americano dei due intellettuali europei.

Diari e lettere raccontano motivi e speranze di un soggiorno accademico divenuto 'auto-esilio' nel contributo di Ambra Meda, che al Borgese letterato politicamente impegnato negli *States* affianca un ritratto più intimo, ricalcato sulla crescita interiore consentita dalla nuova terra e dall'esperienza del viaggio. Seguendo le immagini borghesiane della «sweet land of liberty», della «Odissea dell'uomo moderno» e dell'approdo «ad un'Itaca superiore» si traccia il processo di acquisizione di una maggiore consapevolezza della propria identità. Al viaggio, assunto come costante biografica per i noti motivi familiari e lavorativi, Meda attribuisce l'esito di «un percorso interiore di maggiore apertura verso l'altro e il diverso» (p. 250) che porterà Borgese a scrivere *Atlante Americano*, la raccolta di *reportage* meno convenzionale pubblicata sul tema in epoca fascista. Richiamando le difficoltà editoriali del testo, Meda racconta un altro episodio delle interferenze censorie del regime, ma soprattutto inserisce le impressioni nordamericane di Borgese nello sviluppo del mito americano sul suolo italiano. Lo sguardo all'attività di Pavese e

Vittorini, filtrata dalle pagine dei romanzieri americani, dà adito alla considerazione dell'esperienza diretta dell'esule Borgese che può affrancarsi dagli stereotipi e dai pregiudizi incrociati sull'immagine dell'America; sintomo del progetto politico borghesiano è poi la rilevata sua tendenza a marcare non le differenze ma i tratti comuni fra Stati Uniti ed Europa, a mostrare nel nuovo mondo la prefigurazione del destino evolutivo della civiltà europea.

Il tassello conclusivo torna a discutere le ragioni dell'esilio, la posizione rispetto alla politica postbellica e a Mussolini, considerando il giudizio espresso da Croce e la risposta consegnata alla stesura preparatoria, *Apologia in corpo sei*, custodita negli archivi del Fondo Borgese. Gandolfo Librizzi convoca sinteticamente ma in modo esaustivo tutti gli elementi probatori della posizione chiaramente antifascista di Borgese già prima della sua fuoriuscita dall'Italia, per poi ripercorrere la difficile decisione dell'esilio attraverso le riflessioni affidate alle lettere e ai diari che ripetutamente ribadiscono l'alternativa tra partire e perire. Interessanti gli stralci di carteggio inedito con la nipote Giovanna in riferimento al suo *Goliath. The March of Fascism*, atto di pubblica denuncia delle aberrazioni del fascismo ma anche analisi delle origini culturali e intellettuali che ne hanno consentito l'avvento. In questa direzione Librizzi interroga il testo di Borgese trovandone la chiave interpretativa nella definizione del fascismo «quale elemento distruttivo dell'idea universalistica di civiltà» (p. 277), come esaltazione irrazionale della violenza che si insinua nella delusione per l'inadempienza o le

componenti corrotte del sistema democratico e perciò rinvenendone una anticipazione nel saggio *The Intellectual Origins of Fascism*. Seguendone l'evoluzione dopo la sconfitta del regime e dopo l'esplosione di Hiroshima, Librizzi mostra l'attivismo politico antifascista di Borgese teso a promuovere il confronto intellettuale per fondare una democrazia planetaria. Un messaggio di «edificazione di una umanità e di un umanesimo nuovi» (p. 283) che si riverbera nelle inedite opere epico-tragiche del periodo americano offerte alla curiosità del lettore.

Nella varietà tematica e disciplinare i contributi articolano diverse declinazioni dell'esilio mostrandone la fecondità di *topos* in cui si intrecciano questioni storiche, sociologiche e politiche che valorizzano nell'arte la funzione di dare forma alla realtà, comprenderla e progettarla. Il lavoro estetico degli esuli considerati è difficilmente separabile dal compito etico che essi assumono: l'esilio diventa una estraneità che accomuna.

Stefania Rutigliano

Eugenio Spedicato, *Dürrenmatt e il Singolo*, libreriauniversitaria.it edizioni, Padova 2020, pp. 136, € 12,90

«Friedrich Dürrenmatt ist nicht unser Richter, aber vielleicht unser Gewissen, das uns nie in Ruhe lässt» (Marcel Reich-Ranicki, *Friedrich Dürrenmatt. Der makabre Possenreißer*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 15.1.1981, p. 15).

A un secolo esatto dalla sua nascita, lo scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt (1921-1991) ci lascia in eredità non solo un *corpus* tra i più

apprezzati e variegati della letteratura novecentesca, ma soprattutto un particolare modo di confrontarsi con la realtà, critico, originale e irriverente. La difficoltà di incasellare una personalità così poliedrica all'interno di un quadrante preconstituito non sfugge certo a Eugenio Spedicato, uno dei suoi maggiori studiosi italiani. Conscio che qualunque classificazione *a priori* rappresenterebbe una banale forzatura, in occasione del centenario di Dürrenmatt il germanista gli rende omaggio con una monografia in cui lascia che sia la sua opera a parlare da sé, onorando in tal modo la sua volontà, già espressa in *Soggetti I-III* («die Stoffe sind die Resultate meines Denkens, die Spiegel, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden», Friedrich Dürrenmatt, *Labyrinth. Stoffe I-III*, Diogenes, Zürich 1990, p. 11). Spedicato sfrutta pertanto la ricorrenza come trampolino di lancio per una riscoperta di Dürrenmatt presso il grande pubblico, mosso dalla convinzione che i suoi scritti possano ancora parlare in modo attuale al lettore contemporaneo. A questo intento se ne affianca anche uno più squisitamente scientifico, poiché lo studioso si propone di sondare una nuova frontiera della ricerca: l'impegno di Dürrenmatt nella difesa del Singolo (*der Einzelne*).

L'(in)giustizia, il grottesco, la paradosalità, il caso, che operano contro il Singolo a garantire che la storia prenda 'il peggiore sviluppo possibile' sono i *topoi* più frequentemente posti sotto la lente d'ingrandimento dalla critica, ai quali lo stesso Spedicato ha peraltro dedicato numerosi contributi (cfr. tra gli altri il volume a sua cura *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della*



*paradossalità*, ETS, Pisa 2004; *Der Kontingenz-Gedanke und die Universalien Wahrheit, Freiheit und Gerechtigkeit bei Friedrich Dürrenmatt*, in Peter Gasser u.a., hrsg. v., *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Wallstein, Göttingen 2014, pp. 77-96). In questo nuovo volume, Spedicato mira tuttavia a dimostrare come sia proprio il Singolo, così spesso rimasto in ombra, a costituire non solo la cifra identificativa dell'intera produzione dürrenmattiana, ma persino il suo punto di forza. Proprio in questo secondo proposito risiede l'originalità della monografia che, pur non trascurando la rilevanza dei *Leitmotive* tradizionali, introduce un elemento di novità all'interno della *Dürrenmatt-Forschung*, che consente una rilettura delle opere sotto una nuova luce. Il saggio consiste in una puntuale rassegna dei principali nuclei tematici dell'opera dürrenmattiana, ad ognuno dei quali è dedicato uno dei dieci capitoli, corredati dalla disamina delle opere più rilevanti per l'argomento trattato. L'esposizione, perspicua e incisiva, si sofferma sulle trame e insiste sui motivi fondamentali, risultando pertanto facilmente fruibile e particolarmente adatta anche ai profani della materia; l'inclusione di testi generalmente meno indagati nella selezione del *corpus* fornisce stimolanti spunti di riflessione anche per gli studiosi che si sono da tempo inoltrati nel labirintico microcosmo dürrenmattiano. La chiave di lettura per cogliere l'organicità del contributo è offerta dalla premessa e dalla conclusione che formano la cornice, dove le tematiche affrontate nei singoli capitoli vengono poste in connessione con l'idea del Singolo, che affiora così quale asse gravitazionale dell'intero volume.

Nella premessa Spedicato fornisce le coordinate fondamentali per orientarsi all'interno del saggio, chiarendo anzitutto il concetto di 'Singolo' dürrenmattiano, da intendere come una categoria esistenziale di ispirazione kierkegaardiana. Mosso da un ideale di giustizia e indipendenza, questa figura, spiega l'autore, è il cavaliere donchisciottesco che ingenuamente ma coraggiosamente lotta per l'integrità propria e del mondo, stagliandosi contro una collettività ipocrita e servile che tenta di fagocitarlo, ben conscio della natura fallimentare della sua impresa, ma non per questo meno audace. A questa sezione di apertura segue un primo capitolo introduttivo, nel quale il percorso biografico-artistico di Dürrenmatt viene presentato in relazione al contesto storico-letterario della Svizzera del secondo dopoguerra. Sacrificando parzialmente l'eshaustività informativa a favore di una maggiore densità dei contenuti, Spedicato si discosta dalla classica trattazione biografica manualistica per ricreare suggestivamente l'ambiente che costituisce l'*humus* storico e culturale dello scrittore.

Dalla seconda sezione, incentrata sulle opere giovanili, e in particolare sulla figura del 'ribelle', prende avvio la ricognizione dei *Leitmotive* dürrenmattiani. Muovendo ancora una volta dal tracciato biografico, l'autore mette in luce come gli anni dell'infanzia e della giovinezza – con riferimento particolare al complicato rapporto con la figura paterna e al trasferimento a Berna – abbiano plasmato in modo significativo il percorso dello scrittore. Fu dunque il giovane ribelle Friedrich, che percepiva la Svizzera come una prigione,

a fare da calco per i suoi 'ribelli' letterari. Comparsa per la prima volta nel racconto *La città* (1952), questa figura verrà continuamente ripresa e rielaborata, come attestano le opere della maturità *Drammaturgia di un ribelle: Prometeo (Fuga di pensieri, 1992)* e *Il ribelle (Soggetti I-III, 1981)*.

Per la generazione del ribelle Dürrenmatt, segnata dalla devastazione della Seconda guerra mondiale prima e dalla tensione della Guerra Fredda poi, fertile terreno di dibattito fu il tema della conflittualità in politica, illustrato nel terzo capitolo tramite l'esempio del radiodramma *Il processo per l'ombra dell'asino* (1951). Nel libero riadattamento di Dürrenmatt della *Storia degli abderiti* di Wieland (1774), la banale e pretestuosa controversia tra due abitanti di Abdera per l'ombra di un asino degenera in una faida cittadina dagli esiti tanto assurdi quanto drammatici, facendosi parabola della tendenza umana alla folgore politica. I particolarismi che ne fungono da miccia non solo minano l'idea stessa di democrazia, come preconizzato dalla parabola trattata, ma compromettono anche la moralità individuale.

È appunto al motivo della corrutibilità che è riservata la quarta sezione del saggio, nella quale viene analizzata *La visita della vecchia signora* (1956), *pièce* a cui il drammaturgo dovette gran parte della sua fama. Nella tragicommedia l'arrivo a Gullen della 'vecchia signora' affamata di vendetta scopre il vaso di Pandora, rivelando i rispettabilissimi cittadini quali nauseanti lacchè. L'ipocrita correttezza degli abitanti di Gullen, che non si peritano di sacrificare un concittadino per il proprio tornaconto, non è altro che la grottesca messa in

scena dell' 'innocenza infame' della Svizzera nel secondo dopoguerra nonché, più in generale, della riprovevole condotta del genere umano, asservito al dio-denaro.

A fronte di un tale scenario, è difficile non abbandonarsi al cinismo, tematica di cui tratta la parte successiva del saggio, incentrata su *La panne* (1956). La demenziale pantomima di un processo-gioco che crea lo sfondo del fortunato racconto invita infatti a una riflessione critica sul concetto di giustizia, verso il quale lo scrittore elvetico si mostrò da sempre profondamente scettico. Tale cinismo è inscenato attraverso il paradigmatico caso di Alfredo Traps, rappresentante di tessuti, dalla cui condotta emerge la dicotomia tra la giustizia tradizionale, ufficiale, processuale e la giustizia umana, morale, letteraria, che conduce ad esiti a dir poco paradossali.

