



**Osservatorio critico
della germanistica**



INDICE

Recensioni

Luisa Giannandrea <i>Ser Neidhart e la beffa della violetta</i> . Drammi tedeschi medievali scelti, tradotti e commentati da Roberto De Pol	347
Elena Agazzi Johann Joachim Winckelmann, <i>Lettere</i> . Edizione italiana completa, a cura di Maria Fancelli – Joselita Raspi Serra	350
Elena Polledri Michele Cometa – Valentina Mignano (a cura di), <i>Lessico mitologico goethiano</i>	356
Roberto Zapperi Johann Wolfgang Goethe, <i>Il Carnevale romano</i> , a cura di Luigi Reitani	358
Ulrike Böhmel Fichera, Patricia Sensch, <i>Sophie von La Roches Briefe an Johann Christian Petersen</i> (1788-1806)	361
Gabriella Catalano Albert Meier – Thorsten Valk (hrsg. v.), <i>Konstellationen der Künste um 1800</i>	363
Heiko Ullrich Klaus Gerlach – Harry Liivrand – Kristel Pappel (hrsg. v.), <i>August von Kotzebue</i> <i>im estnisch-deutschen Dialog</i>	366
Serena Grazzini «Georg Büchner Jahrbuch», 13 (2013-2015)	369
Aldo Venturelli Harry Kessler, <i>Viaggi in Italia</i> . <i>Appunti dai diari</i> , a cura di Luca Renzi – Gabriella Rovagnati	
Harry Graf Kessler, <i>Krieg und Zusammenbruch 1914-1918</i>	
Roland S. Kamzelak – Alexandre Kostka – Ulrich Ott – Luca Renzi (hrsg. v.), <i>Grenzenlose Moderne</i>	
Roland S. Kamzelak (hrsg. v.), <i>Kessler, der Osten und die Literatur</i>	
Julia Drost – Alexandre Kostka (hrsg. v.), <i>Harry Graf Kessler. Porträt</i> <i>eines europäischen Kulturvermittlers</i>	
Sven Brömsel – Patrick Küppers – Clemens Reichhold (hrsg. v.), <i>Walther</i> <i>Rathenau im Netzwerk der Moderne</i>	373
Maurizio Pirro Stefan George, <i>Prose d'arte e di letteratura</i> , a cura di Giancarlo Lacchin	380
Marco Rispoli Piera Giovanna Tordella, <i>Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno</i>	382
Fabrizio Cambi Richard Wagner, <i>L'ebraismo nella musica</i> , a cura di Barbara Di Noi	385
Paola Quadrelli <i>Hermann Broch Handbuch</i>	388
Luca Zenobi Amelia Valtolina, <i>Il sogno della forma</i>	392

Maria Giovanna Campobasso Francesco Ghia – Massimo Giuliani (a cura di), <i>Filosofi dinnanzi alla Grande Guerra</i>	395
Alessandro Fambrini Rudolf Borchardt, <i>Anabasi. 1943-1945</i> , a cura di Valentina Dolfi	398
Massimo Bonifazio Reinhard Mehring – Francesco Rossi (a cura di), <i>Thomas Mann e le arti</i>	400
Fabrizio Cambi Thomas Mann, <i>Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe</i> , herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Elisabeth Galvan	402
Serena Grazzini Lorella Bosco – Anke Gilleir (hrsg. v.), <i>Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der Avantgarde</i>	406
Ute Weidenhiller Cristina Fossaluzza – Paolo Panizzo (hrsg. v.), <i>Literatur des Ausnahmezustands (1914-1945)</i>	409
Anna Fattori Peter von Matt, <i>La Svizzera tra origini e progresso</i>	412
Barbara Di Noi <i>Theatralität in Literatur und Kultur</i>	416
Isolde Schiffermüller Hermann Dorowin – Rita Svandrik – Leonardo Tofi (a cura di), <i>Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder</i>	420
Gabriella Catalano Stephan Pabst, <i>Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR</i>	424
Carolina Flinz Federica Ricci Garotti, <i>Das Image Italiens in deutschen touristischen Reisekatalogen</i>	428
Sabine Stricker Bernd Rüschoff – Julian Sudhoff – Dieter Wolff (hrsg. v.), <i>CLIL Revisited</i>	430
<i>Convegni e seminari: resoconti e bilanci</i>	
Maurizio Pirro, « <i>La densità meravigliosa del sapere</i> ». <i>Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento</i>	434
Giuliano Lozzi – Paola Del Zoppo, <i>Ragionare sul mito</i>	438
Federica Ricci Garotti, <i>Sprache und Persuasion</i>	439
Serena Grazzini, <i>Scrittura e coscienza. Nel centenario della nascita di Wolfgang Hildesheimer (1916-1991)</i>	443
<i>Segnalazioni</i> , a cura di Fabrizio Cambi	446

RECENSIONI

Ser Neidahrt e la beffa della violetta. Drammi tedeschi medievali scelti tradotti e commentati da Roberto de Pol, con una postfazione di John Margetts, Virtuosa•Mente, testoafronte, Aicurzio 2016, pp. 202, € 19,00

Nella sua fase iniziale il teatro tedesco si distingueva per una predominanza delle rappresentazioni sacre rispetto a quelle mondane. Per buona parte del Medioevo, e cioè fino a tutto il secolo XIII, le uniche messe in scena cui si poteva assistere nelle piazze o sui sagrati delle chiese erano legate al calendario religioso, a cominciare dai rudimentali *Quem quaeritis* (breve rappresentazioni della visita delle donne al Sepolcro), per passare ai più strutturati passionari e pasquali della Settimana Santa e finire, poi, ai *Fronleichnamspiele* recitati in occasione della Pentecoste che a fine XV secolo, causa i toni meno seriosi non richiesti dalla ricorrenza religiosa, raggiunsero grande popolarità. Per lungo tempo, quindi, il dramma tedesco fu solo sacro.

A partire dalla seconda metà del Quattrocento fece la sua comparsa un genere nuovo e autoctono. Si trattava del *Fastnachtspiel*, generalmente recitato nelle taverne, a volte in luoghi privati, durante l'ultima sera di Carnevale. Tuttavia, esso non fu l'unico esempio di teatro comico in volgare. Di fianco a esso, e da più tempo, avevano fatto la loro comparsa i drammi cosiddetti 'stagionali', rappresentazioni legate all'avvicinarsi delle stagioni, in particolar modo all'inizio della primavera, tra i quali appunto i drammi di Neidhart. I *Neidhartspiele* sono testi di particolare rilevanza per il teatro tedesco delle origini dal momento che il più antico a noi giunto, il *Neidhartspiel di San Paolo*, è anche il primissimo esempio di dramma «mondano» prove-

niente da questa area linguistica e, di fatto, l'antesignano della farsa.

Oggi è possibile disporre di una traduzione italiana di questi drammi. Per la casa editrice Virtuosa•Mente (Gruppo editoriale Castelnegrino) è apparso un volume interamente curato da Roberto De Pol. Il libro, come tiene a precisare lo studioso, «non vuole essere un saggio sui *Neidhartspiele*, ma una traduzione antologica, intesa a far conoscere al lettore italiano un complesso teatrale che costituisce parte fondamentale di un fenomeno, la leggenda di Neidhart [...]» (p. 23).

A formare il *corpus* di tale «complesso teatrale» sono quattro testi comici tutti anonimi. Al già citato *Neidhartspiel di San Paolo* (un testo molto breve datato attorno al 1350 [pp. 30 ss.]) si aggiungono il *Neidhartspiel maggiore* (il più lungo, ascrivibile al secondo decennio XV secolo [p. 4]), il *Neidhartspiel di Vipiteno* (fatto risalire generalmente al XV secolo, da qualcuno anche agli inizi del XVI [p. 110]) e infine il *Neidhartspiel minore* (fine XV secolo e considerato il più vicino alla farsa carnascialesca [p. 144]) detto anche «di Norimberga» perché qui se ne attesta una rappresentazione in occasione del carnevale del 1479 (p. 144, nota 3).

Diversi per epoche, contesti di recitazione, lunghezza e numero di personaggi, essi hanno in comune soggetto – il furto della violetta da parte di un contadino ai danni del poeta-cavaliere aspirante alle benevolenze di una gentil dama – e il protagonista, la personificazione leggendaria, per l'appunto, di Neidhart von Reuenthal, poeta cortese realmente esistito tra il 1180 e il 1240.

Accanto a questi occorre citarne altri due che trattano lo stesso soggetto ma che per ragioni diverse, spiega De Pol, vengono esclusi dall'antologia (p. 23). Il primo è il *Canovaccio di Vipiteno* (lo *Sterzinger Scenar*), incompleto e unico esempio di copione di regia di dramma

mondano tedesco e di fatto identico e risalente allo stesso periodo del *Neidhartspiel di Vipiteno*. Il secondo è un *Fastnachtspiel* scritto da Hans Sachs nel 1597, *Neidhart con la violetta*, il quale oltre a essere una «rielaborazione personale e consapevolmente creativa» (*ibidem*), appartiene a un'epoca storica e culturale oramai profondamente diversa.

Il volume si presenta diviso in cinque capitoli (introduzione e i quattro drammi) più una postfazione di John Margetts, autore, fra gli altri, di *Die mittelalterlichen Neidhart-Spiele* (1982), seguiti da una esaustiva bibliografia ragionata e da un'interessante appendice iconografica.

Nell'Introduzione il lettore trova un'ampia panoramica sull'argomento, a cominciare dalla questione del nome e della leggenda legata al protagonista (§ 1.1, pp. 7-11), il poeta autore dei *Canti estivi* e dei *Canti invernali*. Di costui, precisa De Pol, «non sappiamo nulla di sicuro tranne che visse nella Germania meridionale, probabilmente tra il 1180 e il 1240, e che imprese una 'svolta' al canto d'amore cortese [...]» (p. 7). Una leggenda che riguarda in primo luogo il nome stesso, in realtà uno pseudonimo «parlante» (p. 8), che rende la «questione onomastica [...] complessa e fondamentalmente irrisolta» (p. 7). Viene chiarito come il nome di penna sia divenuto «nei secoli XIII-XVI un vero e proprio 'marchio di fabbrica', per cui scrivere e recitare 'un Neidhart' significava scrivere e recitare una poesia 'alla maniera di' Neidhart, caratterizzata da forme e soprattutto da contenuti oramai ben noti e inconfondibili» (p. 9). L'Introduzione affronta poi vari argomenti a cominciare dal soggetto (§1.2, pp. 12-15) comune ai quattro drammi, quello del furto della violetta ad opera di un perfido 'villano' che lo sostituirà con il suo stesso sterco. La sgradita sorpresa, giunta alla dama, porterà dapprima la gentil donna a ban-

dire il cavaliere dalla corte e in seguito costui a scatenare una violenta rappresaglia sui contadini, mutilati per vendetta degli arti inferiori. Questo episodio, in particolare, divenne il più diffuso nella tradizione dei testi neidhartiani, come testimoniano anche alcuni dipinti e raffigurazioni murali ritrovati in abitazioni nobili e non (che il lettore ritrova in Appendice, pp. 166-173), finendo per acquisire col tempo elementi sempre più volgari e conseguenze sempre più gravi come nel noto ciclo narrativo, *Neidhart Fuchs* (1491-1566), dove il conflitto tra il contadino e il cavaliere da scontro individuale diventa sociale (p. 15).

Il tema della danza e del ballo è un altro «motivo distintivo e portante dei drammi neidhartiani» (§ 1.4, pp. 18-19), per il quale occorre distinguere la prima, in uso nelle corti e chiamata anche «bassa danza» per l'utilizzo composto di movimenti codificati, dal secondo praticato invece dai contadini, caratterizzato da salti e da ampi movimenti di gambe spontanei e per questo definito «alta danza».

Dei «drammi neidhartiani» sono state documentate diciannove rappresentazioni (§ 1.5, p. 20), tutte, tranne una, messe in scena la sera del martedì grasso, particolare che induce a considerare questi spettacoli assai vicini al concomitante e più famoso genere comico mondano, il *Fastnachtspiel*. La farsa e il suo rapporto con i drammi di Neidhart sono l'argomento affrontato nel paragrafo successivo dell'Introduzione (§ 1.6, pp. 21-22).

La selezione dei testi e le linee traduttive concludono la prima parte (§ 1.7, pp. 23-28). Qui De Pol specifica come i drammi scelti siano solo quelli completi e anonimi e perché di questi sono state tradotte solo le parti considerate significative (i passaggi omissi o, per chiamarli con De Pol, i «residui traduttivi» [p. 26], sono riassunti puntualmente in un esaustivo apparato critico); espone le difficol-

tà incontrate nel cercare di restituire nella nostra lingua l'effetto originale dato dalla «semplicità e [dalla] ripetitività delle rime, nonché [da] una certa monotonia del ritmo» (*ibidem*) dei versi in tedesco medievale; motiva le decisioni che lo hanno portato a preferire i significati originali rispetto agli aspetti formali dei versi e, quindi, una traduzione di «approccio essenzialmente filologico» (p. 25). Una scelta sostenuta anche dal fatto che questi testi, certamente poco interessanti dal punto di vista estetico-formale, sono degli strumenti utili a indagare i differenti livelli nei quali agivano, partendo proprio dalla stessa comicità, ora più raffinata e destinata a certe fasce di pubblico, ora tremendamente scurrile e di effetto per gli spettatori dalle aspettative più semplici (p. 27). Il merito è da cercarsi anche nelle caratteristiche che oggi possono risultare più che mai interessanti, come «la multimedialità, la serialità e la polisemia, ossia la possibilità di trasmettere messaggi di volta in volta diversi» (p. 23). E nei diversi scopi cui si prestavano: da un lato soddisfare la voglia di intrattenimento e di svago, dall'altro veicolare messaggi ideologici più o meno espliciti, volti a condizionare lo spettatore nel suo agire sociale (p. 28). Si riporta un breve esempio, la risposta di una damigella allo 'zotico' Engelmair che ha osato chiederle un ballo: «Ma allontanati, rozzo bovaro / pietra del campo e cuoco avaro / quanto è vano questo tuo latrato! / Cosa di me ti sei immaginato? / Nella tua zucca cos'hai mai capito? / Credo di vino ti sia tu riempito [...] / A casa ritornate, contadini / A sbafarvi i vostri latticini» (pp. 53, 55) («Hab an dich dw grober pawr / Dw ackergurr dw kuchenknaur / Dw hast vil ödes klaffen jn dir / Wes hastu gedacht mit mir / Oder was ist dir jn synne dein / Ich schätz du seyest voller wein [...] / Get ir päurisch leüt wider haym / Und fresset eür schlegl milch allain» [pp. 52, 54]).

A ogni traduzione, presentata con testo a fronte, lo studioso antepone una breve premessa: oltre a evidenziare le relative analogie e differenze, a indicare le diverse posizioni critiche e a proporre di nuove, attraverso una fine indagine dei paratesti risale al tipo di palcoscenico e ai luoghi di rappresentazione (e così sappiamo con probabile certezza che i primi tre erano stati pensati per recite all'aperto, mentre in uno spazio più ridotto e al chiuso il *Neidhart minore*) e affronta la difficile questione della datazione. Infine, la metrica. Le circostanze, anche alla luce di un verso tedesco ancora rudimentale, hanno indotto lo studioso italiano a privilegiare l'adeguatezza semantica rispetto a una corrispondenza sillabica o ritmica che non avrebbe potuto che penalizzare l'originale. Per tutti i testi il traduttore De Pol sceglie l'endecasillabo a rima baciata in virtù di quella varietà di «combinazioni ritmiche» che esso offre, ribadendo, ancora una volta, di essere stato più interessato a restituire il senso dell'originale che non ad applicarne il «regolare gioco di accenti» (cfr. pp. 33; cfr. pp. 47, 114 e 146).

Quello che emerge, anche a una prima lettura, sono le differenze tra i testi, come detto nella lunghezza, nei personaggi, nell'enfasi data ai singoli episodi, persino nell'assenza di certi elementi. La conclusione alla quale, con grande accuratezza di indagine e precisione giunge De Pol, è che alla base di ognuno dei drammi ci sono idee strettamente legate al proprio orizzonte. Se nel *Neidhartspiel di San Paolo* la totale assenza di volgarità e violenza tradisce ancora un certo attaccamento al gusto cortese, il *Neidhartspiel maggiore*, nella violenta accusa ai contadini rei, innanzitutto, di presunzione sociale, si rivela un testo già politicamente ideologico pensato dalla «nobiltà di spada» (p. 45). I *Neidhartspiele di Vipiteno e minore* sembrano invece guardare alla borghesia

urbana avanzando, fra le altre, similitudini tra la nobiltà e i ceti medi cittadini, certamente più raffinati della plebe delle città, abituata fino a poco tempo prima al solo lavoro agricolo (pp. 111-115), oppure affidandosi a certe dinamiche recitative tipiche delle farse (p. 147).

Il tema del conflitto sociale e culturale tra Neidhart e i contadini è al centro della Postfazione di John Margetts (pp. 163-165): «Se si confrontano quelli neidhartiani con gli altri drammi mondani al contatto dei quali ci sono arrivati, si può constatare che in nessun altro tipo di dramma si assiste a uno scontro così radicale tra nobiltà e gente di campagna» (p. 163). Dal punto di vista storico, prosegue Margetts, sorprende che il rappresentante di questo scontro sia un *Minnesänger* morto cento anni prima (*ibidem*). Sta di fatto che il poeta storico fu autore di canti nei quali l'io poetico subiva continue vessazioni dai contadini. Il particolare che una di queste, l'episodio della violetta, divenne poi un soggetto teatrale in un momento preciso per il genere (che da sacro, si ricorda, in questi anni si fa anche mondano) dimostra come il *corpus* neidhartiano si sia nutrito di una lunga tradizione, viva a tal punto da farsi anche strumento di satira. Tuttavia, considera Margetts, la presenza del personaggio di Neidhart nei drammi e l'io lirico del poeta storico hanno ragioni differenti. Insomma, il quesito che riguarda i drammi è se, piuttosto, gli anonimi autori abbiano «scelto consapevolmente un argomento che implicava una raffigurazione negativa dei contadini» per mettere in scena un punto di vista conservatore e intriso di stereotipi, intendendo i *Neidhartspiele* «come veicoli di critica sociale» (p. 164). Certamente, e con questo si chiude la Postfazione, un'antologia in italiano dei drammi di Neidhart non può che contribuire positivamente al dibattito, da un lato aprendolo a nuovi contesti

intellettuali, dall'altro permettendo a noi lettori un facile accesso a questi testi.

Per concludere, in accordo con tutto ciò non si può che commentare positivamente l'importante lavoro di Roberto De Pol che ci permette, finalmente, di aggiungere un capitolo necessario alle nostre conoscenze della letteratura tedesca medievale. L'auspicio è che il prezioso volume, che ha il sicuro merito di colmare una lacuna, possa anche incuriosire e stimolare gli studiosi riguardo a epoche non ancora sufficientemente indagate dalla germanistica italiana.

Luisa Giannandrea

Johann Joachim Winckelmann, *Lettere. Edizione italiana completa*, a cura di Maria Fancelli – Joselita Raspi Serra, con il coordinamento scientifico di Fabrizio Cambi, 3 voll., Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, vol. I, pp. 906, vol. II, pp. 758, vol. III, pp. 881, € 150

L'aspetto che si nota prima di ogni altra cosa, quando si affronta l'appassionante lettura dell'epistolario di Johann Joachim Winckelmann edito dall'Istituto Italiano di Studi Germanici, è la perfetta sintonia con la quale le due curatrici, Maria Fancelli e Joselita Raspi Serra, hanno intrecciato le loro rispettive competenze di germanista e di storica dell'arte, accompagnando nelle introduzioni ai tre massicci volumi le varie fasi di formazione del più importante antichista del Settecento europeo. Ne hanno raccontato in sequenza gli esordi, l'arrivo a Roma dalla Sassonia, l'entusiasmo per le vestigia antiche scoperte nell'Urbe, la fatica nel realizzare le maggiori opere, la nostalgia per la Germania e l'immediato pentimento di Winckelmann per essersi avventurato in un viaggio d'Olttralpe. L'obbiettivo di questo viaggio era riscuo-

tere il meritato riconoscimento come studioso di prim'ordine presso la corte di Maria Teresa d'Austria, poco prima di andare incontro, sulla via del precipitoso ritorno, a una tragica fine a Trieste, senza essersi riconciliato con quella Germania che lo aveva visto muovere i primi passi come studioso del mondo antico.

Di Winckelmann si celebra tra il 2017 e il 2018, in rapida successione, il trecentesimo anniversario della nascita e i 250 anni dalla morte. Dunque, non poteva darsi un'occasione più propizia per onorarne la vita e gli studi grazie alla pubblicazione delle 841 lettere, di cui alcune sono inedite. L'impresa delle due curatrici è stata supportata dal lavoro di coordinamento di Fabrizio Cambi, il quale inaugura il primo volume con una prefazione che funge da sintesi e da prontuario per la lettura di un progetto di lungo respiro e di indubbia complessità. A questa impresa hanno collaborato anche con le loro traduzioni Bianca Maria Bornmann, Barbara Di Noi, Delphina Fabbrini, Paolo Scotini e Francesca Spadini.

Dotata di un importante apparato di note, di una ricostruzione delle tappe più importanti della sua biografia (vol. I, pp. 73-80) e di un sistema di rinvii infratestuali utili alla lettura delle lettere più significative, l'opera giustifica la propria collocazione privilegiata nella tradizione delle edizioni dell'epistolario grazie alla «*reductio ad unum* della traduzione delle lettere dal latino, dal francese e dal tedesco a fianco di quelle scritte in italiano da Winckelmann», che punta a «favorire il *continuum* del discorso epistolare» (M. Fancelli, *Lettere*, vol. I, p. 65).

Un epistolario è come un sismografo che registra il mutare delle circostanze ambientali che riguardano l'autore, il quale intreccia la descrizione dei piccoli e grandi progetti della sua vita con le reazioni agli stimoli intellettuali, emozionali e culturali che provengono dai suoi inter-

locutori. In tutto questo gran tramestio di voci e di pareri, Winckelmann seppe discernere da una parte gli interventi che gli avrebbero dato conforto e speranza nel suo lavoro dopo il trauma del cambiamento tra la Germania e l'Italia (in primis quelli di Muzell Stosch, ma anche di Berendis e di Uden) e quelli che lo avrebbero sostenuto nella sua titanica impresa di dar corpo alla più importante operazione editoriale dell'epoca in campo storico-artistico ed archeologico (ad es. del conte von Büнау e del consigliere Bianconi). Resta fermo il fatto che nonostante i *tour de force* a cui Winckelmann si sottopose, compilando il catalogo della biblioteca del cardinale Archinto, fungendo da bibliotecario per il cardinale Albani o accompagnando ospiti blasonati a visitare i siti e i patrimoni artistici di Roma, furono proprio gli alti prelati dell'Urbe (specialmente Albani e Passionei) a rendere possibile con il loro aiuto materiale la redazione di *Ville e Palazzi di Roma* (1756), della *Geschichte der Kunst des Alterthums* e dei *Monumenti antichi inediti* (1767). Anche se Winckelmann ne trasse grande soddisfazione, la stesura della *Description des Pierres Gravées du feu Baron de Stosch* (pubbl. 1760) rappresentò una delle maggiori fatiche e interruzioni del lavoro per la *Geschichte*, avviato nel 1757 e conclusosi nel 1764. Forse i momenti più lieti furono invece rappresentati dall'occasione di compiere dei viaggi a Napoli e agli scavi di Portici, Pompei, Caserta e Paestum come forma di compensazione dell'impossibilità di recarsi in Grecia.

Winckelmann si tenne comunque lontano dalla vita delle Accademie, ovvero dai luoghi in cui si discettava di storia dell'arte e si preparavano al mestiere le future generazioni di artisti, sia perché non apprezzava la politica che vi si conduceva, sia perché il suo vero interesse era indirizzato a un approccio storio-

grafico della materia antiquaria, mentre riconduceva la vita di accademia a interessi di carattere politico-strategico e non di rado lamentava l'incompetenza degli studiosi che si pregiavano di avere specifiche conoscenze del mondo antico (M. Fancelli, *Catalogo della Mostra Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, Pisa 2016, p. 46). Joselita Raspi Serra ricorda nel saggio che introduce al primo volume – dedicato alle lettere del periodo tra il 1742 e il 1759 – il desiderio dell'antichista di rimanere un uomo libero, anche se sempre fedele agli impegni presi verso i suoi committenti fin dai tempi in cui dovette procurare al conte di Bünau a Nöthnitz i materiali necessari alla realizzazione della sua *Teutsche Käyser- und Reichs-Historie* (J. Raspi Serra, *Lettere*, vol. I, p. 17). Una dimensione istituzionale in cui Winckelmann si poté integrare meglio fu quella dell'*Accademia Etrusca di Cortona*, un'associazione di non vasta portata che promuoveva studi sia locali, sia extrateritoriali riferiti però principalmente alla cultura etrusca. Egli ne divenne membro nel 1761, come attesta la lettera del 14 febbraio di quell'anno, inviata agli «Illustrissimi e Dottissimi Accademici» di Cortona (vol. II, p. 187). Questa nomina dipese, tra l'altro, dal contatto che l'antichista aveva istituito con molti personaggi fiorentini di spicco durante la sua permanenza a Firenze tra il settembre del 1758 e l'aprile del 1759. Anche il successo seguito alla pubblicazione dei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* fu una ragione di questo riconoscimento, insieme con il fatto che aveva redatto in francese su incarico di Heinrich Wilhelm Muzell Stosch il già menzionato catalogo della collezione Stosch di pietre incise, conservate nella dimora Muzell Stosch presso Santa Croce a Firenze (M. Fancelli, *Catalogo della Mostra*, cit., p. 40). Per quanto riguarda

la sua accoglienza come membro dell'*Accademia di San Luca* e della *Royal English Society of Antiquities* di Roma, essa si accompagnò alla coincidente ammissione come socio del cardinale Albani, mentore di Winckelmann a Roma. È con questi titoli, ai quali si aggiungono quelli di *Presidente delle antichità romane* e di *Scrittore della Biblioteca Vaticana* che Winckelmann si presenta sul frontespizio della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, benché si sa bene con quanta ritrosia egli esibisse tali onorificenze. Come ricorda Katherine Harloe: «[L]e pagine di apertura della *Geschichte* collocano il suo autore nel Settecento a metà strada tra due mondi socio-culturali contrastanti: l'organizzazione gerarchica e particolaristica dei poteri dinastici e dei rapporti di mecenatismo caratteristici per l'Europa dell'*ancien régime* e la comunità cosmopolita ed erudita della Repubblica delle Lettere» (K. Harloe, *Winckelmann and the Invention of the Antiquity*, Oxford 2013, p. 31).

Winckelmann si concepiva infatti come parte di una *Gelehrtenrepublik* costituita da amicizie e da conoscenze influenti; questo spiega il cospicuo carteggio che intrattenne con alcuni membri delle più prestigiose accademie europee – tra cui Johann Georg Wille, legato peraltro all'Accademia di Dresda (cfr. M. Espagne, *La corrispondenza di Wille del 1764-1765 e il Neoclassicismo in Europa*, Bologna 2007, pp. 15-35) – e la menzione spesso preoccupata verso alcuni comportamenti dei sovrani nel loro ruolo di mecenati d'arte. A proposito della creazione della *Society for Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce* creata a Londra nel 1760, Winckelmann commenta quanto segue nella lettera a Bünau del 1761: «È stata fondata una società che conta adesso già 500 membri e ogni socio paga ogni anno due Guineas o 20 in una sola volta [...]. È stato istituito un

premio di 100 *Guineas* per il miglior dipinto a soggetto storico con tre figure in grandezza naturale, e un identico premio per una statua in marmo; ai pezzi che riceveranno il secondo premio spetterà metà della somma. Il dipinto e la statua rimarranno all'artista, ed egli potrà vendere la sua opera come e dove vuole. E in modo analogo sono stati istituiti premi dignitosi per tutte le miglione e le invenzioni. La Corte non ha in ciò nessun ruolo, e il *Sensus communis* deve essere molto caro: perché il re ha nominato suo bibliotecario, *Keeper of His Majesty's Library*, un pittore corrotto, che io conosco molto bene di persona. Adesso non mi stupisce che a Dresda abbiano dato questo posto a un vagabondo come *Constantin* o a un faccendiere dei potenti» (*Lettere*, vol. II, p. 198).

In modo analogo, trapela periodicamente dalle lettere di Winckelmann la preoccupazione che persone competenti di antichità classiche e particolarmente idonee agli scambi culturali tra uno Stato e l'altro venissero sostituite da figure di accademici ambiziosi non all'altezza del compito, come accadde in occasione dell'abbandono di Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), uomo di Chiesa, ma anche grande cultore delle antichità (suoi i *Monumenta Peloponesia* del 1761), del ruolo di corrispondente estero della *Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres* di Parigi. Era stato infatti chiamato dal duca Filippo di Borbone come «Regio bibliotecario antiquario» a Parma con l'incarico di ricostituire la collezione ducale, impoverita con il trasferimento a Napoli tra il 1734 e il 1736 dell'intera biblioteca Farnesiana di Paolo III e della Galleria ducale. Winckelmann scriveva dunque il 2 aprile 1763 a Paciaudi, ventilando con discrezione il proprio interesse personale per quella mansione: «Mi è più volte passata per la mente un'idea la quale ho fatta svanire, per non essere tacciato di vanità

[...]. Ora scoppio. L'Accademia dell'Iscr. e delle belle Lettere di Parigi, dopo la Vostra partenza, non avrà più corrispondente da Roma, che sia aggregato al Corpo suo. L'idea di quel predicato che l'Accademia conferisce a qualche Membro estero, sarà, vado figurandomi, di ragguagliarla delle Scoperte che possono fornire materia a esaminarle etc. Trattandosi di quelle d'Antichità, crederei esserci più a portata di qualunque altro. Se il Vostro suggerimento potesse effettuarmi questo sospirato onore, Vi assicuro, C.A. che quell'Accad. verrebbe a essere da me informata d'ogni cosa che fosse degna della sua attenzione, e m'esibisco d'accompagnare le notizie, dove occorre, con qualche schizzo di disegno» (*Lettere*, vol. II, p. 410).

Una certa contraddittorietà dell'atteggiamento di Winckelmann rispetto a quanto si legge nella missiva a Paciaudi si trova in una lettera a Jean-Baptiste Feronce von Rosenkreutz, dal 1748 nel servizio diplomatico del ducato di Braunschweig, dal 1773 ministro delle Finanze, che gli scrisse a proposito del desiderio del Principe Elettore di Sassonia di far di lui il «Custode del Museo» e l'«Antiquario della Corona». All'inizio di giugno del 1761, Winckelmann gli rispose come gli dettava la coscienza, appellandosi alla vocazione a insegnare il «buon gusto del vero e del bello nelle belle arti» laddove fosse davvero possibile: certamente non in Germania, dove Winckelmann si sarebbe recato volentieri nei primi anni del suo soggiorno romano, se solo il Principe Elettore di Sassonia avesse davvero voluto assegnargli una carica di Custode del suo Gabinetto, facendo seguire alle promesse i fatti: «Quanto ai servizi che la Corte per la quale mi avete destinato può aspettarsi da me, non saprei cosa dire: sia che Voi mi prendiate per Letterato o per Sapiente in letteratura greca o per Antiquario o per grande Conoscitore in

pittura, in scultura, in architettura, se io possedessi tutte queste qualità in un grado eminente, la Corte si potrebbe tutt'al più vantare di avere una persona ragguardevole e unica nel suo genere. Ma questo non è di alcuna utilità allo stato e l'Antiquario o il Custode del Gabinetto del Principe è un uomo di cui si può fare proprio a meno.

Ma potrei essere utile indipendentemente dalla carica formando nella gioventù il buon gusto del vero e del bello nelle belle arti, è ciò un talento che non si può acquistare al di là dei monti, e per arrivarci e per formarvi un sistema, oltre al fatto che si deve essere nati con una capacità di discernere il bello, ci vogliono conoscenze preliminari, e una lunga consuetudine e familiarità con le opere degli antichi. Dopo tanti anni impiegati a perfezionare la Storia dell'Arte, che voglio far stampare sotto i miei occhi in Germania, e dopo tutte le ricerche che ho fatto sulle belle arti, sostengo con Socrate che è più nobile tracciare conoscenze che abbelliscano ed elevino lo spirito nell'animo degli uomini che sulla carta. Rinuncio pertanto preventivamente ad ogni posto in un Collegio o in una Accademia per evitare ogni sorta di briga con la gente delle Facoltà» (*Lettere*, vol. II, p. 23).

Certo, Dresda non è Parigi e ormai, nel 1761, l'antichista si è acclimatato in Italia ed è meno motivato a rinunciare ai suoi privilegi locali, ricordando ogni momento che Roma è «il paradiso dove la natura ha prodigato tesori ed ogni bellezza» (*ibidem*). Paradossalmente, però, come sottolinea Maria Fancelli (*Lettere*, vol. III, p. 13) la cerchia dei corrispondenti tedeschi si allargò maggiormente proprio nell'ultima fase della vita di Winckelmann, perché qui si concentrarono le fasi della sua trattativa con l'editore Walther per la pubblicazione della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, prece-

duta da una serie di saggi usciti tra Lipsia e Dresda, e si svilupparono i contatti preparatori al suo viaggio in Germania.

Le istituzioni di natura accademica con cui Winckelmann aveva contatti di natura diretta o indiretta sono state sicuramente la *Royal Society of Antiquaries* in Inghilterra, la *Académie des Inscriptions et belles-lettres* e l'*Académie Royale de peinture et de sculpture* in Francia, la *Augsburger Kunstakademie*, la *Göttinger Königliche Wissenschaftsakademie*, la *Kasseler Gesellschaft für Altertumswissenschaft* in Germania, mentre in Italia la *Real Accademia Ercolanese*, l'*Accademia di San Luca a Roma*, l'*Accademia etrusca di Cortona*, cui era correlata anche la *Società Colombaria* di Firenze. In Germania va menzionata anche la *Kaiserlich Franciszische Academia Liberalium Artium*, fondata ad Augusta da J.D. Herz, con cui Winckelmann aveva avviato una corrispondenza dal 1756. Aveva in realtà progettato una pubblicazione sulle pitture di Ercolano con gli auspici di questa accademia, ma una *Nachricht von den alten Herculianischen Schriften* apparve invece in «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit». Winckelmann, che ebbe ridotte possibilità di spostamento dopo il suo arrivo a Roma, si tenne comunque aggiornato sui dibattiti che si sviluppavano nelle sedi istituzionali; ad esempio, come risulta dal manoscritto parigino, prese nota delle relazioni di Caylus presso la *Académie des Inscriptions*. Da poco nominato membro dell'*Accademia di Cortona*, egli si propose come collaboratore scientifico, progettando una relazione in italiano non meglio precisata e un saggio in latino sull'arte ai tempi di Fidia. D'altra parte, si rese disponibile come corrispondente dall'Italia per trasmettere a Dresda, dove risiedeva l'amico Ludovico Bianconi, notizie delle più recenti scoperte archeologiche, come dimostra il fatto che

alcune informazioni inviate all'amico italiano confluirono poi nel *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* e nelle *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* del 1762 e del 1764. I contenuti delle lettere che Winckelmann redasse per Bianconi furono pubblicati postumi, nel 1779-1780, nella forma di *Antiquarische Relationen*.