Ed è proprio al paradosso, una delle cifre stilistiche fondamentali di Dürrenmatt, che Spedicato dedica il capitolo successivo, dove introduce e commenta il concetto di «*paradoxe Handlung*» che funge da pilastro della poetica dürrenmattiana, prendendo come riferimento in particolare i racconti *La morte della Pizia (Il complice, 1976)* e *La casa (Soggetti)*. Il *trait d'union* di due testi così dissimili (il primo è una revisione parodistica del mito edipico, il secondo uno scritto giovanile dalle tinte horror) è proprio la trama paradossale, intesa nella sua doppia accezione di storia apparentemente razionale in cui si insinua un elemento caotico che conduce alla catastrofe e/o di una narrazione che genera due modalità interpretative differenti ma ugualmente possibili.

Nemmeno la fede, nodo cruciale della settima sezione, fu risparmiata

dal mirino critico di Dürrenmatt, che la elesse anzi a bersaglio favorito. Cresciuto in un ambiente familiare votato alla cieca obbedienza religiosa, il giovane Friedrich si mostrò ben presto estremamente polemico riguardo all'idea di un Dio creatore e ordinatore, in stridente contrasto con il tragico corso della storia, governata da irrazionalità e caos. Emblematica è in tal senso la cronaca della dittatura anabattista a Münster nel 1534-1536 nella commedia *Sta scritto* (1947), dove emerge distintamente la brama di potere sottesa alla rivoluzione religiosa. La fede, secondo Dürrenmatt, agisce infatti troppo spesso come catalizzatore di tensioni piuttosto che come elemento di solidarietà tra i popoli, come auspicato invece dalla parabola *Abu Chanifa e Anan ben David* (*Rapporti*, 1975).

L'idea stessa di una minaccia atomica che funge da deterrente – sublimata nella fortunatissima commedia *I fisici* (1961) – dimostra ampiamente come siano la tensione e l'ostilità a orientare il comportamento umano. L'uomo è talmente addestrato a questo assurdo equilibrio del terrore che, quando non è in grado di identificare un nemico esterno, rivolge il proprio odio verso se stesso. Questa la riflessione centrale dell'ottavo capitolo, dove Spedicato prende in esame due prose tarde particolarmente rilevanti in tal senso: *La guerra invernale nel Tibet* (1981) e *Minotauro. Una ballata* (1985). Il mercenario del racconto distopico e il minotauro della ballata vengono letti come spiriti affini, entrambi prigionieri di loro stessi: il primo vittima del suo corpo deturpato e della sua anima incancrenita, il secondo inconsapevolmente incarcerato in un labirinto

di specchi con il suo stesso riflesso a fargli da secondino, dal quale gli è consentito affrancarsi solo nel momento in cui viene assassinato.

E proprio gli assassini saranno tra gli ingredienti fondamentali della penultima sezione, nella quale il germanista ritorna a uno dei campi di indagine che gli sono più cari: il romanzo giallo dürrenmattiano. A suggerire il particolare interesse verso il genere – al quale lo studioso ha dedicato diversi contributi (cfr., tra gli altri, *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Donzelli, Roma 1999) – la stessa corposità del capitolo, decisamente più ampio e articolato rispetto ai precedenti. I tradizionali *Kriminalromane* (*Il giudice e il suo boia*, 1950-1951; *Il sospetto*, 1952; *La promessa*, 1954) vengono qui minuziosamente presentati e descritti nei loro tratti fondamentali, con particolare attenzione al ruolo in essi ricoperto dal caso (*Zufall*), contro il quale il giustiziere nulla può se non giocare d'azzardo, in una partita truccata in partenza.

D'altronde, come chiaramente illustrato in *Il complice. Un complesso* (1973), in un contesto dove siamo tutti complici per il solo fatto di essere al mondo, macchiati di un peccato originale di natura morale, l'unica speranza di un possibile rinnovamento è da ricercare nella dimensione individuale, nel Singolo. Quest'ultimo, puntualizza Spedicato nella parte conclusiva del saggio, non rappresenta tanto un modello antropico preconstituito, quanto piuttosto un'indole che si manifesta allorché il soggetto si aggrappa ai propri ideali e al proprio senso di responsabilità e sfida il labirinto, in un processo di auto-riconoscimento. Questa lotta

contro l'ossimorico determinismo della casualità, ben s'intende, non può che concludersi con uno scacco, sfociando nell'assurdo e trasformando il Singolo in eroe ironico – l'unico modello di eroismo possibile in un 'mondo in panne'. Non sono tuttavia i risultati, quanto la sua indomita resilienza a definire il valore del Singolo, che assume nelle opere di Dürrenmatt le vesti sempre diverse del ribelle, del sabotatore, del giustiziere, del minotauro, ma è in fin dei conti la sua stessa controfigura. A guidare verso questa interpretazione concorrono le righe tratte da un componimento poetico della tarda maturità intitolato *Solo le cose di poco conto valgono*, con le quali Spedicato sceglie di chiudere il sipario: «basta a me stesso, il mondo / là fuori / è incerto. Non mi appartiene. / È una grazia incomprensibile / oppure anche / una malvagia maledizione. Chi può / saperlo».

In conclusione, l'eterogenea rassegna allestita da Spedicato mostra distintamente come la stessa caparbia insistenza adoperata da Dürrenmatt nella diagnosi delle patologie sociali sia stata riservata anche alla difesa del Singolo, questa «meteora che passa nel cielo di tanto in tanto» (p. 127). Oltre ad aver raggiunto questo obiettivo primario, il germanista è inoltre riuscito nell'intento di rendere la critica dürrenmattiana godibile per un vasto pubblico, mettendo in luce l'estrema attualità e la rilevanza della responsabilità del Singolo, raccogliendo così il testimone di Dürrenmatt.

Erika Capovilla

Thomas Bernhard – Peter Hamm, *Una conversazione notturna*, trad. it. di Elsbeth Gut Bozzetti, Portatori d'acqua, Pesaro 2020, pp. 100, € 11

La celebre intervista di Peter Hamm a Thomas Bernhard «*Sind Sie gern böse?*». *Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhard in Ohlsdorf 1977* viene tradotta per la prima volta in italiano con il titolo *Una conversazione notturna* presso l'editore pesarese Portatori d'acqua. Questa pubblicazione colma un vuoto importante nel panorama editoriale italiano. L'originale, frutto della trascrizione di un'intervista svolta nel 1977, fu dato alle stampe da Peter Hamm solo tra il 2010 e il 2011, anno di uscita del libro, perché proprio lo stesso Thomas Bernhard, dopo quel dialogo notturno caratterizzato da un tono troppo colloquiale, ne aveva impedito categoricamente la pubblicazione. Il testo uscì dunque a vent'anni dalla morte di Bernhard, avvenuta nel 1989, su iniziativa non solo di Peter Hamm, ma anche di Peter Fabjan, di Raimund Fellinger e, più in generale, della casa editrice Suhrkamp.

A buon diritto Thomas Bernhard può essere considerato un classico anche in Italia, ma la *Sekundärliteratur*, la letteratura scientifica sulla sua figura e sulla sua opera, perlopiù non è accessibile al pubblico italiano. La traduzione di questa intervista di Hamm a Bernhard, risultato degli sforzi congiunti di Elsbeth Gut Bozzetti, Mauro Maraschi e Micaela Latini, inaugura, anche in Italia, una riflessione su aspetti biografici di Bernhard e sul suo credo estetico e poetico. Un interrogativo rilevante è quello circa la paternità di questo

libro: è un'opera di Peter Hamm o di Thomas Bernhard? Sappiamo che, dopo il dialogo, il loro rapporto di buona conoscenza, se non di amicizia, andò in frantumi. Quindi l'intervista conteneva degli elementi tali da eccitare la collera dell'autore. La pubblicazione di questo materiale sarebbe stata, agli occhi di Bernhard, un tradimento.

In che cosa consiste il tradimento? Qual è la carica esplosiva di questo libro? Il testo, che si presenta come la fedele trascrizione di un dialogo confidenziale e 'notturno', riporta riflessioni estetiche, tirate impietose e testimonianze autobiografiche di Thomas Bernhard. «I libri mi opprimono, fosse anche uno solo. Un po' come uno che lavora in una latteria: di certo non vorrà avere del burro anche in casa» (p. 19). L'Austria è una terra odiata, e dunque, in nome della paradossalità cui Bernhard ha abituato il suo pubblico, anche il luogo ideale in cui risiedere: «mi piace vivere dove sento l'ostilità maggiore» (p. 20). A proposito dell'arte ai tempi del collegio, Bernhard dice: «Sì, era un rifugio» (p. 25). La morte non è un abisso affascinante che porta verso il suicidio; l'autore non è attratto dalla morte, lo sono solo i suoi personaggi: «Non posso dire che [la morte] mi affascini. Affascina i miei personaggi, certo, ma questa è un'altra cosa» (p. 65). La letteratura non è vita vissuta, la letteratura è forma: «Non ho mai letto una storia in quanto storia, ma piuttosto chiedendomi come avesse fatto l'autore a farla funzionare» (p. 65). I libri di Bernhard sono inoltre uno uguale all'altro: «Sì, certo. Voglio dire, sono sempre gli stessi concetti e lo stesso personaggio» (p. 70). E infine la domanda eponima dell'e-

dizione tedesca (con la risposta di Thomas Bernhard): «*Diderot, parlando di Rousseau, ha scritto che 'soltanto chi è cattivo vive da solo'. Lei vive da solo. Le piace essere cattivo?*» «Credo di sì, ma fino a un certo punto. Di certo potrei essere molto cattivo, direi anche feroce. Solo che non posso esprimerlo, né sfogarlo. [...] Sarebbe magnifico se si potesse [picchiare selvaggiamente a destra e a manca], ma bisognerebbe abbandonare il raziocinio. È quello che ce lo impedisce» (p. 85).

Perché Bernhard reagì con profonda irritazione a questo libro? Da una parte c'era sicuramente la messa alla berlina della propria vita, con il rischio che le traversie reali del soggetto biografico soffocassero il soggetto estetico, riducendo la tragedia dei personaggi a semplice riflesso di un'esistenza infelice (in realtà, però, dobbiamo segnalare che nel 1977 Bernhard si era già incamminato su quella strada con la pubblicazione di due dei suoi cinque libri autobiografici, cioè *Die Ursache. Eine Andeutung*, del 1975, e *Der Keller. Eine Entziehung*, del 1976, tradotti rispettivamente da Umberto Gandini ed Eugenio Bernardi con il titolo *L'origine. Un accenno* e *La cantina. Una via di scampo*). Dall'altra parte occorre invece notare che, a una lettura attenta, questo libro non si presenta propriamente come un testo di Bernhard. Contiene alcuni elementi della sua lingua e del suo stile, ma non è una sua opera. Questo è forse il nodo centrale della questione. Laddove vengono esibiti il disagio e la tragedia, essi sono sopportabili dallo scrittore solamente se vengono riscattati dalla forma. La lingua trasforma un vissuto personale in un'esistenza tragica, mitica, epica, infima o elevata. Senza l'elemento

apollineo della forma lo scrittore non si identifica più con un 'personaggio', ma ritorna 'persona'. Per questo Bernhard bocciò la pubblicazione di questo libro, ma consegnò al suo pubblico altri tre romanzi autobiografici con al centro non già la persona, ma 'il personaggio', o, meglio, 'un personaggio' che, pur nella sincerità della sua narrazione, non uccidesse mai il *quid* essenziale della letteratura: il mistero.

Per una platea di germanisti sono sicuramente interessanti le questioni attinenti alla traduzione. Proprio da questo punto di vista il dialogo tra Hamm a Bernhard, nella sua versione in lingua italiana, si pone come rilettura emendata di un originale troppo 'orale' per essere consegnato alla pagina scritta. Probabilmente, come abbiamo detto, il libro di Hamm uscì solo nel 2011, e non subito dopo l'intervista del 1977, perché un testo così poco curato sarebbe stato un'onta per Thomas Bernhard, che alla fine degli anni Settanta era già una celebrità. Questa edizione ha innanzitutto eliminato il titolo originale «*Sind Sie gern böse?*» sostituendolo con il sottotitolo *Una conversazione notturna*. In un carteggio privato, Simone Massa, componente della casa editrice, interpellato per fornire lumi sulla questione, ha comunicato allo scrivente che la scelta di evitare la 'provocazione' del titolo originale è stata dettata dalla volontà di scongiurare un allineamento di questo libro ai tanti titoli di inchieste scandalistiche. Scrive Simone Massa: «[Il titolo originale] ci ricordava un po' i titoli delle inchieste scandalistiche nei rotocalchi degli anni Ottanta». Il tono del libro intende dunque ambire a una sobrietà più

controllata e disciplinata. Questa sobrietà si perpetua anche nella forma, che nella traduzione italiana è molto meno rozza. Le scelte terminologiche mirano da una parte alla fedele riproduzione della semantica del mondo bernhardiano (e qui è stato prezioso il lavoro di revisione e di redazione delle note esplicative di Mauro Maraschi con la consulenza scientifica della germanista bernhardiana Micaela Latini), dall'altra all'addolcimento di molte asperità testuali dell'originale tedesco (e qui va rilevato il lavoro attento della traduttrice Elsbeth Gut Bozzetti). Nel caso di passaggi troppo gergali e idiomatici il già citato Simone Massa ricorda di aver cercato una soluzione più piana e addolcita, «per non sottoporre il lettore italiano a sforzi sovrumani di comprensione».

Il testo tradotto si presenta con coerenza come il frutto di un *labor limae* sostenuto fino alla fine, volto a elevare, seppur di misura, la discutibile qualità letteraria del testo originale, ingabbiato in una sintassi, e soprattutto in una semantica, troppo scomposta, bassa, sciatta. Ritorniamo in chiusura su un passo di *Una conversazione notturna* (significativo per comprendere le scelte dei traduttori), a guisa di *pars pro toto*. Dice Bernhard, con poca grazia, nell'originale: «Und von mir wird dann nicht nur der Brief zerknüllt, sondern mich hauns halt eh in die Grube hinein. Das ist eigentlich ziemlich wurscht, nicht?» («*Sind Sie gern böse?*», p. 61). L'edizione italiana lima l'originale e riporta questo parlato troppo colloquiale con una sobrietà linguistica che marca uno stile, se non letterario, almeno giornalistico. Ecco il passo, voltato in italiano: «E a quel punto non mi accartoccerebbero soltanto le lettere,

ma butterebbero pure me nella fossa. In fin dei conti, che differenza fa?» (*Una conversazione notturna*, p. 93).

Con coerenza testuale, precisione ermeneutica e coraggio compositivo, *Una conversazione notturna*, nella sua versione italiana, migliora la lingua di un originale disseminato di passi dal lessico grezzo e colloquiale e ne fa, con scelte meditate in ogni passaggio, un libro appassionante non solo per gli studiosi di Thomas Bernhard ma anche per i tanti lettori della sua prosa e del suo teatro.

Samir Thabet

Rüdiger Zill, *Der absolute Leser. Hans Blumenberg – Eine intellektuelle Biographie*, Suhrkamp, Berlin 2020, pp. 816, € 38

Al di là della recente ricorrenza del centenario della nascita – Blumenberg nacque a Lubecca il 13 luglio 1920 e morì a Altenberge presso Münster il 28 marzo 1996 –, questa ampia biografia di Rüdiger Zill offre l'occasione per una riflessione complessiva sull'opera di Blumenberg, pur evitando intenzionalmente di affrontare in modo diretto il tema della eventuale attualità del suo pensiero. Giustamente l'autore la caratterizza come 'biografia intellettuale', tesa soprattutto a evidenziare il carattere processuale e aperto del pensiero di Blumenberg, a privilegiare la logica interna sottintesa allo sviluppo di questo processo e a considerare di conseguenza le specifiche situazioni biografiche in funzione di una migliore comprensione dell'evoluzione teorica e metodologica di Blumenberg. Tale carattere aperto e sperimentale, sottolineato da Zill, può apparire in contrad-

dizione con la definizione di 'lettore assoluto', ma egli evidenzia giustamente il carattere di *Sprengmetapher*, con cui il termine di 'assoluto' venne utilizzato da Blumenberg: esso doveva infatti indicare il punto dal quale la direzione di un movimento avrebbe potuto essere meglio intuita, cosicché il 'lettore assoluto' non sarebbe risultato un «Ding der Unmöglichkeit», ma sarebbe invece apparso come un «Ding fiktiver Möglichkeit», ovvero come una «regulative Idee» (p. 12).

La ricostruzione di una biografia intellettuale così intesa riveste nel caso di Blumenberg un particolare significato: per un verso infatti egli giunse alla pubblicazione di un volume solo nel 1965 con *Die kopernikanische Wende*, cui nell'anno successivo fece seguito *Die Legitimität der Neuzeit* (nei circa vent'anni precedenti fu soprattutto autore di singoli saggi e articoli); per altro verso, già dal momento della sua chiamata a Münster nel 1970, ma soprattutto a partire dalla sua *Emeritierung* nel 1985, egli si ritirò sempre più nell'isolamento della sua ricca biblioteca personale nella casa di Altenberge, troncando progressivamente ogni altro contatto intellettuale. In tal modo, non di rado molte connessioni interne allo sviluppo della sua riflessione vanno perdute, e proprio il carattere processuale e aperto del suo pensiero risulta di difficile comprensione. Inoltre, questa specifica evoluzione della biografia intellettuale di Blumenberg fu in parte indubbiamente dovuta a taluni aspetti del suo carattere e della sua personalità, ma per altri versi fu altresì causata da precise condizioni storiche. Attraverso Blumenberg – ma anche al di là del suo caso particolare – il ricco volume di Zill ad esempio

offre una ricostruzione storiografica di grande interesse di due aspetti diversi, che però condizionarono entrambi l'evoluzione biografica del giovane Blumenberg: il destino di uno *jüdischer Mischling* – il padre, Josef Carl Blumenberg, era cattolico, la madre era invece di origini ebraiche e si era convertita prima al protestantesimo nel 1919, in occasione del suo matrimonio, e poi nel 1930 al cattolicesimo – durante il nazionalsocialismo e in particolare durante la guerra, e la difficile ricostruzione delle università tedesche negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale. Come *jüdischer Mischling* Blumenberg non ebbe la possibilità di accedere liberamente agli studi universitari, e per questo scelse inizialmente di frequentare corsi di teologia a Paderborn e nel collegio di Gesuiti di Sankt Georgen a Limburg an der Lahn, presso Francoforte; in ogni caso, a causa delle ulteriori restrizioni introdotte per i *Mischlingen ersten Grades*, questi studi furono interrotti dopo solo due semestri. Per alcuni anni ebbe ancora la possibilità di lavorare, in particolare come impiegato presso l'impresa bellica di Heinrich Dräger, discendente di un'importante famiglia di Lubecca, poi fu rinchiuso nel campo di lavoro di Zerbst per scavare trincee e costruire strade; da tale campo fu liberato grazie all'intervento di Dräger, presso il quale, alla conclusione della guerra, avrebbe ripreso per un breve periodo a lavorare, dopo esser vissuto per alcuni mesi nella clandestinità, sempre a Lubecca.

La vita universitaria nella Germania postbellica Blumenberg la conobbe inizialmente ancora come studente; grazie anche a una generosa liquidazione ricevuta da Dräger, egli

si iscrisse già nel semestre invernale 1945-46 all'Università di Amburgo, dove trovò nel filologo classico Bruno Snell e nel filosofo husserliano Ludwig Landgrebe due docenti di grande prestigio e rilievo per la sua formazione. Già nell'ottobre 1947 conseguì a Kiel il dottorato con Landgrebe, che nel frattempo era stato chiamato in tale università; la sua dissertazione, nella quale confluirono i suoi precedenti studi teologici e i nuovi interessi per la fenomenologia di Husserl e i suoi ulteriori sviluppi in Heidegger, fu dedicata al *Problem der Ursprünglichkeit der mittelalterlich-scholastischen Ontologie*. Alla *Promotion* seguì nel 1950 – sempre nella stessa università, dove intanto aveva iniziato a lavorare come assistente – l'abilitazione, conseguita con uno studio dedicato alla *ontologische Distanz* nella fenomenologia della crisi di Husserl, di nuovo con Landgrebe come *Gutachter*. Sette anni dopo, sulla base dei *Gutachten* di Landgrebe, Hans-Georg Gadamer e Walter Schulz, Blumenberg divenne professore straordinario a Kiel; già l'anno seguente fu chiamato a Amburgo, e infine nel 1960 giunse all'ordinariato presso l'Università di Gießen. Come già a Kiel, anche a Gießen Blumenberg si trovò a operare in atenei alle prese con difficili fasi di ricostruzione, nei quali vigeva una dimensione quasi intima della vita accademica – ad esempio nei rapporti tra le varie fasce di docenza –, destinata a trasformarsi profondamente solo verso la fine degli anni Sessanta del XX secolo con nuove istanze di riforma, con il forte aumento del numero degli studenti, la diversificazione delle discipline insegnate e la crescita delle attività di docenza (cfr. pp. 157-158). D'altronde, anche nelle tappe successive della



sua vita accademica a Bochum, dove venne chiamato nel 1965 al momento della fondazione dell'università, e a Münster, dove giunse nel 1970, Blumenberg dovette confrontarsi, talvolta anche con molto impegno e non senza successi, con i diversi aspetti di una profonda riorganizzazione delle strutture universitarie.

Il risultato più significativo – senz'altro quello più noto – di questi processi di trasformazione e riorganizzazione della vita accademica fu il gruppo *Poetik und Hermeneutik*, la cui formazione avvenne appunto a Gießen a partire dal 1961 grazie a Blumenberg, a Clemens Heselhaus e a Hans Robert Jauß, entrambi appena giunti nello stesso ateneo; a loro si aggiunse presto l'anglista Wolfgang Iser, molto vicino a Jauß. Un significativo momento di preparazione del gruppo fu la comune partecipazione di Jauß e Blumenberg al settimo congresso della Allgemeine Gesellschaft für Philosophie, tenutosi nell'ottobre 1962 a Münster e dedicato al rapporto tra filosofia e progresso. In quell'occasione Jauß parlò della *Querelle des anciens et des modernes*, e tale conferenza significò per lui un profondo ripensamento della sua ricerca dovuto proprio all'incontro con Blumenberg (cfr. pp. 265-266; 656); Blumenberg per parte sua affrontò il tema – poi centrale nella sua *Legitimität der Neuzeit* del 1966 – *Säkularisation. Kritik einer Kategorie historischer Illegitimität*. Il primo incontro, relativamente ristretto, del gruppo si svolse a Gießen nel 1963; ne seguirono altri sedici, l'ultimo dei quali si svolse nel 1994. Blumenberg aveva iniziato però ad allontanarsi dal gruppo già a partire dal quarto incontro del 1967, per poi partecipare, ma con molto distacco, al settimo

incontro del 1974, dedicato ai *Probleme des Kosmischen*. In ogni caso Zill fornisce un'analisi di grande interesse non solo della posizione di Blumenberg rispetto al gruppo, ma anche di molti altri aspetti della complessiva attività del gruppo di *Poetik und Hermeneutik*, con particolare riguardo alla sua genesi e alla complessa metodologia di discussione e di pubblicazione che il gruppo, almeno inizialmente, intendeva seguire.