Le lettere sono ricche di riferimenti alla situazione della divulgazione degli studi sulle antichità classiche e ai centri di formazione al gusto classicista. Non sono rare le note di rammarico sullo scarso senso pratico nell'esercizio dell'insegnamento delle belle arti. Winckelmann consiglia ad esempio agli artisti francesi di fare come Michelangelo a suo tempo: egli osservò, infatti, i soldati bagnarsi in Arno prima della battaglia di Cascina (1364) tra pisani e fiorentini, traendo gran profitto per il suo studio sui nudi. Winckelmann biasima, poi, i sovrani per il fatto di non considerare la necessità di diversificare la scelta dei quadri da esporre, come rileva per la *Gemäldegalerie* di Dresda, dove si trascurano ad esempio i soggetti storici a vantaggio di quelli sacri. Dalla sua posizione privilegiata di studioso innervato nella cultura romana a partire dal 1756, Winckelmann osserva in più occasioni come la vendita di reperti antichi e di statue per l'arricchimento pubblico e privato di accademie, gallerie e collezioni, non abbia intaccato il vasto patrimonio dell'Urbe; infatti, in assenza di conoscenza storico-antiquaria e di buon gusto gli stranieri finiscono con l'acquisire pezzi di scarso valore, di cui pur tuttavia menano vanto. Grazie ai precisi riferimenti nei suoi scritti dei materiali esposti nelle gallerie e nelle collezioni europee, si ricevono valutazioni sullo stato del reperto, sul suo pregio, ma anche sulle vicende che hanno fatto sì che l'opera sia pervenuta alla sua collocazione. Winckelmann è al corrente

degli interventi di restauro operati sulle statue, così come del fatto che alcuni tra i pezzi migliori siano stivati nei magazzini delle Gallerie, invece di essere mostrati a intenditori e ad amanti dell'arte. Il gusto neoclassico si diffonde con diversa intensità e modalità in Europa e in molti casi si impone per mezzo del deciso intervento di alcuni estimatori dell'arte antica che, grazie ai loro viaggi europei, si fanno mediatori culturali, sensibilizzando sull'urgenza di affrontare lo studio delle antichità classiche e della storia correlata ad esse (cfr. G. Perini, *Momenti neoclassici nella riflessione britannica sull'arte*, Bologna 2007, pp. 101-119). Il successo del gusto neoclassico è in gran parte un fenomeno che riguarda l'ultimo trentennio del secolo, pensando soprattutto all'Inghilterra (cfr. V. Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain Since 1760*, Oxford 2009) e all'Austria, dove la *Kunstakademie* di Vienna, fondata nel 1692 sul modello dell'*Accademia di San Luca* e dell'*Académie de Peinture et de Sculpture*, mostrò particolare vigore dopo gli anni Settanta del Settecento nel rispondere al progetto pedagogico di Winckelmann, istituendo soggiorni di studio a Roma per i giovani artisti. Questo slancio si deve anche all'intervento di Anton von Maron (1733-1808), che si era stabilito a Roma da giovane, studiando con Mengs. Von Maron divenne naturalmente membro dell'*Accademia di San Luca*, che diresse nel 1784. Per l'allestimento del Museo del Belvedere di Vienna Christian van Meckel, amico di Winckelmann, fece in modo che la disposizione dei reperti antichi seguisse la logica di una «sichtbare Geschichte der Kunst» per l'istruzione dei visitatori» (cfr. Daniel Arasse, *Der Künstler*, Frankfurt a.M.-New York 1996, pp. 210-245).

Elena Agazzi

Lessico mitologico goethiano. Letteratura, cultura visuale, performance, a cura di Michele Cometa – Valentina Mignano, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 53, € 18

«Ein großer Teil der Mythologie ist Allegorie! Personifizierte Natur, oder eingekleidete Weisheit! Hier belausche man die Griechen, wie ihre dichterische Einbildung zu schaffen, wie ihre sinnliche Denkart, abstrakte Wahrheit in Bilder zu hüllen wusste [...]. Kurz! als poetische Heuristik wollen wir die Mythologie der Alten studieren, um selbst Erfinder zu werden» (Johann Gottfried Herder, *Frühe Schriften 1764-1772*, in *Werke*, vol. I, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985, pp. 449-450). Queste parole di Herder, tratte dal saggio *Über den neuern Gebrauch der Mythologie*, contenuto nei *Literaturfragmente*, anticipano quell'idea di 'nuova mitologia' che nell'età di Goethe legittimerà una riscrittura creativa dei miti e, libera dall'autorità winckelmanniana, trasformerà gli antichi secondo le idee del proprio tempo. I noti miti goethiani, che il volume a cura di Cometa e Mignano ripropone ora al lettore italiano, confermano che l'allievo non dimenticò mai la lezione del maestro e che fu capace di trasformare le sue teorie in figure di assoluta originalità e modernità, diventando certo il più autorevole 'inventore' di miti della sua epoca, e non solo. Il volume, che raccoglie le relazioni presentate da autorevoli germanisti al convegno internazionale *Goethe e i miti greci*, svoltosi a Palermo nel giugno 1999, presenta 8 brevi saggi dedicati ad alcune delle più note riscritture di miti dell'universo goethiano. A precederli un saggio di Cometa, dedicato alla 'geografia poetica' goethiana e, in particolare, al paesaggio 'sentimentale' siciliano, inteso non solo come ambientazione drammatica eletta dei

miti e *conditio sine qua non* per un'appropriazione degli stessi, ma esso stesso presenza mitologica; a confermarlo i commenti ai paesaggi siciliani di Lorrain, nei «Frankfurter Gelehrten Anzeigen», gli affreschi mitologici di Kniep, capaci di restituire visivamente le ambientazioni della penna goethiana, il frammento siciliano *Proserpina* e l'idillio eroico di *Pandora*. Questo paesaggio, attraversato e abitato dal divino, osserva Cometa, Goethe spesso lo disegnò, oltre che scriverlo, ma mai seppe dare sostanza visiva alle figure mitologiche che aveva riscritto poeticamente, forse perché esse, proprio come voleva Herder, erano troppo distanti dalla natura mitica che le avrebbe circondate, troppo moderne, sofferenti, estreme per trovare posto sullo sfondo dei suoi disegni. La scelta dei miti reinventati da Goethe non sembra seguire un criterio preciso, nemmeno quello alfabetico, banalmente proprio di ogni lessico, né la pretesa del volume è quella di esautività; il lessico mitologico proposto è per forza di cose limitato, né potrebbe essere altrimenti, vista la consistenza della materia trattata. Ad aprire il volume è Eros; Agazzi ci presenta con generosità numerose declinazioni goethiane del mito, da quelle di chiara matrice winckelmanniana, in *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, passando per le poesie erotiche *par excellence* della letteratura tedesca, le *Römische Elegien*, e per i *Venezianische Epigramme*, fino al *Faust* e al *West-Östlicher Divan*. Nella ricchezza di materiale scandagliato alla ricerca degli 'Amori' goethiani colpisce la rappresentazione di Eros nella figura di Euphoriön, nel secondo *Faust*, non un mito antico, ma romantico, umano e sofferente, un omaggio a Lord Byron, confesserà a Eckermann Goethe, confermando così la sua genialità e originalità nell'"inventare" miti. Il secondo lemma è Kore, la fanciulla divina, a cui Goethe dedica una breve

poesia. Cottone fa emergere l'identità multiforme e sfuggente della donna; Goethe addensa in pochi versi numerose domande riguardo la sua identità, a cui non sembra dare risposta. Questa fanciulla, espressione di suprema bellezza, che si manifesta nella verginità e nella giovinezza, è già madre e cittadina dell'Ade e, per questo motivo, al contempo incarnazione della caducità e della morte. Cottone la accosta alla Otilie delle *Affinità Elettive*, così come mediata dalla lettura di Benjamin, e attraverso di lei a Eva, alla Madonna e a Pandora, individuando nel mito antico, e soprattutto nella ricca simbologia di morte e rinascita, rinuncia e morte, elementi di sincretismo e modernità. Hölter si concentra su Odisseo, per Goethe figura indissolubile da Omero, la cui ricezione fu mediata all'epoca dalla monumentale traduzione di Voß. Dopo una ricognizione delle variazioni di Ulysses/Odysseus (il poeta utilizza con disinvoltura la forma greca e quella latina) nell'opera goethiana, dall'abbozzo del dramma *Ulisse a Fea* alla traduzione di alcuni versi del poema omerico fino al *Viaggio in Italia*, una sorta di viaggio italo di Ulisse, Hölter si sofferma sulle opere d'arte raffiguranti l'epos omerico che il poeta ebbe modo di osservare, per concentrarsi infine su alcune declinazioni di questa figura, soprattutto nel *Werther*. I Proci incarnano il sogno di vita patriarcale del protagonista (lettera del 21 giugno) e Ulisse viene considerato figura capace di parlare del sublime («del mare smisurato e della terra sconfinata», lettera del 9 maggio). Hölter indaga quindi l'*Ifigenia*, in cui è Pilade a rimandare insistentemente all'eroe omerico, e il *Faust*. Ulisse, presenza costante dell'universo goethiano fino al 1826, nel *Philoktet*, *dreifach*, risulta anch'esso un mito 'nuovo', riscritto più volte dal poeta, e ogni volta in maniera diversa. L'articolo successivo è dedicato a Proserpina e al dramma omo-

nimo, un documento unico nel panorama goethiano, sia per la genesi lunga e intricata che per le numerose versioni, dal testo preclassico in prosa del 1777 fino alla messa in scena weimariana del 1815, nonché per il genere: nel monodramma, sottolinea Jamme, il poeta cercò di realizzare il suo *Gesamtkunstwerk*, la perfetta unione tra parola, musica e teatro; di qui l'attenzione maniacale a ogni dettaglio nelle messe in scena del direttore del teatro di Weimar, dalla recitazione alla musica, fino alla scenografia (come dimostrato dal *tableau* scenico di ispirazione barocca, introdotto nella messa in scena del 1815 per smorzare il *pathos* tragico antico della prima versione). Il lamento di Proserpina, regina dell'Ade, che si strugge di nostalgia per la vita reale, è noto a Goethe attraverso numerose fonti classiche, mediate soprattutto dal lessico mitologico di Hederich, ma si arricchisce di tratti di ribellione del Prometeo, ed è soprattutto rappresentazione catartica, vale lo stesso per il *Werther*, della minaccia degli Inferi, che Goethe cercò costantemente di tenere lontano da sé, anche e soprattutto attraverso la scrittura. Meier si concentra sulla coppia classica di Oreste e Pilade, delineando l'antagonismo, ma soprattutto il legame indissolubile tra i personaggi nell'*Ifigenia*: Pilade è uomo d'azione, sempre rivolto al futuro, desideroso di iniziare una nuova vita, capace anche di mentire e tradire per salvare l'amico, cui riserva una dedizione e lealtà assolute. Oreste è invece rivolto sempre e solo al passato, perseguitato dalle colpe, un melanconico che desidera la morte e il cui passato è morte. Meier accosta Oreste ad Amleto e Pilade al marchese di Posa schilleriano, a conferma, ancora una volta, del distacco di Goethe dalla tradizione classica, ulteriormente sottolineato, dalla sostituzione del volere divino con l'etica kantiana, che caratterizza tutta l'*Ifigenia* e che guida

anche le azioni della coppia mitologica. Miller si concentra sul progetto di *Nausicaa* e sul suo rapporto con il *Viaggio in Italia*, e in particolare con la tappa siciliana, fondamentale per lo sviluppo di un mito, che non vide purtroppo mai una conclusione drammaturgica. Dell'idea di una composizione siciliana abbiamo solo poche pagine, che, tuttavia, bastano a fare presagire quella che sarebbe potuta diventare una tragedia moderna: al centro non vi è lo straniero Odisseo, ma la giovane fanciulla e il trasformarsi del suo affetto e *Mitleid* in una passione destinata inevitabilmente a una fine tragica; tema della tragedia sarebbe stato probabilmente il confronto tra un ordinamento naturale e l'estraneo, che irrompe, mettendo in discussione lo stato vigente e travolgendo l'innocenza per poi ripartire. Osterkamp accosta due miti che nella tradizione letteraria non si sfiorano, ma che Goethe vide accostati nella sua giovinezza, nel piccolo museo della sua stanza, in cui aveva raccolto gessi delle teste di Laocoonte e dei suoi figli, e di Niobe e dei figli. Le due figure vengono associate nel 1798, nel programma della rivista d'arte «Propilei». Il primo numero si apre con il saggio goethiano *Sul Laocoonte*, nel secondo viene accolto quello di Meyer su *Niobe con i suoi figli*. Laocoonte è presenza costante nell'orizzonte goethiano, fin dagli anni giovanili, segnati dalla lettura del saggio di Lessing e dalla visita alla collezione di calchi in gesso di Mannheim. Nel saggio dei «Propilei» Laocoonte non è semplicemente *exemplum virtutis*, ma, proprio come il gruppo di Niobe, espressione della possibilità dell'arte antica di giungere a rappresentare la sofferenza estrema e dare forma all'esperienza umana più atroce, sottomettendola ai nobili ideali dell'arte. Il volume si conclude con un breve articolo sul *Prometeo*, in cui Villacañas Berlanga abbozza un'analisi del frammento giova-

nile, includendolo in un orizzonte storico e filosofico di ampio respiro e mostrando come l'atto di disubbidienza del semidio fosse per Goethe dettato in primo luogo dal desiderio di ribellione che dall'aspirazione di giungere al potere; il frammento è considerato soprattutto anticipazione del *Faust*, in cui lo scrittore di Weimar raccoglierà i traumi e le inquietudini della sua prima opera giovanile, portandoli a una forma definitiva e perfetta. Il lessico mitologico goethiano non si esaurisce certo nei lemmi trattati nel volume e, anche nell'ambito di ciascun lemma scelto dagli illustri germanisti coinvolti nel progetto, sono certo ancora numerose e sostanziali le possibilità di integrazione, ma ogni pretesa di esaustività con Goethe resterebbe sempre e comunque delusa e il merito va certo a chi, nonostante questo, ogni volta si addentra nel suo mondo complesso e sconfinato, cercando di coglierne e illuminare un nuovo aspetto.

Elena Polledri

Johann Wolfgang Goethe, *Il Carnevale romano*, trad. di Isabella Bellingacci, a cura di Luigi Reitani, Salerno Editore, Roma 2014, pp. 120, € 14,90

Com'è ben noto, Goethe fu in Italia dal 29 ottobre 1786 al 22 febbraio 1787, e dopo una breve sosta a Napoli e in Sicilia, di nuovo a Roma dal 6 giugno 1787 al 24 aprile 1788.

Nel maggio del 1789 pubblicò un opuscolo in quarto (25 x 21 cm) sul *Carnevale romano*, con una tiratura di 320 esemplari. Il frontespizio riportava un'incisione di Johann Heinrich Lips, pittore svizzero che aveva accompagnato il poeta nel suo viaggio siciliano. Il testo inoltre era corredato da 20 tavole a colori del pittore Johann Georg Schütz, coinquilino del poeta a Roma.

Di questo testo ora Luigi Reitani presenta una nuova traduzione italiana, a cura di Isabella Bellingacci, corredata da una succosa introduzione e da un folto apparato di ricchissime note dello stesso Reitani.

Il 29 giugno 1789 Goethe scrisse all'amico Johann Friedrich Reichardt: «Ecco il *Carnevale*, della cui stampa sono oltremodo scontento», per via dei numerosi refusi tipografici. L'edizione era stata programmata da Friedrich Justin Bertuch che ne aveva affidato la stampa all'editore berlinese Johann Friedrich Unger, che la pubblicò nel maggio del 1789.

Si deve osservare, in via preliminare, che la grande festa romana del Carnevale aveva la sua sede principale nel Corso, cioè nella grande strada sulla quale si affacciava il palazzetto, dove il poeta abitò durante tutto il suo soggiorno romano, oggi sede della *Casa di Goethe*. La festa dunque si svolse in quell'anno proprio sotto casa sua e ai suoi occhi indagatori si offrì per vari giorni in tutto il suo variopinto spettacolo. La sua attrattiva principale era il *Palio*, cioè la corsa dei cavalli.

Nei suoi *Tag- und Jahresbefte*, redatti negli anni Venti dell'Ottocento, Goethe scriverà di aver lavorato a questo scritto con un spirito opposto a quello dei viaggi sentimentali diffusi in Europa, dopo la pubblicazione del celebre viaggio di Sterne: «Io, al contrario, avevo abbracciato la massima di apparire il meno possibile e di registrare l'oggetto con la maggiore autenticità che si potesse ottenere. A questo principio mi sono attenuto fedelmente quando ho assistito al Carnevale di Roma. Fu stilato uno schema dettagliato di tutti gli accadimenti e alcuni artisti ben disposti prepararono caratteristici disegni delle maschere».

All'inizio dell'opuscolo, il poeta avvertì che «il Carnevale romano è una festa che in realtà *non viene offerta al popolo, ma che il popolo offre a sé stesso*».

In essa sparisce ogni distinzione di ceti, come ebbe a precisare Goethe: «La distinzione tra ceti alti e bassi pare per un attimo sospesa. Tutto si mescola, ognuno accetta con disinvoltura quel che gli capita, e sfrontatezza e libertà reciproca sono compensate da un generale buon umore». Ogni serata del Carnevale si concludeva con una grande corsa di cavalli, allevati a questo scopo, chiamati barberi, a motivo della provenienza straniera dei migliori di loro. La corsa partiva da piazza del Popolo e si concludeva a piazza Venezia. Il premio, consegnato al vincitore, consisteva «in un drappo di stoffa d'oro o d'argento, lungo circa due bracci e mezzo e largo neanche un braccio, chiamato *Palio*». Altra importante caratteristica del Carnevale romano era il travestimento: come le donne amavano mostrarsi in abiti maschili, così gli uomini si divertivano ad esibirsi in abiti femminili e molti di loro indossavano il caratteristico costume napoletano di Pulcinella. Una volta si poté ammirare un Pulcinella cornuto. «Le corna erano mobili, poteva estrarle e ritirarle come una lumaca» e tale spettacolo di Pulcinella suscitava nel pubblico le più clamorose risate. Altra caratteristica del Carnevale romano era il lancio dei confetti e in conseguenza, nel corso della festa, circolavano varie persone, munite di grosse ceste piene di palline di gesso, vendute ai passanti come confetti. Ultima caratteristica, importantissima del carnevale romano, erano i 'moccoli', piccole candele che si portavano in mano accese e da ogni angolo si sentiva ripetere la maledizione preferita dai romani: «Sia ammazzato». Le espressioni del «Sia ammazzato» variavano a seconda delle persone che lanciavano questo grido. Spesso si sentiva un «Sia ammazzato chi non porta moccolo! Ci si grida a vicenda, e intanto ciascuno cerca di spegnere la candela dell'altro con un soffio». Si sentiva canzonare: «Sia

ammazzato il Signore Abbate che fa l'amore». O gridare a un amico di passaggio: «Sia ammazzato il Signor Filippo» (cioè Goethe stesso, che a Roma, a tutela del suo incognito, aveva assunto il falso nome di Filippo Miller o Möller, e come tale si era dichiarato al parroco di Santa Maria del Popolo, che funzionava allora come ufficiale di stato civile del quartiere). O, unendo complimenti e lusinghe: «Sia ammazzata la bella principessa! Sia ammazzata la Signora Angelica, la prima pittrice del secolo». E questa volta il complimento era indirizzato alla grande amica romana del poeta, la pittrice svizzera, Angelika Kauffmann.

Nella sua introduzione Reitani comincia col rilevare che la Roma carnevalesca descritta da Goethe non è quella «classica dei Cesari e neppure quella rinascimentale e barocca dei papi, ma piuttosto quella tardo settecentesca al tramonto dell'*ancien régime*», nella quale domina come protagonista la «massa», mascherata, che si spinge verso la trasgressione e l'eccesso, in una parola quella che il poeta definisce con parola italiana assai significativa «mattana» (*Narrheit*), cioè quella definita dai dizionari come: «umore capriccioso e lunatico con dimostrazioni chiassose e sfrenate». Questo atteggiamento è colto da Reitani nella corrispondenza di quegli anni. Così il 16 febbraio 1788, Goethe scrisse a Fritz, il giovane figlio dell'amica del cuore, Charlotte von Stein: «Il Carnevale è stato assai divertente, era bel tempo e la gente era allegra, contenta, senza essere scatenata, a parte l'ultima sera, la sera dei *moccoli*, in cui ci fu un chiasso e un *precipizio* da non crederci. Tuttavia nessuno si è fatto male». Il curatore osserva quindi che l'opuscolo sul Carnevale non ha alcun precedente significativo nella precedente letteratura odepórica. Nella stessa guida di J.J. Volkman, che Goethe tenne come *vademecum* nel corso di tutto il soggiorno

italiano, ci sono solo pochi accenni del tutto irrilevanti al carnevale romano.

Di grande interesse sono le riflessioni di Reitani sull'influenza del *Tableau de Paris*, pubblicato in dodici volumi dal 1781 al 1788 da Louis Sébastien Mercier, che aveva trovato «una modalità narrativa adeguata a rappresentare il carattere variegato e polimorfo della metropoli moderna». Reitani stabilisce che Goethe conosceva bene l'opera di Mercier, come poté desumere da una lettera da Napoli a Charlotte von Stein del 25 maggio 1787, dove osservò che «se mi trattenessi qui, vorrei offrire un *Tableau de Naples* di cui ci si delizierebbe, è appunto una città che può sfuggire e che è tuttavia così molteplice e viva». Reitani osserva che Goethe non scrisse mai il *Tableau de Naples* di cui accennò alla von Stein, in compenso però tenne ben presente l'opera di Mercier nella sua trattazione sul Carnevale romano, definito del resto in un scritto del 1823 come un «*Tableau mouvant*». Il Carnevale romano differisce dal *Tableau* di Mercier per «il dinamismo delle immagini, ottenuto attraverso una sapiente strategia retorica, sia nella rapida alternanza di brevi e talvolta brevissimi capitoli, [...] sia a livello stilistico, nell'incalzante successione anaforica di costruzioni ellittiche e paratattiche, nel costante ricorso al *climax*, nelle antitesi, nell'insistita e quasi ossessiva ricorrenza degli avverbi temporali». Sulla base di un'attenta lettura del celebre libro di Bachtin su Rabelais, Reitani insiste su quella che egli ritiene la principale caratteristica del *Carnevale romano*, cioè «il ribaltamento di ogni gerarchia sociale, generazionale e sessuale. I travestimenti servono a celare la propria identità e concedersi licenze altrimenti impossibili, soprattutto alle donne, ma soprattutto mettono in discussione, 'sospendono', le distinzioni tra nobili e ricchi, femmine maschi, vecchi ed anziani, determinando

una generale uguaglianza». Queste affermazioni sono suffragate da Reitani con una citazione del testo di Goethe che le conferma pienamente.

Su questo punto mi sia permesso avanzare una riserva: non credo che il Carnevale romano avesse questo potenziale eversivo. In una città come Roma nel Settecento, dove ogni legame sociale era assai labile e i rapporti fra i ceti appena visibili, la trasgressione era più apparente che effettiva. Sul carattere sociale della città alcuni dei suoi visitatori del Settecento espressero giudizi assai limitativi. Così Montesquieu, che fu a Roma nel 1729, fu colpito anzitutto dall'immunità della quale godevano tutti i numerosi edifici ecclesiastici che vi esistevano. In conseguenza di questo privilegio, i delinquenti che vi si fossero rifugiati dovevano essere giudicati solo da tribunali ecclesiastici e questa riserva finiva per dare via libera a ogni sorta di criminali. Questo diritto di asilo fu considerato da Montesquieu la vera e propria piaga che affliggeva la giustizia romana e le impediva di punire i criminali. Una volta instaurato questo privilegio non c'era più limite alla diffusione degli omicidi, come appunto ben vide Montesquieu, che riferì di alcuni casi accaduti sotto i suoi occhi esterrefatti: «A Roma, non vi è niente di così comodo come le chiese per pregare Dio e per assassinare la gente. Non vi si è ostacolati come negli altri paesi, e quando la fisionomia di qualcuno non vi piace, non c'è che fargli dare due o tre colpi di coltello da un servitore, che si butta in una chiesa. Ne esce in seguito con la livrea e l'abito di qualche principe o cardinale. Quando io ero a Roma, un monaco olivetano, accusato dal suo priore di avere rubato un po' di grano, si andò a confessare da lui, gli mollò un colpo di pistola e andò a rifugiarsi in una chiesa. Un domestico di un tizio di Lione ricevette tre colpi di coltello, dei quali

morì, l'assassino si salvò in una chiesa. Accadono tutti gli anni un numero infinito di questi omicidi nello Stato della Chiesa, ancora di più a Roma. L'impunità sicura, una chiesa che sono sicuri di trovare, li incoraggia a farlo». Le osservazioni di Montesquieu erano quanto mai pertinenti. Effettivamente, quando un romano riteneva di avere subito un torto, non esitava un minuto a farsi giustizia da sé, facendo ricorso al coltello. E non tanto per la sua natura passionale e impulsiva, quanto per la convinzione, pienamente giustificata, che fosse inutile sperare di ottenerla dall'autorità costituita. Gli uomini incaricati di farla rispettare, poliziotti e magistrati, erano da temere non meno dei delinquenti e non c'era altro mezzo che farsela da sé. Questa linea di condotta, seguita abitualmente, nasceva dalla generale diffidenza verso i fatti di sangue che punteggiavano la cronaca quotidiana della città. L'incredibile frequenza degli omicidi rientrava, secondo Montesquieu, in un contesto generale di diffusa corruzione: il crimine regnava apertamente in una città dove tutto si poteva vendere ed acquistare, a cominciare dalle cariche pubbliche e in primo luogo da quelle ecclesiastiche. Questo clima rendeva impossibile per il collegio cardinalizio eleggere un papa capace di governare lo Stato della Chiesa.

Roberto Zapperi

Patricia Sensch, *Sophie von La Roches Briefe an Johann Friedrich Christian Petersen (1788-1806)*, Kritische Edition, Kommentar, Analyse, de Gruyter, Berlin 2016, S. 674, € 99,95

Es ist ein besonderer Glücksfall, wenn Literaturwissenschaftlern eine Entdeckung gelingt, wenn er oder sie etwas Neues im Archiv entdeckt bzw. wenn

neue Forschungsergebnisse eine Veränderung in der kritischen Beurteilung eines Autors nach sich ziehen (können). Ein solcher Wurf ist der Verfasserin dieses umfangreichen und intensiven Bandes gelungen, mit dem ein lange verbreitetes Missverständnis bezüglich des Briefpartners von Sophie von La Roche geklärt werden konnte. Während bisher immer der Hofprediger Georg Wilhelm Petersen (1744-1816) als Adressat galt, weist Sensch nach, dass sich La Roche an seinen jüngeren Bruder Johann Friedrich Christian Petersen wendet, der als Prinzenenerzieher am Hof von Hessen-Darmstadt tätig war.

Bekanntlich wird Autorinnen und ihren Werken – speziell aus der Zeit vor 1900 – noch immer relativ wenig Forschungsarbeit gewidmet. Während die Arbeits- und Lebensumstände auch weniger bekannter Autoren die Aufmerksamkeit ganzer Generationen von Germanisten auf sich ziehen konnten, gibt es in dieser Hinsicht bei den Schriftstellerinnen weiterhin große Lücken zu füllen, weil häufiger als bei Männern weder die Manuskripte, noch die Briefwechsel erhalten sind. Nicht selten haben die Familienangehörigen den Nachlass ganz oder zu Teilen vernichtet. Das ist bei der «erste[n] deutsche[n] Schriftstellerin von europäischem Rang» (Michael Maurer) etwas anders, weil zahlreiche ihrer Briefe erhalten geblieben sind und einige wenige inzwischen sogar online eingesehen werden können. Allerdings ist die Mehrzahl in älteren bzw. sprachlich modernisierten Briefeditionen enthalten wie z.B. die Briefe an die Gräfin Elise zu Solms-Laubach oder ihre Briefe an Wieland in den *Gesammelten Werken* des Autors.

Der Band dieses nach historisch-kritischen Kriterien edierten Briefwechsels enthält eine detaillierte Einleitung und kritische Würdigung der Dichterin, die

sich auf den Zeitraum des Briefwechsels (1788-1806) beschränkt, zugleich werden zahlreiche Aspekte von Sophie La Roches letztem Lebensabschnitt neu beleuchtet, wie es bisher noch nicht geschehen war. Die Lebensumstände La Roches, der historisch-politische Kontext der Jahre nach der Französischen Revolution und ihre kulturelle und politische Positionierung basieren auf mehrjährigen Archivforschungen der Verfasserin, die große Genauigkeit der Darstellung und eine umfassende Beurteilung ermöglicht haben.

Insbesondere enthalten die Schreiben ausführliches Material, um eine neue Beurteilung der Haltung von Sophie von La Roche in diesen Jahren zu geben und die in der Sekundärliteratur allgemein verbreitete Überzeugung zu widerlegen, dass sich die Romanautorin aus dem kulturellen Leben verabschiedet habe. Aufgrund der vorliegenden Äußerungen in der Korrespondenz kommt Sensch zu dem Ergebnis, dass die «Briefe an den Prinzenenerzieher [...] die geistige Beweglichkeit und Aufnahmebereitschaft gegenüber der zeitgenössischen Literatur, Kunst und Musik» enthüllen und darüber hinaus erkennen liessen, dass sie «geistig im 19. Jahrhundert angekommen» (S. 105), keineswegs «mit rückwärtsgerichtetem Blick im Ancien Régime» stehengeblieben sei. Ihr gleichwohl «reaktionäre[r] Konservatismus» entspringe «einer wachen, wohlunterrichteten Entschiedenheit, die Rückhalt in den Verlautbarungen namhafter Stimmführer und den offiziellen Regierungsdirektiven Preußens und des Reichs fand» (*ebenda*).

Der umfangreiche kritische Apparat gibt Aufschluss über einige entscheidende editorische Aspekte, wie die orthographische und graphische Wiedergabe der Briefe, welche Ausdruck eines noch nicht normierten und sehr persönlichen

Stils sind. Dass die Schreiben im übrigen in vielerlei Hinsicht den Übergang von der französischen zur deutschen Schriftsprache auf privater Ebene dokumentieren (mit Wieland und anderen Briefpartnern verständigte sich die Autorin zumeist auf Französisch), stellt einen besonderen Reiz der Lektüre dar, welcher sich bei den traditionellen, vielfältig emendierten Leseausgaben der Klassiker seltener einstellt.

Die Herausgeberin hat sich bei der Textwiedergabe für die diplomatisch-standgenaue Umschrift (S. 107) entschieden, obwohl etwa Michael Maurer in der ersten modernen Briefauswahl 1985 auf eine solche verzichtet hatte, wohl aus Gründen der leichteren Lesbarkeit. Die unterschiedliche Textbehandlung zeitigt erhebliche Unterschiede in der Wahrnehmung. Hatte Maurer die Briefe zumeist nach dem Erstdruck zitiert, gibt Sensch alle Briefe originalgetreu wieder (S. 112), woran sich der/die Leser/Leserin allerdings erst gewöhnen muss. Nicht nur die teils eigenwillige Orthographie, auch die Gross- und Kleinschreibung sowie die Interpunktionsfolgen in keiner Weise unseren heutigen Standards, geben dafür aber einen Einblick in die Entwicklung und Kulturgeschichte der Schriftsprache.

Der Band enthält sowohl die 194 Briefe der Autorin (leider fehlen die Antworten, da diese nicht erhalten sind) als auch umfangreiche Kommentare zu ihrer Einordnung bzw. Klärung der in den Briefen erwähnten Umstände und Personen. Ausführlich wird auf die Person des Briefpartners Petersen eingegangen, auf seine Stellung am Hof sowie auf die weiteren Brüder der Familie. Vertieft werden auch die historischen Gegebenheiten in Hessen-Darmstadt, wobei die Politik des Hauses ebenso wie die dortigen machtpolitischen Verhältnisse rekonstruiert werden. Aus dem

Briefwechsel wird deutlich, wie sehr La Roche immer wieder versuchte, ihren Gesprächspartner für ihre Zwecke und Vorstellungen zu gewinnen, wie sie aber auch gemeinsam an dem Netzwerk von engagierten Gegenaufklärern teilnehmen, als dessen zentrale Figur der Schweizer Jean André Deluc (1727-1817) angesehen werden kann.

Senschs Arbeit muss als ein grundlegender Beitrag zur Erforschung von Leben und Werk dieser Schriftstellerin und des konservativen kulturellen Milieus der Zeit angesehen werden.