Come si è già ricordato, Hans Blumenberg riuscì tuttavia a pubblicare il suo primo volume solo nel 1965: in precedenza aveva peraltro pubblicato numerosi saggi di fondamentale importanza, aveva partecipato attivamente a riviste di grande significato, aveva svolto un'intensa e variegata attività di conferenziere, non aveva disdegnato di scrivere articoli talvolta occasionali e apparentemente lontani dai suoi principali temi di ricerca. Di conseguenza risulta di particolare importanza – e questo è il grande merito di questa biografia di Zill – indagare con attenzione questa ricca produzione saggistica di Blumenberg anteriore alla pubblicazione dei suoi volumi, sia per meglio comprendere la genesi delle sue posizioni teoriche più note e significative, sia per evidenziarne la coerenza interiore, sia infine per gettare maggiore luce sulle modalità con cui si sviluppò il suo pensiero attraverso i diversi passaggi intellettuali che lo contraddistinsero. Un primo fondamentale passaggio, secondo la ricostruzione di Zill, fu rappresentato dal progressivo superamento di una prospettiva *geistesgeschichtlich* in una più articolata dimensione *antropologica*: sul piano *geistesgeschichtlich*, Blumenberg si era sempre sforzato di mostrare come si fossero progressivamente realizzate

alcune costellazioni intellettuali, che avevano reso innanzitutto pensabili determinati sviluppi, evidenziando così la possibilità di alternative sempre presenti nella storia (cfr. pp. 461-462). In tale prospettiva di ricerca, la distinzione tra *Weltmodell* e *Weltbild* aveva svolto un ruolo di primo piano: con il primo termine Blumenberg intendeva designare l'insieme delle conoscenze operative che la scienza riusciva a integrare al suo interno, con il secondo invece ciò che poteva conferire significato e orientamento all'agire dell'uomo (cfr. pp. 471-472). Con il sorgere della modernità, che Blumenberg non identificava con il pensiero di Cartesio, ma faceva già risalire a Cusano e a Giordano Bruno, si smarriva il carattere 'istituzionale' del *Weltbild*, sostituito sempre più dallo sviluppo dell'auto-coscienza umana; proprio per questo la *Geistesgeschichte*, con l'ausilio della ricostruzione storiografica, doveva progressivamente trasformarsi in una antropologia, all'interno della quale la storia dell'affermazione della libera coscienza individuale trovava il suo fondamento concreto nelle modalità di conservazione biologica dell'individuo stesso (cfr. p. 489). Ad avviso di Zill, questo intreccio tra storia e antropologia doveva garantire la legittimazione e nello stesso tempo la libertà della filosofia, e in genere delle scienze umane, da ogni dipendenza ideologica e da ogni legame con un *Weltbild* predeterminato; inoltre, in esso era implicita una valutazione positiva della tecnica e della progressiva tecnicizzazione del mondo, lontana dalle posizioni espresse ad esempio da Horkheimer e Adorno e molto vicina a alcune idee di Husserl, la cui fenomenologia continuò sempre

a costituire il principale punto di riferimento del pensiero di Blumenberg.

L'altro grande passaggio in tale pensiero, che Zill focalizza con grande attenzione, è quello dall'antropologia alla *metaforologia*. Come presupposto fondamentale di questo passaggio deve essere considerato – sempre ad avviso di Zill – il fatto che ogni forma di verità può essere raggiunta secondo Blumenberg solo attraverso una rigorosa metodologia, che garantisce in modo adeguato il valore interpersonale delle conoscenze acquisite (cfr. pp. 501-502); di conseguenza per Blumenberg i concetti, intesi come fenomeni storici, non possono essere fissati alla stregua di rigide definizioni, ma possono invece essere soltanto descritti nella loro interna dinamica (cfr. p. 489). Proprio per questo ogni passaggio dal mito al *logos* lascia emergere dei residui, che non si prestano a un'immediata logicizzazione univoca e restano resistenti a una precisa delimitazione; Zill avverte più volte come la definizione di *assoluta* fornita da Blumenberg alla sua concezione della metafora possa prestarsi a equivoci di grande rilievo, e come appunto tale definizione debba essere più correttamente, per quanto paradossalmente, concepita come priva di ogni carattere *assolutista* (cfr. p. 502). La metaforologia può infatti rendere trasparenti determinate metafore e i processi attraverso i quali queste si sono formate storicamente, ma deve invece evitare di concepire tali metafore come possibili risposte a domande destinate a rimanere prive di risposta; di conseguenza la metaforologia svolge, non diversamente dalla filosofia, una funzione critica, dimostrando allo stesso tempo sia la necessità di determinate metafore

che la portata ben delimitata del loro significato (cfr. p. 503).

Questi due passaggi fondamentali non esauriscono il pensiero di Blumenberg, e Zill mette in rilievo due grandi, ulteriori tematiche che in esso affiorano: per un verso l'importanza della retorica e la concezione della ragione e della razionalità come *actio per distans* (cfr. pp. 522-525), per l'altro la crescente attenzione verso gli *Umwege*, verso i procedimenti di riflessione associativa e verso lo sviluppo silenzioso di un *antimethodo* (cfr. pp. 557-567). Ma più in generale, come si può vedere, l'ampia e approfondita biografia di Zill riesce a restituirci un'immagine completa di Blumenberg, sia della sua evoluzione teoretica, sia dei suoi molteplici interessi – anche letterari, da Goethe a Carossa, da Thomas Mann a Kafka, da Ernst Jünger al teatro di Sartre – e delle sue numerosissime letture, sia della sua talora sfuggente personalità; tale ricostruzione biografica rappresenta così un'occasione di grande rilievo per riflettere con maggiore attenzione sul possibile significato che talune idee di Blumenberg possono avere ancora oggi, e nello stesso tempo per meglio collocarle storicamente nel panorama culturale tedesco e europeo tra il secondo dopoguerra e gli anni conclusivi del millennio che ci ha preceduto.

Aldo Venturelli

Thomas Steinfeld, *Italien. Porträt eines fremden Landes*, Rowohlt, Hamburg 2020, pp. 448 (E-book-Fassung: pp. 750), € 25

Der Autor, von Haus Germanist und Musikwissenschaftler, als Journalist, Literaturkritiker, Übersetzer und Schriftsteller tätig, legt mit seinem *Porträt eines fremden Landes* ein Buch vor, das weder ein traditionelles Reisebuch oder Reiseführer, aber auch keine wissenschaftliche Untersuchung ist, also nicht einfach einzuordnen ist.

Der Leser wird auf eine Reise durch Italien mitgenommen, auf einen persönlich geprägten *giro d'Italia*, der im Piemont beginnt, dann an der Westküste abwärts über Ligurien, die Toskana, Rom in den Süden weiter nach Neapel, Sizilien und zurück an der Ostseite (Marken, Emilia Romagna, Venetien) wieder hinauf bis nach Mailand führt, eine Art Höhepunkt, der zugleich den Abschluss bildet. Dass er nicht alle Regionen bereist hat oder bereisen konnte, wird gleich zu Anfang vermerkt.

Die genau durchdachte Struktur – die Gruppierung einzelner Themen innerhalb eines Kapitels über eine Region – lässt sich ohne Schwierigkeiten nachvollziehen, wenn man Italien so gut kennt, wie hier vorausgesetzt wird. Denn die Erzählung geht innerhalb dieser äußeren Ordnung eher assoziativ vor, konzentriert sich vor allem auf solche Aspekte des Landes, die weniger bekannt sind oder mindestens scheinen. Dabei geht es fast immer, bis auf wenige Rückblicke, um das heutige, das moderne Italien, das nach der internationalen Finanzkrise von 2008 für den Autor endgültig zu den Verlierern in Europa gehört (S. 93 in der E-book-Fassung).

Nicht zufällig beginnt der Rückblick im Piemont, mit einer Rückbesinnung auf die Durchsetzung der italienischen Einheit 1861, deren problematischen Aspekte bald in der Gestalt von Garibaldi und seiner Aktionen zur Sprache gebracht werden.

Vorher aber schon wird zuerst der Ausverkauf einiger bekannter italienischen Markennamen verwiesen, der als das Ende einer (wirtschaftlichen) Identität interpretiert wird und die angeblich durch Rückbesinnung auf eine häufig erfundene Vergangenheit ersetzt wird.

Keinesfalls bietet der Text die mehr oder weniger üblichen Berichte über die bekannten touristischen Attraktionen, von Kirchen, Villen, Palazzi oder Plätzen erfährt man nichts, dazu erfährt der Leser ja zur Genüge in den vielen verfügbaren Reiseführern. Dagegen aber gibt es immer wieder längere Ausführungen über ausgewählte allgemeine Themen, wofür hier (im 4. Kap.) diejenigen zur sozialen Funktion der *piazza* stehen können. Steinfeld macht es sich zur Aufgabe, ihre Struktur und städtebauliche Bedeutung zu erklären und in diesem Zusammenhang auch bestimmte, weit verbreitete Vorstellungen auszuräumen, um Klarheit zu schaffen, indem er seine prononciert formulierten Einsichten dagegenhält: die Bewunderer der italienischen Piazza hielten sie gerne «für einen Ausdruck der guten Regierung. Sie glauben, die Piazza sei vor allem eine Stätte der Begegnung, so als wäre es schlechthin erfreulich, wenn ein Mensch auf seinesgleichen trifft. Diese Annahme aber gründet auf einem Irrtum, und das umso mehr, als Begegnungen mit guten oder schlechten Bekannten in allen mittleren und kleineren Städten unausweichlich sind. Viel wichtiger ist es, dass man sich auf den Plätzen tatsächlich bewegen und fortbewegen kann, zum Beispiel, weil man gewisse Treffen, wenn sie sich nun einmal nicht vermeiden lassen, auf ein lebensförderliches

Minimum reduzieren möchte» (S. 139-140) Wozu auch die italienische (Kaffee)Bar ihren Beitrag leistet als «Ausdruck und Medium einer ritualisierten Flüchtigkeit [...]» (S. 140).

Der Autor vertieft zahlreiche Teilaspekte italienischen Lebens, er kennt sich in der entsprechenden Reiselektüre gut aus (und gibt die Titel auch im Anhang an) und teilt viele interessante Details mit, wenn er über wirtschaftliche, soziale und kulturelle Entwicklungen berichtet. So geht er ausführlich auf die Bewegung Slow Food (S. 92) von Carlo Petrini ein, die er als eine der heimischen Reaktionen auf den wirtschaftlichen Niedergang Italiens einordnet, als Versuch nämlich, die Dynamik der Moderne anzuhalten und eine mehr oder wenig frei erfundene Vergangenheit dagegenzusetzen, in der Steinfeld ein Echo der *Strapaese*-Bewegung der faschistischen 20er Jahre vernehmen will: «Eine vorindustrielle, kleinteilige Produktionsweise sollte nun über die entfaltete Warenwirtschaft triumphieren. Sie soll erhalten, was von der vorindustriellen Landwirtschaft und ihren Produkten noch vorhanden ist. Und wo nichts mehr da ist, da sucht sie, wie bei den autochthonen Rebsorten, das Verschwundene neu zu gewinnen» (S. 92-93).

Immer wieder ist Steinfeld bemüht, bestimmte soziale und kulturelle Phänomene in dieses Schema einzuordnen, von einer wirtschaftlichen Analyse ausgehend, die bestimmte Bemühungen um Veränderungen als von vornherein zum Scheitern verurteilt und deswegen auch eher die Symptome des Untergangs hervorhebt.

Nicht zufällig laufen auch die häufigen Sentenzen ins Leere, sie führen

nicht wirklich zu neuen Erkenntnissen, wie etwa in den Überlegungen zum komplizierten Verhältnis von Norden und Süden: «Der Süden erscheint vielen als versinkende Gegend und aufgegebenes Land, in dem angeblich nur die Alten, Dummen und anderswie Untauglichen zurückbleiben, wobei sie dem Rest der Welt immerhin den Gefallen tun, sich kaum noch fortzupflanzen. Aber es mag sein, dass die Verhältnisse anders liegen: so nämlich, dass der Süden nur der Süden ist, weil auch der Norden nur der Norden ist, und umgekehrt» (S. 327).

Obwohl das Auge des Beobachters viele Einzelheiten festhält und zu interpretieren bemüht ist, ergibt der Text insgesamt ein sehr fragmentarisches Bild von italienischer Realität. Assoziationen werden an Assoziationen gereiht, ohne dass ein Gesamteindruck, geschweige denn ein Portrait entstünde. Menschen kommen kaum vor, Begegnungen scheinen den Beobachter nicht beeindruckt zu haben, dafür aber wird Pinocchio zur «Allegorie des Italiener» stilisiert, der als «unzuverlässig, aber gutwillig, verführbar, aber immer wieder zur Tugend zurückzubringen» (S. 62) gekennzeichnet wird.

So bleibt auch der Epilog offen und seltsam bezugslos, wenn trotz allem die «Schönheit der Langeweile», die einige kleinere Städte des Nordens auszeichnet, unterstrichen wird und zuletzt in die fast idyllischen Sätze mündet: «Ein einsames Fahrrad rumpelt über das Kopfsteinpflaster, ein Hauch von Bratenduft weht über den Platz, von einem Kirchturm schlägt es drei Uhr. Italien ist ein schönes Land» (S. 710).

Ob der – sicher entfernte – Anklang an das Gedicht *Abseits* von

Theodor Storm aus dem Jahr 1848 dabei kalkuliert war?

Ulrike Böhmel Fichera

Isabella Consolati, *Dominare tempi inquieti. Storia costituzionale, politica e tradizione europea in Otto Brunner*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 216, € 21 (scheda)

*Dominare tempi inquieti* di Isabella Consolati – la prima monografia su Otto Brunner mai data alle stampe – restituisce al grande storico austriaco un posto centrale non solo nella ridefinizione della metodologia della ricerca storica, ma anche nella storia complessiva del pensiero politico. Brunner emerge qui come teorico del sociale inteso come ordine pienamente storico, animato da soggetti concreti – «uomini e gruppi umani» – e caratterizzato dal permanere del dominio nella società oltre l'autonarrazione della sua fine.

La ricca analisi di Consolati, che prende in considerazione l'intero corpus edito e inedito di Brunner, illumina il suo confronto serrato con autori quali Karl Marx, Hans Freyer, Max Weber, Carl Schmitt, Reinhart Koselleck, i sociologi e gli ordoliberali, posizionandolo all'interno di una discussione fondamentale a proposito della grande frattura provocata dalla modernità, ovvero quella tra società e Stato. Per Brunner tale frattura non è il risultato di conflitti e sollevazioni agiti da soggetti storici, né conduce a un ordine nato dal disordine medievale: è la modernità stessa che, nel separare potere e diritto, si presenta prima come crisi e poi come soluzione.

Con la fine del nazionalsocialismo, al quale aveva aderito, Brunner opera un'europizzazione della storia tedesca – esemplare e problematica è la sostituzione del concetto di *Volk* con quello di struttura – per ricercare le continuità di un ordine tradizionale caratterizzato in senso teologico-politico: non sono più le radici storiche del Reich e del carattere germanico a interessare l'analisi brunneriana, bensì l'Europa e la sua tradizione cristiana, aristocratica, spirituale, in cui si annidano i germi del moderno Stato militare e amministrativo e della società industriale. È proprio il confronto con la critica brunneriana del concetto di capitalismo a fornire alcuni tra gli spunti più originali di *Dominare tempi inquieti*. Consolati mostra infatti che, nel teorizzare una società industriale che affonda le radici nel mondo nobiliare e di cui il capitalismo sarebbe solo una forma, Brunner si oppone all'idea che l'autonomia dell'economico possa essere la cifra della contemporaneità.

Tale idea sarebbe l'esito delle ideologie, delle quali Brunner afferma il tramonto e al contempo indaga l'origine mentre ne svela la doppia faccia: esse sono non soltanto gli effetti della nascita della società burocratico-industriale, lo strumento di legittimazione socialmente fondata di una nuova classe dirigente che non può vantare nessun potere signorile e nessun *ethos* nobiliare, bensì anche e soprattutto formazioni che ridefiniscono il rapporto tra passato, presente e futuro in senso anti-tradizionalistico, in forza del loro comune «elemento utopistico». È per questo che la storia costituzionale e sociale di Brunner, che è scienza della

realtà effettuale, ha come missione la deideologizzazione della politica.

Consolati fa emergere con chiarezza il continuo gioco di rovesciamento che porta Brunner a destabilizzare le maggiori categorie storiografiche: non è la secolarizzazione, bensì la dialettica tra mondanità e trascendenza a dominare il mondo moderno; non è la città, bensì la casa signorile e il suo rapporto città-campagna a trainare lo sviluppo; non è la borghesia, bensì la nobiltà a fornire quell'*ethos* che si dimostrerà essenziale nel traghettare il mondo feudale verso la costituzione della società industriale; non è la razionalizzazione a costituire la specificità europea, ma la tradizione. Anche l'individualismo moderno perde ogni portato innovatore in quanto non sarebbe altro che una degenerazione dell'ideale aristocratico di perfezione umana ed eguaglianza tra i pari ceti.

È indubbiamente una lettura conservatrice quella che Brunner dà della realtà effettuale che pure si propone di indagare scientificamente, perché gli individui non possono che confermare sempre con il loro agire ciò che la struttura dell'epoca ha già predisposto. Eppure, la riflessione di Brunner assume nel volume la funzione di voce critica all'interno dello stesso pensiero conservatore, a cui permette di cogliere la novità e la lunga durata della società industriale, come pure all'interno della disciplina storica, chiamata a rispondere alle mutevoli domande politiche del presente, laddove, come scrive Brunner, «ogni generazione deve riscrivere la sua storia del mondo».

Eleonora Cappuccilli

*Linguistica e didattica della lingua*

Simon Falk, *Mobile-Assisted Language Learning. Eine empirische Untersuchung zum Einsatz digitaler mobiler Endgeräte im Kontext des Fremdsprachenunterrichts*, Narr Verlag, Tübingen 2019, pp. 222, € 58

In der Reihe der «Gießener Beiträge zur Fremdsprachenforschung» ist noch vor Ausbruch der Covid-19 Pandemie die Studie zum Einsatz digitaler mobiler Endgeräte im Kontext des Fremdsprachenunterrichts erschienen. Angesichts der aktuellen Situation hat sich unser Blick auf die Frage verändert, was den Gebrauch mobiler Endgeräte so attraktiv macht und wie und ob sie im fremdsprachlichen Unterricht verwendet werden können, aber das Verlangen nach Antwort ist umso dringlicher.

Der Band lässt sich grob in drei Teile einteilen: Während sich der erste Teil (Kapitel 3 bis 5), mit dem theoretischen Rahmen, Rolle von Medien in der Gesellschaft und im Bereich der Fremdsprachendidaktik sowie der Beziehung zwischen neuen Medien und neuen Lernumgebungen beschäftigt, werden im zweiten Teil (Kapitel 6 und 7) zunächst die Forschungsfragen und dann das methodische Vorgehen erläutert. Der dritte Teil (Kapitel 8 bis 11) dient der Darlegung der Datenaufbereitung, der Fallanalysen und fallübergreifenden Auseinandersetzung mit dem Material. Die Arbeit schließt mit dem Fazit und Ausblick, dem Literaturverzeichnis und den Anhängen mit den Forschungsinstrumenten.

Bei der Untersuchung handelt es sich um eine qualitativ-explorative Studie, die in einer neunten Klas-

se (Sekundarstufe I, Altersgruppe 14-15-Jährige) an einem hessischen Gymnasium durchgeführt wurde, in der die Schülerinnen und Schüler seit 2 Jahren digitale mobile Endgeräte unter anderem im fremdsprachlichen Unterricht (Englisch L2, Französisch L3) benutzen.

In Teil 1 werden zunächst drei Beschreibungsebenen für den Medienwandel unterschieden: die Makroebene (Kultur und Gesellschaft), die Mesoebene (diverse Institutionen) und die Mikroebene (persönliche Sphäre). Der zweite und dritte Bereich stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit, also der Wandel des Medieneinsatzes in der Schule und im persönlichen Alltag von Schülerinnen und Schülern. Gerade bei dieser Gruppe lässt sich die steigende Nutzung von Kommunikationsdiensten und sozialen Netzwerken beobachten. Daraufhin rückt der Blick auf die in der Fremdsprachendidaktik gängigen Konzepte: CALL (Computer-Assisted Language Learning) und MALL (Mobile-Assisted Language Learning). Dabei wird angemerkt, dass die daran ansetzenden Untersuchungen wenig zu dem Zusammenhang zwischen Lernen und Kontext und der Anwendung der jeweiligen Endgeräte aussagen. Aber gerade darin, in der Interaktion zwischen wechselnden Umgebungen und Kontexten, besteht die «bedeutende Neuerung» der digitalen mobilen Endgeräte (S. 24). Unterbelichtet bleibt generell die Auseinandersetzung ihres Einsatzes im Unterricht. Diesbezüglich wird z.T. von allgemeingültigen Vorteilen ausgegangen und sich vor allem auf experimentell angelegte Studien unter Ausschluss von Unterrichtsvariablen bezogen. Dem didaktischen Mehr-

wert gilt wenig Beachtung, sowie auch die Frage nach der Rolle des Lehrenden offenbleibt, d.h. wie er oder sie die Endgeräte und ihre Anwendung in den Unterricht einbinden kann. Vor diesem Hintergrund ergeht die forschungsmethodische Empfehlung, Schülerdaten und Unterrichtbeobachtungen einzubeziehen.

Der massive Einsatz mobiler Endgeräte kennzeichnet einen tiefgreifenden Wandel in der Kommunikation, bei der die Grenzen zwischen formal und informell, privat und öffentlich verblassen. Beide Lernsituationen werden weiter ausdifferenziert und zwischen formalem, non-formalen und informellem Lernen unterschieden. Während die ersten beiden zielgerichtet sind, verläuft letzteres nicht intentional. Informelles Lernen gewinnt seit den 1990er Jahren zunehmend an Bedeutung, besonders unter Jugendlichen und im Rahmen sozialer Netzwerke. Wie dieses Lernen im Unterricht genutzt und von den Lehrkräften unterstützt werden kann, impliziert die Frage, «welche Entscheidungsprozesse bei der Gestaltung und Nutzung informellen Lernens eine Rolle spielen» (S. 37).

Der erste Teil schließt mit der Diskussion, ob neue Medien auch neue Lernumgebungen schaffen, d.h. wie die Verzahnung von beiden Dimensionen funktioniert. Der Übergang von real existierenden zu virtuellen Lernumgebungen schafft neue Möglichkeiten der Interaktion. So erlauben digitale mobile Endgeräte «kommunikative Freiheiten» und verändern die kommunikativen Normen, «wie das sofortige Antworten, eine generelle kommunikative Bereitschaft, neue Höflichkeitsregeln oder eine andere Verwendung von Sprache» (S.

41). Ihre «ubiquitären Verwendungsmöglichkeiten» (S. 42) ermöglichen die Gestaltung einer persönlichen Lernumgebung. Diese individuell «zugeschnittenen» Lernumgebungen verbinden sowohl formale als auch informelle Lerninhalte und sind sozial geprägt: Über einen gemeinsamen Zweck und Interessen bilden sich in Chats, Foren, Messagingdienste selbst organisierte soziale Einheiten heraus, die die persönliche und berufliche Weiterentwicklung unterstützen.

Zur besseren Erfassung des Gegenstandes wird in einem weiteren Schritt die Lernumgebung von Kontext abgegrenzt. Dazu erfolgt in Anlehnung an Frohbergs Klassifizierung von irrelevantem Kontext (der Lerner kann sich an jedem beliebigen Ort aufhalten und allein die Aufgabe bearbeiten) über formalisierten (der Kontext hat eine organisatorische Funktion, indem räumliche Nähe hergestellt wird) und physischen Kontext (Lernumgebungen, in denen mobile Medien als Werkzeuge eingesetzt werden, z.B. zur Aufgabenbearbeitung bei einem Museumsbesuch) zum sozialisierenden Kontext (Verknüpfung von Lerngegenstand und -umgebung). In Abhängigkeit zur jeweiligen Aufgabenstellung kann die kollaborative Nutzung mobiler Endgeräte zwischen Schülerinnen und Schülern in diesen diversen Umgebungs- und Kontextkonstellationen erfolgen. Dabei wird nun die Rolle des Lehrenden zentral, da ihm/ihr die Aufgabe zukommt, geeignete Formate für den Einsatz mobiler Endgeräte zu finden und darüber kollaboratives Lernen zu fördern.

Dazu könnte das SAMR-Modell (Puentedura 2014) den Lehrenden eine Hilfestellung liefern. Hier wird eine 4-stufige Kategorisierung des



unterschiedlichen didaktischen Mehrwerts des Medieneinsatzes vorgenommen: 1. Ersetzung analoger durch digitale Medien, 2. Erweiterung d.h. verbesserte Funktionalität, 3. signifikante Veränderung der Aufgaben durch die neuen Medien und 4. Neubestimmung durch ein neues Aufgabenformat, das nur durch die Medien möglich ist (z.B. Schreibaufgabe in GoogleDocs oder virtuelle Stadtführung mit Google Street View). Allerdings muss kritisch angemerkt werden, dass die Stufen nicht immer abgrenzbar sind und dem Modell der Mangel an wissenschaftlicher Fundierung vorgeworfen wird.