Ulrike Böhmel Fichera

Albert Meier – Thorsten Valk (hrsg. v.), *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen*, Wallstein Verlag, Göttingen 2015, S. 341, € 68

È un bel titolo, quello scelto dal *Zentrum für Klassikforschung* di Weimar per pubblicare gli atti del suo secondo convegno. Un titolo che riprende il concetto di costellazione per indagare i rapporti fra le arti, come si sono venuti profilando negli anni intorno alla svolta fra Sette e Ottocento. Anni fondamentali, come si sa, per il dibattito classico-romantico. L'idea di costellazione permette di individuare la posizione delle singoli arti nonché il loro interagire sia nell'incontro fra teoria e prassi che fra punti di vista diversi, di cui diventano nel tempo fautori artisti figurativi e filosofi, scrittori e teorici della comunicazione estetica. E come all'esistenza delle costellazioni è sotteso quello di individualità delle stelle artistiche e della loro relazione, così all'interno del volume si fa strada un dialogo critico, a cui fanno da supporto immagini esemplificative e chiarificatrici. Lo scambio dialogico si snoda a partire

dalle tre sezioni del libro, anche queste menzionate nel titolo, che indicano l'area tematica di riferimento: il percorso inizia dalla dimensione riflessiva delle teorie sulle arti, per arrivare a comprendere l'empiria delle trasformazioni e concludersi con uno sguardo rivolto all'orizzonte delle combinazioni. All'interno di questa ripartizione di insieme ogni contributo organizza la propria carta celeste concentrandosi non solo sul proprio campo di indagine, ma colloquiando, a volte anche esplicitamente, con le altre analisi. Riprendere i contributi altrui prospettando la continuità nel diverso punto di vista rende evidente come il richiamo alla figura della costellazione possa essere produttivo – anzi necessario – per lo svolgimento di un discorso che desidera indicare dei punti e delle linee guida senza la chiusura di nessun sistema metodologico a priori. Sembra peraltro che la modulazione del volume voglia recuperare quella componente dell'oralità propria di ogni convegno, nella sua intrinseca doppia natura comunicativa fra lingua scritta e lingua orale, lettura e ascolto. Andrea Polaschegg e Johannes Grave, ad esempio, trattano del problema dell'inizio – o degli inizi – ma mentre la prima confronta l'ordine della successione in letteratura e la dimensione sintagmatica della totalità visiva per giungere a indicare l'incidenza del modello di simultaneità nell'idea del testo letterario in quanto oggetto, Grave si occupa di guardare ai modi della ricezione che, nelle diverse rappresentazioni visive, dall'arabesco allo schizzo alla pittura di paesaggi, modula il percorso di lettura in base a un prescelto punto di inizio. Altrettanto fa Johannes Rößler nel suo contributo dedicato al saggio *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, pubblicato da Johann Heinrich Meyer nella rivista «Propyläen»: la versione completa presente nel manoscritto

rende possibile comprendere come la portata normativa, appartenente al testo pubblicato, nasconda il sostrato di un più variegato meditare sull'intreccio fra pittura, scultura e rappresentazione scenica. D'altronde, afferma Rößler richiamandosi al saggio di Norbert Christian Wolf che occupa le pagine precedenti, la purezza dei generi non può rimuovere il favore verso la loro mescolanza, che i romantici andavano proponendo nello stesso arco di tempo. Da parte sua Wolf analizza l'ottica pragmatica dell'imitazione e dei generi in ambito classicista alla luce dell'ideale universal-romantico della fantasia. D'altronde i due periodici, i «Propyläen» e l'«Athenäum», referenti primari del classicismo di Weimar e del romanticismo di Jena, escono pressoché in contemporanea ed appare perciò assai giusto considerarli non semplicemente come percorsi paralleli, ma quali esiti di un implicito confronto. Ne è la prova anche l'immagine di San Rocco che illustra il secondo volume della rivista «Ueber Kunst und Alterthum» e che Goethe attivamente progetta. Nel *pendant* visivo alla descrizione della festa di S. Rocco a Bingen, suggerisce Christian Hecht, si delinea la polemica contro la rivoluzione conservatrice dei Nazareni: la risposta goethiana sta in una ripresa in senso vitale della tradizione sia nel racconto che nella immagine che lo rappresenta. Classici e romantici sfruttano in maniera diversa l'interazione fra testo e immagine. Anche l'intreccio, all'apparenza minimale, che si realizza attraverso la designazione può avere una propria incidenza. È quel che accade nel caso del ciclo greco realizzato da Carl Rottmann per la Neue Pinakothek di Monaco: il rapporto fra le vedute e il referente linguistico del nome si presenta, come dimostra Reinhard Wegner, quale tentativo di offrire una sintesi fra realtà oggettiva e percezione soggettiva. La diversità dei segni diventa

indicativa di una differenza fra il presente greco e la distanza dal passato ellenico, che la dinamica architettonica della sala raccoglie al suo interno.

A prendere forma nella successione dei vari testi che compongono il volume è un universo mobile di avvicinamenti e allontanamenti, di rigide differenze e fluide continuità, in cui la riflessione si estende fra paradigmi generali e casi specifici. D'altronde – ed è questa l'esperienza prodotta nel lettore dal discorso di insieme che si distribuisce nelle varie voci dei saggi – una volta che la coscienza critica ha lavorato a distinguere l'identità specifica delle forme e dei mezzi, si profilano nuove possibilità di mediazione: la coscienza delle differenze, che Lessing chiarisce nella sistematizzazione dei segni e del loro diverso processo di fruizione, si afferma come condizione preliminare per nuove congiunzioni. Paradigmatica in questo senso è la ricezione del *Faust*, presa in esame da Carsten Rohde: la natura di quel testo, pensato per la scena e in cui anche la componente musicale – basti pensare ai cori – è assolutamente centrale, diventa tramite esemplare dei rapporti fra le arti. Gli anni Venti dell'Ottocento, spiega Rohde, conoscono una vera e propria moda dell'intermedialità faustiana fra balletti, opere e adattamenti musicali tanto che alcune scene vengono persino rappresentate nella forma di uno spettacolo di ombre cinesi, come avviene nella dimora di Johannes Daniel Falk a Weimar. Anche il bassorilievo che Christian Friedrich Tieck progetta per lo scalone del castello – e di cui parla nel suo saggio Kristin Knebel – declina a suo modo l'unione delle arti: da un lato si attiene a un programma iconografico, che utilizza Apollo e Dioniso per celebrare la corte di Weimar nel contesto delle varie forme dell'arte (dalla poesia alla musica e alla danza), dall'altro, seguendo la lettura di August Wilhelm Schlegel, adopera il

genere del bassorilievo nella sua qualità di *trait d'union* fra pittura e scultura. Le figure mitologiche, su cui tanto doveva interrogarsi il pensiero dell'antico promosso dai moderni, vengono commentate da Alexander Rosenbaum, quali modelli di attualizzazione divenendo la misura stessa della differenza: Heinrich Meyer, nella ripresa di un soggetto che gode di una particolare fortuna iconografica, Edipo e la sfinge, pure rifacendosi con ogni evidenza alla tradizione, rinnova la lettura del mito in chiave psicologica. Ma non è ovviamente solo il classicismo a tessere l'intreccio fra testo letterario e immagini. Alla loro congiunzione – o anche alla pluralità della loro possibile interpolazione – si pensa e si lavora, con altrettanta frequenza, in ambito romantico: Cordula Grewe guarda al modo in cui la pittura – l'esempio scelto è la crocifissione di Thomas Eakins – si fa carico del problema dell'incarnazione, ovvero della parola che si fa carne e quindi immagine. I poli dell'ideale e del reale cercano nuove forme di equilibrio e di corrispondenza, cosa che si verifica, non in ultimo, attraverso il ricorso alla totalità poetica. È così possibile che la letteratura si rifaccia alla pittura (anche uno scrittore come E.T.A. Hoffmann, ricorda Cornelia Ortlieb, descrive gli spazi della città di Berlino servendosi di un dispositivo percettivo coltivato alla scuola della rappresentazione pittorica) o che si alimenti con sempre maggiore forza e presenza il dibattito fra letterati e pittori, come avviene nell'appello che Johann Jakob Bodmer rivolge a chi – è il caso di Tischbein – si presterà a tradurre in linguaggio visivo una scena del dramma del *Götz*.

Ma oltre all'attenzione al dettaglio realistico, che promuove la rilettura degli antichi come la visione romantica del vero poetico, esiste un'altra differenza che informa le due visioni dell'arte e

della poesia. Nel percorso incrociato che caratterizza la loro gestione del valore autonomo dell'arte si può agire per esclusione, afferma Albert Meier, – ne è espressione la cultura elitaria di Weimar – o per inclusione, come attesta sul fronte romantico il dettato della mescolanza. Nello stesso tempo, ribadisce Meier, il paragone fra le arti, di antica memoria, risente di quella più generale attitudine all'autoriflessione che caratterizza il secolo dell'Illuminismo, dall'altro, secondo la lezione di Karl Philipp Moritz. Per quest'ultimo, del resto, il fine della bellezza funziona come *tertium comparationis* per ogni singola forma artistica a cui è connessa la sua indicibilità. A ben vedere l'idea di perfezione non riguarda solo lo spazio, ma coinvolge anche la temporalità, seppure anche qui categorie diverse tendono a interagire: l'opera d'arte si attiene all'evidenza e quindi all'immediatezza o, diversamente, desta l'interesse e promuove la riflessione. In altre parole si lavora, contemporaneamente, a differenziare e unire, ricorda Jonas Maatsch, cioè, nella prospettiva pragmatica varata da Kant, a sistematizzare le arti coniugando insieme i sensi, la razionalità e la ragion pratica. E se nello *Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften* dell'allievo di Kant, Wilhelm Traugott Krug, questa interazione si traduce nella ripartizione fra arti sonore, plastiche e mimiche, nel pensiero di Friedrich Schelling, che tanto influenza le riflessioni romantiche, l'arte afferma la propria entità universale nella identificazione con l'assoluto della forma.

Un discorso a parte, ma bene integrato nel dialogo collettivo, spetta alla musica, l'arte romantica per eccellenza, posizionata in una costellazione tutta propria, ma promotrice anche di nuove analogie, che si esprimono nel declinare gli elementi portanti del ritmo, della modulazione e della melodia. E alla mu-

sica, che già Thorsten Valk nel saggio introduttivo annuncia come richiamo fondamentale per comprendere la *koinè* classico-romantica, sono dedicati i contributi di Ulrich Konrad e Wolf Gerhard Schmidt, tra i quali il colloquio diventa ulteriormente serrato, visto che entrambi dedicano il loro interesse allo stesso testo, la *Chorphantasie* op. 80 di Beethoven dando vita a due diversi punti di vista: Konrad interpreta la celebre composizione come esito di un processo, l'attitudine a quel romantico fantasticare che diventa qui superamento delle convenzioni e modernissimo gioco con le forme, mentre Schmidt dimostra come l'autonomia rivendicata dalla musica si coniughi con l'eteronomia e con la combinazione fra voci e strumenti: la totalità dell'effetto si appella all'emotività collettiva. È per questo che il concetto di musica assoluta, coniato nel ventesimo secolo, ha le sue radici sia nell'affermazione del valore autonomo che alla possibilità di costruire richiami e corrispondenze, quelle a cui, nella ricerca di nessi e di bilanci della mente e dei sensi, il moderno si richiama nella sua fisiologica inclinazione a produrre inaspettate coincidenze fra emozioni e idee.

Gabriella Catalano

Klaus Gerlach – Harry Liivrand – Kristel Pappel (hrsg. v.), *August von Kotzebue im estnisch-deutschen Dialog*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2016, S. 304, € 34

Der vorliegende Sammelband, der es sich nach Auskunft des Vorwortes zum Ziel gesetzt hat, «erstens den Blick aus Estland und zweitens den Blick aus Deutschland» auf August von Kotzebue zu präsentieren (S. 12), verbindet die Beiträge zweier unter dem Titel *Kotze-*

bue-Gespräche 2012 in Berlin und 2013 in Tallinn abgehaltener Symposien mit einem Anhang, der den Briefwechsel Kotzebues mit Ludwig Ferdinand Huber aus den Jahren 1791 bis 1804 ediert. Da der letztere Teil der Publikation sich natürlich sowohl in der Anlage als auch in der Funktion für die künftige Kotzebue-Forschung grundlegend von der Aufsatzsammlung unterscheidet, sei zunächst separat auf diesen eingegangen.

Neben der Transkription der Texte mit Quellennachweisen und einer ebenso kurzen wie präzisen Erläuterung der Editionsprinzipien (S. 299) präsentieren Klaus Gerlach und Hannah Linnenberger mit Hilfe zahlreicher Fußnoten eine Kommentierung der in den Briefen erwähnten Personennamen, Werktitel und Beiträge für Kotzebues Zeitschrift «Der Freimüthige»; eine substantielle Einleitung des Briefwechsels fehlt jedoch und kann durch die knappen Ausführungen des Herausgebervorworts zu dem gesamten Band (S. 15f.) nicht adäquat ersetzt werden. Dennoch bietet die Edition einen guten Einblick in die Arbeit am «Freimüthigen» und stellen einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Kotzebues (und Hubers) literarischer Biographie sowie des Zeitschriftenwesens im frühen 19. Jahrhundert als Austragungsort ästhetischer Fehden dar, indem er Einblick in die Beweggründe für die Anwerbung von Rezensenten durch den Herausgeber, in die Wege der Entscheidungsfindung über Annahme und Ablehnung von Beiträgen, aber auch in die Arbeitsweise der Redaktionen und die Modalitäten der Vergütung der jeweiligen Beiträger gewährt.

Die durch das Vorwort der Herausgeber in Form jeweils weniger einleitender Sätze vorgestellten Forschungsbeiträge des Sammelbandes, denen im Anhang neben einem nützlichen Personenregister Abstracts in estnischer Sprache bei-

gegeben sind, zerfallen entsprechend der eingangs zitierten doppelten Zielrichtung in diejenigen estnischer Forscher, die im Wesentlichen (mit einer Ausnahme) biographisch und historiographisch orientiert sind, und diejenigen deutscher Literaturwissenschaftler, unter die sich lediglich ein Historiker mischt. Dabei verläuft die Trennlinie beinahe exakt durch die Mitte des Sammelbandes, indem zunächst die sechs estnischen, dann die fünf deutschen Beiträge abgedruckt werden, was einerseits die Übersichtlichkeit des Bandes befördert, andererseits aber auch die im Vorwort konstatierte (S. 12f.) grundsätzliche Verschiedenheit in den Zugängen der estnischen und deutschen Kotzebue-Forschung eher zementiert als überwindet.

Zumindest im Bereich der estnischen Beiträge ist von einer in diesem Zusammenhang behaupteten, «neuerdings» zu beobachtenden Tendenz, «Kotzebue auch kritisch zu sehen» (S. 12), jedenfalls nichts zu bemerken; man setzt sich mit eher abseitigen Themen wie der Baugeschichte des Revaler Theaters (Karin Hallas-Murula) oder den erhaltenen Portraits Kotzebues (Anne Untera) auseinander, betont wieder einmal die Bedeutung Kotzebues für die Einrichtung einer professionellen Bühne in Reval (Kristel Pappel und Heidi Heinmaa) oder ergeht sich in ebenso allgemeinen wie kursorischen Überlegungen zur Biographie und zum Werk Kotzebues (Harry Liivrand). Lediglich die detaillierte und materialreiche Studie Henning von Wistinghausens zum aufklärerischen Programm, das Kotzebue in seinem politisch-ökonomischen Wirken als Gutsbesitzer in Estland verfolgt, leistet in diesem ersten Teil des Sammelbandes einen substantiellen Beitrag zur Erforschung der Biographie des Dichters; auch er schreibt allerdings das überwiegend positive estnische Kotzebue-Bild weitge-

hend ohne kritische Untertöne fort. Das gilt im Wesentlichen auch noch für den einzigen literaturwissenschaftlichen Aufsatz estnischer Provenienz von Maris Saagpak, wo die auffällige – und überzeugend herausgearbeitete – Differenz zwischen kritischen Tönen in den Stücken mit überseeisch-kolonialer Thematik (*Die Sonnenjungfrau*, *Die Indianer in England*) und dem Bekenntnis zu einer konventionellen aufgeklärt-paternalistischen Haltung der in Estland spielenden *Väterlichen Erwartung* folgendermaßen erklärt wird: «Kotzebue hatte ein feines Gespür für die Präferenzen und Grenzen seiner Zuschauer. Deswegen plädiert er im lokalen Kontext für die Einhaltung der vorhandenen gesellschaftlichen Regeln. [...] Damit verscherzt der Dichter es sich nicht mit seinem Publikum in Reval und ist immer noch aufklärerisch genug, weil er das paternalistische Muster des aufgeklärten Gutsherren unterstützt» (S. 86). Saagpak zeigt mit ihrer Analyse, die sich vornehmlich auf Susan Zantops Ausführungen zur hierarchisch strukturierten Liebesgeschichte als Symbol des europäischen Kolonialismus stützt, wie die Erforschung von Kotzebues Werk an aktuelle Diskurse der Germanistik angeschlossen werden kann und diese wiederum ein vertieftes Verständnis der Texte ermöglicht.

Der deutsche Teil des Sammelbandes wird durch die Untersuchung des Historikers Otto-Heinrich Elias eröffnet, in der dieser Kotzebues historiographische Werke, die *Preußische Geschichte* sowie seine *Geschichte des Deutschen Reiches* in ihre jeweiligen Entstehungskontexte einordnet, den Gehalt der beiden Werke auf allgemeine Darstellungstendenzen untersucht, ihre Rezeption skizziert und so ein Bild des Historikers Kotzebue zeichnet, das sich auch für die literaturwissenschaftliche Arbeit mit Kotzebues Werk als äußerst nützlich erweisen

dürfte. Eher von wissenschaftsgeschichtlichem Interesse ist der Beitrag von Jens Thiel zur Rezeption Kotzebues in der DDR, der neben den Stellungnahmen der meist zu ähnlich abfälligen Urteilen wie die westdeutsche Germanistik gelangenden oder Kotzebue völlig ignorierenden ostdeutschen Kollegen und vereinzelt Rezeptionsspuren etwa bei Peter Hacks insbesondere um die Bewertung der Ermordung Kotzebues durch Sand kreist.

In seiner insbesondere auf die Lustspiele *Der Reibock*, *Das Kind der Liebe*, *Menschenhaß und Reue*, *La Peyrouse*, *Die Beichte*, *Graf Benjowsky* und *Der Spiegel* gestützten Untersuchung kann Klaus Gerlach herausarbeiten, wie Kotzebue aus aufklärerischer Perspektive gegen die gesellschaftlichen Konventionen und – in der Diktion Niklas Luhmanns, auf den Gerlach seinen Ansatz stützt – eine «eindimensionale Reflexion der verschiedenen Liebescodes» anschreibt, indem er «die Protagonisten konkurrierende Codes multiperspektivisch vortragen bzw. kontrastiv vorspielen» lasse (S. 181) und so zu einem ebenso fortschrittlichen wie zeitgenössisch massiv angegriffenen Modell der Geschlechterbeziehungen gelangt.

Dagegen zielt Conrad Wiedemanns Interpretation der *Deutschen Kleinstädter*, die er nicht nur – wie die meisten bisherigen Deutungen des Textes – als Kontrafaktur von Picards *La petite ville*, sondern insbesondere als Angriff auf das in Goethes *Herrmann und Dorothea* entwickelte Idealbild kleinstädtisch-ländlicher Idyllyk liest, auf eine weitere Erhellung der Weimarer bzw. Weimar-Berliner Auseinandersetzung zwischen dem Klassiker Goethe und dem Erfolgsautoren Kotzebue. Dabei gelingt es Wiedemann nicht nur, eine vorbildliche Deutung des Werks von der Einbettung in die verschiedensten

Entstehungskontexte (Intertextualität, Nationalstereotype, Weimar als literarisches Feld) bis zur Herausarbeitung der wichtigsten Leitlinien einer plausiblen Textintention (persönlicher Angriff, politische Satire) vorzulegen, sondern vertortet diese Erkenntnisse auch in der für die nachklassische deutsche Literatur so bedeutsamen Herausbildung einer zwischen «Kunstautonomie» und «Kulturindustrie» (S. 188).

René Sternkes Versuch, die Komödie *Der Wirrwar, oder der Muthwillige* aus der Perspektive der aristotelischen Poetik als Beispiel für eine «performative Moralistik» (S. 216) zu erweisen, geht von der Feststellung aus, dass Kotzebue hier eine allen aristotelischen Regeln widersprechende, völlig nichtssagende Handlung im Sinne der Typenkomödie durch eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die Figurenzeichnung gelegt habe, die eine performative – durch den Verweis auf Ifflands Darstellung des Langsalm gestützte – und eine moralistische – durch die Rückführung zahlreicher Zitate aus dem Stück auf La Rochefoucauld plausibel gemachte – Dimension aufweise. Wichtig ist Sternke jedoch insbesondere die erstere Komponente: Wenn er sich mit Regisseuren wie Jürgen Hinz darin einig weiß, dass in Kotzebues Stücken «ein hohes performatives Potential situativ angelegt» sei, die Goethes «intellektuellen Dramen» fehle, fordert er dementsprechend konsequent: «Auch der performative turn wird den an rein literarischen Kriterien ausgerichteten Kanon der Bühnenliteratur unangetastet lassen. Eine Kotzebue-Renaissance könnte allein von den Theatermachern ausgehen» (S. 233f.).

Zu einer «Kotzebue-Renaissance» trägt jedoch auch der vorliegende Sammelband erheblich bei, neben der Edition des Huber-Briefwechsels insbesondere durch die qualitativ herausragen-

den Beiträge der Historiker Elias und Wistinghausen, aber auch der Literaturwissenschaftler Saagpakk, Gerlach, Wiedemann und Sternke, die damit eine Tradition des Wehrhahn-Verlags fortsetzen, deren wichtigstes Ergebnis, das 2011 erschienene, von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel und Alexander Košenina herausgegebene Lexikon zu *Kotzebues Dramen* von zwei ebenfalls von Alexander Košenina edierten Einzelausgaben des *Neuen Jahrhunderts* (2012) und der *Indianer in England* (2015) flankiert wird. In diesem Sinne wäre dringend zu wünschen, dass der vorliegende Sammelband nicht nur zahlreiche interessierte Leser finden, sondern die Germanistik weiter zur Beschäftigung mit einem der wichtigsten und bis heute am wenigsten erforschten Dramatiker seiner Zeit inspirieren möge.

Heiko Ullrich

«Georg Büchner Jahrbuch», 13 (2013-2015), hrsg. v. Burghard Dedner – Matthias Gröbel – Eva-Maria Vering, de Gruyter, Berlin-Boston 2016, S. 349, € 71,45

All'ultimo numero del «Georg Büchner Jahrbuch» hanno contribuito diciassette esperti di provenienza austriaca, francese, italiana, giapponese, tedesca e statunitense, partecipanti, insieme ad altri dieci studiosi, al terzo congresso internazionale dedicato a Büchner e tenutosi presso la *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* di Mainz nell'ottobre 2012. Con quel congresso si celebrava il completamento dell'edizione storico-critica (10 voll.) e si inaugurava, di fatto, una serie molto ricca di iniziative culturali, editoriali e di studio con le quali, soprattutto l'anno dopo, si è ricordato il bicentenario della

nascita dell'autore (17 ottobre 1813). Grazie a questa ricorrenza, il 2013 ha rappresentato un anno fruttuoso per la ricerca büchneriana, che ha esplorato nuovi terreni oppure è tornata su temi già noti rivitalizzando una discussione ormai cristallizzatasi su posizioni rigide, ideologicamente marcate e apertamente contrapposte. In questo contesto, merita ricordare come anche l'Italia abbia contribuito alla celebrazione dell'anniversario e agli studi su Büchner. Nel 2012, ad esempio, «Cultura tedesca» pubblica il numero doppio 1813. *Büchner, Hebbel, Wagner*. Nel 2013 escono le monografie di Simone Furlani e Barnaba Maj, e, sul territorio nazionale, si propongono eventi culturali e momenti di studio. Due di questi hanno portato anche a pubblicazioni in volume: Marco Castellari e Alessandro Costazza organizzano a Milano il convegno *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*, e il volume omonimo esce nel 2015 («Jahrbuch für Internationale Germanistik»); dal progetto *Büchner, artista politico*, organizzato a Trento da Enrico Piergiacomi e Sandra Pietrini, nasce la miscellanea omonima, edita nel 2015 dall'Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia; sempre nel 2013, «Studi Germanici» ospita due saggi dedicati a Büchner. L'esempio italiano è paradigmatico di quanto è successo anche in altre nazioni, prima fra tutte la Germania, dove l'interesse per l'autore, pur conoscendo fasi più stagnanti, non è mai venuto meno. Senza niente togliere all'effetto dirompente che l'opera di Büchner ha continuato a esercitare durante i decenni, è utile ricordare il ruolo decisivo giocato da alcuni enti nel mantenere sempre relativamente alto il livello di attenzione nei suoi confronti. Alla *Forschungsstelle di Marburg* e alla *Georg Büchner Gesellschaft* spetta il merito di aver promosso numerosi momenti di

confronto tra studiosi, di aver acquisito fondi per un lavoro pluridecennale di edizione critica – alla quale non sono certo mancate critiche molto aspre –, di aver favorito lo scambio internazionale, di aver allestito il sito <http://buechnerportal.de> con la pubblicazione di documenti storici e di saggi selezionati. A mantenere vivo il nome di Büchner nella coscienza collettiva contribuisce, inoltre, il *Georg Büchner Preis*, conferito a partire dal 1951 dalla *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. Nei loro discorsi di ringraziamento, gli autori premiati sono soliti mettersi in dialogo con l'opera o la figura di Büchner, traghettandole nella contemporaneità letteraria e storico-politica. Proprio alle *Dankreden* era dedicato il discorso inaugurale tenuto dal presidente della *Akademie*, Heinrich Detering, durante il congresso di Mainz. Ed è significativo che quel discorso apra il numero della rivista qui recensito: Detering individua con acume alcune strategie comunicative condivise dai sessanta vincitori dal 1951 al 2011, e propone alcuni possibili raggruppamenti: chi loda l'autore senza essersi però cimentato con i suoi testi; chi esprime senso critico o verso il rituale della *Dankrede* o, più di rado, verso Büchner; chi traccia parallelismi tra la Germania di Büchner e l'attualità politica; chi si sente a disagio o comunque messo in dubbio dalla sua opera, cui riconosce un primato estetico ed etico. Lo *Hessischer Landbote* è letto dai rivoluzionari, il *Woyzeck* dai dubbiosi, il *Leonce und Lena* dai malinconici rassegnati. Nei loro discorsi, gli autori uniscono rappresentazione di sé e interpretazione, e veicolano immagini di Büchner non solo molto diverse ma anche in contraddizione tra loro. È forse questo il motivo per cui Detering conclude il suo percorso di lettura, di per sé plausibile, preciso e istruttivo, in modo ambiguo: ripren-

deno la frase pronunciata nel 1978 da Hermann Lenz «über Büchner ist alles bekannt», afferma: «Das [...] ist ein schlechtes Motto für einen Büchner-Kongress. Aber es ist ein gutes Schlusswort». Cade così in quella retorica un po' spiccia che accompagna gli studi büchneriani da tempo: già negli anni Sessanta si affermava che su Büchner si era scritto tutto, eppure sono seguiti decenni di studi, di interpretazioni, di riletture che certamente non si giustificano solo per motivi politici o istituzionali. Le *Dankreden* rivelano piuttosto letture generalmente selettive e poco propense a tenere insieme le complesse dinamiche che sottostanno all'estetica dell'autore. D'altro canto, tali scelte sono comprensibili: gli autori che parlano fanno certamente ermeneutica, ma la loro finalità è parlare di sé, della propria poetica. Lo fanno raccontando il *loro* Büchner. Fondamentalmente narrano, magari senza esplicitarlo, una relazione. Interessante (per la ricerca) è il loro percorso di lettura nel quale il filologo riesce a distinguere, quindi a mettere in dialogo, il piano testuale e il piano interpretativo, ripristinando la bidirezionalità della relazione. Dire che su Büchner si è già detto tutto, è un artificio retorico efficace, ma pecca di fantasia, come mostrano alcuni dei saggi qui presentati. Matthias Gröbel si muove sulla scia di una tradizione consolidata che consiste nello scrivere della famiglia di Büchner. In particolare, si concentra sui fratelli e sulle sorelle, arricchendo di ulteriori particolari il quadro familiare noto. Martina Lauster e David Horrocks (†) scrivono su Gutzkow: andando oltre la nota critica di Büchner al credo degli *Jungdeutsche* di poter cambiare la società per mezzo delle idee, essi mettono in risalto le affinità tra i due autori: il sensualismo, la critica alla religione, l'empatia. Il rifiuto del *Leonce und Lena* da parte di

Gutzkow, entusiasta per il genio innovatore di Büchner, viene motivato dalla sua delusione per una commedia costruita per lo più su citazioni. Questa interpretazione è benevola ma non convince: basta infatti analizzare l'edizione parziale di Gutzkow e la sua sintesi delle scene non pubblicate per intero, per capire che egli semplicemente non comprese una commedia così anomala come il *Leonce und Lena*. Patrick Fortmann propone un *close reading* dell'intera produzione büchneriana, concentrandosi sul ruolo della percezione visiva. Al carattere autoptico dell'opera büchneriana Fortmann ha dedicato un'intera monografia (2013); nel saggio concentra in poche pagine alcuni importanti risultati della sua indagine, ma fa fatica a passare dal piano analitico a quello sintetico. Arnd Beise torna opportunamente sul rapporto tra scrittura e ricerca di un sistema. Nell'onestà dell'autore Büchner, interessato a mettere al centro della sua opera la vita e non l'idea, indica la ragione ultima della sua estetica: la forma aperta del dramma, ad esempio, non sarebbe per Büchner un principio ma il risultato del suo modo di penetrare la vita tramite l'arte. L'argomentazione di Beise è precisa e convincente, anche quando mostra come Büchner non faccia concessioni neppure al pensiero sistemico rivoluzionario. Joachim Franz prende in esame la critica al teatro contenuta nei testi per mostrare come il teatro di Büchner, in cui vede anticipate forme teatrali di manifestazioni politiche attuali, si faccia esso stesso strumento di critica sociale e politica. Nora Eckert propone una riflessione sull'osservazione del pensiero nell'opera di Büchner, di cui sottolinea il valore filosofico. Gérard Raulet torna sulla questione spinosa della distinzione tra l'apporto di Weidig e l'apporto di Büchner allo *Hessischer Landbote*. Di fronte all'impossibilità di

stabilire filologicamente la paternità delle parti, la critica tende generalmente ad attribuire a Weidig i riferimenti biblici. Raullet vede invece nel registro biblico il vero collante del testo e dei due autori, e presenta il carattere sovversivo di quei riferimenti che hanno valore sia di critica biblica, sia di critica tramite la bibbia. Simonetta Sanna presenta in forma sintetica e chiara gli importanti risultati dell'analisi condotta nella sua monografia sul *Danton's Tod*: il complesso sistema di simmetrie e asimmetrie – sia sul piano dell'azione che dei valori – tra le fazioni avverse, tramite il quale emerge la visione antiideologica di Büchner in relazione al potere; le figure femminili, plasmate dalla fantasia del loro creatore, come vere alternative a una certa concezione del potere; la forza dell'opera di stimolare nel fruitore un confronto non scontato con se stesso. Importante è anche il saggio di Sebastian Kaufmann che analizza la novella *Lenz* in modo nuovo, tracciando una plausibile distinzione, quindi i punti di contatto tra il personaggio (storico e fittizio) e il suo autore, soprattutto in rapporto all'estetica idealistica e alla teodicea. A *Lenz* è dedicato anche l'interessante saggio di Yvonne Wübben che esamina alcune caratteristiche formali della novella mettendole a confronto con testi nosografici; spiega così perché *Lenz* sia stato talvolta letto come un caso clinico di schizofrenia. Alfons Glück, con lo stile empatico che lo caratterizza, propone un'analisi del *Leonce und Lena* e nota che, se in Büchner i rappresentanti della classe dominante sono in genere figure meccanizzate, i poveri e i soggiogati invece individui, il principe Leonce è l'unico personaggio che fa eccezione, essendo individuo minacciato dalla sua trasformazione in marionetta. L'osservazione è importante – come anche il tentativo di tenere insieme le diverse parti della commedia –, ma il

suo potenziale innovativo non è sfruttato appieno: nel complesso, Glück si muove su percorsi già noti e in parte discutibili. Nuova e meritevole di approfondimento è la prospettiva di Roland Borgards che in Büchner trova un oggetto di analisi particolarmente adatto alla sua prospettiva di studio (*Literary Animal Studies*): egli analizza, in modo esemplare, due scene del *Woyzeck* per mostrare che per Büchner la differenza tra uomo e animale non è antropologica ma il risultato di un'azione politica, che il concetto illuminista di persona si basa su un'etica discriminatoria della natura animale, che l'idea di Büchner della «Kreatur» mira a un umanesimo inclusivo che può trasformarsi in azione politica. Christian Neuhuber si dedica alle rappresentazioni teatrali del *Woyzeck*, il dramma tedesco più rappresentato al mondo (solo nel 2012, 270 messe in scena in 44 paesi, elencate alla fine del saggio): il suo carattere frammentario contiene una potenzialità scenica straordinaria, d'altro canto ha dato adito a riscritture che tendono a ricostituirlo a unità tramite integrazioni e aggiustamenti. Neuhuber propone una disamina, non priva di allarmismo, delle tendenze teatrali più spiccate e delle problematiche che presentano. Più aperto è, invece, Enrico De Angelis che scrive sulle rielaborazioni filmiche del *Woyzeck*. Nel suo saggio, dichiaratamente informativo e non analitico, si concentra in particolare su nove film: mettendo subito in risalto la contaminazione del dramma, evidenzia i risultati degni di nota cui essa ha portato, tanto che ritiene legittimo chiedersi se versioni filologicamente più corrette potrebbero garantire risultati filmici migliori. L'ipotesi di lavoro che avanza è l'analisi della corrispondenza dei film alla lingua e alla drammaturgia di Büchner. Nella consapevolezza che film e letteratura, utiliz-

zando mezzi diversi, dicono cose diverse, la questione, afferma, non può che riguardare la corrispondenza tra film e testo e non l'ubbidienza del primo al secondo. Chiude il volume il saggio di Uneme Nakamura dedicato alle traduzioni giapponesi delle opere di Büchner dal 1887 a oggi, con alcune considerazioni sulle realizzazioni sceniche. Merita di essere citato per ultimo il saggio di Jan-Christoph Hauschild (collocato tra Borgards e Neuhuber): egli si concentra sulle «stravaganze» della ricerca büchneriana e smentisce le affermazioni di alcuni studiosi in base ai dati storici. Il tono provocatorio, spesso spiacevole, creò scompiglio già durante il congresso, eppure non si può negare la fondatezza di certi suoi argomenti: ristabilendo alcune verità storiche, Hauschild contrasta il Büchner oggetto di fanatismo o di identificazione proiettiva dei suoi interpreti. E ciò è un bene: restituire Büchner alla storia e alla realtà è, in fondo, l'antidoto migliore all'accanimento ermeneutico, sempre ostativo al piacere della conoscenza. Il recupero di questa dimensione può invece aprire, ancora oggi, nuovi percorsi.