Im zweiten Teil werden zunächst die zwei Forschungsfragen präsentiert: 1. Welche Faktoren bestimmen die Nutzungsabsicht digitaler mobiler Endgeräte und damit das Nutzungsverhalten von Schülerinnen und Schülern? 2. Nach welchen Kriterien gestalten die Schüler der iPad-Klasse mit digitalen mobilen Endgeräten ihre persönlichen Lernumgebungen? 2.1 Welchen Anteil haben bei dieser Gestaltung formale bzw. informelle Lernkontexte? 2.2 Welche Rolle nimmt die Fremdsprache dabei ein? 2.3 Können Strategien der Schüler bei der Gestaltung ihrer persönlichen Lernumgebungen erfasst werden? Daran anschließend wird im Kapitel 7 das methodische Vorgehen dargestellt. Mit Rückgriff auf die vorgestellten Konzepte und Modelle, wie MALL und SAMR, werden die vier Phasen der Datenerhebung von der quantitativ angelegten Vorstudie zur qualitativ-explorativen Hauptstudie visualisiert.

Die Vorstudie hatte zum Ziel, die Erwartungshaltungen bezüglich des Einsatzes mobiler Endgeräte in

verschiedenen Personengruppen im Bereich des Lehrens und Lernens von Fremdsprachen zu erfassen. Der hier eingesetzte Fragebogen basiert auf dem UTAUT Modell (Unified Theory of Acceptance and Use of Technology), das die Nutzungsabsichten hinterfragt, d.h. warum sich manche Nutzer für den Gebrauch neuer Medien entscheiden oder bei herkömmlichen bleiben. Die Vorstudie bestätigt u.a. den Einfluss von Erfahrungen nahestehender Personen auf die Nutzungsabsicht anderer, woraus u.a. die Frage erwächst, inwieweit unter diese Personengruppen auch die Lehrenden fallen und wie das sichtbar gemacht werden kann.

Die qualitative Hauptstudie besteht aus einem narrativen Interview mit der Lehrkraft, Fragebögen zu den Mediennutzungsbiographien der Schülerinnen und Schüler, Unterrichtsbeobachtung (8 Doppelstunden), ausgesuchten Schülerprodukten (unter Anwendung von TitanPad und Quizlet) und retrospektiven Interviews mit 9 Lernenden. Die Forschungsteilnehmenden waren 19 Schülerinnen und Schüler einer iPad-Klasse. Die Untersuchung wurde im Englischunterricht (1. Fremdsprache) durchgeführt. Der standardisierte Fragebogen zur Medienbenutzung besteht aus drei Frageblöcken und wurde zu Beginn ausgeteilt. Die Schülerprodukte entstammen den beiden Anwendungen TitanPad und Quizlet und zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Möglichkeit kollaborativen Arbeitens bieten und dieses auch sichtbar machen (durch individuell unterschiedliche farbliche Markierungen des Geschriebenen). Zentral für die Untersuchung waren die retrospektiven durchschnittlich

18-minütigen Schülerinterviews, die sich einmal auf die individuelle Mediennutzung bezogen und anschließend auf die konkret durchgeführten Aufgaben (Lautes Erinnern).

Der dritte Teil beginnt mit der Darlegung der Datenaufbereitung, d.h. der Transkription der Daten, die in digitaler Form erfolgte; für die Datenauswertung wurde das qualitativ-inhaltsanalytisch ausgerichtete Analyseprogramm MAXQDA 12 eingesetzt. Dem Hauptteil vorangestellt sind die Prinzipien der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring, nach der die Studie auf ein deduktiv-induktives Vorgehen zurückgreift, d.h. die Forschungsfragen basieren auf einem theoretisch vorstrukturierten Gegenstandsbereich. In einem zweiten Schritt werden sie mit dem induktiv gewonnenen Datenmaterial abgeglichen. Dabei können auch neue Kategorien abgeleitet werden. Zur Erstellung der Kategoriensystems wurden ausschließlich die transkribierten Schülerinterviews genommen.

Kapitel 10 enthält 9 Fallstudien, die auf der Grundlage der analysierten Daten ein Gesamtbild der Schülerinnen und Schüler entwerfen, das jeweils am Schluss die Nutzungsabsicht und das individuelle Nutzungsverhalten fokussiert. Die Resultate der Einzelstudien zeigen in der fallübergreifenden Diskussion, dass die Nutzung mobiler Endgeräte sowohl in formalen als auch in informellen Lernsituationen deutlich von der Möglichkeit geprägt ist, leichter und schneller sowie immer und überall auf Material zurückgreifen zu können, was im Unterricht allerdings oft in isolierten Lernsituationen stattfindet. Hier werden sie vor allem für Präsentationen und Recherche genutzt, wobei nur in

Ansätzen ein Vergleich von Quellen stattfindet. Diesbezüglich wäre die Aufgabenstellung der Lehrenden relevant, die zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit den gewonnenen Informationen anleiten und deren häufig oberflächlichen Bewertung und Übernahme entgegenwirken könnte. Des Weiteren sticht die Wichtigkeit des Mediums Schulbuch heraus, zu dem die digitalen Medien als Ergänzung empfunden werden. Das Schulbuch gilt als verlässliche(re) Informationsquelle. In diesem Sinne gibt es auch sonst weitere Bezüge zu den traditionellen Lehrmitteln.

Abschließend bestätigen sich die Vielfältigkeit der Gestaltungsmöglichkeiten dank mobiler Endgeräte und darüber die Personalisierung des Lernens und der Lerninhalte, auch wenn ihr Einsatz im Unterricht in wenigen Fällen über das simple Ersetzen analoger Lehrmittel hinausgeht; nur manchmal erfüllen sie auch die Funktion, diese zu erweitern. Das heißt, durch ihre Nutzung findet keine funktionale Veränderung statt. Daran setzt z.T. auch die Unzufriedenheit der Schülerinnen und Schüler mit der Lehrkraft an, der sie Ideenlosigkeit oder mangelnde Kenntnisse vorwerfen. Allerdings erweist sich auch im eigenen Alltag der Lernenden die Ersatzfunktion als dominant. Beim kollaborativen Einsatz mobiler Endgeräte im Unterricht wird der Lehrer als tendenziell passiv beschrieben, was allerdings von den Lernenden als positiv bewertet wurde. Hier wird häufig nicht nur zur reinen Vokabelsuche, sondern auch zur gemeinsamen Aushandlung von Bedeutungen auf das iPad zurückgegriffen. Als wichtige Erkenntnis muss das Gefühl der Verbundenheit durch

ein virtuelles Gemeinschaftsgefühl und der Gruppenzusammengehörigkeit erwähnt werden, d.h. die soziale Ebene erscheint durch den Einsatz mobiler Endgeräte bereichert. Über den hohen Stellenwert informeller Lerngemeinschaften auf der Grundlage gemeinsamer Interessen lassen sich Verbindungen zum Unterricht herstellen, wobei allerdings nicht überprüft werden kann, inwieweit diese auch zu einer erhöhten Auseinandersetzung in und mit der Fremdsprache führen. Bezüglich der Implikationen für den Unterricht sei hervorzuheben, dass abgesehen von motivationalen Faktoren wie Spaß und Abwechslung, ein gezielter Einsatz und damit verbundene Kenntnisse zu den Funktionen und Möglichkeiten mobiler Endgeräte nötig ist und Lehrende dementsprechend fort- und weitergebildet werden müssen, um zu einer Neubestimmung von Aufgabenformaten zu kommen.

Die Studie von Simon Falk gibt einen guten Einblick, wie Jugendliche mobile Endgeräte im Schnittpunkt zwischen informellen und formalen

Lernumgebungen nutzen. Der Leser wird dank eines lesefreundlichen Formats (kurze und zahlreiche Kapitel, genaue Angaben zum Vorgehen) gut durch die Arbeit geführt, was nicht immer der Fall ist bei Qualifikationsarbeiten.

In Bezug auf die Forschungsanlage stellt sich vielleicht die Frage, ob bei der Bildung des Kategoriensystems nicht auch andere Datenquellen hätten mit einbezogen werden können, zumal sich die Schülerinterviews ja als weniger ergiebig erwiesen haben als vorgesehen.

Qualitative Untersuchungen dieser Art sind gut und wichtig, vor allem in einem noch jungen Forschungsfeld. Sie beleuchten den Gegenstand, erzeugen aber auch den Wunsch, ihm noch näher zu kommen. Dazu können mikroanalytische Studien beitragen, wozu wir allerdings Videoaufnahmen benötigen, denen aber leider im Schulkontext immer mehr Hindernisse entgegenstehen. Dies erschwert die empirische Unterrichtsforschung erheblich.

Sabine Hoffmann

## SEGNALAZIONI

A cura di Maurizio Pirro

La raccolta qui presentata non ha pretese di completezza. Può essere arricchita anche grazie alle segnalazioni degli autori e dei traduttori da inviare a maurizio.pirro@unimi.it

*Saggi. Letteratura, cultura e società*

Stefania Achella, *Pensare la vita. Saggio su Hegel*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 313, € 25

Gemma Bianca Adesso, *La rappresentazione concomitante. Nietzsche a Basilea*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 138, € 14

Giorgio Agamben, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante (1806-1843)*, Einaudi, Torino 2021, pp. 241, € 20

Guido Alimena, *L'idealismo illiberale del giovane Marx. Il sistema del 1837 e la parte nascosta*, Castelvecchi, Roma 2020, pp. 252, € 25

Gerdmar Anders, *Bibbia e antisemitismo teologico. L'esegesi biblica tedesca e gli ebrei da Herder e Semler a Kittel e Bultmann*, trad. di Stefano Franchini, Paideia, Torino 2020, pp. 643, € 79

Lorenzo Annese, *Vita da Gastarbeiter. L'impegno civile di un emigrante in Germania*, Stilo, Bari 2021, pp. 186, € 14

Marcello Anselmo, *Il consumatore real-socialista. Dispositivi, pratiche e immaginario del consumo di massa in DDR (1950-1989)*, Le Monnier, Firenze 2020, pp. 226, € 17,50

Adriano Ardovino – Virgilio Cesaroni (a cura di), *I trattati inediti di Hei-*

*degger. Temi, problemi, bilanci, prospettive*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 256, € 22

Aleida Assmann, *Il sogno europeo. Quattro lezioni dalla storia*, trad. di Enrico Arosio, Keller, Rovereto 2021, pp. 238, € 17

Renato Barilli, *Filosofi all'alba del contemporaneo. Kant, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche*, Marietti 1820, Bologna 2020, pp. 128, € 10

Michele Basso, *La città, alba dell'Occidente. Saggio su Max Weber*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 125, € 18

Nicola Bassoni, *Haushofer e l'Asse Roma-Berlino. La geopolitica tedesca nella politica culturale nazi-fascista*, Viella, Roma 2020, pp. 231, € 29

Ludovico Battista, *Hans Blumenberg e l'autodistruzione del cristianesimo. La genesi del suo pensiero: da Agostino a Nietzsche*, Viella, Roma 2021, pp. 620, € 40

Stefano Besoli, *Forma categoriale e struttura del giudizio. Sull'incompiutezza sistematica del pensiero di Emil Lask*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 194, € 20

Daria Biagi – Marco Rispoli (a cura di), *Tra Weltliteratur e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano*, Padova University Press, Padova 2021, pp. 298, € 22

Laura Boella, *Hannah Arendt. Un umanesimo difficile*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 138, € 14

Mauro Bonazzi – Raffaella Colombo (a cura di), *Sotto il segno di Platone. Il conflitto delle interpretazioni nella Germania del Novecento*, Carocci, Roma 2020, pp. 226, € 20,90

Michele Borrelli – Francesca Caputo – Reinhard Hesse (a cura di),

- Karl-Otto Apel. *Vita e pensiero. Leben und Denken*, Pellegrini, Cosenza 2020, pp. 869, € 35
- Lorella Bosco – Marella Magris (a cura di), *Il non detto / Das Ungesagte. «Quaderni dell’AIG»*, 3 (2020)
- Felix Braun (a cura di), *Incontri con Beethoven*, ed. it. a cura di Veniero Rizzardi e Benedetta Zucconi, Il Saggiatore, Milano 2020, pp. 154, € 22
- Omar Brino, *Sdoppiamenti. L’ermeneutica politica di Joachim Ritter nella Germania del Novecento*, Orthotes, Napoli 2020, pp. 348, € 26
- Costanza Calabretta, *Rivoluzione pacifica e Unità. Celebrazioni e culture della memoria in Germania (1990-2015)*, Viella, Roma 2020, pp. 250, € 29
- Riccardo Calimani, *Gli ebrei e la Germania. Storia di un legame forte e complesso*, Bollati Boringhieri, Torino 2021, pp. 400, € 16
- Giuliano Campioni, *Quattro passi con Nietzsche*, Castelvecchi, Roma 2021, pp. 184, € 19,50
- Giuseppe Cantillo, *Scritti su Hegel*, a cura di Stefania Achella – Rossella Bonito Oliva – Eugenio Mazzarella, Carocci, Roma 2020, pp. 176, € 18
- Alessandro Maria Carnelli (a cura di), *Amata e lontana. Sguardo sulla musica dei compositori di lingua tedesca*, XY.IT, Colazza 2020, pp. 372, € 20
- Carlo Carrara, *Essere e Dio in Heidegger*, Petite Plaisance, Pistoia 2020, pp. 200, € 20
- Mirco Carrattieri – Iara Meloni (a cura di), *Partigiani della Wehrmacht. Dissertori tedeschi nella Resistenza italiana*, Le Piccole Pagine, Calendasco 2021, pp. 359, € 20
- Agostino Carrino, *Weimar. Critica di una costituzione. Diritti, politica e filosofia tra individuo e comunità*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 484, € 30
- Marco Celentano, *La produzione sociale del ‘gregario’ nella «Genealogia della morale» di Nietzsche*, ETS, Pisa 2021, pp. 88, € 12
- Virgilio Cesarone, *«Rimanga il ringraziamento». Saggi su Martin Heidegger*, Orthotes, Napoli 2020, pp. 214, € 22
- Chiara Conterno (hrsg. v.), *Briefe als Laboratorium der Literatur im deutsch-jüdischen Kontext. Schriftliche Dialoge, epistolare Konstellationen und poetologische Diskurse*, Vandenhoeck & Ruprecht unipress, Göttingen 2021, pp. 224, € 32,99
- Gustavo Corni, *Weimar. La Germania dal 1918 al 1933*, Carocci, Roma 2020, pp. 290, € 21
- Alberto Cosseddu, *Heidegger e la fede cristiana*, PFTS University Press, Cagliari 2020, pp. 142, € 18
- Mariano Croce – Andrea Salvatore, *L’indecisionista. Carl Schmitt oltre l’eccezione*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 173, € 16
- Marco De Nicolò – Micaela Latini – Fausto Pellicchia (a cura di), *Ludwig Wittgenstein e la Grande Guerra*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 192, € 17
- Antonio De Simone, *Bildung, Europa e Occidente. Cultura, filosofia e politica tra Hegel e Habermas. Lezioni Urbinate*, Morlacchi, Perugia 2020, pp. 152, € 20
- Antonio De Simone, *L’ultimo classico. Max Weber, filosofo, politico, sociologo*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 702, € 34
- Elisa Destro, *Il protocollo onirico. Dalle teorie di Ludwig Klages alla raccolta*

- «Traïme» di Friedrich Huch, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 280, € 25
- Marco Diamanti (a cura di), *La fortuna di Hegel in Italia nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 2021, pp. 226, € 25
- Fabrizio Di Bella, *Il cielo è nell'uomo. Teosofia e tradizione ermetica in Jacob Böhme*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 352, € 26
- Leonardo Di Carlo, *L'assoluto in Hegel tra autorappresentazione e logiche del diritto*, Istituto Italiano di Studi Filosofici, Napoli 2020, pp. 208, € 20
- Filippo Di Trapani, *Dilthey e il giovane Hegel*, Palermo University Press, Palermo 2020, pp. 298, € 20
- Massimo Donà, *Sull'assoluto e altri saggi hegeliani*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 360, € 24
- Simone Duranti (a cura di), *A cento anni da Weimar. Politiche e culture di un 'laboratorio conflittuale'*, Round Robin, Roma 2021, pp. 208, € 19
- Stefano Esengrini (a cura di), *Il canto e il pensiero. Martin Heidegger*, Bruno Mondadori, Milano 2020, pp. 232, € 19
- Ubaldo Fadini (a cura di), *Theodor W. Adorno. Attualità di un'impresa teorica*, Clinamen, Firenze 2020, pp. 108, € 17,90
- Gianluca Falanga, *Labirinto Stasi. Vite prigioniere negli archivi della Germania Est*, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 416, € 22
- Irene Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 176, € 18
- Francesca Fantasia – Carmelo Alesio Meli (a cura di), *Ragione ed effettività nella tarda filosofia di Kant. Libertà e doveri alla luce dei «lose Blätter» e dei testi a stampa*, Ediciones Alamanda, Madrid 2021, pp. 290, s.i.p.
- Giovanni Lorenzo Ferri de Saint-Constant, *Saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri degli Alemanni*, a cura di Maurizio Pirro, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 82, € 8
- Luigi Filieri, *Sintesi e giudizio. Studio su Kant e Jakob Sigismund Beck*, ETS, Pisa 2020, pp. 344, € 30
- Enrico Fontana, *Figli delle stelle. Uomini, idee e miti dietro la scena musicale alternativa tedesca dell'età dell'oro dal krautrock alla musica cosmica*, Arcana, Roma 2020, pp. 140, € 15
- Gabriele Formenti, *Georg Philipp Telemann. Vita e opera del più prolifico compositore del barocco tedesco*, Zecchini, Varese 2020, pp. 339, € 37
- Simone Furlani, *La differenza tedesca. Considerazioni sulla filosofia trascendentale*, Forum, Udine 2020, pp. 127, € 15
- Roberto Garaventa, *La religione deve trovare rifugio nella filosofia? Saggi sulla filosofia della religione di Hegel*, Orthotes, Napoli 2020, pp. 162, € 18
- Mario Gennari (a cura di), *Neuhumanismus. Pedagogie e culture del Neumanesimo tedesco tra '700 e '800*, vol. III, Il Nuovo Melangolo, Genova 2020, pp. 568, € 37
- Alberto Giacomelli, *Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel. Per una filosofia delle forme di vita*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 370, € 28
- Giuliana Gregorio, *Logos e logica in Heidegger. Cammini del pensiero*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 186, € 17

- Elisa Grimi, *Epistemologia della morale nel pensiero di Dietrich von Hildebrand. Con un saggio di Dietrich von Hildebrand, «La detronizzazione della verità»*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 176, € 15
- Gabriele Guerra – Maurizio Pirro (a cura di), *Stefan George, «Cultura tedesca»*, 59 (2020)
- Gabriele Guerra – Tamara Tagliacozzo (a cura di), *Felicità e tramonto. Sul «Frammento teologico-politico» di Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 183, € 20
- Giovanni Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020, pp. 369, € 28
- Vittorio Hösle, *Lo Stato in Hegel*, Istituto Italiano di Studi Filosofici, Napoli 2020, pp. 80, € 10
- Francesca Iannelli – Patrick Olivier Alain – Klaus Vieweg (ed. by), *Rethinking Hegel's aesthetics*, «Studi di estetica», 47 (2020), 1
- Luca Illetterati – Paolo Giuspoli (a cura di), *Filosofia classica tedesca. Le parole chiave*, Carocci, Roma 2020, pp. 528, € 22
- Luca Illetterati – Armando Manchisi – Michael Quante (a cura di), *Morale, etica, religione tra filosofia classica tedesca e pensiero contemporaneo. Studi in onore di Francesca Menegoni*, Padova University Press, Padova 2020, pp. 885, € 30
- Alberto Indelicato, *Martello e compasso. Vita, agonia e morte della Germania comunista*, Luni, Milano 2020, pp. 192, € 21
- Erich Kuby, *Rosemarie. La figlia più amata del miracolo tedesco*, trad. di Luca Lamberti – Alessandra Luise, Meltemi, Milano 2021, pp. 239, € 18
- Jean Laplanche, *Hölderlin e la questione del padre*, a cura di Alberto Luchetti, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 200, € 18
- Claudia Lo Casto, *L'essere come «dynamis». Heidegger interprete del «Sofista» di Platone attraverso Aristotele*, ETS, Pisa 2020, pp. 106, € 12
- Michael Löwy, *La rivoluzione è il freno di emergenza. Saggi su Walter Benjamin*, trad. dal francese di Gianfranco Morosato, Ombre corte, Verona 2020, pp. 136, € 14
- Claudio Magris, *Opere*, vol. II, a cura di Ernestina Pellegrini, Mondadori, Milano 2021, pp. 1920, € 80
- Edoardo Massimilla – Giovanni Morrone (a cura di), *La Germania e l'Oriente. Filologia, filosofia e scienze storiche della cultura*, Liguori, Napoli 2020, pp. 255, € 29,90
- Eugenio Mazzarella, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Carocci, Roma 2021, pp. 332, € 32
- Elisabetta Mengaldo, *Zwischen Naturlehre und Rhetorik. Kleine Formen des Wissens in Lichtenbergs Sudelbüchern*, Wallstein, Göttingen 2021, pp. 260, € 34,90
- Metamorfosi dell'anima bella. Dall'età di Goethe al nazismo*, «Humanitas», 4 (2020)
- Francesco Moiso, *Nietzsche e le scienze*, a cura di Matteo Vincenzo D'Alfonso, con un saggio di Carlo Gentili, Rosenberg & Sellier, Torino 2020, pp. 344, € 24
- Flavia Monceri, *Soltanto la nuda verità. Weininger, Klimt, Schiele*, ETS, Pisa 2020, pp. 88, € 12
- Olaf Müller – Elena Polledri (hrsg. v.), *Theateradaptionen. Interkulturelle Transfor-*

- mationen moderner Bühnentexte*, Winter, Heidelberg 2021, pp. 257, € 44
- Federico Niglia – Beda Romano – Flavio Valeri, *Italia e Germania. L'intesa necessaria (per l'Europa)*, Bollati Boringhieri, Torino 2021, pp. 128, € 13
- Federico Oliveri, *Conflitti di cittadinanza. Jürgen Habermas e il problema del «soggetto rivoluzionario»*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 352, € 28
- Umberto Pappalardo – Sybille Galka – Umberto Maiuri – Carlo Knight – Lucia Borrelli – Massimo Cultraro, *Heinrich Schliemann a Napoli*, Francesco D'Amato editore, Sant'Egidio del Monte Albino 2021, pp. 262, € 16
- Antonio Pirolozzi, *La logica della Rivelazione. Trinità, incarnazione e comunità nel pensiero di Hegel*, ETS, Pisa 2020, pp. 220, € 24
- Gianluca Riccadonna, *Dante 'poeta trascendentale'. L'idealismo tedesco e la «Commedia»*, La Scuola di Pitagora, Napoli 2021, pp. 136, € 13
- Marco Rispoli, *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa*, Wallstein, Göttingen 2021, pp. 384, € 34
- Lucio Rizzica, *Confine invisibile. Così volgiamo via dalla Germania Est*, Infinito Edizioni, Formigine 2021, pp. 208, € 14
- Damiano Roberi, *Leggere Benjamin contro-pelo. Alla ricerca dell'idea di natura*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 305, € 28
- Raffaele Ruocco, *Dopo il diluvio. Natura e religione in Hegel tra i frammenti francofortesi e la «Fenomenologia dello spirito»*, Orthotes, Napoli 2020, pp. 227, € 22
- Carlo Scilironi, *Lezioni su «Essere e Tempo» di Martin Heidegger*, CLEUP, Milano 2020, pp. 264, € 18
- Francesco Serra di Cassano, *R-esistere. Dal pathos della Kultur al paradigma immunitario. Thomas Mann e le tensioni della modernità*, Bibliopolis, Napoli 2021, pp. 335, € 25
- Giovanni Sessa, *L'eco della Germania segreta. «Si fa di nuovo primavera»*, Oaks Editrice, Sesto San Giovanni 2021, pp. 232, € 18
- Emil Staiger, *Il tempo come immaginazione letteraria. Studi su tre poesie di Brentano, Goethe e Keller*, a cura di Eleonora Caramelli, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 288, € 26
- Riccarda Suitner, *I dialoghi dei morti del primo Illuminismo tedesco*, ETS, Pisa 2021, pp. 328, € 33
- Samir Thabet, *La poesia di Thomas Bernhard*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 104, € 8
- Filippo Triola, *La conquista del futuro. Comunicazione politica e partiti socialisti in Italia e Germania tra Otto e Novecento (1890-1914)*, Il Mulino, Bologna 2021, pp. 192, € 18
- Federico Trocini (a cura di), *Tedeschi contro Hitler? La società tedesca tra nazionalsocialismo e Widerstand*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021, pp. 256, € 15
- Giovanni Turco, *Il problema politico dei cattolici tra Italia e Germania. Un profilo essenziale*, Solfanelli, Chieti 2020, pp. 157, € 13
- Antonio Valentini, *La saggezza dionisiaca come sapere della superficie. Un percorso nietzscheano*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 336, € 26
- Piero Violante, *Lo spettatore musicale*, Sellerio, Palermo 2021, pp. 240, € 18
- Alessandro Volpe, *Le ragioni dell'Europa. Habermas e il progetto d'integrazione tra*