Serena Grazzini

Harry Kessler, *Viaggi in Italia. Appunti dai diari*, a cura di Luca Renzi – Gabriella Rovagnati, Mimesis, Milano 2013, pp. 440, € 32

Harry Graf Kessler, *Krieg und Zusammenbruch 1914-1918. Aus den Feldpostbriefen von Harry Graf Kessler*, Faksimile und Begleitband mit Beiträgen v. Felix Brusberg – Sabine Carbon – Peter Grupp – Florian Illies, edition.K, Berlin 2014, Bd. I, S. 134; Bd. II, S. 52, € 28

Roland S. Kamzelak – Alexandre Kostka – Ulrich Ott – Luca Renzi (hrsg. v.), *Grenzenlose Moderne. Die Begegnung*

der Kulturen von Harry Graf Kessler, Mentis, Münster 2015, S. 284, € 38

Roland S. Kamzelak (hrsg. v.), *Kessler, der Osten und die Literatur*, Mentis, Münster 2015, S. 160, € 38

Julia Drost – Alexandre Kostka (hrsg. v.), *Harry Graf Kessler. Porträt eines europäischen Kulturvermittlers*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2015, S. 280, € 48

Sven Brömsel – Patrick Küppers – Clemens Reichhold (hrsg. v.), *Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne*, de Gruyter, Berlin 2014, S. 322, € 89,95

L'ultima della pubblicazione del *Tagebuch 1880-1937*, di Harry Graf Kessler, in nove volumi – di essi manca ancora solo il primo – curata da Roland S. Kamzelak e Ulrich Ott (Cotta, Stuttgart 2004-2010), ha conferito alla singolare personalità di Kessler un nuovo spessore storico; questo fittissimo diario, conservato presso il Literaturarchiv di Marbach, si rivela sempre di più una fonte di informazione preziosissima non solo sulla biografia del suo autore, ma ancor più sulla storia politica, culturale e artistica tedesca ed europea del lungo periodo coperto da questo diario. L'ampio raggio europeo degli studi raccolti nei volumi presi in considerazione, ai quali hanno contribuito studiosi tedeschi, francesi, italiani, polacchi e russi, senza dimenticare lo statunitense Laird M. Easton (al quale si devono due importanti contributi, uno dedicato all'idea di nazione in Kessler, l'altro al suo viaggio giovanile extra-europeo del 1892, rispettivamente nel volume curato tra gli altri da Kostka e in quello curato, tra gli altri, da Renzi e Ott), è già di per sé un indizio significativo della vastità di temi e di interessi, che la polivalente personalità di Kessler riesce ancora oggi a coagulare attorno a sé.

Proprio per questo è grande merito di

Luca Renzi e di Gabriella Rovagnati aver realizzato una importante scelta antologica del diario di Kessler, che, insieme alla scelta di *Scritti sull'arte*, curata dallo stesso Renzi e da Ott (Artemide, Roma 2007) e alla fondamentale biografia di *Walter Rathenau* presentata da Maurizio Serra (Il Mulino, Bologna 1995), permette anche al pubblico italiano almeno un primo orientamento sulla affascinante figura di Kessler. Gabriella Rovagnati, nella sua ottima ed esauriente *Premessa* e dall'alto della lunga frequentazione con Kessler attraverso i suoi studi su Hugo von Hofmannsthal, chiarisce con ricchezza di argomenti i criteri della scelta compiuta nella difficile antologizzazione di un'opera diaristica che, nella versione originale, supera le diecimila pagine: gli appunti di diario riportati nell'antologia partono dal 1892 – ma di fatto dal 1898 – e si chiudono con il 1930, non riportano tutto quanto Kessler ha scritto nei diari sull'Italia, ma si concentrano sui resoconti dei suoi soggiorni in Italia. L'efficace collaborazione realizzata nel volume da parte dei due curatori – alla traduzione hanno collaborato anche Loretta Monti e Serena Grazzini – ha permesso di realizzare un volume particolarmente accurato che, oltre al tema affrontato, costituisce di fatto un'ottima introduzione generale alla figura di Kessler e al contesto storico-culturale nel quale ha operato, senza trascurare alcune indicazioni sulla bibliografia e sulle ricerche in corso: infatti, alla premessa già ricordata della Rovagnati, fa seguito una precisa e dettagliata ricostruzione della biografia intellettuale di Kessler e del suo significato, compiuta da Renzi nella sua *Introduzione*. Oltre a ciò, l'importante e insostituibile apparato di note curato dalla Rovagnati – che ha curato altresì gli indici dei nomi e dei luoghi, strumenti non meno importanti nell'uso del volume – è integrato da ampi testi di raccordo, curati da

Luca Renzi, che coprono i salti temporali talvolta considerevoli tra le diverse annotazioni del diario e approfondiscono ulteriormente, con attenzione e chiarezza di sintesi, i dati generali della biografia intellettuale di Kessler forniti nella già ricordata introduzione. Dato che, almeno finora, manca in Italia una presentazione monografica della figura di Kessler, quanto realizzato con questo volume da Rovagnati e Renzi rappresenta in tal modo non solo una suggestiva antologia del 'diario italiano' dell'autore, ma altresì una riuscita introduzione critica alla sua personalità e al suo significato.

Tre sono i nuclei fondamentali attorno ai quali ruotano questi *Viaggi in Italia*: il giovanile estetismo di Kessler, figura certo esemplare del *dandy* alla fine del secolo XIX, ma anche attento studioso di storia dell'arte e appassionato cultore della figura di San Francesco sulla base della famosa biografia del santo scritta da Paul Sabatier; l'attento osservatore della conferenza di Genova dopo la prima guerra mondiale e della preparazione del trattato di Rapallo tra Germania e Unione Sovietica – su entrambi gli avvenimenti d'altronde sia le pagine di diario che la biografia di Rathenau costituiscono ancora oggi una fonte di informazione insostituibile –; l'incrocio tra interessi politici e interessi storici, che soprattutto negli anni del primo dopoguerra conferiscono al diario di Kessler un'ulteriore valenza come originale osservazione dall'esterno dell'avvento al potere e dell'affermazione del fascismo.

La pubblicazione di questa antologia italiana è il risultato di un progetto di ricerca, realizzatosi nel contesto più ampio di una *Conferenza di ricerca* di Villa Vigoni, coordinato per parte italiana da Luca Renzi. Da questa conferenza di ricerca, particolarmente fruttuosa, è scaturito altresì il volume già ricordato *Grenzenlose Moderne* (d'ora in poi citato con la sigla

GM), nel quale come contributi italiani sono stati pubblicati studi di Andrea Benedetti, Antonella Gargano, Serena Grazzini, Luigi Manias, Federico Niglia e Luca Renzi. I restanti due volumi ricordati, *Kessler, der Osten und die Literatur* e *Harry Graf Kessler. Porträt eines europäischen Kulturvermittlers* (d'ora in poi citati rispettivamente il primo con la sigla OL e il secondo con EK), non possono essere considerati direttamente come risultato della conferenza di ricerca, ma sono in ogni caso stati concepiti e realizzati parallelamente a essa; ne consegue che una lettura integrata dei tre volumi costituisce un arricchimento significativo per valutare lo stato attuale e le prospettive della *Kessler-Forschung*. Soffermiamoci per il momento ai primi ricordati contributi italiani: quello di Luca Renzi fornisce un ulteriore approfondimento alla sua *Introduzione* e ben caratterizza la peculiarità dei viaggi italiani di Kessler – e delle annotazioni di diario che ne scaturiscono – tra visione culturale dell'arte e della storia italiana e riferimenti all'attualità politica e di costume della realtà italiana direttamente vissuta dall'autore. Il saggio di Antonella Gargano indaga con attenzione la visione di Roma presente nel diario di Kessler, sia con riferimenti precisi alla tradizione della *Italienische Reise* di Goethe sia con una circostanziata analisi delle strategie seguite dall'autore nella ideale *messa in scena* di quanto rappresentato, sia rilevando il ricorrente contrasto tra realtà romana e realtà berlinese che contraddistingue le annotazioni del suo diario riguardanti Roma. Il contributo di Andrea Benedetti, dedicato al contrasto tra Kessler e Oswald Spengler, ricostruisce altresì egregiamente il rapporto di Kessler con Elisabeth Förster-Nietzsche e con il Nietzsche-Archiv. Lo studio di Serena Grazzini approfondisce la politica culturale seguita da Kessler a Weimar agli inizi

del XX secolo, rilevando il significativo silenzio su diversi protagonisti della *Heimatkunstbewegung*, che pure – ad avviso dell'autrice – Kessler non poteva non conoscere, e le funeste conseguenze causate da un tale silenzio. Federico Niglia offre un'importante valutazione del significato storico della Conferenza di Genova e del Trattato di Rapallo, evidenziando come in entrambi i casi affiorassero visioni diverse della politica europea, anche se solo successivamente tali visioni si sarebbero trasformate in alternative politiche sostanzialmente differenti sia nei metodi di realizzazione che nelle conseguenze da essa provocate. Luigi Manias narra la storia affascinante della *carta di Montval*, che avrebbe dovuto essere creata e usata per l'edizione della Cranach-Presses delle *Egloghe* di Virgilio, illustrata da Aristide Maillol; l'enorme lavoro preparatorio per la creazione di tale carta andò perduto con lo scoppio della prima guerra mondiale.

Come si vede, già questi contributi italiani forniscono un quadro molto vivo della poliedrica figura e della instancabile e molteplice attività di Kessler. La lettura integrata dei tre volumi, precedentemente proposta, arricchisce ulteriormente e in modo sostanziale tale quadro; per evidenti ragioni di spazio, essa non può che essere riassunta evidenziando schematicamente alcuni nuclei tematici fondamentali: a) stato della ricerca; b) internazionalizzazione del mercato artistico; c) letteratura e rinnovamento estetico; d) il rapporto con la prima guerra mondiale; e) il progetto culturale della Repubblica di Weimar.

Per quanto riguarda lo stato della ricerca, particolarmente significativo il contributo di Hildegard Dicke e Angelika Korb (in OL) sul *Nachlass* di Kessler conservato a Marbach, non solo per la storia in parte avventurosa del suo ritrovamento e della sua acquisizione, ma

anche per la descrizione precisa della sua consistenza; particolarmente significativa è infatti l'ampia corrispondenza di Kessler, giunta fino a noi, e i recenti studi condotti parallelamente sul diario e sull'epistolario mostrano l'importanza di questa ricca documentazione conservata a Marbach. In genere le tre introduzioni dei curatori ai volumi ricordati forniscono dati rilevanti sullo stato della ricerca, sugli studi in corso, sulle pubblicazioni on line che si stanno realizzando o sono già progettate. Rientra a nostro avviso in questa categoria di informazione anche il contributo di Kamzelak (in GM), che delimita con esattezza statistica l'orizzonte europeo dell'operato di Kessler e lo caratterizza, sulla base dei dati statistici rilevati, come berlinese ed europeo.

Al tema della internazionalizzazione del mercato artistico è dedicato esplicitamente in primo luogo l'importante contributo di Béatrice Joyeux-Prunel (in EK). Il postimpressionismo francese, che trovava rilevanti difficoltà ad affermarsi nel mercato artistico parigino e francese, proprio grazie alla intermediazione culturale di Kessler, e in particolare al suo ruolo a Weimar e alla sua fitta rete di conoscenze, riuscì ad affermarsi in Germania, seppure in parte modificando le sue iniziali ambizioni artistiche; né si deve dimenticare che il *transfer* culturale promosso da Kessler fu in genere a senso unico, ovvero dalla Francia verso la Germania ma raramente all'inverso. In ogni caso Kessler poté svolgere questo ruolo anche in base alla sua approfondita preparazione storico-artistica, maturata nei suoi anni di studio a Lipsia presso Anton Springer e Wilhelm Wundt e arricchitasi successivamente attraverso i suoi viaggi e attraverso altri influssi, come ad esempio quello di Henry Thode; questi studi storico-artistici vengono con grande finezza analizzati da Kostka (in EK).

Tale preparazione si precisa in Kessler durante l'esperienza decisiva della rivista «Pan» tra il 1895 e il 1900 e attraverso il confronto con Julius Meier-Graefe; entrambi i temi sono più volte analizzati nei volumi indicati, in particolare da Catherine Kraemer (in EK), da Andreas Degner (in GM) e da Arno Barnert (in OL), oltre che nei contributi di Kostka (sia in EK che in GM). La precisa ricostruzione della collezione d'arte raccolta nel corso degli anni da Kessler (Beatrice von Bismarck in EK e in altra direzione Ingeborg Becker in GM), l'analisi circostanziata del suo rapporto con Aristide Maillol e Henry van de Velde (Ursel Berger e Priska Schmückle von Minckwitz in EK), il significato della creazione a Weimar alla fine del 1903 del *Deutscher Künstlerbund* (Julia Drost in EK) arricchiscono ulteriormente la comprensione del ruolo non secondario che Kessler svolse nella promozione di un innovativo dialogo artistico europeo tra la *Jahrhundertwende* e i primi due decenni del XX secolo. Non vanno inoltre dimenticate le analisi del rapporto con Rodin, che fornì l'occasione anche per un rapporto di Kessler con Rilke (ad opera di Antoinette Le Normand-Romain in EK), e con Edward Munch (nel contributo già citato della Becker in GM), oltre che l'interesse, più volte ricordato nei tre volumi, del giovane Kessler per il movimento inglese *Art and Crafts*.

Con questo ruolo innovativo nel campo delle arti figurative in parte contrasta l'assenza di un'azione paragonabile compiuta da Kessler in campo letterario, anche se non si deve dimenticare che la letteratura venne sempre intesa da Kessler soprattutto come un elemento di un più generale *Gesamtkunstwerk*. La ricostruzione precisa del rapporto tra Kessler e Hugo von Hofmannsthal e del loro rispettivo contributo alla creazione nel 1914 del balletto, musicato da Richard

Strauss, *La Légende de Joseph*, ad opera di Bernard Banoun (in EK), chiarisce uno dei punti più controversi del rapporto d'amicizia, anche se non privo di conflitti, intercorso tra le due personalità. Di grande rilievo altresì l'indagine svolta da Eric Darragon (in EK) del rapporto tra Kessler e André Gide, e in particolare del viaggio, compiuto su invito di Kessler, di Gide a Weimar nel 1903, del contesto in cui tale viaggio maturò, delle diverse aspettative che ad esso collegarono le due personalità e infine degli influssi, che, soprattutto in Gide, tale viaggio continuò a esercitare ancora per molti anni; significativa è l'osservazione di Darragon rispetto alla differenza di Kessler e Gide rispetto all'estetismo di Oscar Wilde, dal momento che entrambi desideravano creare un rapporto più diretto tra la creazione artistica e le concrete dinamiche della *Moderne*, caratterizzata da grandi potenzialità ma anche da latenti conflitti; ne conseguiva per entrambi la necessità di superare i confini culturali delle singole nazionalità di provenienza. Interessante è l'analisi condotta da Lothar Ehrlich (in GM) del peso determinante che l'influenza di Goethe continuò ad esercitare su Kessler e delle diverse forme in cui essa si manifestò nel corso della sua vita; un tale rapporto con Goethe agì in parte come un fattore determinante del relativo conservatorismo di Kessler in ambito letterario. In modo diverso, i due contributi di Ott e di Kamzelak (il primo in GM e il secondo in OL), senza dimenticare alcune osservazioni di Kostka (in GM), affrontano questo relativo conservatorismo e nello stesso il suo rapporto, non sempre facile, con l'avanguardia e con l'espressionismo, o con quanto Kamzelak, riprendendo una definizione di Moritz Bassler, definisce come *empathische Moderne*. Giustamente Kamzelak rileva come le singole analisi di Kessler di testi letterari espressionisti

e in genere di avanguardia sono spesso caratterizzate da grande attenzione e precisione, anche se in genere è assente nelle sue osservazioni un interesse globale per il fenomeno globale dell'espressionismo e dell'avanguardia letteraria; naturalmente non mancano eccezioni, in particolare nel rapporto con Becher e, al di fuori dell'ambito strettamente letterario, nei rapporti intrattenuti con George Grosz, con Wieland Herzfelde e con John Heartfield. L'eccezione più rilevante però a questo relativo conservatorismo è la grande attenzione e il diretto rapporto intrattenuto da Kessler durante diversi momenti della sua vita con Edward Gordon Craig e la sua profonda riforma del teatro, rapporto che Ott ricostruisce con grande finezza. Tale relazione fu caratterizzata da molti progetti che rimasero in gran parte irrealizzati, e in particolare dai diversi tentativi di Kessler di portare Craig nei teatri tedeschi e di creare le condizioni di una sua collaborazione con Hugo von Hofmannsthal e con Max Reinhardt. Da questi tentativi non realizzati derivò in ogni caso l'importante edizione di *Hamlet*, realizzata per la Cranach-Press con incisioni di Gordon Craig, che nei progetti originari di Kessler avrebbe dovuto avere una più marcata caratterizzazione avanguardistica e alla quale avrebbe dovuto poi far seguito un'intera edizione shakespeariana. Sulla Cranach-Press, che più volte ritorna nei diversi contributi dei tre libri in oggetto, si sofferma altresì, in un contributo profondamente innovativo e originale anche sotto un profilo strettamente metodologico, Dina Gusejnova (in OL), che, analizzando il rapporto di Kessler con la 'internazionale bibliografica' immaginata dal bibliotecario e studioso di biblioteconomia russo in esilio Nikolaj Rubakin, colloca la Cranach-Press in un contesto più ampio, indagandone il rapporto con il Malik Verlag di Wie-

land Herzfelde e con Leonard e Virginia Woolf, i quali nel 1931 pubblicarono su indicazione di Rilke una edizione delle sue poesie. Il *network* creato da Kessler viene considerato dalla Gusejnova come una di quelle *eterotopie*, che avevano destato l'attenzione di Michel Foucault: la internazionale bibliografica immaginata da Rubakin, all'interno della quale si collocarono ad esempio le edizioni di Kessler, dei Woolf e di Herzfelde, viene in tal modo a costituire un elemento integrante di quello sforzo di costruire una ipotesi alternativa alla *Società delle Nazioni*, al quale Kessler – non diversamente da Rubakin e da altri – si dedicò con grande impegno alla conclusione della prima guerra mondiale. Si ricorda che nel frattempo è stata recentemente pubblicata l'edizione anastatica di uno dei volumi della Cranach-Presse ricordati dalla Gusejnova, contenente i *Feldpostbriefe* di Kessler, significativi per un'analisi più circostanziata della sua posizione nel corso della prima guerra mondiale. L'importante volume curato da Kamzelak offre inoltre una approfondita analisi, condotta da Kay Wolfinger, del rapporto di Kessler con l'opera di Dostojewski, considerata come esemplare del suo proficuo rapporto con la letteratura russa; esso viene inoltre completato dalla importante edizione di un inedito di Kessler, il suo testo teatrale, anch'esso non portato mai a termine, *Ivan Kaliaieff*, la cui materia doveva successivamente interessare, tra gli altri, Albert Camus nel suo dramma *Les Justes*.

Il rapporto di Kessler con l'avanguardia e l'espressionismo ha già introdotto il tema della sua successiva evoluzione nel corso della prima guerra mondiale e negli anni ad essa successivi. Il diario degli anni di guerra di Kessler è indagato, seppure da prospettive diverse, da Gerhard Naumann (in GM), che evidenzia con grande finezza le modalità di rappresen-

tazione e le diverse strategie narrative seguite dall'autore nel riferire gli eventi e le impressioni di cui riferisce, e da Gerhard Hirschfeld (sempre in GM), che focalizza la partecipazione di Kessler alla euforia bellicista dell'agosto 1914 ma nello stesso tempo non dimentica la sua capacità di un'analisi oggettiva e 'neutra' delle conseguenze devastanti della guerra, anche di quelle provocate dall'esercito tedesco. Di grande rilievo il contributo di Pascal Trees (in OL), che chiarisce uno dei momenti più controversi dell'operato di Kessler, ovvero la liberazione di Jozef Pilsudski e la missione diplomatica a Varsavia alla fine del 1918. Per quanto l'attività diplomatica svolta da Kessler a partire dal 1916 a Berna non venga direttamente affrontata nei tre volumi in oggetto, pure i contributi di Kostka, di Ott e della Gusejnova contribuiscono a chiarire il graduale emergere di posizioni pacifiste e internazionaliste in Kessler negli anni del primo dopoguerra.

Il libro più noto di Kessler fu a suo tempo e rimane tuttora la biografia di Walter Rathenau, che venne pubblicata nel giugno 1928, nel sesto anniversario dell'assassinio dello statista e imprenditore tedesco; di tale biografia apparvero poco dopo un'edizione olandese, una inglese e, per molti versi ancora più significativa, una francese, mentre, a causa del fascismo, un'edizione italiana apparve solo nel 1995. La lettura incrociata dei due ottimi contributi di Cornelia Blasberg (in GM) e di Kristina Kratz-Kessemeier (in EK) permettono una valutazione approfondita del significato di questa biografia. Kratz-Kessemeier non fa riferimento diretto alla biografia di Rathenau, ma analizza la politica culturale del *Kultusministerium* prussiano dal 1919 al 1933, soffermandosi in particolare sugli anni dal 1925 al 1933 e sulla politica culturale svolta dai ministri Carl Heinrich Becker, vicino alla DDP, e Adolf Grim-

me (SPD); in questi anni la vicinanza tra il *Kultusministerium* e le posizioni di Kessler, sia sulla riorganizzazione dei musei, sia sulle finalità di promozione e sostegno alla attività artistica, sia soprattutto sulla funzione dell'arte e della cultura in una politica di forte apertura internazionale, fu di grande rilievo. Tale vicinanza evidenzia che talune delle idee sostenute da Kessler nella sua biografia di Rathenau – e in particolare la sua idea di promuovere una nuova umanità, in grado di ricollegarsi ai grandi ideali del passato ma altresì capace di confrontarsi con le sfide di una cultura di massa e di una società democratica – non rimasero semplici utopie individuali, ma contribuirono ad attivare alcune innovative politiche in campo culturale, artistico e architettonico, che anche nel secondo dopoguerra continuarono a fornire un significativo punto di orientamento. Il titolo del contributo della Blasberg, *Biographie als Projekt*, potrebbe quindi, superando in parte le intenzioni dell'autrice, assumere un valore più ampio e generale: nella sua biografia di Rathenau Kessler infatti riuscì a configurare un progetto sociale e culturale di grande respiro, che offre ancora oggi una convincente e appassionata testimonianza della eredità intellettuale lasciata dalla Repubblica di Weimar. La Blasberg fornisce in ogni caso una lettura molto articolata di quest'opera di Kessler, nella quale, a suo avviso, la concreta biografia di Rathenau venne messa in scena come un dramma e nella quale questo stesso dramma assunse forme e modalità di espressione diverse; Kessler riuscì così a configurare efficacemente nel destino di Rathenau il progetto di una identità, che proprio per dare autenticità esistenziale a tale progetto sapeva di dover andare incontro anche al rischio di un proprio fallimento.

Quasi come un'integrazione e un approfondimento dei temi affrontati dalla

Blasberg appare il saggio di apertura del volume *Walther Rathenau im Netzwerk der Moderne*, dovuto a Dieter Heimbeckel; tale saggio ruota attorno ai due poli di *Netzwerk* e di *Moderne*, e di conseguenza, oltre a concepire la modernità come il risultato di un processo di interpretazione in continua trasformazione, esso sottolinea l'attività di costruzione di reti, ripetutamente svolta da Rathenau, come un momento fondamentale del suo progetto e dei rischi a esso connessi. Di grande importanza per meglio comprendere il significato della biografia di Kessler nel quadro complessivo della *Rathenau-Rezeption* è il saggio conclusivo di Martin Sabrow, dedicato alle diverse modalità di narrazione della personalità di Rathenau; la ricostruzione dei rapporti intercorsi tra Rathenau e scrittori come Musil, Joseph Roth e Stephan Zweig, dovuta rispettivamente a Karl Corino, a Volker Mergenthaler e a Jasmin Sohne-mann, arricchisce ulteriormente le indicazioni fornite da Sabrow. Di particolare importanza per poter meglio valutare uno degli aspetti centrali della ricostruzione biografica di Kessler, ovvero la partecipazione di Rathenau alla Conferenza di Genova e la firma del Trattato di Rapallo, sono i due saggi di Christian Schölzel, che ricostruisce la genesi della politica estera tedesca verso l'Unione Sovietica prima di giungere alla stipula di tale trattato, e di Wolfgang Michalka, che offre un'analisi approfondita di tutta l'attività politica di Rathenau e interpreta in particolare la sua politica estera come un'anticipazione della politica poi realizzata con successo da Gustav Stresemann. Ulteriori possibilità di confronto fra le due vite 'parallele' di Kessler e Rathenau vengono infine offerte dai contributi di Patrick Küppers, dedicato alle concezioni estetiche di Rathenau sospese tra modernismo e antimodernismo, e di Wolfgang Martynkewicz sui rapporti

intercorsi tra Rathenau e il salotto monacense di Elsa e Hugo Bruckmann.

Come si può vedere, la vasta attività di ricerca in corso sia riguardo a Kessler che riguardo a Rathenau può incrociarsi e incontrarsi in modo particolarmente fecondo, in modo da poter riconsiderare da nuove e originali prospettive taluni momenti decisivi della modernità nei suoi diversi aspetti storici, culturali e estetici. L'auspicio è che questa intensa attività di ricerca altamente interdisciplinare possa essere continuata e allargata con nuovi interlocutori anche in Italia.

Aldo Venturelli

Stefan George, *Prose d'arte e di letteratura. Introduzioni ai 'Fogli per l'arte' e 'Giorni e Opere'*, a cura di Giancarlo Lacchin, trad. di Giancarlo Lacchin – Maria Luisa Roli, Agorà & Co., Lugano 2016, pp. 230, € 35

Questa pubblicazione aggiunge un tassello importante alla conoscenza della poetica e delle attività di George e del cenacolo, poiché getta luce su un segmento solo scarsamente considerato nel complesso della produzione del poeta: la scrittura in prosa. Si trovano qui raccolti i pronunciamenti in materia di poetica abitualmente premessi, a partire dal 1892, ai fascicoli dei «Blätter für die Kunst», nonché i testi contenuti in *Tage und Taten*, l'opera apparsa dapprima nel 1903 e poi ripresa nel 1925, in un'edizione accresciuta e fondamentale soprattutto per l'inserimento della *Vorrede zu Maximin*, che notoriamente definisce il perimetro poetico e ideologico entro il quale collocare il culto fiorito intorno alla figura di Maximilian Kronberger e le pratiche rituali sulle quali si incentra l'esistenza stessa del *Kreis* al più tardi a partire dagli

anni Dieci. Per la loro natura ibrida, questi lavori forzano e al tempo stesso relativizzano la tradizionale alternativa che ha presidiato il panorama critico su George, in particolare da quella nuova accensione di interesse che alla metà degli anni Novanta del secolo scorso ha posto le premesse per una vera e propria *George-Renaissance*: è vero infatti che le prose uscite nei «Blätter für die Kunst» mirano con tutta evidenza all'edificazione di un sistema estetico compatto e coerente, definito dalla sua capacità di opporre resistenza a movimenti di segno contrario (primo fra tutti, il naturalismo) e di coagulare intorno ai propri principi una piccola comunità di spiriti affini, il che parrebbe contribuire a schiacciare la prospettiva della *George-Forschung* sugli aspetti di carattere *werkpolitisch* (secondo la felice espressione di Steffen Martus), sul profilo del George mitologo e *leader* di una compagine elitaria di iniziati; è tuttavia non meno vero che l'interesse ideologico di questi testi non manca mai di condensarsi in un disegno formale rigoroso e lineare, molto lontano dalla trascuratezza estetica delle testimonianze abitualmente chiamate in causa per chiarire le implicazioni *kulturkritisch* della poetica di George (mi riferisco alla produzione memorialistica di un vasto gruppo di aderenti al cenacolo), e per questo tutt'altro che privo di interesse anche per la comprensione degli aspetti eminentemente letterari e creativi propri dell'attività del nostro autore. Queste prose (che i curatori forse un po' anodinamente collocano sotto l'intitolazione poco trasparente di *Prose d'arte e di letteratura*) si distinguono insomma per la loro capacità di aggiungere elementi di conoscenza al lavoro di George come 'organizzatore di cultura' senza mortificare in nulla il lavoro del poeta.

Introdotta da uno scritto di Maria Luisa Roli che riepiloga i passaggi principali della biografia intellettuale dello scrittore

e da alcune pagine di Giancarlo Lacchin volte a focalizzare il contesto storico-culturale nel quale si colloca la composizione dei testi qui presentati, il lavoro di cura profuso dallo stesso Lacchin si caratterizza per l'ampiezza dei materiali presi in considerazione, per l'interesse di alcune puntuali osservazioni circa l'idioletto georgeano nei modi in cui esso prende forma in un *corpus* di ricorrenti soluzioni formulari investite di significati simbolici che permangono sostanzialmente stabili da un capo all'altro della produzione del poeta, per la costanza del riferimento agli sviluppi recenti della filologia georgeana, che in alcune pubblicazioni destinate ad assumere sul lungo periodo un rilievo canonico (soprattutto i tre volumi di *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, curati nel 2012 da Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer e Ute Oelmann, de Gruyter, Berlin-Boston) hanno fornito importanti chiarimenti circa il progetto culturale sotteso all'impresa dei «Blätter für die Kunst». Lacchin, che in passato era già stato autore di una rilevante monografia sull'immagine della grecità e in generale sulle rappresentazioni dell'idea di forma nella scrittura di George e nella concezione di cultura praticata dal *Kreis* (*Stefan George e l'antichità. Lineamenti di una filosofia dell'arte*, University Words, Lugano 2006), sviluppa la propria analisi serbando un apprezzabile equilibrio tra la necessaria neutralità della ricostruzione storiografica e la valorizzazione di alcune caratteristiche peculiari della poetica dello scrittore; non, s'intende, adottando il punto di vista eternistico di George e dei suoi collaboratori, ma chiarendo come molti degli esiti concreti di quella poetica restino incomprensibili se non si accetta di leggerli alla luce della funzione pragmatica che George attribuiva loro, nei termini di un rinnovamento radicale della cultura occidentale attraverso

la costruzione di una linea genealogica alimentata da alcuni momenti apicali nella storia dello spirito. «Pur rifuggendo decisamente da ogni interpretazione *geistesgeschichtlich* della sua opera», così Lacchin, «rimane comunque evidente come il portato della proposta georgeana non possa eludere prospettive che la collocano in un orizzonte ermeneutico articolato e complesso che, attraverso l'arte, trova proprio nelle vicende che portano all'affermazione dello spirito umano nella storia la propria definizione e giustificazione» (p. 23).

Gli scritti premessi alle varie annate della rivista permettono una ricostruzione sistematica delle principali linee di sviluppo della poetica del gruppo. L'aspirazione a una «splendida rinascita» (p. 33) in campo estetico prende corpo mediante l'emancipazione della parola da ogni vincolo riconoscibile di referenzialità. L'intensificazione delle capacità simboliche della pronuncia passa attraverso la rimozione di tutte le finalità specifiche di ordine mimetico e narrativo: «noi non vogliamo invenzione di storie, ma riproduzione di stati d'animo, non contemplazione ma rappresentazione, non intrattenimento ma impressione», come si legge in un fascicolo della seconda annata dei «Blätter für die Kunst», il 1894. La rivista nasce, come è noto, dal progetto di opporre una sorta di comunità transnazionale degli spiriti migliori alla retorica del nazionalismo guglielmino; molti dei pronunciamenti di George prendono di mira l'arretratezza e la claustrofobia del clima culturale nei confronti del quale il poeta intende esercitare resistenza. Qui lo strumentario mobilitato da George non appare dissimile dagli argomenti ai quali attinge il vasto bacino della polemica conservatrice sulla soglia tra Otto e Novecento. «La ragione per cui nella Germania imperiale la letteratura si trova a un livello così basso», scrive

George nel numero apparso nella primavera del 1896, «risiede forse nel fatto che chiunque nasca con qualche dote particolare si dedica a una carriera statale e affida alla letteratura quasi unicamente la funzione di lievito spirituale» (pp. 49-50) – la polemica del poeta si indirizza di preferenza contro le realizzazioni del Moderno che gli appaiono più profondamente inquinate dai fenomeni degenerativi comunemente identificati con la cultura di massa.

Il personaggio di Maximin rappresenta per il cenacolo il più potente degli antidoti alla perdita di totalità tipica del mondo disincantato, secondo la celebre espressione di Max Weber. La trasformazione dell'adolescente in una divinità dotata della capacità di invertire il corso del tempo e di ricondurre i seguaci verso le fonti di una giovinezza ancora non corrotta viene tematizzata nella *Vorrede zu Maximin* in modo coerente rispetto a una ramificata genealogia letteraria, che raccoglie e accomuna Dante, Hölderlin e Nietzsche nel segno della fiducia in una palingenesi ventura. La splendida pagina del commiato da Maximin («Fin dove si spinge il mio occhio, vedo solo splendore; tutto il mio petto è colmo di felicità, e al di là di ogni fine mi fa cenno con ali dorate l'immortalità», p. 192) fissa il punto in cui l'esperienza corporea del contatto vivo con il divino si avvia a cristallizzarsi nell'istituzione del rito. Tutta la parte terminale dell'esistenza del cenacolo starà sotto il segno del servizio rigidamente strutturato alla figura del morto prematuro; la poesia del *Neues Reich* (1928) sarà di fatto inseparabile dalle strategie necessarie alla minuziosa organizzazione del culto.

Maurizio Pirro

Piera Giovanna Tordella, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2016, pp. VIII + 254, € 25.

L'interesse di Hugo von Hofmannsthal per le arti figurative, documentato dai suoi numerosi saggi sull'argomento, nonché dal ruolo decisivo che le suggestioni pittoriche occupano nella sua opera poetico-drammatica, è stato spesso al centro di diverse indagini critiche: tra le monografie andranno ricordati i lavori di Carlpeter Braegger, Ursula Renner, Sabine Schneider e, in Italia, di Grazia Pulvirenti. All'interno di una bibliografia critica piuttosto ricca e diversificata non era tuttavia mai stata rivolta una specifica attenzione al rapporto tra Hofmannsthal e il disegno. A questo tema si dedica il libro di Piera Giovanna Tordella.

L'autrice, docente di «Storia, teoria e critica del disegno, dell'incisione e della grafica» all'Università di Torino, si era già avvicinata in tempi recenti alla figura di Hofmannsthal, con un contributo dedicato al carteggio e ai documenti che testimoniano il suo rapporto con Benno Geiger, traduttore, poeta e collezionista d'arte originario di Rodaun, che visse lungo tempo a Venezia. Il breve *Vorwort* scritto da Hofmannsthal per la pubblicazione in volume di alcune opere della collezione di Geiger nel 1920 costituisce una delle rare occasioni in cui il poeta viennese si confronta espressamente con un argomento che altrimenti, come confessa in più di un'occasione allo stesso Geiger, non gli «è molto vicino» (così per esempio nella lettera a Geiger del 12 luglio 1919, ricordata a p. 39).

Questo breve testo saggistico svolge comprensibilmente un ruolo portante nel libro di Tordella. Attorno a esso viene intessuta una fitta rete di rimandi alle riflessioni che sul tema si erano susseguite tra il Settecento e i primi decenni del No-

vecento: queste voci si intrecciano nella prima parte del libro (che reca il titolo: «Poetiche della Sottrazione», pp. 7-136), dando vita a un ramificato commento al saggio di Hofmannsthal. Nella seconda parte (pp. 137-216) l'autrice presenta invece un'antologia di testi critico-teorici sull'arte del disegno, da Delacroix fino allo stesso Hofmannsthal, il cui testo viene in questa seconda parte ripresentato in traduzione inglese. Il libro è inoltre impreziosito da nove riproduzioni di opere grafiche (di Poussin, Rembrandt, Dürer, ecc.) e si conclude con una bibliografia e un indice dei nomi.

Il lettore non può che restare impressionato dall'ampiezza del contesto in cui viene a essere inserito il breve saggio di Hofmannsthal, come appare evidente fin dalle primissime pagine di questo studio: dopo aver ricordato un passo da una lettera in cui Hofmannsthal chiede una proroga per la stesura del testo, e dopo qualche considerazione introduttiva riguardo ai limiti del linguaggio che vengono qui presentati come «un convincimento mai rinnegato o ombrato dal dubbio» (p. 9), l'autrice evoca la centralità delle «ambientazioni oniriche» (p. 10) nell'opera e nella poetica di Hofmannsthal, e in un processo associativo assai vivace rimanda nel giro di poche pagine a Odilon Redon (p. 10), a Rudolf Kassner (p. 11) e alla sua lettura di Blake, quindi a Victor Hugo e all'interpretazione che ne diede Théophile Gautier (pp. 13-14). In un secondo sottocapitolo, dedicato al frammento, la riflessione prende le mosse da Delacroix, per alludere a Nietzsche (p. 18), poi a Swinburne (p. 20), a Schlegel (p. 21), e quindi per volgere l'attenzione a Hagedorn e alle sue riflessioni che si insinuerebbero «tra le pieghe di una proiezione analitica sul Settecento modulata anche su terreni tematici e latitudini interpretative ancora inemerse o parzialmente tali» (p. 22), per tornare

quindi all'Ottocento con Burckhardt (p. 23). Non sono che i primi nomi (molti altri se ne aggiungono nelle pagine successive), sufficienti per dare un'idea dell'ampio panorama in cui viene collocato il breve testo e, più in generale, il rapporto di Hofmannsthal con la poetica del disegno.

In un simile procedimento si può vedere da un lato una coerente presa d'atto della fitta rete intertestuale presente in ogni opera di Hofmannsthal, per cui la lingua, anche nelle due pagine di uno scritto d'occasione come la premessa a un catalogo d'arte, si rivela davvero come il luogo in cui, accanto al singolo, «parlano diecimila morti», con tutte le ambivalenze del caso: da un lato il fenomeno fu vissuto da Hofmannsthal come minaccia per l'autenticità dell'individuo, come pandemonio spettrale di sentimenti estranei che costringerebbero l'uomo a essere riedizione di esistenze altrui; dall'altro come la sfera dove era possibile superare la caducità, un immenso *Totenreich* da cui l'uomo avrebbe ricevuto una vita superiore.

La figura di Hofmannsthal rischia tuttavia di scomparire in questa selva di rimandi. Anche perché talora i legami da lui intrattenuti con altri autori e altri testi non vengono adeguatamente indagati: là dove si parla di Victor Hugo ci si limita a ricordare che fu oggetto della tesi di abilitazione; Nietzsche viene ricordato a più riprese (pp. 18, 66-67), ma del suo rapporto con Hofmannsthal non viene detto molto, se non in una nota a p. 18, dove viene riportato senza ulteriori commenti il giudizio secondo cui «Nietzsches Wirkung auf Hofmannsthal ist geringer zu veranschlagen» (ma se fosse davvero così, perché allora parlarne?). Di Burckhardt viene detto che è «nodo tra i privilegiati della riflessione hofmannsthaliana» (p. 23), ma non viene mostrata in modo chiaro la sua presenza nell'opera

di Hofmannsthal, e in modo analogo l'influsso di Schopenhauer viene ricordato come esito di una «frequentazione dei testi del filosofo di Danzica contestualizzata su una arcata temporale che dagli anni Novanta si dispiega sino agli anni Venti del secolo scorso» (pp. 69-70), ma non viene poi chiarito quali conseguenze abbia avuto una così assidua frequentazione delle opere del filosofo da parte di Hofmannsthal (a eccezione di qualche eco che risuonerebbe nel breve *Vorwort*).

Per converso, vengono ignorati alcuni fra quei pochi momenti in cui Hofmannsthal ha esplicitamente riflettuto sul disegno. Tra questi spicca il confronto da lui condotto in anni giovanili con i testi di Max Klinger: il nome non manca nel libro di Tordella, viene menzionato più volte (si ricorda per esempio a p. 62 come Kassner vi abbia fatto riferimento nella sua interpretazione di Blake), non viene però fatto cenno al progetto di un saggio che Hofmannsthal voleva dedicare all'artista nell'autunno del 1895, e agli appunti che documentano questo progetto. Probabilmente ciò è dovuto al fatto che l'autrice non ha usato, a eccezione di un unico volume, l'edizione critica delle opere di Hofmannsthal, in cui questi appunti hanno trovato pubblicazione nel 2013, all'interno della corposa raccolta di *Aufzeichnungen* (vol. XXXVIII, pp. 341-342); qui Hofmannsthal appare impegnato in un attento confronto con le idee avanzate da Klinger in *Malerei und Zeichnung*, e in questi appunti si sarebbe trovato materiale prezioso per documentare e indagare quell'«elemento di ricordo» (p. 66) tra Hofmannsthal e Klinger, cui pure viene fatto cenno.

Né viene prestata la dovuta attenzione al saggio che Hofmannsthal nel 1894 aveva dedicato a Franz Stuck, il cui «anoso lavoro» da illustratore, seppure interpretato come premessa alle più ambiziose pitture (Hofmannsthal lo paragona

a ciò che è la pratica del *feuilleton* per il poeta), viene considerato un'attività che si presta in modo eminente a quelle letture simboliche che poi, a distanza di venticinque anni, torneranno a essere tratto caratteristico del disegno: nel disegnare, Stuck avrebbe infatti «spogliato le forme del loro significato banale» (SW, XXXII, 116).

Quanto all'interpretazione del *Vorwort*, il testo di Hofmannsthal posto al centro di questa monografia, Tordella riprende le considerazioni iniziali sull'inadeguatezza del linguaggio e sulla pre-sunta volontà di contrapporre alla «parola e alla sua fragilità a rendere l'essenza delle cose [...] il lessico figurativo» (p. 3). Nel breve saggio l'autrice vede così all'opera una «progressione poetico-critica» che porterebbe «ancora una volta al riconoscimento della fragilità delle parole a rendere l'essenza delle cose, e dunque al disconoscimento del valore semantico del linguaggio della parola che la lettera di Lord Chandos aveva accusato con una intensità tanto inedita quanto gravida di eco indelebili» (p. 64). Senza dubbio all'inizio del *Vorwort* Hofmannsthal contrappone il carattere spirituale del disegno alla terrestre gravità della pittura e del libro; a mio avviso è però fin da qui possibile comprendere come l'intenzione non sia di denunciare i limiti del linguaggio, ma di indagare i rapporti tra disegno e pittura. Nel breve saggio viene infatti tracciato un parallelismo tra arte figurativa e poesia, nelle loro diverse forme di espressione: il dipinto sta al libro come il disegno sta al «singolo pensiero, alle espressioni aforistiche del genio», sicché i disegni appaiono apparentati alla «magica parola poetica» (Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Frankfurt a.M. 1979, p. 331). Fuorviante è stata, con ogni probabilità, una peculiare lettura del testo, poiché la dove Hofmannsthal scrive che la lingua

«non è mai splendida, se non quando esprime con chiara semplicità l'impossibile» («Die Sprache ist nie herrlich, als wenn sie mit der klaren Schlichtheit das Unmögliche aussagt»), Tordella traduce: «Il linguaggio non è mai grandioso da poter dare con piana semplicità espressione all'impossibile» (p. 62). In questo modo viene negata proprio quella facoltà di dire l'impossibile che Hofmannsthal qui sembra concedere non solo al disegno, ma anche alla parola.

Nel complesso il libro di Tordella offre una panoramica della poetica del disegno nell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, ma da questa fitta trama culturale – nonostante l'interesse di alcuni rapporti intertestuali qui evidenziati, come quello con i testi di Claudel (pp. 83-86) – non riesce a fare emergere in modo nitido la figura e la poetica di Hofmannsthal.

Marco Rispoli

Richard Wagner, *L'ebraismo nella musica*, a cura di Barbara Di Noi, Clinamen, Firenze 2016, pp. 57, € 12,90

Il libro che contiene il *pamphlet* *L'ebraismo nella musica* di Richard Wagner appare esile e leggero. In realtà il testo in questa edizione di appena 18 pagine, pubblicato per la prima volta in traduzione italiana dalla casa editrice Clinamen e curato da Barbara Di Noi, pesa come un macigno. E questo fin da quando uscì, firmato dall'autore con lo pseudonimo di K. Freigedank, in due puntate nei fascicoli 3 e 6 del settembre 1850 sulla «Neue Zeitschrift für Musik» di Lipsia. È doveroso ricordare che la rivista era stata fondata quindici anni prima da Robert Schumann e diretta dal 1844 da Franz Brendel, che insegnava al conservatorio di Lipsia a sua volta istituito da Mendels-

sohn-Bartholdy. La seconda edizione del libello comparve nel 1869 e questa volta con il vero nome dell'autore. Il saggio wagneriano è preceduto da una densa e intelligente introduzione storico-critica della curatrice e traduttrice ed è corredato da un ampio apparato di note che guida il lettore in un contestualizzato itinerario ricostruttivo biografico-culturale, indispensabile per orientarsi nell'alveo del crescente antisemitismo nella Germania a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Il testo di Wagner, che si inserisce nella sua vastissima produzione saggistico-letteraria – l'edizione in sedici volumi (1912-1914), curata da Hans von Wolzogen, comprende scritti teorici e poetici, una monumentale autobiografia, l'epistolario con Franz Liszt, il saggio sulla direzione d'orchestra e migliaia di pagine critiche – «si presta – scrive Di Noi – a più livelli di lettura», in particolare a quello culturale, estetico e musicale, che inevitabilmente si intrecciano. La cornice biografica non è da sopravvalutare e forse non va oltre la superficie: sta di fatto che Richard Wagner si dichiarava «figlio spirituale» dell'attore, cantante e poeta bohémien Ludwig Geyer che la madre, rimasta vedova, sposò nel 1814 quando Richard aveva sei mesi. Secondo Nietzsche il nome Geyer (avvoltoio) era uno pseudonimo del nome ebraico Adler (aquila). Richard viene comunque iscritto a scuola con il nome di Geyer e presto fu vittima di caricature non tanto per essere piccolo di statura, con la testa troppo grande, il mento sporgente, ma soprattutto per il naso aquilino, 'semitico' al punto da essere soprannominato a Lipsia Geyer-Bier con riferimento al compositore ebreo Meyerbeer, nel testo uno dei bersagli insieme a Felix Mendelssohn-Bartholdy. Questo quadro biografico è stato ripreso e condiviso da Adorno nel suo noto saggio su Wagner

e Mahler suffragando la tesi che «tutto l'antisemitismo di Wagner sarebbe scaturito da un istintivo bisogno di nascondere il proprio essere semita, proiettando in figure ridicole e ripugnanti certe caratteristiche tipicamente ebraiche».

Ma i problemi che pone il testo wagneriano sono di altro spessore e complessità. Seguendo il percorso di Di Noi, uno dei nodi cruciali è il contesto in cui è scritto il saggio: sono gli anni rivoluzionari di Wagner che, aderendo alla rivoluzione liberal-borghese del '48 e correndo qualche rischio sulle barricate a Dresda, era stato costretto all'esilio in Svizzera. In questi anni egli era convinto che nell'età presente il pericolo maggiore anche per l'arte fossero lo strapotere del denaro, la mercificazione della cultura, la rapida «trasformazione dell'arte in industria culturale di cui sarebbero in gran parte responsabili gli ebrei». Indubbia in proposito è l'influenza di Max Stirner, Bakunin e Feuerbach. Se la fase rivoluzionaria è di breve durata, costante resterà l'antimodernismo e l'anticapitalismo romantico esaltati tramite la ricezione del secondo romanticismo tedesco, proiettato nel decadentismo e nel neoromanticismo europeo di fine secolo, il vagheggiamento del Medioevo cristiano-germanico, la tematizzazione mitografica e musicale nell'opera d'arte totale delle grandi figure epiche della letteratura tedesca, celtica e normanna, da Tannhäuser a Tristan e a Parsifal. «Per difendersi dal processo di giudaizzazione – scrive Di Noi – e dal morbo della modernità che sta divorando l'arte» Wagner intende condurre «l'estrema battaglia di retroguardia contro lo spirito dell'illuminismo», quindi anche contro la grande tradizione settecentesca, razionalistica, cosmopolita e tollerante, da Lessing al classicismo weimariano di Goethe e di Schiller. Di fronte alla sua concezione ideologico-estetica ed operativa votata a un'arte passionale, evoca-

trice e redentiva nella sua scenografica e suggestiva grandiosità barocca, gli ebrei sono percepiti come sterili e freddi fruitori del bello, incapaci di produrlo. Facendo ricorso al più abusato repertorio di stereotipi antisemiti, agli ebrei viene rimproverato di non essersi amalgamati, di essere senza patria e di non radicarsi nella lingua, mentre agli artisti è imputato un grado di assimilazione fin troppo elevato al punto da determinare una vera e propria «giudaizzazione dell'arte moderna» contribuendo al suo decadimento. Ed è proprio sugli artisti assimilati che si concentra la critica di Wagner. «Tra tutte le forme che la cultura può assumere – scrive Di Noi –, la musica è per Wagner quella che più si presta ad essere appresa. [...] Per gli ebrei agiati, la formazione musicale rappresenta la strada più diretta e addirittura obbligata verso la completa assimilazione all'elemento tedesco». Significative sono le osservazioni di Di Noi sulle coincidenze, seppure da fronti opposti, fra l'oggetto della polemica wagneriana contro l'ebreo assimilato e le critiche rivolte da Karl Kraus, in particolare nel saggio *Heine und die Folgen* (1910), agli ebrei cui imputava la decadenza della lingua tedesca e alla «letteratura praghese che prosperava all'ombra dell'assimilazione e dell'intreccio e commistione di culture diverse». Scrive Wagner: «Va menzionata in genere, in primo luogo, la circostanza che l'ebreo parla le moderne lingue europee sempre alla stregua di idiomi appresi, mai come lingue materne. [...] Particolarmente estraneo e sgradevole risuona al nostro orecchio a tutta prima un suono sibilante, stridulo, un ronzio e un mormorio del modo di parlare ebraico [...]. L'ebreo, che è di per sé incapace di manifestarsi artisticamente sia nell'aspetto esteriore che nel linguaggio, lo è meno che mai nel canto».

Venendo allo specifico, i bersagli di Wagner sono Giacomo Meyerbeer, che

tuttavia nel libello non è mai citato, e Felix Mendelssohn-Bartholdy, morto nel 1847, di famiglia ebraica, nipote del filosofo illuminista Moses Mendelssohn, amico di Lessing. Va detto che il giudizio su di lui non è lineare, infatti in più occasioni ne vengono riconosciuti il talento straordinario e «l'educazione perfetta ed estesa». Nel 1843 Wagner aveva recensito positivamente un'esecuzione dell'oratorio Paulus, mentre nel saggio *Halévy e la Regina di Cipro* (1847) sulla «Revue et Gazette musicale» scriveva che «in lui la vera natura tedesca si rivela nel modo più caratteristico» anche se gli mancano «passioni forti e profonde». Sta di fatto che qui è accusato di sterilità, di mancanza di cuore e d'anima. Del resto nell'autobiografia *Mein Leben* (1870-1880) Wagner conferma le ragioni che lo avevano spinto a scrivere il *pamphlet* dovute alla necessità di esaminare una volta per tutte il problema dell'intromissione degli ebrei nella musica moderna. In una lettera a Liszt dopo la stampa, attribuendosi la paternità dello scritto, ribadisce di aver «nutrito un astio lungamente represso verso questi ebrei. A indurmi a scrivere è stata la grande rabbia che mi ha fatto il loro maledetto scribacchiare e così, finalmente, sono esploso, perché la mia intenzione era proprio quella di spaventarli».

Una vittima ulteriore del libello, sebbene il nome non sia esplicitato, è il noto scrittore ebreo Berthold Auerbach perché fautore di una sintesi di ebraismo e di liberalismo borghese. Nella sua velenosa e delirante rassegna polemica Wagner non poteva non dedicare da ultimo qualche riga a due autori ebrei la cui qualità di artisti non poteva essere negata con facilità, anzi, ribaltando i piani, essa è considerata tale in forza della negazione delle loro radici: Ludwig Börne che diventa uomo cessando di essere ebreo e Heinrich Heine che «fustigò senza pietà

anche i suoi celebri compagni di religione [...] – perché – era la coscienza dell'ebraismo, così come l'ebraismo è la cattiva coscienza della nostra civiltà moderna».

Se la pubblicazione nel 1850, a bassa tiratura, suscitò reazioni modeste fra le quali però quella indignata del musicista Ignaz Moscheles, collega in passato di Mendelssohn, e di Eduard Bernsdorf, ma anche quella positiva di Franz Brendel che concordava sulla fondatezza delle critiche a Meyerbeer, è da chiedersi perché Wagner ripubblichi il testo, ampliato, firmandolo con il suo nome quasi venti anni dopo, nel 1869. L'editore Franz Schott scrisse: «Non capisco come Wagner s'imbarchi in una tale follia, il riesumare una vecchia sciocchezza del passato, da tempo dimenticata, e di andare incontro nuovamente a un biasimo imperituro». In realtà si può dare una risposta. La prima edizione non fu una estemporanea, sciagurata manifestazione antisemita passeggera. Essa si radica ulteriormente nella metà degli anni Sessanta quando Wagner, chiamato a Monaco dal re Ludovico II, che nutre per lui una venerazione morbosa, raggiunge una stabilità economica, ottiene il grande successo con la prima del *Tristan* diretta da Hans von Bülow e vede la costruzione del teatro di Bayreuth. Wagner, insomma, non avvertiva più l'imbarazzo di uno scritto violentemente anticbraico, divenendo invece uno dei veterani dell'antisemitismo razziale e ariano insieme ad Arthur De Gobineau (autore dello *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855), ammiratissimo da lui, come dice Houston Chamberlain, marito della figlia Eva e futuro autore delle *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1897), a Wilhelm Marr, che pubblicò *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum* (1879) e conio il termine antisemitismo, a Eugen Dühring, autore della *Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage mit ei-*

ner weltgeschichtlichen Antwort (1881) e della *Überschätzung Lessings und dessen Anwaltschaft für die Juden* (1881). Tutto confluirà nel «Bayreuther Kreis», costituitosi con il primo *Festspiel* del 1876, trovando voce nella rivista «Bayreuther Blätter» fondata due anni dopo.

Di Noi, oltre a soffermarsi ovviamente sulla ricezione nietzscheana della musica di Wagner, accenna anche alla sua presenza nell'opera narrativa di Thomas Mann che com'è noto sul compositore scrisse anche importanti saggi. Fu un segno dei tempi, prodromo delle catastrofi imminenti che l'ultima conferenza, tenuta in Germania prima dell'esilio, il 10 febbraio 1933, nell'Aula Magna dell'università di Monaco, fu su *Leiden und Größe Richard Wagners*.

Come conferma dell'ambivalenza che contraddistingue nel tempo i giudizi di Mann, dalla grande ammirazione dell'artista alle sue riserve sulla natura sospetta, ambigua e quasi torbida dell'uomo, vorrei aggiungere un aspetto meno noto. Sfolgiando il testo *Das Judentum in der Musik*, nel quinto volume dell'*opera omnia* di Wagner, posseduto da Mann e presente nella sua biblioteca nel Thomas Mann-Archiv di Zurigo, si possono notare segni a margine e sottolineature, in particolare un grande punto interrogativo sulla frase «L'ebreo non ha mai avuto un'arte sua». Tuttavia solo nel 1940 Mann si esprimerà sull'antisemitismo di Wagner la cui musica era ormai diventata monopolio ideologico-propagandistico del Nazionalsocialismo. Al congresso del partito nazionalsocialista del 1937 l'arrivo del Führer è salutato dal *Rienzi*, seguito dall'ouverture del *Tannhäuser* e dal *Rheingold*, mentre il discorso conclusivo di Hitler è introdotto dal preludio dei *Meistersinger von Nürnberg*, così come al congresso del 1938 nell'imminenza dell'invasione della Cecoslovacchia. Scrive infatti Mann in una lettera del 9

gennaio 1940 all'editore del «Common Sense»: «Il Nazionalsocialismo in tutta la sua indicibile volgarità è la tragica conseguenza dell'estraneità mitica alla politica dello spirito tedesco. [...] Trovo l'elemento nazista non solo nella discutibile letteratura di Wagner, lo trovo anche nella sua musica, nella sua opera altrettanto discutibile, pur in un senso più elevato» (*Nachträge*, in *Gesammelte Werke*, vol. XIII, p. 357).

La coraggiosa edizione italiana dell'aberrante scritto wagneriano nella rigorosa cura di Barbara Di Noi non dovrebbe a mio avviso modificare comunque il giudizio formulato dal musicologo Paul Lawrence Rose nel 2008: «we must continue to listen to Wagner, but listen un-comfortably».

Fabrizio Cambi

Michael Kessler – Paul Michael Lützel (hrsg. v.), *Hermann Broch Handbuch*, de Gruyter, Berlin 2016, pp. 670, € 149,95

Sin dagli anni Sessanta, quando Broch fu scoperto e rivalutato anche in Italia come uno dei grandi romanzieri austriaci della 'crisi', l'opera dello scrittore austriaco è oggetto di un'attenzione assidua da parte degli studiosi. Ancorché poco assimilata dal vasto pubblico, presso cui non gode dello stesso prestigio di un Musil o di un Joyce, l'opera romanzesca di Broch si distingue per complessità teorica, innovatività tecnica e coraggioso afflato universalistico, mentre la ramificata produzione saggistica si segnala per vastità di prospettive e ricchezza analitica. Broch non fu peraltro solamente romanziere e saggista, ma anche abile drammaturgo, lirico raffinato, assiduo epistografo, autore di innumerevoli studi sociologici e politici.

Una tale multiformità, cui si accompagna sul versante della letteratura secondaria una produzione critica ormai sterminata, può provocare sconcerto anche presso lo studioso più scaltrito, sicché l'ardito tentativo di sintesi intrapreso dagli autori del presente manuale si rivela un'operazione critica quanto mai necessaria. Il volume, promosso dallo *Internationaler Arbeitskreis Hermann Broch* e frutto di un lavoro coordinato dal decano degli studi brochiani, Paul Michael Lützel, offre una visuale completa, ricchissima di informazioni e criticamente aggiornata su Broch uomo e scrittore: specifici capitoli sono dedicati ai cinque romanzi, ai drammi teatrali, alle novelle, alle liriche, ai testi autobiografici, ai saggi di carattere letterario e artistico, agli scritti filosofici, agli scritti politici, alla *Massenwahrnehmungstheorie*, agli epistolari e alla *Broch-Forschung*. Chiude il volume una bibliografia della letteratura primaria e secondaria dal 1985 al 2014.

Il primo capitolo, intitolato *Hermann Broch und seine Zeit* e redatto dallo stesso Lützel, illustra la biografia dello scrittore in una ottica di continuo confronto con l'epoca in cui quegli si trovò a vivere e integra la trattazione biografica con un elenco commentato di oltre trenta pagine relativo agli amici e ai conoscenti di Broch. La compenetrazione tra vicende biografiche del singolo e contesto culturale circostante si qualifica come una prospettiva imprescindibile per una corretta valutazione della figura di Broch che ambì, come pochi altri scrittori a lui coevi, a offrire nella propria opera una coraggiosa visione d'insieme del proprio tempo e a tratteggiare un'analisi complessiva della crisi del mondo moderno. Lo stesso Elias Canetti, nel celebre discorso che tenne a Vienna nel 1936 in occasione dei cinquant'anni del più anziano collega, sottolineò il legame indispensabile tra lo scrittore e il proprio

tempo e qualificò l'aspirazione universalistica del Broch romanziere come un tratto costitutivo di ogni scrittore moderno che ambisca ad essere importante e rappresentativo: «la caratteristica che oggi dobbiamo pretendere da uno scrittore rappresentativo è la ferma volontà di dare una visione d'insieme del suo tempo, una spinta all'universalità». Nella sua disamina Lützel mette pertanto in rilievo gli incontri, le letture, le frequentazioni e le esperienze culturali che contribuirono alla formazione intellettuale di Broch; animato da una curiosità onnivora, Broch fu appassionato e attento conoscitore di ogni manifestazione artistica e culturale fiorita nel vivacissimo contesto della Vienna dei primi decenni del Novecento, dalla musica dodecafonica al positivismo logico, dall'architettura di Adolf Loos all'oratoria di Karl Kraus senza trascurare naturalmente la psicanalisi di Freud, che costituì per Broch un costante punto di riferimento.

Lützel imposta la sua trattazione attorno ad alcuni snodi decisivi nel percorso di Broch scrittore, quali la pubblicazione nel 1932 della trilogia degli *Schlafwandler* che nonostante il modesto novero di esemplari venduti assicurò a Broch una fama internazionale, l'analisi del fascismo operata nel romanzo *Die Verzauberung*, condotta secondo l'impostazione *zivilisationskritisch* messa a punto nel saggio sulla disgregazione dei valori, l'impegno per la democrazia e i diritti umani, attestato dalla cooperazione al progetto *City of Man* cui Broch collaborò nei primi anni dell'esilio americano, il lavoro decennale al romanzo su Virgilio, sorretto dall'intuizione di una analogia tra la fase di passaggio epocale vissuta da Virgilio all'alba dell'avvento del Cristianesimo e l'epoca presente, con le sue incertezze, le sue ansie e i suoi desideri di redenzione, lo studio della psicologia delle masse, cui Broch

attese negli anni dell'esilio americano, e infine, l'ideale ritorno alla Vienna *fin de siècle* con il saggio *Hofmannsthal und seine Zeit*, analisi lucida e al contempo rievocazione struggente della Vienna che si avviava spensierata verso la «gaia apocalisse» della Prima guerra mondiale. Ricco e stimolante è anche il paragrafo che Lützelzer dedica alla ricezione e alla fortuna critica di Broch, avviata dall'eco che gli *Schlafwandler* ottennero in Inghilterra e in America, dove incontrarono lettori d'eccezione in Aldous Huxley, Th.S. Eliot e Thornton Wilder. A metà degli anni Cinquanta una prima edizione in dieci volumi delle opere di Broch, cui collaborò pure Hannah Arendt, contribuì alla notorietà di Broch anche presso il pubblico tedesco. L'attenzione quasi esclusiva della critica e del pubblico per gli *Schlafwandler* e *Der Tod des Vergil*, ovvero per i romanzi più arditamente innovatori di Broch, determinò la fama di Broch come romanziere avanguardistico e sperimentale, ma finì per oscurare tutto ciò che nell'opera di Broch non rientra nell'ambito dello sperimentalismo narrativo. Così, solamente a partire dagli anni Settanta vennero rivalutati i contributi di Broch sul tema dei diritti umani mentre agli anni Ottanta risale la scoperta delle sue *pièce* teatrali.

Una trattazione a parte merita la ricezione intertestuale dell'opera di Broch: oltre alla celebre scena de *La notte* di Antonioni, in cui Valentina/Monica Vitti è intenta alla lettura dei *Sonnambuli*, Lützelzer rinvia a citazioni e omaggi a Broch rinvenibili in romanzi o film di altri autori, da *JR* di William Gaddis ad *Auslöschung* di Thomas Bernhard, dove il narratore annovera la seconda parte degli *Schlafwandler* tra i romanzi per lui irrinunciabili, dall'ammirazione tributata da intellettuali quali Blanchot o Foucault per *Der Tod des Vergil* a una citazione intertestuale del romanzo virgiliano in *The*

Enigma of The Arrival di V.S. Naipaul sino al recente film *Barbara* di Christian Petzoldt in cui Lützelzer, corroborato in ciò da dichiarazioni pubbliche del regista stesso, rinviene puntuali analogie con l'omonima novella di Broch del 1936.

Tutti gli autori che hanno contribuito allo *Handbuch* mirano del resto a riposizionare Broch in un contesto internazionale, già solcato da quelle fratture e da quelle tendenze demistificatrici e disintegratrici che avrebbero connotato la postmodernità. Così, Stephen D. Dowden, il curatore del capitolo dedicato agli *Schlafwandler*, sottolinea in particolare l'intento parodistico dell'autore che, in ciò fedele discepolo di Karl Kraus, insegue la propria finalità etica con gli strumenti dell'ironia e della satira: il primo romanzo della trilogia, *Pasenow oder die Romantik*, mima lo stile e la trama dei romanzi d'amore tardo ottocenteschi, mentre la storia di August Esch, narrata nella seconda parte, si dipana secondo il modello del romanzo naturalista o della *Neue Sachlichkeit*, venato, però, da una nota ironica che suscita nel lettore un effetto di distacco critico, mentre l'eclettismo stilistico e la varietà compositiva dell'ultimo romanzo, *Huguenau oder die Sachlichkeit*, riflette una più generale dissoluzione della realtà, sancita, del resto, nell'*incipit* programmatico del trattato sulla *Disgregazione dei valori* (contenuto nell'ultima parte della trilogia): «Questa vita stravolta ha ancora una realtà? Questa realtà ipertrofica ha ancora una vita?». Perfetta incarnazione dello spirito dell'epoca, ovvero di una realtà disintegrata e scissa in sistemi di valori parziali non più ricomponibili a unità, è il cinico affarista Huguenau, l'individualista sciolto da ogni vincolo comunitario, l'uomo perfettamente amorale che non si pone alcun interrogativo metafisico, affine in ciò a quello Eichmann di cui Hannah Arendt indicava come difetto capitale

l'assenza di pensiero e di empatia. Ma anche l'anarchico e ribelle August Esch rivela tratti di inquietante attualità, in quanto precursore della figura dell'attentatore folle, del terrorista anarchico e solitario che dà sfogo ai propri fallimenti individuali con gesti criminosi. Lee Harvey Oswald, l'assassino di J.F. Kennedy ritratto da Don DeLillo in *Libra*, mostra, a giudizio di Dowden, profonde analogie con Esch: entrambi sono individui confusi e velleitari, intraprendenti e inconcludenti, colmi di un risentimento vago e impreciso.

L'attenzione al procedimento parodistico si rivela centrale pure nell'analisi offerta da Barbara Mahlmann-Bauer del romanzo *Die Verzauberung*, la cui prima e unica versione compiuta risale al 1936, e la cui genesi viene collocata dalla studiosa nell'alveo della grande saggistica brochiana dei primi anni Trenta finalizzata alla rifondazione dello statuto del romanzo e alla ridefinizione dei suoi compiti etici e conoscitivi dinanzi a quell'«immenso residuo metafisico» che la filosofia positivista, orfana della teologia e dell'etica, non è più in grado di cogliere. All'interno di questa discussione sul ruolo del romanzo, il ricorso al mito, praticato da altri grandi romanzieri di quegli anni, come Joyce e Mann, e lo sconfinamento nel linguaggio della mistica (riscontrabile anche in Musil) si profilano come strumenti di superamento della crisi del razionalismo occidentale. Nella storia degli abitanti di un villaggio di montagna degli anni Venti e del 'sortilegio' operato su di loro da un misterioso forestiero, Marius Ratti, che li irretisce con discorsi esaltati e irrazionali pervasi di suggestioni antimoderne, Broch ha intrecciato, secondo la dettagliata analisi di Mahlmann-Bauer, i miti di Demetra e di Dioniso, e ha fornito con la figura del tentatore Ratti una sorta di raffigurazione caricaturale del Dioniso nietzscheano,

annunciatore del superuomo e apostolo del sovvertimento di tutti i valori. Indicativo della sensibilità e della ricettività di Broch è che egli abbia smascherato il potenziale totalitario del Dioniso nietzscheano in un momento in cui le autorità nazionalsocialiste strumentalizzavano il pensiero di Nietzsche in senso razzista e guerrafondaio.

L'orizzonte spirituale di riferimento per questo romanzo, ovvero la crisi della civiltà moderna, la perdita dei valori e la cecità delle masse, divenute facili prede per falsi profeti, accomuna *Die Verzauberung* a *Der Tod des Vergil*, che tratta gli stessi temi ma ai tempi della Roma augustea.

Gli aspetti tematici e stilistici del complesso romanzo virgiliano vengono trattati nel presente volume da Jürgen Heizmann che pone l'attenzione soprattutto sulla riflessione poetologica attuata da Broch in tale romanzo, già definito da Lützel «Dichtung gegen die Dichtung», giacché in esso vengono messi in discussione la legittimazione dell'arte e il ruolo sociale dello scrittore. Proprio l'annientamento della propria opera, esemplificato dal desiderio di Virgilio di vedere bruciata l'*Eneide*, costituisce la più evidente contraddizione dello spirito che anima il tradizionale *Künstlerroman*, proteso a esaltare l'opera letteraria come frutto di un atto creativo che si è imposto sopra ogni avversità. Heizmann interpreta il romanzo di Broch come uno «Anti-Künstlerroman» e sostiene che Broch prende in esso congedo dalla religione dell'arte, ovvero dalla convinzione che l'arte possa redimere il caos del mondo e che la pratica artistica conduca il singolo artista a comprendere meglio il mondo e a risolvere i propri dissidi interiori. L'arte, piuttosto, – è questa l'amara constatazione cui giunge Virgilio morente – isola l'artista e ne fa un solitario ai margini della società. Il mestiere

di artista costringe l'uomo a mettere «il gioco al posto della comunità», ovvero a privilegiare la contemplazione della bellezza, il compiacimento della perfezione estetica rispetto a una condivisione dell'umano e dei valori comunitari. L'*Eneide* sopravvive perché è messa al servizio di un fine più alto della sola perfezione estetica; è questo il significato sotteso a quel passo del romanzo in cui Virgilio consegna ad Augusto il manoscritto del poema a patto che egli liberi i suoi schiavi. L'interpretazione di Heizmann, che legge appunto il romanzo come *Künstlerroman* di segno negativo, è senz'altro illuminante, ma sembra trascurare che la riflessione poetologica novecentesca operata in area letteraria tedesca, da Kafka a Mann, da Benn a Bernhard, si muove quasi esclusivamente sul sentiero seguito anche da Broch, ovvero all'insegna di una netta dicotomia tra arte e vita e nell'attribuzione all'arte di una funzione parassitaria rispetto alla vita.