*etica e politica*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 96, € 8

Giovanni Zanotti, *Il problema filosofico in Wittgenstein. Dialettica nel positivismo*, ETS, Pisa 2020, pp. 224, € 23

Stefano Zen, *Lutero e Thomas Müntzer. Riforma, utopia e cristianesimo*, Jouvence, Milano 2021, pp. 352, € 20

#### Saggi. Linguistica e didattica della lingua

Patrizio Malloggi – Simona Vangi, *Guida alla lettura dei testi del turismo in tedesco. Manuale per studenti di Scienze del Turismo*, Il Campano – Arnus University Books, Pisa 2020, pp. 130, € 13

Sandro Moraldo, *Korrektivsätze. Studien zur Verbzweitstellung nach 'obwohl' im Deutschen*, Winter, Heidelberg 2020, pp. 155, € 35

Antonella Nardi, *La sottotitolazione dal tedesco all'italiano. Aspetti comunicativi e problemi di standardizzazione*, Carocci, Roma 2020, pp. 178, € 22

#### Traduzioni

Theodor W. Adorno, *Introduzione alla dialettica*, a cura di Christoph Ziermann, trad. di Giovanni Zanotti, ETS, Pisa 2021, pp. 240, € 25

Lukas Bärfuss, *Hagard*, trad. di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2021, pp. 120, € 15

Alban Berg, *Suite lirica. Scritti musicali e letterari*, a cura di Anna Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2020<sup>2</sup> [1995], pp. 613, € 55

Thomas Bernhard, *Ungenach. Una liquidazione*, trad. di Eugenio Bernardi, Adelphi, Milano 2021, pp. 98, € 10

Maxim Biller, *Sei valigie*, trad. di Giovanna Agabio, Sellerio, Palermo 2020, pp. 161, € 15

Eugen von Böhm-Bawerk, *La conclusione del sistema marxiano*, a cura di Raimondo Cubeddu, trad. di Marco Menon, IBL, Torino 2020, pp. XCVII-121, € 20

Ernst Cassirer, *Gli antichi e l'origine della scienza esatta*, a cura di Giacomo Borbone, La Scuola di Pitagora, Napoli 2021, pp. 112, € 12

Wilhelm Dilthey, *La grande musica tedesca del XVIII secolo*, a cura di Francesco Ragni, LeMus Edizioni, Ivrea 2020, pp. 150, € 18

Wulf Dorn, *L'ossessione*, trad. di Alessandra Petrelli, Corbaccio, Milano 2021, pp. 444, € 19,50

Friedrich Dürrenmatt, *Minotauro. Una ballata*, trad. di Donata Berra, Adelphi, Milano 2021, pp. 78, € 10

Carl Einstein, *Bebuquin, o i dilettanti del miracolo*, a cura di Ginevra Quadrio Curzio, La Vita Felice, Milano 2021, pp. 196, € 12,50

Johann Gottlieb Fichte, *La missione del dotto*, a cura di Elena Alessiato, Orthotes, Napoli 2020, pp. 148, € 17

Sigmund Freud – Sándor Ferenczi – Karl Abraham – Ernst Simmel – Ernest Jones, *Psicoanalisi e guerra*, trad. di Luciano Tosti, prefazione di Silvia Vegetti Finzi, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 112, € 12

Christian Fürchtegott Gellert, *Commedia. La bigotta – Il biglietto della lotteria – Le tenere sorelle*, a cura di Maurizio Pirro, Mucchi, Modena 2020, pp. 220, € 18

Durs Grünbein, *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti*, a cura di Rosalba Maletta, nota

- introduttiva di Elio Franzini, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 122, € 12
- Durs Grünbein, *Schiuma di quanti*, trad. di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 2021, pp. 206, € 14,50
- Johann Georg Hamann, *Lettere 5: 1783-1785*, trad. di Angelo Pupi, Vita e Pensiero, Milano 2020, pp. 556, € 50
- Nino Haratischwili, *Lottava vita (per Brilka)*, a cura di Giovanna Agabio, Marsilio, Venezia 2020, pp. 1129, € 24
- Wilhelm Hauff, *In un regno bello e lontano. Gli almanacchi di fiabe*, a cura di Claudio Salone, Robin, Torino 2020, pp. 448, € 18
- Johann Peter Hebel, *Storie bibliche*, a cura di Carlo Ossola, Olschki, Firenze 2020, pp. 195, € 30
- Hermann Heller, *Hegel e il pensiero nazionale dello Stato di potenza in Germania. Un contributo alla storia dello spirito pubblico*, trad. di Antonio Merlino, Il Formichiere, Foligno 2021, pp. 309, € 25
- Hugo von Hofmannsthal, *La Sicilia e noi*, trad. di Renata Colorni, fotografie di Ferdinando Scianna, Henry Beyle, Milano 2021, pp. 60, € 25
- Wilhelm von Humboldt, *Idee per un tentativo di determinare i limiti dell'attività dello Stato*, a cura di Riccardo Pozzo, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 190, € 18
- Wilhelm Jensen, *Gli ebrei di Colonia. Romanzo del Medioevo tedesco*, a cura di Claudio Salone, Robin, Torino 2020, pp. 224, € 16
- Immanuel Kant, *Sull'organo dell'anima. Testo, lettere, manoscritti*, a cura di Oscar Meo, Unicopli, Milano, pp. 167, € 16
- Hans Kelsen, *L'annessione dell'Austria al Reich tedesco e altri scritti (1918-1931)*, a cura di Fernando D'Aniello, Aragno, Torino 2020, pp. XLVII+98, € 15
- Carmen Korn, *Aria di novità*, trad. di Manuela Francescon, Fazi, Roma 2020, pp. 527, € 20
- Ulla Lenz, *Le tre vite di Josef Klein*, trad. di Fabio Cremonesi, Marsilio, Venezia 2021, pp. 288, € 17
- Jonathan Lichtenstein, *L'ombra di Berlino. Vivere con i fantasmi del Kindertransport*, trad. di Gianni Pannofino, Mondadori, Milano 2021, pp. 288, € 20
- Theodor Lipps, *Scritti sull'empatia*, a cura di Ivan Rotella, Orthotes, Napoli 2020, pp. 168, € 20
- Heinrich Mann, *Giocchi d'amore. Otto novelle (1902-1912)*, trad. di Claudio Salone, Robin, Torino 2021, pp. 296, € 16
- Thomas Mann, *Resoconto parigino*, trad. di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2021, pp. 136, € 16
- Eva Menasse, *Peccati capitali veniali*, a cura di Susanne Lippert, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 166, € 16
- Robert Musil, *Teatro*, a cura di Massimo Salgaro, CUE Press, Imola 2020, pp. 146, € 24,99
- Melinda Nadj Abonji, *Soldato tartaruga*, trad. di Roberta Gado, Keller, Rovereto 2021, pp. 193, € 16
- Friedrich Nietzsche, *Plato amicus sed. Introduzione ai dialoghi platonici*, a cura di Piero di Giovanni, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 206, € 14
- Nele Neuhaus, *I morti di maggio*, trad. di Claudia Acher Marinelli, Piemme, Milano 2020, pp. 582, € 18,90

- Walter Friedrich Otto, *Teofania. Lo spirito della religione greca antica*, a cura di Giampiero Moretti, Adelphi, Milano 2021, pp. 184, € 15
- Helmuth Plessner, *Sul rapporto di mondo e ambiente nell'essere umano*, a cura di Vallori Rasini, Ets, Pisa 2021, pp. 56, € 10
- Julya Rabinovich, *E in mezzo: io*, trad. di Beate Baumann, Besa Muci, Nardò 2021, pp. 264, € 16
- Tamar Radzyner, *Nulla voglio dirti. Poesie e chansons*, trad. di Giulia Fanetti, Portatori d'acqua, Pesaro 2021, pp. 340, € 16
- Erich Maria Remarque, *Traguardo all'orizzonte*, trad. di Enrico Arosio, Neri Pozza, Vicenza 2021, pp. 224, € 16
- Christiane Ritter, *Una donna nella notte polare*, trad. di Scilla Forti, Keller, Rovereto 2020, pp. 296, € 18
- Claudia Rusch, *La Stasi dietro il lavello*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2020, pp. 166, € 15,50
- Norbert Scheuer, *Le api d'inverno*, trad. di Chiara Ujka, Neri Pozza, Vicenza 2021, pp. 256, € 18
- Friedrich Schleiermacher, *Scritti di filosofia e religione 1792-1806*, a cura di Davide Bondi, Bompiani, Milano 2021, pp. 1216, € 35
- Bernhard Schlink, *Donna sulle scale*, trad. di Susanne Kolb, Neri Pozza, Vicenza 2021, pp. 207, € 18
- Carl Schmitt, *La situazione della scienza giuridica europea*, a cura di Andrea Salvatore, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 127, € 14
- Saša Stanišić, *Trappole e imboscate*, trad. di Giovanna Agabio, L'Orma, Roma 2020, pp. 251, € 18
- Rudolf Steiner, *Il risveglio delle anime. Un mistero rosacruciano*, trad. di Silvano Angelini, Dodecaureo Gallery Editrice, Rimini 2021, pp. 128, € 15
- Rudolf Steiner, *La porta dell'iniziazione. Un mistero rosacruciano*, trad. di Silvano Angelini, Dodecaureo Gallery Editrice, Rimini 2021, pp. 128, € 15
- Botho Strauß, *Il perseverante*, trad. di Agnese Grieco, Il Saggiatore, Milano 2020, pp. 182, € 22
- Snorri Sturluson, *Heimskringla. Le saghe dei re di Norvegia*, vol. VI, a cura di Francesco Sangriso, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 580, € 50
- Paul Tillich, *Principio protestante e situazione proletaria*, a cura di Alessandro Gamba, Glossa, Milano 2020, pp. 157, € 16,50
- Ludwig Wittgenstein, *Diari segreti*, a cura di Fabrizio Funtò, Meltemi, Milano 2021, pp. 174, € 10
- Ludwig Wittgenstein, *Vostro fratello Ludwig. Lettere alla famiglia (1908-1951)*, trad. di Gabriella Rovagnati, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 240, € 18
- Wilhelm Worringer, *Il gotico*, a cura di Giovanni Gurisatti, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 220, € 20
- Stefan Zweig, *Il libro come accesso al mondo e altri saggi*, a cura di Simonetta Carusi, con una premessa di Enzo Restagno, Archinto, Milano 2021, pp. 120, € 16