Abbiamo indugiato su alcuni capitoli del manuale al fine di delineare, a titolo esemplare, le linee di ricerca e di analisi su cui si muovono gli studiosi che hanno collaborato allo *Handbuch*, attenti a sottolineare l'attualità del pensiero di Broch e la dialettica tra tradizione e innovazione che ne innerva l'opera e sempre prodighi di suggerimenti e spunti per future ricerche. Un lodevole impegno è stato inoltre destinato nel presente manuale alla valorizzazione di quelle parti dell'opera di Broch rimaste a lungo neglette; così, nel capitolo sul teatro, Lützelzer definisce Broch un commediografo di solido talento, cui l'ascesa al potere di Hitler e il conseguente esilio impedirono il dispiegarsi di una brillante carriera di drammaturgo, mentre nel capitolo sulle testimonianze autobiografiche Gesa von Essen enfatizza la modernità di questi testi, lontani dalla compattezza tipica delle autobiografie classiche e il cui fra-

stagliamento formale riflette, piuttosto, i tormentati e frammentari processi di definizione dell'identità individuale in età moderna.

Paola Quadrelli

Amelia Valtolina, *Il sogno della forma. Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 336, € 25

Il titolo del volume trarrà il lettore in inganno. In effetti lo studio di Amelia Valtolina non è solo un'indagine sul Novecento di Gottfried Benn, bensì un'analisi profonda e lucida di uno dei periodi più complessi dal punto di vista storico e culturale della Germania moderna. L'autrice, seguendo le diverse fasi delle polemiche incentrate sull'eterna contrapposizione tra arte come disciplina che coinvolge il versante esclusivamente estetico e arte come impegno politico, con particolare riferimento al periodo che va dall'Espressionismo alla fine degli anni Cinquanta, ricostruisce il controverso percorso artistico di Gottfried Benn con un duplice fine: sfatare da un lato i numerosi pregiudizi della critica, fondati soprattutto sulla breve adesione di Benn al nazionalsocialismo e sulle conseguenti letture parziali e distorte dell'opera del poeta; dall'altro, l'intento è quello di 'ripulire' da un accumulo di luoghi comuni la discussione sul problema del cosiddetto formalismo – nell'ottica banalizzante: manierismo, disimpegno, ritorno all'ordine e alla tradizione, tradimento della natura sperimentale e rivoluzionaria dell'avanguardia – di alcuni movimenti letterari e artistici di quest'epoca. Insomma, lo scopo è dimostrare attraverso l'analisi del pensiero benniano e di alcuni altri artisti a lui in qualche modo affini, che «forma e frattura tragica sono due

aspetti ontologicamente interdipendenti, e che la forma è anzi all'origine della tragedia in seno all'essere [...]» (p. 11).

Strutturato in cinque capitoli, il volume ripercorre in maniera cronologica, ma non banalmente biografica, le principali fasi dell'attività poetica, in senso ampio, di Gottfried Benn. Il periodo espressionista viene riletto nel primo capitolo, a partire da alcune riflessioni del giovane Benjamin sul rapporto tra rovina, frammento e tensione formale, che animano la sua indagine sul teatro barocco, e sono influenzate dalla drammatica lacerazione a fondamento dell'avanguardia espressionistica. Valtolina enuclea tre modalità di approccio alla poesia da parte del primo Benn, suddividendo così in tre paragrafi questo primo capitolo: spasmi (tra disgregazione e costruzioni plastiche, tra decostruzione e recupero di forme tradizionali), profanazioni (tematiche e formali in nome di Dioniso e di un nichilismo alcionio) e cedimenti (o crolli, di ogni conoscenza e teleologia). Si tratta di tre procedure dalle quali emerge in maniera chiara un principio di contraddizione che ispira il pensiero benniano e che si rivelerà una costante anche nelle fasi successive della sua evoluzione. Non solo un principio poetico, bensì un assunto antropologico costruitosi nel tempo attraverso letture eclettiche, un principio che rivela in tutta la sua drammaticità l'irriducibile commistione di forma e informe, la coesistenza tragica di forma e indistinto. Alla luce di una simile prospettiva l'autrice riconduce la prosa di questi anni, in particolare la raccolta di novelle *Gehirne*, non tanto a una volontà di dissoluzione (termine forse fin troppo abusato in relazione a questa fase della cultura tedesca) delle forme, quanto piuttosto a una metamorfosi, un trapasso in un'altra forma, «metamorfosi di prosa in poesia» (p. 63).

Nel secondo capitolo, dal titolo *Questioni di aura*, Valtolina introduce nel suo percorso di indagine il parallelo, per certi versi sorprendente e senza dubbio originale, tra le soluzioni poetiche benniane al problema sopra citato e la poetica di Oskar Schlemmer. La natura interdisciplinare del volume appare immediatamente evidente anche per la presenza di un cospicuo apparato iconografico a colori al centro del volume stesso. Il collante che tiene insieme le esperienze dei due artisti viene individuato dall'autrice nella netta contrapposizione alla *Neue Sachlichkeit* e in particolare al valore d'uso dell'arte, al decantato valore sociale di un'arte applicata, che questo movimento, così come il *Bauhaus*, rivendicava come principio fondante delle proprie poetiche. L'arte, per Benn e per Schlemmer, è invece legata al progetto di costruzione dell'assoluto. Il parallelo fra i due artisti si fonda non solo su una intuizione dell'autrice o su elementi che mettono in luce una affinità vaga, viene al contrario cementato attraverso l'individuazione di una fonte comune, cui Benn e Schlemmer hanno attinto nell'elaborare questo tipo di prospettiva estetica, ovvero il pensiero di Konrad Fiedler. All'estetica *neusachlich*, al ricorso alla forma come mero strumento per acquisire una presunta realtà oggettiva delle cose, Benn contrappone un radicale nichilismo regressivo che, tuttavia, si concreta in un gesto formale i cui principi costitutivi sono il montaggio – inteso qui come riconversione del principio dionisiaco nella scrittura in prosa che acquisisce così un andamento discontinuo, frammentato, compromesso – e il *ductus* statico fondato sul prospettivismo di matrice nietzscheana. La forma viene utilizzata, a differenza che nelle poetiche costruttivistiche, non come principio ordinatore ma come struttura critica. In tal senso, e anche in questo caso l'autrice

chiude in modo definitivo una questione spesso affrontata in modo banale o ideologicamente distorto dalla critica, il nichilismo e la tensione regressiva beniana non sono da interpretare come sintomo premonitore dell'avvicinamento del poeta al nazionalsocialismo. Ben più calzante appare la lettura di questo approccio all'arte come «una epifania del disagio latente nella cultura di Weimar, un singolare momento di lucidità» (p. 107). D'altronde la ricerca di nuove forme espressive che siano capaci di liberarsi dagli stereotipi di un linguaggio ormai sclerotizzato, attraverso il ritorno a uno stadio originario in una sorta di ricerca geologica, un percorso a ritroso nelle epoche stratificate della psiche, è uno dei caratteri fondanti della poetica di altri autori coevi – un esempio su tutti Robert Musil – che nulla avranno a che fare col regime nazista.

«[...] ma la mobilitazione dell'idea di 'forma' contro un tempo, una civiltà e una repubblica al tramonto non costituiva di per sé un argomento esclusivo della retorica antidemocratica, e neppure, più semplicemente, una reazione pseudofascista dinanzi al timore che l'informe collettivo bolscevico prendesse il sopravvento. Ciò che vi si esprimeva era semmai [...] la crisi di uno stato incapace di consolidare la propria forma repubblicana» (p. 131). Indagata in questa prospettiva, la controversa, breve fase di adesione al nazionalsocialismo di Gottfried Benn viene conseguentemente interpretata come un vero e proprio tradimento delle premesse della sua riflessione sulla forma, lì dove la vulgata tende a vedere in questa fase il coerente compimento di un percorso che nutriva già nelle sue premesse il germe di tale svolta (il concetto è ribadito anche nel capitolo successivo, che affronta questo segmento della produzione beniana analizzandola appunto come la più radicale delle

smentite di quanto fino a quel momento elaborato dal poeta, cfr. in particolare p. 180). Un tradimento avvenuto in virtù di una confusione tra discorso estetico, etico e politico. È questo il nucleo forte del terzo capitolo, il più lungo del volume, dal titolo *Riti di passaggio*, in cui Valtolina sottopone a un vaglio serratissimo la complessa questione dei rapporti di Benn con la Rivoluzione conservatrice e l'altrettanto intricato tema del superamento dell'«eredità» nietzscheana. È in questo periodo che l'esperimento dell'oratorio *Das Unaufhörliche*, in collaborazione con il compositore Paul Hindemith, per entrambi l'occasione di consolidare convinzioni estetiche giunte a maturazione in anni precedenti, si traduce in uno sconfinamento del pensiero estetico verso una dottrina dell'essere pregna di inquietanti implicazioni politiche. Sarà buon profeta Hindemith nel prevedere in tempi brevi, un paio di mesi come scrive alla moglie, la delusione di Benn rispetto al suo iniziale entusiasmo per il regime, sfociato nel tentativo di conciliare il proprio credo estetico con i concetti dell'ideologia totalitaria. Già nel saggio *Mondo dorico* (ma perfino nell'«abitata» *Züchtung*), come mostra in modo chiaro l'autrice, tornano ad accumularsi aspetti contraddittori e Benn recupera quella radicale affermazione di assoluta autonomia di «Artistik» fondata su un concetto della forma «latino ma, insieme, non meno espressivo ed espressionista» (p. 194).

Nella tenebra è il titolo con cui Valtolina affronta nel quarto capitolo il periodo della emigrazione interna di Benn. Anche in queste pagine l'indagine si dipana seguendo le vicende artistiche della triade Schlemmer-Hindemith-Benn. Grazie all'acquisizione e all'analisi di materiali inediti o trascurati dalla critica – una lettera di Benn inviata in risposta a Schlemmer nell'ottobre del 1933, alcuni testi di

Hindemith riguardanti la sua opera *Mathis der Maler* – l'autrice sottolinea ancora come a fondamento delle riflessioni estetiche da parte dei tre artisti continui a operare una tensione alla compiutezza formale, anche nelle opere più sperimentali, mai priva della coscienza tragica insita in tale tensione; un atteggiamento che, così come nel caso di Benn, anche per Schlemmer e Hindemith ha sovente portato a giudizi affrettati e pregiudiziali da parte della critica, anche di quella migliore (esemplare il caso del commento di Giulio C. Argan agli scritti sul teatro di Schlemmer, giustamente contestato da Valtolina alle pp. 216-218). L'estetica del frammento e il recupero della dimensione dionisiaca si riaffermano nella produzione benniana fino agli anni Cinquanta, si tratti di prose – *Weinhaus Wolf* – di testi saggistici – *Pallas* – o della lirica dominata dalla virtù statica della forma. Negli anni in cui Benn teorizza la prosa assoluta ricorrendo alla celebre immagine dell'arancia, elemento in cui convivono chiusura, perfezione plastica e tensione dissolutrice, il fenotipo che anima il frammento romanzesco *Roman des Phänotyp* si costituisce in evidente, palese, programmatica contrapposizione alla tipologia antropologica propagandata dalle teorie – estetiche, biologiche e politiche – del nazismo.

Sorprendenti le conclusioni, designate dal titolo *Postludio*: la statica dionisiaca di Benn mostra chiarissime affinità e convergenze con le teorie sulla forma di Adorno – «insieme dei rapporti di tensione e del tentativo di scioglierli», come si legge nella *Ästhetische Theorie* citata dall'autrice (p. 261). O ancora, in termini più generali relativi alla funzione dell'arte, in *Minima moralia* si può leggere: «Il compito attuale dell'arte è di introdurre caos nell'ordine» (citato a p. 269). Anche in questo caso non si tratta di vaghe corrispondenze, il discorso critico

di Valtolina rintraccia elementi comuni su questioni fondanti dell'estetica del ventesimo secolo e ha il merito, in questa sezione, di gettare una luce diversa, tutt'altro che scontata, anche sulle teorie del filosofo della Scuola di Francoforte.

In conclusione, oltre all'indubbio contributo offerto alla ricerca sul tema (come detto, non solo Benn), il volume in oggetto ha il pregio di essere scritto in uno stile elegante, piacevole: anche nei punti in cui la sintassi si fa più complessa e articolata, la scrittura non si appesantisce mai e la bella forma non è mai a servizio di uno sterile autocompiacimento, né serve solo a mascherare un vuoto di contenuti.

Luca Zenobi

Francesco Ghia – Massimo Giuliani (a cura di), *Filosofi dinanzi alla Grande Guerra, 1914-1918*, numero monografico della rivista «Humanitas», 70 (2015), 6, € 15, pp. 827-1010

La raccolta si pone l'obiettivo di offrire un campionario diversificato di impressioni e riflessioni a cavallo della Prima guerra mondiale, problematizzando le istanze di militanza intellettuale in tempo di conflitto.

Su come questa «guerra degli spiriti» abbia condizionato la maturazione della coscienza europea si interroga Fabrizio Meroi (pp. 875-884) nel suo studio su *La Signification de la guerre* (1914) di Bergson. Alla vigilia dello scoppio del conflitto, Bergson anticipa uno dei cavalli di battaglia della propaganda anti-germanica, la contrapposizione tra *civilisation* e *barbarie*. Il recupero mirato della tradizione filosofica hegeliana da parte dell'*élite* culturale tedesca, ormai nazionale predatrice, è per Bergson funzionale alla preparazione e alla giustificazione

dell'evento bellico; il percorso intrapreso dalla Germania, che il filosofo riconduce alla meccanizzazione dello spirito, risponderebbe alla sproporzione tra corpo, dilatato dallo sviluppo tecnologico, e anima, ormai atrofizzata. Questa deviazione è sia fondamento che significato della guerra. Bergson schiera evidentemente la Francia (e i suoi alleati) dalla parte dello spirito e della morale, la Germania da quella della materia. Questo allineamento si spiega, per Meroi, con quello stesso patriottismo attribuito da Croce al filosofo francese in *Pagine sulla guerra* (1915).

I toni della fazione avversa si presentavano abbastanza simili, seppure a ruoli invertiti: anche l'*intelligenz* tedesca rivendicava la superiorità etica e morale della propria *Kultur*; questa, tarata sull'unica vera tradizione filosofica legittima (l'idealismo), si vedeva minacciata dall'asistematico empirismo inglese. Ancora all'idea di patriottismo (anzi nazionalismo), nonché al biografismo delle riflessioni sull'inevitabilità della guerra, è dedicato il saggio di Mauro Nobile (pp. 832-853) sulla fenomenologia di Husserl. Notevole il tentativo di Carlo Brentari (pp. 917-929) di rintracciare le istanze fondamentali nell'opera matura di Scheler già in *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg* (1915). In prospettiva descrittivo-fenomenologica, la guerra si fa braccio armato del ripristino dell'unità metafisica del mondo; la decodificazione del conflitto bellico come prosecuzione della lotta animale per la sopravvivenza si sposa con la filosofia della vita di Scheler se lo spirito guerriero si legge come manifestazione paradigmatica della spontaneità del vivente. Sulle critiche radicali di Freud e Patočka alle politiche militari di questi anni scrive con rigore Giulia Cervo (pp. 854-863). In particolare, il contributo mette a fuoco le posizioni dei due sul senso della storia in un momento

di riassetto dei valori in nome della forza. Freud rifiuta di interpretare la guerra come incidente sul cammino della storia; essa gli appare semmai una prova della barbarie insita nell'umano, una manifestazione della capacità dell'uomo di regredire alla condizione primitiva. Patočka insiste sulla perdita di senso del sacrificio bellico che si fa, da strumentale, assoluto, nel momento del risveglio della coscienza al fronte nell'autorivelazione della «vita schiava».

L'idea di resistenza pacifica alle istanze belliche per mezzo di una riforma culturale dell'Europa in Steiner e Simmel è oggetto d'analisi da parte di Paola Giacomoni (pp. 864-874). Per Steiner il restauro dell'Europa è da scandirsi sul recupero di elementi di vita quotidiana tipicamente europei, prima tra tutti la libertà di spostarsi facilmente tra diverse realtà geografiche. Per Simmel il sentimento tragico europeo deriva dalla consapevolezza che l'amaro destino del continente è il risultato delle forze distruttive insite nell'essere umano. Accettare le contraddizioni della cultura europea che fu, consente di individuare strumenti pacifici utili a contrastare l'avvento di nuovi conflitti. Il contributo di Francesco Ghia (pp. 885-898) sulla teorizzazione della «sintesi culturale» in Troeltsch anticipa parametri e terminologie ricorrenti negli articoli successivi. Nel suo tentativo di ristrutturare l'idea etica di Stato in senso hegeliano, Troeltsch suggerisce un atteggiamento etico-politico rinnovato, fondato sulla coesistenza tra fede e morale. La monarchia costituzionale sarebbe la massima manifestazione di Stato tedesco, sintesi di liberalismo teologico e conservatorismo politico. Il conflitto militare si interpreta dunque come guerra culturale; missione dello spirito tedesco è consolidare la futura etica dello Stato attraverso una sintesi culturale tra potenza militare, dovere morale e validità universale.

Un'etica dello Stato così rinvigorita garantirebbe la vittoria, risultato concreto dell'impulso dell'individuo a conservarsi tedesco in senso storico. La sconfitta tedesca coinciderà per Troeltsch con il crollo del sistema politico vigente: il filosofo ricorre alla categoria kantiana del compromesso, qui tra soggetto psicologico e soggetto epistemico, per risolvere il dissidio interno alle politiche moderne tra società e individuo.

Anche le indagini a tema letterario si concentrano sulle letture della Prima guerra mondiale da parte dell'*élite* culturale tedesca, che si interroga sulle forze motrici e sui fini del conflitto armato. In questa direzione scrive Fabrizio Cambi (pp. 908-916) sulla coppia concettuale *Zivilisation* e *Kultur* nel Thomas Mann saggista. Questi, allo scoppio della guerra, difende il diritto del popolo tedesco di arginare l'espansione della tradizione illuministico-democratica. Nel trattare questo punto, tra gli altri, Cambi discute criticamente la presunta discontinuità tra le opere letterarie di Mann dell'anteguerra e la sua produzione saggistica in tempo di guerra. Cambi prende in esame una serie di passi tratti da *Gedanken im Kriege* (1914), *Friedrich und die große Koalition* (1915) e *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), dimostrando il nesso coerente tra autobiografia intellettuale, investigazione ideologica della tedeschità e lettura critica del presente nella produzione manniana. Viene rivolta una certa attenzione a Mann anche da Massimo Campanini (pp. 981-999), secondo cui lo scrittore scandisce nelle sue opere quella decadenza e dissoluzione di cui la Prima guerra mondiale rappresenta lo stadio finale, tematizzando l'impulso all'autodistruzione di ispirazione nietzscheana. Campanini discute la dicotomia tra civilizzazione e cultura nel Mann tra le due guerre per poi concentrarsi su *Der Zauberberg* (1924), romanzo costruito

sulla discussione circa le grandi ideologie europee. Il suicidio di Naphta è l'emblema dell'irrazionalità che nutre la follia bellica europea; questo irrazionalismo in senso nietzscheano ha determinato la crisi dell'Occidente. Campanini comprova come la crisi europea affondi le sue radici nella Prima guerra mondiale, offrendone una lettura equilibrata secondo quanto suggerito dall'analisi di Sayyid Qutb circa il nichilismo cristiano-occidentale. Per Qutb la rivolta del moderno contro la tirannia della religione si basa su una ristrutturazione dei principi primi dell'esistenza. Nell'idealismo Dio si sostituisce con l'intelletto; nel positivismo con la natura; nel marxismo con i fattori di produzione. Nella morte di Dio nietzscheana si esemplifica il crollo definitivo del pensiero religioso.

Fra tutti i contributi spicca per limpidezza analitica il lungo saggio di Massimo Libardi (pp. 929-951) su *Der Zauberberg* di Mann e *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) di Musil. Libardi avverte subito della differenza sostanziale nella genesi e nell'ispirazione tra le due opere, iscritte in geografie culturalmente distanti. Innestando nella propria analisi comparativa il confronto tra *Der Tod in Venedig* (1912) e *Grigia* (1924), Libardi passa in rassegna una serie di analogie e differenze tra le poetiche dei due, focalizzandosi in prima istanza sulle variazioni sul tema dell'abbandono alla morte nei due testi. Tornando su *Der Zauberberg* e *Der Mann ohne Eigenschaften*, Libardi si concentra sulla diversa accezione del termine *Zauber*, per poi riflettere sulla diversa genealogia intellettuale di Ulrich e Hans Castorp. Libardi sottolinea come della Grande Guerra, sfondo silenziato dei due romanzi, non venga fatta menzione esplicita dai due autori, ai quali premeva tracciare le coordinate della crisi *ante bellum* e studiare come un tale agitazione spirituale avesse portato al conflitto.

A confronto anche le diverse concezioni della contrapposizione tra *Kultur e Zivilisation*, opposizione feconda per l'uno e sterile per l'altro. Se per Musil la *Kultur* non è sinonimo di tedeschtà ma patrimonio dell'umano, la guerra ne segna la fine a livello di ideologia europea per far posto ad una *Zivilisation* collettiva svuotata di ogni carica ideologica. Musil propugna la necessità di una «politica di organizzazione spirituale», in modo da formulare in senso etico un modo nuovo di pensare, svincolato dalle morse estreme tanto del razionalismo quanto dell'irrazionalismo, proponendosi di contribuire col suo romanzo «al superamento spirituale del mondo».

Il numero programmaticamente circoscritto dei contributi consente una trattazione organica del panorama filosofico e letterario del tempo – emerge in particolare il filo conduttore del binomio *Kultur e Zivilisation* e l'interesse per Mann – alla luce di una pluralità di voci ideologicamente robuste. Il punto di forza della raccolta sta nell'aver condensato in meno di duecento pagine l'affresco – a tinte non necessariamente fosche – delle istanze culturali dei popoli coinvolti nel conflitto, in un momento storico che non cessa di offrire territorio fertile d'indagine.

Maria Giovanna Campobasso

Rudolf Borchardt, *Anabasi. 1943-1945*, premessa di Cornelius Borchardt, introduzione e traduzione di Valentina Dolfi, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2016, pp. 106, € 12,00

Esce in traduzione italiana a cura di Valentina Dolfi, che ne firma l'utile introduzione, l'*Anabasi* di Rudolf Borchardt, testo autobiografico e privato, riepilogo e diario degli anni che vanno dal 1942 al 1944, interrotto dalla morte dell'autore e

divenuto pubblico con la prima edizione nel 2003 a cura del figlio Cornelius (che in questa edizione è anche autore della breve, appassionata premessa) e di Gerhard Schuster: ma a esso Borchardt dovette attribuire un'importanza documentale, emblematica di un'epoca che stava vivendo i suoi ultimi sussulti, le sue convulsioni terminali, e ogni pagina di questo breve testo trasuda tale coinvolgimento, fino a smarrire obiettività nel tentativo da parte dell'autore di dare una sentenza su se stesso e sull'epoca che ha attraversato.

Il volume curato da Dolfi presenta un apparato che in parte riprende quello dell'edizione originale, in parte lo sintetizza e riassume, soprattutto per ciò che riguarda le testimonianze della moglie e dei figli di Borchardt, che costituiscono una mole imponente di materiali nei quali l'esperienza dello scrittore tedesco assume contorni meno soggettivi e parziali, acquista un carattere più circostanziato per ciò che riguarda le vicende narrate e il profilo dei personaggi che ruotano intorno alla famiglia Borchardt e che la ricostruzione di *Anabasi* proietta invece in una luce immutabile e fissa, ne fa gli attori senza carattere, maschere statiche di una tragedia che si consuma ben oltre di loro, nella storia, e di cui essi sono solo emissari, quasi pure personificazioni di un destino da tempo stabilito, ma che diviene intelligibile solo quando s'inverna. È il destino che con Borchardt colpisce la Germania tutta, che l'autore afferma di aver visto incombere da tempo e di cui dichiara di avere letto fin dall'inizio le trame: ma non è e non può essere così, e attribuirsi la capacità di intuire la direzione e il senso della disfatta tedesca a partire dall'estate del 1942 è ovviamente una sopravvalutazione di sé e un'interpretazione *a posteriori*, che Borchardt si concede per potersi permettere di affrontare il presente. Borchardt non è un

analista politico, è anzi un cattivo interprete della storia: quando, ad esempio, vede nella Repubblica Sociale Italiana un tentativo di «affondare la dinastia» dei Savoia e con essa l'intera monarchia, screditando così totalmente «il concetto stesso di repubblica al punto che oggi si debba mantenere, per amore o per forza, e nonostante tutto, la vecchia forma monarchica seppur gravata dalle immense rovine del paese» (p. 38); o quando, nel settembre del 1939, all'indomani dell'invasione tedesca della Polonia, con l'intenzione di prendere le distanze dalla Germania nazifascista si era consegnato al Duce d'Italia con una lettera patetica nella forma e imbarazzante nelle intenzioni, che traduce la sua incapacità di cogliere i nessi nemmeno tanto profondi che stringevano i due regimi in un solo cappio: tanto che Borchardt sarà inevitabilmente coinvolto nel crollo di entrambi (cfr. qui p. 44, dove di questa lettera viene riportato un ampio stralcio).

Tali fraintendimenti e interpretazioni errate devono indurci a dubitare anche dei giudizi che calano sui singoli avvenimenti e sulle persone che si affacciano in questa *Anabasi*, e probabilmente ha ragione la curatrice a rivedere ad esempio la condanna senza appello emessa nei confronti della padrona di Villa Castoldi a San Michele di Moriano, nei pressi di Lucca, presso la quale la famiglia Borchardt trovò riparo dal 27 aprile 1944 al 30 agosto di quello stesso anno, quando fu raggiunta dall'ingiunzione di lasciare l'Italia, che in quella zona si stava trasformando in fronte di guerra, e riparare in Germania (è su questo episodio che il racconto di Borchardt si chiude, interrotto dalla morte sopraggiunta a Trins in Tirolo il 10 gennaio 1945; ne restano fuori la fuga, il conseguente arresto, il trasporto forzato attraverso Modena, Mantova e Verona fino al rilascio a Innsbruck, come scrive la curatrice, «in circo-

stanze poco chiare»). Borchardt agisce e scrive in preda a ciò che sua moglie Marie Luise, nelle annotazioni con le quali ha affidato il manoscritto dell'*Anabasi* al Deutsches Literaturarchiv di Marbach, definisce «Verblendung» (così Marie Luise Borchardt intitola le sue brevi note: *Borchardt in s. Verblendung*): «Durch die Hilfe von Castoldis, vor allem Frau C wurden wir gerettet. Was B nie erwähnt, wir hatten keine Substanz [gemeint ist wohl: Subsistenzmittel] Geld konnte aus Deutschl. nicht überwiesen werden die Summe die m. Bruder mit eigenem Risiko uns brachte war fast verbraucht als wir den Befehl bekamen Fort zu verlassen. Das einzig mögliche was wir hätten tun können wenn wir Geld gehabt hätten wäre uns den deutschen AntiNazis anzuschließen, die in der Nähe Fortes im Gebirge die Zwischenzeit verbrachten, unter großen Gefahren, wie mir nachher erzählt wurde, unter denen RB sich doch keinesfalls exponieren durfte» (cit. da Kai Kauffmann, *Rudolf Borchardt und 'Der Untergang der deutschen Nation'. Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Niemeyer, Tübingen 2003, p. 231).

Non avrebbe potuto esporsi, Borchardt, né avrebbe voluto: la lotta partigiana non era la sua né era sua la visione politica che stava dietro a quella lotta. Si considerava, più che un combattente in armi, sia pur potenziale, piuttosto un benevolo signore che godeva di un'incontrastata autorità morale e che elargiva saggezza al volgo lucchese dall'alto della sua torre. Così Borchardt descrive il suo rapporto con la gente del luogo: «Per via del mio lungo soggiorno in paese e dei nostri principi a tutti ben noti, eravamo diventati i confidenti di ogni cetto; io, in particolare, godevo di una sorta di cittadinanza onoraria non ufficiale grazie alle mie opere, che mi avevano guadagnato manifesta gratitudine e rispetto da par-

te del vecchio ceto istruito e anche degli analfabeti; al nostro passaggio le teste si scoprivano e i volti si illuminavano» (p. 43). Un altro esempio di fraintendimento della realtà, come lo è con ogni probabilità la condanna della sua ultima padrona di casa lucchese, Estelle Castoldi, abnorme nei toni e spropositata nella misura («Si sentiva corresponsabile della guida del paese, autorità e istanza suprema, una combinazione infelice, dato che lei, come altre della sua specie, considerava i propri schemi mentali e i propri pregiudizi alla stregua di dogmi, e che il suo carattere risultava dalla stereotipica ripetizione di concetti non del tutto compresi; in questo modo era diventata il terrore di ogni conversazione ragionevole e piacevole. A prescindere dalla disarmonia delle sue origini contraddittorie, era in fondo da compatire; ciononostante non destava simpatia o la scoraggiava in fretta e definitivamente, spinta com'era ormai da anni a mortificare, fanatizzare e rendere infelice la sua più stratta cerchia di conoscenti»; pp. 38-39), e che viene infatti ridimensionata da Marie-Luise Borchardt e ricondotta a dinamiche psicologiche del tutto plausibili: «Der Weg zu Cast. war absolut gegeben und alles wurde getan um uns als Freunde dort aufzunehmen und reich zu bewirten [...] Schneider Affaire ist scharf gesehen, obwohl die Geiztheit von Estelle ihren Grund auch in B selbst fand, dessen Wirkungswille ihrem fast gleich war» (in Kai Kauffmann, *Rudolf Borchardt und 'Der Untergang der deutschen Nation'*, cit., p. 231). La furia di Borchardt nei confronti della «signora N», così come viene chiamata in *Anabasi* («Niemand?» «Negativ?» «Napoleon?» «Nessuno?»), sembra scaturire da motivi che vanno oltre il personale: forse dalla constatazione di avere efficacia e diritto pari ai suoi nei confronti della storia, di esserne come lei un interprete inadeguato e destinato alla sconfitta.

Comunque, oltre a riprendere, sintetizzare e riassumere, la curatrice dell'edizione italiana di *Anabasi* compie anche un'operazione di ampliamento, sia pure minore: e ciò avviene sia per riferimenti a testi e circostanze ovvi per i lettori tedeschi, ma non altrettanto per quelli italiani, sia per quanto riguarda alcuni dati relativi al carattere locale del soggiorno dei Borchardt a Lucca e in Versilia, a Forte dei Marmi, dove furono ospiti presso la villa Pallavicino dal 29 dicembre 1942 e fino al ritorno in Lucchesia un anno e mezzo più tardi. Dolfi agisce sempre discretamente, in piccole note al testo, ma ha il merito di riportare l'attenzione sulla cornice di realtà degli eventi narrati, la cui messa a fuoco contribuisce a gettare una luce di maggiore concretezza sulle vicende che *Anabasi* riferisce, in parte trasfigurandole. Anche per questo il volume curato dalla giovane studiosa rappresenta un utile contributo alla conoscenza di un personaggio scomodo, inattuale, per molti versi sgradevole come Rudolf Borchardt, e dell'ultima fase della sua vita.

Alessandro Fambrini

Reinhard Mehring – Francesco Rossi (a cura di), *Thomas Mann e le arti / Thomas Mann und die Künste*, Associazione Italiana di Studi Manniani – Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 2014, pp. 415, € 30

Il ricchissimo volume curato da Reinhard Mehring e Francesco Rossi prende le mosse da un convegno dal titolo omonimo, svoltosi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nel marzo 2011, coordinato da Elisabeth Galvan, Luca Crescenzi e Maurizio Ghelardi. Al suo centro sta il rapporto particolare che lega Thomas Mann alle arti non letterarie, in un sen-

so molto vasto. Se infatti è notissimo e molto studiato il rapporto dello scrittore con la musica, anche e soprattutto in virtù dei suoi interessi dichiarati, meno conosciuto è tutto l'ambito dei suoi legami con le arti figurative, nonostante le diverse attenzioni critiche già ricevute (si veda l'elenco che ne fa Fabrizio Cambi a p. 295 del volume). Lui stesso si definiva, notoriamente, un «Ohrenmensch» assai più che un «Augenmensch», poco permeabile alle fascinazioni di ciò che è visivo (posizione ribaltata nel personaggio di Adrian Leverkühn) – posizione singolarmente contraddetta dalla sua prassi scrittoria, dove è evidente una sensibilità molto spiccata per tutte le sfumature delle sollecitazioni a cui è sottoposto lo sguardo.

Il convegno e la raccolta di saggi si inseriscono esplicitamente, a partire dall'introduzione di Mehring e Rossi in una «prospettiva intermediale» che si pone l'obiettivo di studiare le relazioni fra i vari media nelle opere di Mann, più che quello di approfondire la già ricchissima speculazione filologica a proposito. In questo primo saggio, che fa da introduzione, sono delineate le coordinate entro le quali si muovono tutti gli altri. Questi non sono intesi come voci di un manuale, bensì come tentativi esemplari di penetrazione di singoli ambiti, riuniti in quattro sezioni corrispondenti a macroaree di interesse.

Nella prima sezione, dal titolo *Opera d'arte totale*, Hans Christian Hagedorn ragiona intorno al rapporto di Mann con gli artisti figurativi – per es. Dürer e Michelangelo – in quanto figure di riferimento e superfici di proiezione utilizzate per autodefinirsi. Più ancora che le loro opere, sono le loro figure a essere importanti per la riflessione manniana. Thomas Sprecher si occupa dell'ambivalente rapporto di Mann con Richard Wagner, in particolare riguardo al concetto di *Ge-*

samtkunstwerk. Mathias Mayer riflette sull'uso legittimante della musica rispetto al narrare e del ruolo dell'opera – ad esempio il *Lobengrin* – nella «regia narrativa» della prosa manniana. Reinhard Mehring dedica la sua riflessione alle figure di filosofi e alle tecniche filosofiche presenti nella narrativa dello scrittore, ragionando in particolare sul dialogo socratico. Domenico Conte tratta del connubio fra «arte, politica e 'umanità'», in particolare all'altezza temporale delle *Betrachtungen*.

La seconda sezione ha per titolo *Illustrazioni di libri*, e si concentra su «iconologia, politica delle illustrazioni ed estetica libraria nelle collaborazioni con grafici e illustratori» (p. 26), restituendo al lettore odierno una dimensione che, con le *Gesamtausgaben*, viene in genere completamente persa, ossia l'aspetto paratestuale delle singole edizioni, le copertine e le illustrazioni al loro interno. Il tema, sebbene già studiato (penso agli interventi di Friedrich Dieckmann), è rimasto a lungo marginale, ma è dotato di un interesse non solo filologico. Dirk Heißeberger ripercorre per esempio la storia delle illustrazioni nell'epoca contemporanea allo scrittore, con un ricco apparato iconografico. Qui vengono mostrate e commentate le opere di illustratori come Baptist Scherer, che fornisce l'immagine di copertina della raccolta *Der kleine Herr Friedemann* nel 1897, Alfred Kubin, che disegna la copertina di *Tristan* nel 1903, ed Emil Preetorius, alla cui opera Mann è molto affezionato e che prepara alcune immagini per il *Krull*, nel 1929.

Alle illustrazioni di Preetorius per *Herr und Hund* è dedicato (secondo il titolo) l'intervento di Luca Crescenzi; esso in realtà si concentra piuttosto su un tema caro al germanista, ossia la tradizione melancolica affiorante nelle opere di Mann. Anche l'idillio *Herr und Hund* è attraversato da una «profonda volontà

allegorica»; la narrazione, apparentemente realistico-naturalistica, fa filtrare l'attenzione di Mann per il discorso malinconico, mediato dal saggio di Carl Giehlow *Dürers Stich und der maximilianische Humanistenkreis*, pubblicato fra il 1903 e il 1904, su cui Crescenzi ha già lavorato a proposito dello *Zauberberg* (cfr. il commento nel «Meridiano» della *Montagna magica*, e il suo volume *Melancholia occidentale*). Alexander Bastek concentra il suo intervento su due approcci grafici molto differenti alla novella *Mario und der Zauberer*, il primo utilizzato da Hans Meid nel 1930 con finalità meramente illustrative, il secondo impiegato da Paul Wunderlich nel 2003 con un atteggiamento volto all'interpretazione del testo.

Nella terza sezione, *Iconologia e componente figurativa*, Giovanni Tateo analizza il rapporto fra alcuni elementi presenti nella novella *Immensee* di Theodor Storm e nel racconto *Tonio Kröger*, che in parte ad essa si ispira, in particolare rispetto allo sguardo dei narratori. Giovanna Targia confronta le attitudini di Mann e di Heinrich Wölfflin nei confronti dell'arte düreriana, non solo da un punto di vista strettamente artistico, ma anche dalla prospettiva di ciò che Dürer rappresenta in termini di 'tedeschità'. Fabrizio Cambi indaga le influenze visive (non solo iconografiche) sulla composizione della tetralogia di Giuseppe.

La quarta sezione porta il titolo *Vecchi e nuovi media: Fotografia, grafica, film, teatro*. In essa un interessante saggio di Francesco Rossi affronta la «consapevolezza mediatica» di Mann, in particolare rispetto alla fotografia, sia per quel che riguarda le evenienze private (ad esempio le sue moltissime foto inviate ad ammiratori e conoscenti), che nel lavoro di preparazione alla scrittura, dove le fotografie fungono da «canovaccio visivo» per le opere. Friedhelm Marx studia il

rapporto dello scrittore con l'opera del grafico Frans Masereel, a prima vista molto distante dal mondo di Mann. La sua opera, tuttavia, funge da filtro per lo scrittore e lo 'accompagna' nel mondo dell'arte contemporanea. Matteo Galli dedica il suo intervento alla presenza di Mann e della sua opera nel cinema sotto vari aspetti: in due cinegiornali DEFA del 1949, nel tentativo di una coproduzione BRD/DDR per trarre un film dal romanzo *Buddenbrooks*, nella trasposizione di *Lotte in Weimar* nel 1975, e in ultimo nella serie televisiva *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*. Elisabeth Galvan si dedica ad alcuni lavori di Luchino Visconti, illustrandone i legami con l'opera manniana. Rileva ad esempio la vicinanza fra il film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) e il racconto *Unordnung und frühes Leid*, del quale Visconti aveva progettato una trasposizione filmica negli anni Quaranta, e presenta un balletto dal titolo *Mario e il mago*, andato in scena nel 1956 alla Scala di Milano su musica di Franco Mannino.

Si tratta certamente di una raccolta molto densa ed estremamente interessante per chi si occupa del mondo di Thomas Mann, che dimostra ancora una volta la vitalità della sua opera – e dei suoi esegeti.

Massimo Bonifazio

Thomas Mann, *Firenza. Gedichte. Filmentwürfe. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen v. Elisabeth Galvan, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2014, Bd. III.1, S. 157; Bd. III.2., *Kommentar*, S. 498, € 54

Nella *Größe kommentierte Frankfurter Ausgabe* dei *Werke-Briefe-Tagebücher* di Thomas Mann, prevista in 38 volumi,

è uscita *Fiorenza*, unitamente ai *Gedichte* e ai *Filmentwürfe*, in una preziosa e accuratissima edizione critica di Elisabeth Galvan, nota, infaticabile studiosa dell'autore, da anni impegnata nella Thomas-Mann-Gesellschaft di Lubecca e nell'Associazione italiana di studi maniani.

Mai come in questo caso vale il suggerimento per i lettori di affrontare innanzitutto la lettura del testo, criticamente riveduto, dell'unica opera teatrale di Mann, peraltro mai indicata come tale e da lui definita nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* una «dramatische Novelle». Solo rinviando a un momento successivo l'esame del volume di accompagnamento e inquadramento critico è possibile rendersi conto di quanto sia proficua e rivelatrice la navigazione nei vasti e spesso illuminanti apparati in cui si articola il commento, costruito a più livelli a conferma non solo del consueto, strenuo lavoro di documentazione da parte di Mann per comporre l'opera, ma anche della «unerhörte Qual», delle incertezze e del dispendio di energie che lo afflissero in un arco di tempo di sette anni. Il dramma, pubblicato infatti nel 1905 nella «Neue Rundschau», si era via via trasformato in una tormentosa operazione di una dialettica disputa intellettuale sulla opposizione fra arte (= vita) e spirito, che caratterizza molta sua produzione narrativa a cavallo dei due secoli, in un dialogo a distanza con il fratello Heinrich sullo stesso terreno ma con esiti diversi, nella complessa ricezione e ambientazione nel Rinascimento fiorentino, con le interferenze e le interruzioni per la coeva lavorazione ai *Buddenbrooks* e al *Kröger* e con la trasposizione del mondo di Savonarola nella figura contigua di Hieronymus nella novella *Gladius Dei* (1902).

È noto e scontato che le carte siano più rimescolate di quanto non sembri ri-

guardo alla contrapposizione fra Lorenzo de' Medici, in declino e alla fine morente, principe della bellezza e dell'arte rinascimentale, contornato dalla folta schiera di cortigiani, «beata compagnia di parassiti e attaccabrighe», e il priore Gerolamo Savonarola che ha ottenuto, per intercessione del Magnifico, di predicare in Firenze e dal pulpito lancia violente invettive, che fanno presa sul popolo, contro la corruzione, l'immoralità e l'ateismo. Savonarola che inveisce contro le impudiche bellezze sarebbe la voce dell'autore. Ma Lorenzo, nel colloquio finale con il Priore, non è l'esteta che rifiuta il dialogo, è infatti animato da una genuina volontà di conoscere il suo avversario e non esita a chiamarlo fratello. D'altra parte Savonarola, portatore di «santità e sapere», incarna lo spirito e nel tormento di una vita trascorsa nella rinuncia, dopo aver preso i voti dell'ordine domenicano, conseguenza dell'amore travolgente e dell'«odio amoroso» per Fiorenza, simbolicamente rappresentata dal passato amore giovanile per Fiore, ora amante di Lorenzo, intende sostituirsi fanaticamente al Magnifico imponendo il proprio potere sulla città travaiata.

Per orientarsi in questa dialettica rappresentazione di ambiguità estetico-ideologiche, segnata da una «Umkehrung der Definitionen» e calata in un ambiente storico ricostruito in parte secondo i canoni dell'estetismo rinascimentale della *Jahrhundertwende*, il commento di Galvan è uno strumento e una guida insostituibile. Esso si compone di otto parti (*Entstehungsgeschichte, Quellenlage, Textlage, Rezeptionsgeschichte, Stellenkommentar, Paralipomena, Übersicht der wichtigsten 'Fiorenza'-Auführungen 1907-1955, Materialien und Dokumente*) che si integrano fra loro offrendo un quadro organicamente declinato sul piano filologico, critico-interpretativo e della ricezione. La genesi del dramma, ricostru-

ito sulla scorta dei *Notizbücher*, riportati nei *Paralipomena* (pp. 256-360) e integrati dai *Materialien und Dokumente* (pp. 361-375), è fatta risalire al 1898, quattrocentesimo anniversario della morte di Savonarola, quando alla fine di aprile Mann rientra a Monaco dopo il soggiorno di un anno e mezzo a Roma. Galvan sottolinea che il principale interesse iniziale dello scrittore è rivolto allo psicodramma del frate la cui psicologia è sviluppata nella prospettiva nietzscheana dell'aforisma 113 (*Das Streben nach Auszeichnung*) della *Morgenröthe* e documentata dalla fonte storica della biografia di Pasquale Villari e di quella letteraria del dramma in versi *Der Prior von San Marco* di Nikolaus Lenau. I motivi del «Wissen um die Sünde» e dell'«asketischer Priester», mutuati ancora da Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral*, tendono gradualmente a iscriversi nella relazione di religione e arte e nella necessaria cornice della Firenze medicea in certo qual modo speculare della società contemporanea monacense governata dal principe reggente Luitpold. Anche sulla base della ricostruzione cronologica della redazione dei *Notizbücher* Galvan stabilisce l'ingresso nel dramma della figura di Lorenzo a seguito del soggiorno fiorentino di Mann fra aprile e maggio 1901. Oltre ad aver visto con i propri occhi agli Uffizi il suo ritratto per opera del Vasari, le impressioni della città, come scrisse a Paul Ehrenberg, furono di enorme importanza per tradurle in dettagli e atmosfere del testo teatrale. Le fasi della faticosa scrittura del dramma sono ripercorse da Galvan attraverso le letture compiute dall'autore, le amicizie non prive di criticità come appunto nel caso di Ehrenberg, il fidanzamento con Katia Pringsheim che sposò l'11 febbraio 1905, una settimana dopo aver terminato *Fiorenza*.

Nella seconda sezione sono elencate e commentate le fonti utilizzate: l'au-

tobiografia di Benvenuto Cellini, in cui compaiono il nome di Fiore e, tra le altre, le figure di Poliziano e di Pico, letta nella traduzione goethiana del 1803, la monografia *Die Mediceer* (1897) di Eduard Heyck, *Cultur der Renaissance in Italien* di Jacob Burckhardt, la già citata *Geschichte Savonarolas und seiner Zeit* di Villari e, come novità indicata da Galvan, la raccolta di saggi *Die Stadt des Lebens. Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance* di Isolde Kunz. Significativo è anche il rilievo dato alla lettura del libro di Heine su *Börne* come fonte ulteriore, per la nota opposizione fra Nazareni ed Elleni, della concezione antitetica del monaco cristiano-asceta e di Lorenzo neopagano e sensuale. A Galvan dobbiamo la scoperta di un'altra fonte ancor più rilevante: nella terza scena del secondo atto Leone riconduce iperbolicamente la nascita di Fiore al mito di Venere Anadiomene, ma nella descrizione attribuisce per errore la castrazione di Saturno ad opera di Zeus e non di Urano per opera del figlio Saturno. Ecco, qui si scopre che Mann avrebbe tratto l'errore dalla dissertazione *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'* di Aby Warburg là dove questi analizza le *Stanze per la Giostra* di Poliziano come fonte letteraria degli affreschi botticelliani.

Nella densa sezione della *Rezeptionsgeschichte* (pp. 88-130) la curatrice passa in rassegna la ricezione di *Fiorenza* riferita rispettivamente al testo pubblicato, alle messinscene e alle rappresentazioni, queste ultime una decina fra il 1907 e il 1955. Le numerose recensioni, fra le quali di Editha Du Rieux, Alfred Neumann, Otto Grautoff, Eduard Goldbeck, Richard Schaukal, Kurt Martens, sottolineano in molti casi la «außerordentliche Kunst der Sprache und Gestaltung» (Neumann), ma concordano spesso sulla mancanza di forza drammatica, sull'eccessivo tasso letterario, sull'esercitazio-

ne intellettualistica. Commenta Galvan: «Die 'Tendenzlosigkeit' des Dramas hat aber mit einem anderen Aspekt zu tun, der Thomas Manns Gesamtwerk charakterisiert, nämlich mit der Darstellung von Antinomien und der Suche nach ihrer Synthese» (p. 98). È vero che negli autocommenti, in particolare nei «Blätter des Deutschen Theaters» del 1912 Mann, in vista della messinscena berlinese del gennaio 1913, ritiene di poter comporre il dissidio: «Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfung». Gli effetti sono nel giudizio conclusivo di Galvan: «Die Idee der Synthese ist demnach nicht im Drama selbst zu suchen, sondern vielmehr im Dichter» (p. 99).

Di notevole interesse è inoltre il quadro delle recensioni delle messinscene, accolte fra alti e bassi, con valutazioni che spesso coinvolgono l'autore come nella clamorosa *débâcle* sulla stampa in occasione della terza rappresentazione, dopo quelle a Francoforte dell'11 maggio 1907 e a Monaco del 17 dicembre 1907, il 3 gennaio 1913 ai Kammerspiele des Deutschen Theaters, il teatro di Max Reinhardt che si defilò nonostante i tentativi di Mann di coinvolgerlo. Particolarmente incresciosa fu la stroncatura di Alfred Kerr per i pesanti attacchi personali all'autore. Controcorrente – come informa Galvan – andò il giornalista Amedeo Morandotti sul «Corriere della Sera» avviando la ricezione dell'opera all'estero.

Un forte sussidio è offerto nell'edizione da un capillare e ragionato commento al testo di carattere filologico, intertestuale e storico-culturale. Dopo aver letto o comunque consultato questo voluminoso *Kommentar* sarebbe opportuna una rilettura del dramma per comprenderlo e inquadrarlo meglio nella sua pluralità di prospettive. Disponendo adesso

di questa edizione sarebbe inoltre auspicabile averne una commentata anche in italiano per consentire un accostamento da parte di un pubblico più ampio, e in una nuova traduzione. Quella, peraltro meritoria, di Mario Merlini (in *Novelle e racconti*, Mondadori 1956) resta l'unica disponibile, riproposta ancora nel 2008 da Studio Editoriale e in ebook nel 2016. «L'oblio di questo lavoro lontano», lamentato allora da Lavinia Mazzucchetti, perdura oggi nella sottovalutazione dell'opera.

L'edizione della *GkFA* si completa con due generi della produzione manniana abbastanza trascurati. Il primo riguarda i testi di lirica, in tutto sette poesie giovanili pubblicate fra il 1893 e il 1899 sulle riviste «Der Frühlingsturm», firmate con lo pseudonimo di Paul Thomas, «Die Gesellschaft» e «Simplicissimus». Galvan spiega come il «Lyrisch-dramatischer Dichter», secondo la definizione del quattordicenne Thomas Mann, non si esaurisca con il periodo di Lubecca, ma la vena lirica si conservi seguendo anche percorsi diversi dopo il passaggio all'epica: «Nach der frühen lyrischen Phase widmet sich Thomas Mann zwar der Epik, doch wird ihre poetische Sprache bis zum Schluß in Klang, Melodie und Rhythmus der Lyrik verpflichtet bleiben. [...] Lyrisches findet sich – als Gedichte, Lieder oder auch in Form weniger Verse – in den Erzählungen und Romanen, den Briefen, in Tage- und Notizbüchern. Gedichte finden sich auch als Widmungen» (pp. 384-385). Lo confermano del resto proprio in *Fiorenza* la confluenza e la fusione di ritmi prosastici e lirici e, come osserva Galvan, il trapasso nella lirica in particolare nel terzo atto.

Un capitolo a se stante nell'edizione critica può apparire la parte dedicata ai progetti cinematografici cui partecipò Mann, qui ricostruiti in modo dettagliato. In realtà anche questo versante risulta

strettamente raccordato all'opera letteraria e motivato dalla convinzione della «ungeheure demokratische Macht» della filmografia cui Mann si accosta nel 1922-1923 in occasione della trasposizione dei *Buddenbrooks* in film muto per la regia di Gerhard Lamprecht. Proprio in questi mesi, su proposta del fratello Viktor, sceneggiatore, accoglie con favore il progetto dell'attore Rolf Randolf, fondatore a Berlino di una società cinematografica, per fare un film in comune su *Tristan und Isolde* in forza della novella *Tristan* e dei «Wagnerkapitel in den *Buddenbrooks*». Le tormentate vicende di questo progetto sull'epos di Gottfried von Straßburg, annunciato già nel dicembre 1923 sulla «Bayerische Staatszeitung» in un articolo dal titolo *Thomas Mann als Filmdichter*, si concluderanno con un nulla di fatto nel 1933. Galvan edita qui la bozza maniana del film essendo andate perdute le copie della sceneggiatura. Sorte non diversa subisce l'*Ulisses-Plan*, l'idea avuta nel 1942 di un film politico, con un Ulisse moderno come protagonista, da ambientare in Grecia durante l'occupazione italiana e tedesca come «Huldigung für die heroische Leistung des Griechenvolks in diesem Krieg» (p. 433).

Fabrizio Cambi

Lorella Bosco – Anke Gilleir (hrsg. v.), *Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, Aisthetis-Verlag, Moderne Studien, 18, Bielefeld 2015, S. 270, € 34,80

In una concezione classica di categorie interpretative e di separazione dei campi del sapere, si potrebbe affermare che il volume qui recensito rappresenta un contributo sia alla storia letteraria e artistica, sia agli studi culturali e di genere. Da un punto di vista euristico, tali di-

stinzioni hanno motivo di essere, mettendo esse in risalto i quesiti che guidano lo studioso nell'analisi del proprio oggetto. Nel caso specifico, tuttavia, si rivelerebbero artificiose: studiare la produzione letteraria e artistica delle donne dell'avanguardia storica, così come le loro *performances* nella vita quotidiana e sulla scena cabarettistica, comporta necessariamente l'assunzione di una prospettiva ad ampio raggio, comprensiva di tutte le dimensioni suddette. Il superamento del confine tra arte e vita contro l'utilitarismo imperante e contro quello che era considerato l'elitarismo della letteratura simbolista prima, modernista poi, costituì, infatti, il programma estetico (e aporetico) comune alle avanguardie. Si tratta di un programma che già all'inizio del XX secolo aveva portato a nuove forme d'arte, in particolare al cabaret letterario. Il cabaret tedescofono, di ispirazione comune francese, nasce sotto il segno della commistione dei generi artistici, dell'abbattimento della quarta parete a favore del contatto diretto tra pubblico e artista, di una concezione performativa di arte e letteratura. Certamente, rispetto alla radicalità delle avanguardie, le dichiarazioni di intenti di autori come Ernst von Wolzogen (fondatore dello Überbrettel) o Otto Julius Bierbaum, suo collaboratore, all'inizio del secolo scorso, appaiono tentativi ancora timidi di liberare l'arte dal vincolo delle concezioni e convenzioni borghesi tradizionali. Ed è vero che, in quel contesto, la forza sovversiva di un autore come Frank Wedekind costituisce un'eccezione. Nondimeno si tratta di esperienze importanti, perché, oltre a testimoniare un fermento culturale e letterario, dovuto all'insoddisfazione verso le forme d'arte e di ricezione consuete e a una ricerca ancora incerta di alternative possibili, danno concretezza artistica e letteraria a un'aspirazione: l'ideale di una letteratura e di un'arte che, in stretta

relazione con la cultura di appartenenza, siano capace di trasformarla. Le avanguardie si pongono su questo percorso, esasperando quanto in precedenza era ancora tendenza: scelgono quindi la provocazione, la rottura, la marginalità, con l'intenzione di scardinare l'impianto culturale della società in cui operano, e di sovvertirne i valori. Nella loro introduzione – che costituisce un vero e proprio valore aggiunto agli undici saggi del volume –, le curatrici partono da qui. In riferimento all'avanguardia, si soffermano, in particolare, su: l'arte concepita non quale artefatto ma come evento e processo; il carattere dinamico del fare artistico, basato sull'interconnessione di percezione, corporeità e produzione di senso; la concezione del corpo non come oggetto ma come costitutivo del soggetto (ossia, usando le loro espressioni, il passaggio dall'aver un corpo all'essere corpo); lo spostamento dell'attenzione dallo status ontologico dell'arte al carattere performativo delle pratiche artistiche; il soggetto modernista multiplo e frammentario, costruito discorsivamente, da cui deriva il gioco identitario di maschere e ruoli. Lorella Bosco e Anke Gilleir riescono così a focalizzare il discorso sulle donne dell'avanguardia in modo non scontato: mostrano come, in un contesto comunque maschilista e talvolta misogino, le caratteristiche della pratica e della concezione artistica avanguardistica si siano di fatto rivelate congeniali, seppure in modo paradossale, anche alle donne che, usando il corpo come materiale, come *medium* e come produttore di senso, hanno tentato di costituirsi come soggetti indipendenti dalle attribuzioni di ruolo tradizionali. Il volume intende mostrare questo processo a partire dalla tematica del piacere e del dolore, ossia due passioni generalmente considerate connaturate alla donna. Nelle loro opere e nelle loro *performances*, le donne dell'avanguardia

mettono in scena queste passioni, per rovesciare ironicamente il senso della loro attribuzione di genere. Che il tentativo, come mostrano i saggi, sia spesso fallito, non equivale a dire che esso non abbia avuto valore. Concentrarsi, come invitano a fare le curatrici, sul dinamismo tra i due poli per capire la sua importanza nello sviluppo di concetti autonomi di autorialità, è una prospettiva proficua anche dal punto di vista della costituzione del soggetto letterario femminile. Per motivi diversi, in alcuni saggi questa dinamica non emerge in modo sempre evidente; tanto più è utile l'introduzione che tra l'altro assolve al compito di una guida alla lettura dei diversi contributi, pensati in modo da offrire un quadro sistematico della problematica di fondo: l'indagine dei concetti, delle pratiche e delle strategie dell'autorialità femminile a partire dalla tensione tra piacere e dolore, il primo inteso in modo sufficientemente ampio da comprendere il piacere corporeo, artistico e creativo, il gioco ironico e umoristico, il vitalismo.

L'analisi di Anke Gilleir (Leuven) è particolarmente illuminante al fine di comprendere la complessità della dinamica esposta, ed è utile presentarlo più nel dettaglio. Esso è dedicato a Dolorosa [Maria Eichhorn], figura di spicco dei cabaret berlinesi, nei quali recitava *live* le sue poesie sadomasochistiche, che si caratterizzavano per la trasposizione di alcune pratiche religiose in un immaginario erotico. Gilleir mostra che le *performances* e i testi lirici di Dolorosa, pur scatenando fantasie erotiche negli spettatori, non miravano a sprigionare la sensualità ma erano intesi come opere d'arte. Dolorosa, afferma, non promuove la donna a oggetto di desiderio ma a opera d'arte. La seconda parte del saggio tratta la produzione romanzesca, nella quale l'autrice offre tutto lo spettro delle immagini femminili della *Jahrhundertwende*,

fino a toccare il tema dell'omoerotismo femminile. I romanzi, molto distanti dal controllo formale della lirica, furono soggetti a censura e a critiche molto dure: il tratto che li accomuna è la tragicità dei diversi destini femminili, tramite i quali, così Gilleir, il *mysterium fascinosum et tremendum* della donna feticcio è smascherato come fantasia maschile di dominio. La studiosa sottolinea la difficoltà di stabilire in modo univoco se questi destini tragici siano da intendersi come espressione di fallimento e di malinconia, oppure come denuncia sociale.

Critica sociale e culturale caratterizza sicuramente i due romanzi di Margarete Böhme, analizzati da Christiane Schönfeld (Limerick). Schönfeld pone l'accento su come la costituzione letteraria del soggetto femminile nel contrasto tra sentimenti autentici e immagine caricaturale della ragazza caduta in discredito veicoli una critica ispirata a Nietzsche contro la morale filisteica e, vera causa della rovina delle protagoniste, la repressione degli istinti. La seconda parte del saggio è dedicata agli adattamenti filmici del romanzo *Tagebuch einer Verlorenen* da parte di Richard Oswald (1918) e Wilhelm Pabst (1929), i quali mantengono l'elemento critico dell'opera letteraria.

Elisabeth Krimmer (Davis) problematizza l'immagine diffusa di Käthe Kollwitz pacifista, mostrando da un lato la carica emotiva della sua opera, dall'altro l'ambiguità nei confronti della violenza: il fervore per la violenza rivoluzionaria e per la guerra, caratteristico della prima fase, cede il passo alla rappresentazione del dolore solo nella fase successiva e ultima. Krimmer propone, così, una declinazione drammatica della dinamica tra passione e dolore, ricostruendo il sostrato autobiografico di Kollwitz, madre che ha incoraggiato il figlio diciassettenne a partire volontario per la guerra in cui ha poi trovato la morte.

Christine Kanz (Gent) scrive su Else Lasker-Schüler, e si serve del concetto di Foucault di eterotopia. Si sofferma sul gioco tra fantasia e realtà, tra creatività e mobilità, tra maternità e scrittura, tra diverse identità: caratteristiche in realtà già note, che vengono qui rilette alla luce della tematica del volume.

Anche Markus Hallensleben (Vancouver BC) scrive su Else Lasker-Schüler, non sulla sua opera letteraria bensì sui collages che mette in relazione, per la prima volta, con quelli di Hannah Höch. Il saggio è tutto sbilanciato sul polo *Lust*: il gioco ironico del collage, la sua potenzialità combinatrice che permette creazioni ibride con le quali vengono dinamizzate categorie di genere e identitarie rigide.

Alla Höch è dedicato anche il saggio, scritto in inglese, di Ruth Hemus (Londra) che riserva la sua attenzione alla rappresentazione di gambe staccate dal corpo. Analizza alcuni collage e mostra la tensione tra il desiderio del piacere e lo smascheramento di un ordinamento politico e culturale basato sul genere e sulla razza. Rispetto ad altre letture, che sottolineano il carattere traumatico delle gambe, Hemus fa emergere l'aspetto giocoso, ironico, fondamentalmente ambiguo dei collages.

Höch torna anche nel saggio di Giulia A. Disanto (Lecce) che, grazie alla consultazione di materiale d'archivio qui presentato per la prima volta, traccia un profilo dell'amicizia dell'artista con Kurt Schwitters, un'amicizia fonte di scambi fecondi e creativi, che viene letta come controcanto al rapporto teso che legava entrambi, seppur in modo evidentemente diverso, a Raoul Hausmann.

Carola Hilmes (Francoforte) analizza invece le ambiguità di Elsa von Freytag-Loringhoven, riscoperta negli anni Novanta e celebrata come la *Dada Queen*. Hilmes si concentra sul periodo newyorkese (1913-1923) e mostra come

la regina del Dada abbia fatto di sé il simbolo di quella fusione avanguardistica di arte e vita all'insegna della provocazione, del disturbo e dello spregio per le convenzioni. Hilmes si sofferma quindi sulle ambiguità di questa donna, provocatoria e sola, che nei suoi diari si mostra antisemita e sprezzante verso il lesbismo. Questo aspetto viene sottolineato per mostrare, in modo convincente, come le *performance* della Freytag-Loringhoven non possano essere lette nel senso della promozione di una politica sessuale progressista, tanto che Hilmes preferisce parlare di «verquer» piuttosto che di «queer», che è un'autodefinizione politica.

Nella tradizione religiosa, già richiamata a proposito di Dolorosa, le stimate costituiscono il simbolo per eccellenza della commistione di dolore e passione. Lorella Bosco (Bari) informa sul fascino che figure di santi stigmatizzati esercitarono su Emmy Hennings e Hugo Ball, e mostra come questo fascino non sia da ricondurre alla svolta mistica della coppia, ma trovi la sua origine nell'interesse per il teatro e, soprattutto, per il cabaret. Si sofferma quindi sul Flamingo-Variété, sulla comunità degli artisti, sulle loro pratiche corporee quasi ascetiche, sul culto semireligioso dell'arte. Le testimonianze prese in esame non sono certo prive di stilizzazione, ma ciò corrobora l'ipotesi avanzata. Bosco prende anche in esame alcune opere letterarie della Hennings, in particolare il tiposcritto non pubblicato del frammento di romanzo *Theodora*, mostrando le molteplici difficoltà che l'elaborazione letteraria della materia agiografica presentò all'autrice.

In linea con le ricerche più recenti che problematizzano l'iscrizione dell'autrice alla Nuova oggettività, Inge Arteel (Bruxelles) pone l'accento sul contrasto grottesco tra una narrazione più asciutta e distaccata, tipica della *Neue Sachlichkeit*, e una di stampo patetico-espres-

sionista nella scrittura di Marie Luise Fleißer, che, nell'interpretazione di Arteel, viene a occupare una terra di mezzo tra le avanguardie, tra *pathos* e distanza oggettivante. Tramite un'analisi testuale puntuale di tre racconti (1926), Arteel mette in luce come la narrazione oscilli tra la focalizzazione sul personaggio e la distanza riflessiva dell'istanza narrativa, rendendo così incerta, se non addirittura ambigua, la posizione del soggetto, sia di quello narrato sia di quello autoriale.

Conclude il volume il saggio di Marion de Zanger (Amsterdam) su Unica Zürn, poetessa e artista surrealista. Prima di emigrare a Parigi, dove ha convissuto a lungo con Hans Bellmer, Zürn aveva frequentato il cabaret surrealista berlinese *Die Badewanne*. La sua prima esposizione singola avvenne nel 1956. De Zanger parte dall'immagine diffusa, a cui la Zürn ha contribuito attivamente, dell'artista schizofrenica e malata, per porre l'accento sull'aspetto generalmente trascurato del suo piacere creativo. Analizza quindi alcune opere, nelle quali il gioco della fantasia sembra testimoniare come il dolore possa trovare nell'arte non solo una forma di espressione ma anche uno strumento di trasformazione creativa. E forse è questa la conclusione che si può trarre dai diversi percorsi contenuti nel volume, anche al di là della questione di genere.

Serena Grazzini

Cristina Fossaluzza – Paolo Panizo (hrsg. v.), *Literatur des Ausnahmezustands* (1914-1945), Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, S. 306, € 38

Der sogenannte 'Ausnahmezustand', ein Begriff staatsrechtlicher Herkunft, bildet den Ausgangspunkt von elf Aufsätzen, die dessen Anwendung auf literarischem und ästhetischem Terrain unter-

suchen. Der Beginn des Ersten und das Ende des Zweiten Weltkriegs dienen als grob festgelegte Zeitklammer innerhalb der ein Status der 'Ausnahme' zu orten ist, wobei sich das Interesse nicht auf den Kriegszustand an sich, sondern vielmehr auf die historische Situation als einer des radikalen gesellschaftlichen und politischen Umbruchs konzentriert.

Die Beiträge des Sammelbandes, der aus einer im Oktober 2013 an der Universität Ca' Foscari Venedig stattgefundenen Tagung hervorgegangen ist, sind in drei Kapitel unterteilt. Während die ersten beiden Sektionen chronologisch vorgehen und den Ausnahmezustand «In Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg» und «In Auseinandersetzung mit dem zweiten Weltkrieg» untersuchen, widmet sich der dritte Teil gattungstheoretischen und daher zeitübergreifenden Themen.

In der Einleitung gehen die beiden Herausgeber näher auf den politisch-philosophischen Verständniskontext der komplexen Thematik auch in Bezug auf aktuelle und brisante (bio)ethische Debatten ein. Vor allem seit Giorgio Agambens literaturaffinen, einschlägigen Veröffentlichungen und seit den einschneidenden Ereignissen des 11. September 2001 wurde die Aufmerksamkeit der Geisteswissenschaftler für die vielfältigen Fragestellungen zu Begriffen wie 'Ausnahme', 'Ausnahmezustand', 'Souveränität' und deren enge Verbindung zu 'Norm', 'Leben' und 'Recht' geweckt. Agamben schließt nicht nur an Carl Schmitts Souveränitätstheorie, sondern auch an Benjamins *Kritik der Gewalt* und an Foucaults Biopolitik an. Inwieweit diese Theorien in einem engen Dialog miteinander stehen, wird in den einzelnen Beiträgen genauer erhellet.

Die in den Vorwahlen des Ersten Weltkrieges entstandene Novelle *Der Tod in Venedig* bildet, so zeigt Paolo Pa-

nizzo entlang des Textes, den geeigneten Einstieg, um die dort vielfach gespiegelten und potenzierten Konzepte 'Norm', 'Ausnahme' und 'Ausnahmezustand' auf ihre literarische Tragfähigkeit hin zu prüfen. Alles Gewöhnliche scheint dort von Anfang an ins Außergewöhnliche übergegangen zu sein. Der öffentliche Sonderstatus Venedigs zu Zeiten der Choleraepidemie potenziert den fortschreitenden sittlichen Verfall des sich im persönlichen Ausnahmezustand befindenden dekadenten Künstlers, dessen geregeltes, der bürgerlichen Gesellschaft angepasstes Leben dort bekanntlich aus den Fugen gerät.

Nach einer knizisen Prämisse über die historische Voraussetzung und die allmähliche Genese der Begriffe von 'Norm' und 'Abweichung' auf der Folie der Theorien von Foucault, Agamben und Rancière, stellt Hubert Thüring im folgenden Beitrag die Zentralität des Themas 'Norm' in Robert Walzers Werk dar. Der darin zu Tage tretende, von Musil erahnte und später in der Kritik als spezifischer Walser-Effekt bezeichnete Normbruch, manifestiert sich u.a. anhand eines besonderen Stils, einer inadäquaten affektiven und ethischen Bewertung von Gegenständen oder Ereignissen und nicht zuletzt anhand exemplarischer Figuren, auf die Thüring anschließend näher eingeht. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Figur des als «normalistischer Prototyp» bezeichneten Commis bzw. Gehilfen und des ihm diametral gegenüberstehenden Räubers als Inbegriff der Grenzübertretung und damit der Ausnahme.

Friederike Reents erkennt in ihrem Aufsatz zu Gottfried Benns Rönne-Novellen im bewussten Ausklammern des historischen Ausnahmezustands die von Goethe für dieses Genre reklamierte «unerhörte Begebenheit». «Der Künstler schafft keine Wirklichkeiten, son-

dem Möglichkeiten», so bringt die Literaturwissenschaftlerin den von Benn im literarischen Symbol des Kristalls synthetisierten künstlerischen Solipsismus treffend auf den Punkt.

Es ist das Verdienst Mathias Mayers anhand der Figur des Prostituiertenmörders Christian Moosbrugger aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* «die Komplexität und Ambivalenz von Musils Ausnahmedenken» eingehend zu beleuchten und damit aufzuzeigen, wie vielschichtig und zentral sich der Begriff der 'Ausnahme' in diesem Roman erweist. Mayer nimmt Bezug auf Musils Moralverständnis, erwägt dessen ethische Implikationen und das dadurch entstehende Dilemma von Regel und Ausnahme. Er verweist außerdem auf den unterschweligen und graduellen Übergang des durch Gewalt ausgelösten, als «Ordnungsstörung» zu begreifenden Ausnahmezustands vom einzelnen psychopathologischen Individuum auf die ganze, sich im Krieg befindende Gesellschaft.

Im letzten Beitrag der ersten Sektion geht Norbert Christian Wolf der Frage der Affinitäten zwischen Carl Schmitts theoretisiertem Ausnahmezustand und den «modernekritischen ideologischen Vorlieben des späten Hofmannsthal» nach. In einer detaillierten Lektüre von Hofmannsthal's 'geistlichem Schauspiel' *Das Salzburger Große Welttheater* erarbeitet Wolf die Parallelen der Funktion der Ausnahmesituation anhand der zentralen Figur des Bettlers, der sich wie durch ein Wunder vom politischen Aufwührer zum christlich devoten Mystiker wandelt. Ein Wunder tritt also an die Stelle des Ausnahmezustands. Erstaunlicherweise hat Schmitt eine solche Entsprechung ebenfalls in seiner *Politischen Theologie* theoretisiert («Der Ausnahmezustand hat für die Jurisprudenz eine analoge Bedeutung wie das Wunder für die Theologie»).

Behandelt der erste Teil des Bandes große Schriftsteller und vielbeachtete Texte der deutschsprachigen Literatur, so geht es in den vier Beiträgen des zweiten, dem Zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus gewidmeten Kapitels um bisher weniger erforschte Werke und Aspekte. Er beginnt mit einem Beitrag von Gabriele Guerra, der den Ausnahmezustand seit 1933 ins Zentrum seiner Betrachtungen rückt und drei von sehr unterschiedlichen Autoren der 'inneren Emigration' (Ernst Jünger, Werner Bergengruen, Friedrich Reck-Malleczewen) verfasste Romane der 30er Jahre auf ihren theologisch-politischen Aspekt hin untersucht.

In dem Gedichtband *Denkmal* von Alexander von Stauffenberg verbinden sich, so argumentiert Jan Andres, die ästhetische und die politische Dimension zu einem lyrisch feierlichen Ausdruck eines Ausnahmezustands, nämlich des am 20. Juli stattgefundenen Attentats auf Hitler. In der Vision einer zukünftigen «Neuen Ordnung» erkennt Andres Parallelen zum Spätwerk Stefan Georges.

Die in der Forschung bis heute vernachlässigten französischen Bezüge des vornehmlich als 'Deutschlandroman' interpretierten *Doktor Faustus* von Thomas Mann bringt Eckart Goebel überzeugend ans Licht. Erst auf der Folie von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* sind die deutsch-französischen Wechselbeziehungen zu verstehen. Als wichtigste Verbindung erscheint die als «Metonymie Frankreichs und seiner Kultur» fungierende Namensvetterin, die Prostituierte Esmeralda, die Leverkühn mit der Syphilis infiziert und dadurch für immer in einen künstlerischen und medizinischen Ausnahmezustand versetzt.

Cristina Fossaluzza geht schließlich dem Ausnahmezustand in Erich Maria Remarques Roman *Der Funke Leben* nach und interpretiert die dort

auch sprachlich auffällig und markant geschilderten Zustände in einem Konzentrationslager als eine psychologische Studie der Macht der Täter und der Ohnmacht ihrer Opfer. Sie zieht Parallelen zu Agambens Theorie und verweist immer wieder auf die von einem ehemals in Buchenwald inhaftierten Zeitzeugen gelieferte Hauptquelle des Romans (Eugen Kogon, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*).

Der dritte Teil des Bandes untersucht «Theorien und Gattungen» in Hinsicht auf den Ausnahmezustand und umfasst zwei sehr umfangreiche Beiträge. Ausgehend von der, im programmatisch zentral positionierten 15. Kapitel von Gilles Deleuze und Félix Guattaris *Tausend Plateaus* dargestellten Theorie der Novelle erläutert zunächst Michael Auer die ansteigende Sprengkraft der Novellistik seit dem späten 19. Jahrhundert. Am Beispiel bedeutender Novellensammlungen (J.W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, G. Keller, *Leute von Seldwyla*, E.T.A. Hoffmann, *Serapionsbrüder*) geht es ihm darum, die allmähliche Entwicklung der Novelle von einer «Literatur des Ausnahmezustandes» zu einer «Literatur der Fluchtlinie» oder des «Übergangs» darzustellen. Er beschreibt, wie eine solche Entwicklung durch die allmähliche Abwendung von einer Rahmenerzählung entsteht, die die explosiven Potentiale der «unerhörten Begebenheit» einer Novelle «in Normalität und Ordnung» einbettet. Im Mittelpunkt dieses reich dokumentierten Essays steht das implizit für die Novellentheorie von Deleuze und Guattari bedeutsame Frühwerk Jüngers (*Der Sturm*), das Auer sowohl im Dialog mit den Staatstheorien Carl Schmitts, als auch in seiner Spannung zwischen einem traditionellen und einem zukunftsweisenden, novellistischen Elemente enthaltenden Diskurs darstellt.

Im zweiten und letzten Beitrag widmet sich Alexander Mionskowski Carl Schmitts von der Forschung vernachlässigten Shakespearestudie, *Hamlet oder Hekuba* (1956), einer Art Souveränitätstheorie «in literarischem Gewand». Es geht hier um die Aufdeckung eines verborgen gebliebenen, wechselseitigen Rezeptionsprozesses zwischen Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Schmitts *Politische Theologie*.

Eine vertiefte, an zahlreichen Beispielen vorgelegte Studie zum Themenkomplex des 'Ausnahmezustands' in der Kriegs- und Zwischenkriegszeit war bisher ein Desiderat der germanistischen Forschung. Wie ergiebig und facettenreich dieser Begriff auf literarischem Gebiet zum Tragen kommt und inwiefern er von der technisch-juristischen auf eine interdisziplinäre Ebene übergeht, führt der instruktive Tagungsband dem Leser klar vor Augen. Zunehmend deutlich wird dabei die aktuelle Relevanz der mehrfach erwähnten, u.a. auf Benjamin zurückgreifenden, paradox formulierten Diagnose Agambens, «daß der 'Ausnahmezustand', in dem wir leben, die Regel ist».

Ute Weidenhiller

Peter von Matt, *La Svizzera tra origini e progresso*, a cura di Gabriella de' Grandi, prefaz. di Alessandro Martini, Daddò, Locarno 2015, pp. 437, € 20,00 / CHF 24,00.

L'immagine riportata sulla copertina di questo corposo volume del noto germanista zurighese Peter von Matt visualizza dinamicamente l'ossimoro contenuto nel titolo. Si tratta del celebre quadro di Rudolf Koller *La diligenza del Gottardo* (1873) raffigurante una carrozza tirata da cinque cavalli, tre bianchi e due bai, che procede a gran velocità in

un sentiero alpino, rischiando di travolgere un vitello che corre per mettersi in salvo e lasciando nell'incertezza in merito al destino dell'animale indifeso e della diligenza stessa, che potrebbe ribaltarsi se non riuscisse a rallentare. La «bizzarra contraddittorietà» (p. 60) dell'immagine, metafora del precario rapporto tra il progresso che avanza e l'idillio naturale cui sin dal XVIII secolo la Svizzera deve il proprio fascino, costituisce lo spunto per il primo, lunghissimo saggio, in cui l'autore dà prova delle sue qualità di filologo e divulgatore – come scrive Alessandro Martini nella sua efficace prefazione – spiegando come, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, molti testi della letteratura svizzero-tedesca siano volti a declinare con differenti modalità il contrasto tra vecchio e nuovo, sottolineandone artisticamente e spesso grottescamente – esemplare in tal senso Dürrenmatt – valenze ed implicazioni e spesso mettendo in guardia da estremismi e fanatismi.

I singoli saggi, di cui alcuni costituiscono le versioni rielaborate e ampliate di conferenze e relazioni per convegni, non sono ordinati cronologicamente, ma procedono per nodi tematici, molti dei quali investono anche la vita politica ed economica della Confederazione. Il libro rappresenta l'ideale continuazione del volume di von Matt *La Svizzera degli scrittori* (Dadò, Locarno 2008), curato da Mattia Mantovani e uscito anch'esso presso l'editore ticinese nella collana 'I cristalli – Helvetia nobilis', che ormai da quasi venti anni ha il merito di far conoscere ai lettori italofooni autrici e autori svizzeri di lingua tedesca, francese e romancia nonché alcuni contributi critici essenziali per entrare nel merito del mondo culturale elvetico.

In merito alla problematica dell'idillio trattata in modo specifico nel primo saggio (*La Svizzera tra origini e progresso. Appunti sulla storia dell'animo di una na-*

zione), notevole spazio è riservato a Haller, che incentra la sua critica al contesto cittadino sulle parole illuministiche – che poi sarebbero diventate rivoluzionarie – natura, religione e libertà. Interessante la contraddizione di fondo evidenziata dall'autore: non si rendeva conto Haller, medico di professione, che gli alpigiani come da lui raffigurati (felici del proprio lavoro e ben lieti di vivere nel contesto montano) erano molto lontani dalla realtà del tempo, in cui essi venivano decimati da mortalità infantile, malattie, povertà e simili? Perché dunque lo scrittore settecentesco, scienziato e botanico oltre che medico, falsificò il contesto che conosceva? La risposta deve tener conto dello scopo pedagogico che egli si prefiggeva, ossia quello di «sbattere in faccia ai lettori cittadini il paradiso alpino, stigmatizzando allo stesso tempo le condizioni di vita nelle città» (p. 43). A tal fine, lo scrittore non si fa scrupolo di simulare in sede letteraria una felicità che non corrispondeva ai fatti. Le sue *Alpi* hanno anticipato nella loro idealità, osserva von Matt, aspetti del *Tell* di Schiller, che a Haller si è esplicitamente richiamato, e risentono del mito dello *homo alpinus* così come dell'influenza dei classici latini e greci. Delle *Idyllen* di Salomon Gessner, «puro gioco artistico» (p. 49) rispetto alla minuziosità botanica di Haller, viene ribadita la «potenzialità politica e critico-sociale» (*ivi*) che – come del resto ormai largamente riconosciuto – impedisce di considerare tale genere all'insegna del *kitsch* e dell'evasione, posizione questa notoriamente assunta da Hegel, secondo cui la condizione dell'idillio si configurerebbe come una forma di «povertà spirituale» che nega l'essenza stessa dell'uomo, che invece «deve vivere, deve lavorare».

Dell'evoluzione del vecchio e della tradizione interessa nel volume ovviamente il momento critico. Grande atten-

zione viene dunque rivolta alla tematica dell'idillio infranto, con particolare riguardo a Keller. Nel tardo romanzo *Martin Salander*, mentre il protagonista nel contesto nazional-popolare di una sagra – dato questo quanto mai rilevante – si perde a tal punto nella contemplazione di una coppa, che i lineamenti del suo volto si abbelliscono, come trasfigurati dall'incanto, l'atmosfera patriottica e rarefatta è percorsa da un sussulto: due poliziotti si presentano nella sala per arrestare uno dei commensali, che si rivela essere un volgare imbroglione. Poiché quest'ultimo si rifiuta di seguire le forze dell'ordine, i due lo costringono ad alzarsi dal tavolo, che in tal modo subisce uno scossone, facendo ondeggiare il vino nella coppa e inducendo Martin a svegliarsi dall'incanto. Come osserva von Matt, «[q]uesta è l'incrinatura più sottile mai descritta dell'idillio elvetico. La sua forza toglie il respiro, perché all'inizio l'autore ricorre con indomito slancio agli strumenti della sua scrittura celebrativa e ci culla nel sogno della bella patria» (p. 57). La crisi dell'idillio è tutt'altro che sottilmente realizzata, è anzi deliberatamente plateale in *Das verlorene Lächeln*, ultima novella del secondo volume di *Seldwyla*; a ben guardare, si assiste qui all'esibizione dell'idillio infranto. La quercia che gli abitanti del villaggio per brama di denaro si contendono viene acquistata da Jukundus, che, pur intendendo proteggerla e curarla, in seguito a un inganno a lui perpetrato fallisce economicamente ed è costretto a venderla. Subito dopo l'abbattimento della quercia – episodio di grande forza suggestiva che meriterebbe, così come l'intera novella, di essere analizzato dalla prospettiva dell'ecocritica –, gli sciocchi Seldwylesi, mossi dalla cupidigia, si avvicinano all'albero per scrutarne le radici, ritenendo che potrebbero nascondere un tesoro. In questa «spietata analisi storico-economica» (p.

65) l'avidità degli abitanti non potrebbe essere rappresentata in maniera più grottescamente ridicola.

Il tema della comunità colpevole è il filo rosso del saggio *Cosa rimane dopo i miti?* che prende in esame – nell'ordine – Gotthelf, Dürrenmatt, Keller e Frisch, trattati dunque non cronologicamente, ma in base a un criterio tematico di influsso testuale. Osserva von Matt che la *pièce* dürrenmattiana *La visita della vecchia signora* si basa su *Il ragno nero* di Gotthelf: in entrambi «l'evento centrale è la messinscena della collettività colpevole» (p. 183). Il tema della colpa della società compare anche ne *I tre Pettinai* di Keller, basti pensare all'allegria con cui i Seldwylesi, incuranti del triste destino di due dei protagonisti, indulgono nella propria festosità, nonché in Frisch (per es. in *Andorra*).

Per gli studiosi della letteratura elvetica il saggio forse più illuminante del volume è *Il liberale, il conservatore e la dinamite*, incentrato sui due dioscuri della letteratura del Novecento Frisch e Dürrenmatt, dei quali ancora oggi, a circa 25 anni dalla morte, appare difficile individuare gli eredi, anche se i contributi di von Matt si soffermano su non pochi autori elvetici contemporanei pluripremiati e meritevoli di lettura. Osserva il germanista zurighese che i due artisti, sebbene vengano normalmente entrambi considerati critici irriducibili del contesto sociopolitico nonché nemici «dell'idea museale e restauratrice della cultura del primo dopoguerra» (p. 232), si differenziano tuttavia profondamente nella loro estetica e nei loro «atteggiamenti storico-politici di fondo» (p. 233). Sep-pure la caratterizzazione di Frisch come liberale e Dürrenmatt come conservatore possa di primo acchito sorprendere i lettori che conoscono i testi dei due scrittori, l'argomentazione filosofico-letteraria dell'autore risulta convincente: il

fatto che lo zurighese creda illuministicamente nella perfettibilità e nel progresso induce a considerarlo un liberale, mentre la drammaturgia pessimistica del bernese, il suo rifiuto di ogni redenzione fanno sì che si possa parlare per lui di conservatorismo, in quanto il mondo a suo avviso è destinato a rimanere così come è. Anche se volutamente stilizzata, la contrapposizione si basa senza dubbio su tratti essenziali dei due autori, la cui similarità von Matt mira a ridimensionare sulla scorta di una più attenta indagine della loro produzione letteraria e saggistica.

Robert Walser, l'altro grande della letteratura svizzero-tedesca del Novecento, è al centro di un contributo (*Quanto è saggia la saggezza di Robert Walser?*) in cui vengono commentate alcune sue affermazioni al presente gnomico che, oscillando tra profondità e banalità, tendono a disorientare il lettore. A partire dall'intento didascalico che sembrerebbe trapelare da siffatte righe dell'autore di Biel, il discorso si sposta sul rapporto dell'eroe walsariano con la figura del mentore, rapporto che – osserva von Matt – ribalta lo schema canonico: il mentore è come sopraffatto dal giovane protagonista il quale, lontanissimo dall'etica teleologica borghese del successo e della *Leistungsfähigkeit*, vuole vivere nel puro presente, in nome di un ideale di felicità caratterizzato dal «rifiuto dello scopo» (p. 275). In Walser non è il mentore a influenzare il giovane, bensì sarà quest'ultimo a esprimere il proprio giudizio ineluttabile sulla figura per certi aspetti paterna che lo vorrebbe guidare. «Lei mi ha deluso, non stia a prendere quella faccia meravigliata, non ci si può far nulla, oggi lascio il suo negozio», dice in *Geschwister Tanner* il giovane Simon al rispettabile libraio che lo ha assunto. Alla luce di tali considerazioni, tenendo a mente il palese intento pedagogico di Keller in *Seldwyla*, nel *Grüner Heinrich*

così come in altre opere, sarà facile comprendere il concetto di 'dekellerizzazione' che, secondo von Matt, Walser opera nella letteratura del Novecento. E se l'etica borghese vede come coronamento della felicità dell'individuo la relazione di coppia, non può sorprendere che gli eroi di Walser pratichino «l'eroticismo della distanza [...], che non è rinuncia né ascetismo, ma una pienezza di godimenti» (p. 277).

Tra le altre tematiche affrontate nel volume, degne di nota sono il rapporto tra *Schriftdeutsch* e *Mundart* («La lingua madre degli svizzeri tedeschi è [...] il tedesco in due forme. [...] È sbagliato e fuorviante definire il dialetto la nostra lingua madre», p. 157), la ricezione del *Tell* di Schiller (il poeta weimariano «intrecciò abilmente le vicende dell'arciere Tell, una sorta di western alpino, intorno alla storia della cospirazione», osserva von Matt, p. 298), l'equilibrio tra *maestria* e *routine* nella letteratura e nelle arti figurative, il ruolo dell'Archivio Svizzero di Letteratura di Berna, «baluardo della memoria creativa» (p. 203) nel mondo culturale elvetico. Numerosi gli autori contemporanei dei quali vengono commentate talora opere di successo, talora altre in ombra: Adelheid Duvanel, Niklaus Meienberg, Jörg Steiner, Klaus Merz, Gerold Späth. Hansjörg Schneider e altri.

Uno dei meriti del libro è quello di portare all'attenzione del lettore alcuni autori svizzeri pressoché dimenticati, talvolta noti all'estero ma ignorati in patria. Paradigmatico il caso del bernese Johann David Wyss (1743-1818), di cui in sostanza si è appropriato il mondo anglofono (e non soltanto). Lo scrittore pubblica nel 1812 *Der Schweizer Robinson*, libro per ragazzi che si richiama al *Robinson Crusoe* di Defoe; come è noto, il romanzo dell'autore inglese fu subito tradotto in tedesco ed ebbe nel XVIII secolo in

Germania un successo tale da produrre numerosissime imitazioni. Il testo tardivo del bernese narra le avventure di una famigliola di svizzeri che, nel tentativo di emigrare in Australia, naufraga su di un'isola dell'Oceano Indiano che trasforma in una sorta di esotico paradiso domestico. Se *Heidi* (nella versione originale *Heidis Lehr- und Wanderjahre*, del 1880) della zurighese Johanna Spyri, stimatissima da Keller, è tuttora «il più grande successo mondiale della letteratura svizzera» (p. 51), al punto da incidere molto favorevolmente sul turismo elvetico, il testo di Wyss, reso in inglese con *The Swiss Family Robinson* – che, osserva von Matt, è divenuto da tempo in America «una cosa sola con il sogno infantile di una casa sull'albero» (p. 106) – ha avuto anch'esso a livello mondiale una diffusione paragonabile a quella di *Heidi* (entrambi sono stati divulgati non solo come libri per l'infanzia, ma in forma di film, serie televisive e adattamenti simili), diffusione di cui però in Svizzera non si è consapevoli. Non facilmente reperibile in tedesco, il romanzo di Wyss è disponibile in inglese anche presso i notissimi *Penguin Classics* e presso *Collins*. Osserva von Matt che nel caso di Wyss «ci troviamo di fronte al fenomeno sorprendente di un romanzo sull'emigrazione svizzera divenuto esso stesso emigrante famoso» (p. 106). Si può forse aggiungere che l'effetto boomerang tipico della letteratura svizzera di lingua tedesca, per cui un autore deve avere successo all'estero prima di essere riconosciuto in patria come scrittore affermato, evidentemente non ha ancora terminato il suo corso.

Nei vari saggi che compongono il volume, l'argomentazione evita bilanci ed affermazioni definitive, quasi a rispecchiare la peculiare sospensione che emana dal quadro citato in apertura, sorprendendo qua e là il lettore con riferimenti autobiografici che inducono a

meglio comprendere una nazione a noi vicinissima ma sotto molti aspetti sconosciuta. Lo stile vivace e ironico, ottimamente reso da Gabriella de' Grandi, nota in Italia soprattutto come traduttrice di Friedrich Glauser, reca qua e là tracce della matrice orale di alcuni contributi, ad esempio là dove l'autore non rifugge da battute di spirito (del *Don Giovanni* di Frisch si legge che il protagonista «non va all'inferno come tutti i suoi predecessori. Peggio: finisce per sposarsi. Avrebbe preferito il fuoco eterno», p. 225) e da strategie retoriche volte a tenere costantemente vigile l'attenzione del pubblico.

Nel complesso, la Confederazione Elvetica emerge dal volume come paese certamente non privo di contraddizioni e paradossi, volto a mantenere la tradizione pur essendo proiettato nel futuro.

Anna Fattori

Theatralität in Literatur und Kultur, in «Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien», 2 (2014), hrsg. v. Siegfried Ulbrecht – Achim Küpper, S. 214, € 28

All die im 25. Heft der Prager Zeitschrift «Germanoslavica» enthaltenen Aufsätze befassen sich mit dem Thema der Theatralität literarischer Texte. Als ergiebig und facettenreich erweist sich das vorgeschlagene Thema, insofern die Beiträge, meistens chronologisch gereiht, neues Licht auf jenen Zeitraum zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert werfen, in dem die Wurzeln der Moderne liegen. Ausgerechnet die Schlagworte Theater und Theatralität, wie auch Theatralisierung und Inszenierung innerhalb des literarischen Textes ermöglichen es, eine Brücke zwischen den Anfängen der Moderne und der Ästhetik der Postmo-

derne zu schlagen. Der Inhalt lässt sich klar in vier Teile untergliedern. Dem Beitrag von Monika Schmitz-Emans fällt die Rolle der einführenden Partie zu. Es geht um *Theatralität im Medium des Buchs*, wo die Medialität wörtlich, als materielle Übertragung der theatralischen Handlung, des Stücks also von der Bühne zum Papier zu verstehen ist. Der Aufsatz befasst sich mit dem Phänomen des Papiertheaters, das als «Produkt der bürgerlichen Theaterkultur» eruiert wird. Das Phänomen fügt sich in den Rahmen jenes langen Prozesses der Verbürgerlichung der Kunst ein, der auch die Blüte der Hausmusik umfasst und der das 19. Jahrhundert als bürgerliches Zeitalter prägt. Wichtig erscheint das Papiertheater als Miniaturform des großen Theaters adliger Herkunft, worüber jetzt auch der Bürger, zwar in stark reduzierter Form und Größe, im eigenen Wohnzimmer verfügen darf. Andererseits stellt dies eine gesteigerte Verkleinerung, sozusagen eine Miniatur zweiter Potenz dar, weil bereits die Bühne in ihrer ursprünglichen Form eine Welt im Kleinen darstellte: Nach dem alten Topos des lateinischen Mittelalters war das Theater stets Weltbühne, *theatrum mundi*. Die Blütezeit des Papiertheaters verläuft parallel der Verbürgerlichung des Dramas überhaupt und fällt chronologisch mit dieser zusammen. Entscheidend für seinen Aufstieg war die Realisierung der Theaterbühne mit Figuren, die nicht nur statisch wirken sollten, sondern das Spiel vorspielten, indem sie sich bewegen ließen. Diese verstellbaren Figuren, die man sich leicht als papierne Figurinen vorstellen kann, waren in Bilderbogen angeboten, aus denen sie dann herausgeschnitten wurden. Für jede Szene verfügte man ungefähr über einen Bogen; so war wenigstens das 1811 in London entstandene Pantomimenstück *Mother Goose*. Schon dieser Titel suggeriert eine

semantische und ideologische Kontiguität des bürgerlichen Papiertheaters mit dem *conte des fées*, dem Feenmärchen, das besonders zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich blühte und seinerseits in der mal spielerischen, mal satirischen Miniaturisierung des Mythos bestand. Das Papiertheater stellte darüber hinaus eine konkurrierende Form des Marionettentheaters dar. Das Theater war oft aus Holz und entsprach in seiner Ausstattung, die meistens auch noch ein Proszenium vorsah, bekannten großen Bühnen. Bis 1870 erschienen Versionen des Papiertheaters, die Inszenierungen des Wiener Sprech- und Musiktheaters entsprechen und ungefähr zur selben Zeit wie diese herausgebracht werden. Die Druckbögen bieten also dem Besitz- und Bildungsbürger die Bühnenkultur in ihrer Miniaturversion an. Diese Erfindung fügt sich vollkommen in die Wohnkultur des 19. Jahrhunderts ein, die durch eine bestimmte Auffassung des Hauses als bewohnbaren Raums, als Interieur geprägt erscheint. Von der Höhle des eigenen Interieurs will sich der Bürger nicht trennen, auch nicht zum Theaterbesuch.

Im mittleren Teil des Heftes befinden sich drei Beiträge, Sabine Grubers *Theaterereignisse als säkulare Erweckungserlebnisse in Autobiographik und Dichtung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*; der Aufsatz von Alexander Jakolievic befasst sich hingegen mit der *Theatralisierung der Gewalt in Schillers Geschichtsdarstellung*, während *Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann* der Titel von Achim Küppers Beitrag ist. Auch für Grubers Aufsatz erscheint die Kategorie der Säkularisierung nützlich, um das Verhältnis von Kirche und Theater im ausgehenden 18. Jahrhundert zu erforschen. In Betracht gezogen werden nicht so sehr literarische Texte, als vielmehr Schriften, die an der

Grenze zwischen Kunst und Leben anzusiedeln sind: Autobiographien also, aus denen das Theatererlebnis häufig als sakralisierte Erfahrung hervorgeht. So geschieht es etwa in den Biographien Liebichs, Ifflands und Kotzebues, wo der erste Theaterbesuch zu regelrechter religiöser Bekehrung stilisiert wird. Aber nicht nur in Biographien solcher bekannten Theaterautoren, sondern auch in Lebensgeschichten von Laien finden sich «ähnliche, zu einem religiösen Erweckungserlebnis stilisierte Erstbegegnungen mit dem Theater». Zitiert wird u.a. Moritz' *Anton Reiser*, der sich mit der für die Hauptfigur verhängnisvollen Umtauschbarkeit von Altar und Bühne intensiv beschäftigt, und wo zuletzt die «theatralische Sendung» Antons als Täuschung demaskiert wird. Ebenso verhängnisvoll und bis ins Verderben führend, erweist sich auch für Karl Friedrich von Hans-Neuhaus die Begegnung mit dem Theater. Aber ungeachtet aller biographischen und psychologischen Motivationen, eines lässt sich über den Topos der Gleichstellung von Kirche und Theater, die das 18. Jahrhundert durchzieht, behaupten: die Analogisierung lässt sich soziologisch begründen und rührt dem Bedürfnis nach Rechtfertigung und sozialer Akzeptanz der Schauspielerkunst her, die lange als eine Art Zigeunerkunst von der guten Gesellschaft verachtet wurde. Wie die Verfasserin richtig bemerkt, befand sich damals das deutschsprachige Sprechtheater in einer Umbruchsphase, Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen genossen kaum gesellschaftliche Beachtung. Ihre Kunst wurde zwar bewundert, ihre Lebenssituation jedoch als unbürgerlich verachtet und heftig kritisiert.

Jakovljevic richtet seine Aufmerksamkeit auf drei storiographische Werke Schillers (*Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande*, *Merkwürdi-*

ge Belagerung von Antwerpen und *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*). Er verzichtet jedoch «mit guten Gründen» auf die Auseinandersetzung mit den Schriften zur Theorie der Tragödie, und beschließt, das Phänomen des Grauens – *recte* das Grauen als ästhetisches Phänomen – ausschließlich aus der Perspektive obengenannter Schriften zu untersuchen. Die Gewaltformen, die in Schillers Geschichtsschriften in den Vordergrund rücken, ließen sich keineswegs auf das Erhabene zurückführen. Darüber hinaus wäre es auch nicht möglich, hier ein vernünftiges Ziel zu erkennen, das eine Rechtfertigung der dargestellten Gewalt bieten könnte. Der wichtigste Berührungspunkt zwischen Geschichtsschreibung und Dramatik kann man vielleicht in der wirkungsästhetischen Erwägung erblicken: Durch die Darstellung der Gewalt zielt Schiller auf die einfühlende Teilnahme des Lesers, der in einem gewissen Sinne die Rolle des Zuschauers übernimmt. So kann sich Jakovljevic auf Stephan Jaeger berufen, der bereits von einer «performativen Seite» von Schillers Geschichtsschreibung gesprochen hatte.

Ins Innere von Hoffmanns Texten führt uns Achim Koppers theaterlicher Korridor (*Der theatrale 'Korridor'. Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann*). Aus seiner anregenden Interpretation, die die innere Dimension des Theaters innerhalb der literarischen Dimension im Blick hält, geht sehr deutlich hervor, welche antizipatorische Rolle Hoffmanns Ästhetik der Diskrepanz hinsichtlich der Ästhetik der Postmoderne spielt. Weder die Literatur, also die Schrift an und für sich, noch das Theater als selbständiges Phänomen stehen im Mittelpunkt von Koppers Analyse, sondern vielmehr die Verbindung zwischen Schrift und Theater, die Schnittstelle zwischen unterschiedli-

chen ästhetischen Phänomenen, worauf die räumliche, aus *Don Juan* stammende Metapher des Korridors hinweist. Im Hinblick auf diese Schnittstelle lässt sich auch Hoffmanns *Prinzessin Blandina* lesen: Ein gescheitertes, nicht für die Ausführung konzipiertes Stück, das jedoch manches enthält, was schon das erzählte Theater von *Prinzessin Brambilla* vorwegnimmt. Vor allem die räumlichen Verhältnisse des im ersten Teil der *Fantasiestücke* enthaltenen *Don Juan* werden von Küpper präzise untersucht. Hier befindet sich der bereits erwähnte Korridor, der die Räumlichkeit des Alltags (des Hotelzimmers) mit der theatralischen Fiktion verbindet. Die Theatralität spielt selbstverständlich in Hoffmanns Text eine wichtige Rolle, und dies wenigstens im doppelten Sinn: Einerseits weil der Sinn der Erzählung erst vor dem Hintergrund der abwesenden Vorlage, Mozarts *Don Juan*, sich völlig erschließt. Ausgerechnet die intertextuellen Beziehungen, die zwischen beiden Texten bestehen, setzen das Maschinenwerk des Wunderbaren und geradezu Gespensterhaften im Betrieb: wie ist es möglich, dass Donna Anna zugleich auf der Bühne und in der Fremdenloge sich befindet und wie lässt sich vor allem ihren Tod erklären? Andererseits entwickelt Hoffmanns Text eine eigene Theatralität. Als regelrechten Keim dieser theatralischen Räumlichkeit betrachtet Küpper die Schlusszene der Oper, wo die männliche Hauptfigur des 'Wollüstigen' zur 'faustischen' Größe erhoben wird. In der Szene erscheint der Held, während er unter 'gotischen Gewölben' 'hermetisch' geschlossene Flaschen eine nach der anderen öffnet. Ausgerechnet der Hinweis auf das 'Hermetische' dient Küpper als Anregung für seine kühne aber faszinierende Ausdeutung der räumlichen Auffassung in Hoffmanns Erzählung, wo jedoch der Raum eigent-

lich als 'Spielraum' der Einbildungskraft zu verstehen ist. Innerhalb der verschachtelten Topographie der Erzählung, die aus mehreren, ineinander eingebetteten Räumlichkeiten besteht, würde das Finale als *mise en abyme* wirken, als Miniaturmodell also, das die Struktur des Ganzen widerspiegelt. Der nur anscheinend einfachen Handlung des Helden, der die Flaschen öffnet, käme eine andere, metaphorische Bedeutung zu: sie würde also zur Allegorie der Phantasie, die – wie in der Beethoven-Rezension – das Tor des Orkus aufmacht und die unterirdischen, 'hermetischen' Zaubermächten des Geisterreichs entfesselt. Im dritten Teil befinden sich theoretische Beiträge, die sich mit der neueren Reflexion über Sprachtheorie und Theatersemiotik befassen. Jitka Pavlišova setzt sich mit der Krise der traditionellen Auffassung von Drama, und mit der daraus resultierenden «Postdramatik» auseinander. Mit der Auflösung der dramatischen Form hängt die steigende Theatralisierung des literarischen Textes zusammen, die ebenfalls auf «Desemantisierung der Verbalsprache», sowie auf die «Dekonstruktion des sprachlichen Zeichensystems» hinausläuft. Auf den Beitrag von Herta Schmid, die sich mit der Anwendung des Strukturalismus auf die Theatertheorie auseinandersetzt, folgt mit dem vierten Teil wieder eine Partie, die sich konkreten Texten widmet, diesmal aus germano-slavischer Perspektive. Besonders interessant erscheint hier Spela Virants Beitrag, der sich mit dem dramatischen Erstling von Alma M. Karlin befasst. Das Stück heißt *Die Kringhäusler*, wurde 1918 verfasst und ist noch nie aufgeführt worden. Obwohl das Stück kein Meisterwerk ist, enthält es dennoch Elemente, die es im Kontext der Dramengeschichte interessant machen. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Konflikt zwischen dem

Helden, einem Wissenschaftler, der in Berta verliebt ist, und der Gesellschaft, der Gemeinschaft der kleinen Stadt, die seine Geliebte nicht akzeptiert. Die antikonformistische Haltung verbindet der Held mit einer unbeschränkten Liebe zur Natur. Hans Georg Hasselstein verkörpert somit «de[n] neue[n] Mensch[en]». Er ist jedoch kein Schwärmer wie im Pathos der expressionistischen Zeitkritik, sondern ein nüchterner und vernünftiger Wissenschaftler. Obwohl Alma Karlin sich in ihrem Leben ständig mit der Geschlechterproblematik auseinandersetzt, fehlen hier völlig die von Männern unterdrückten Frauen und es gibt auch keine für die Emanzipation kämpfenden Frauen. Die Rebellion geht von Hans Georg aus, nach seinem Tod wird seine Funktion allerdings von Berta und seiner Mutter übernommen. Wichtig ist schließlich die Funktion, die in der Beschreibung der Bühnenbeleuchtung dem Licht zukommt, als wäre es ein selbständiger Bestandteil der Handlung. Der Band wird schließlich von einem kurzen aber höchst spannenden Beitrag über die Geschichte des Prager Theaters von 1845 bis 1945 beschlossen. Es handelt sich um die Besprechung von Jitka Ludvovas Monographie in einer deutschen Zusammenfassung. Ludvova zeichnet akribisch die Geschichte des deutschen Theaters nach. Der Band, auf Tschechisch erschienen, bietet ein umfassendes Bild der tschechischen, jüdischen und deutschen Gesellschaft von den Goldenen Zeiten, unter der Leitung von Angelo Neumann, von den letzten Jahren der Monarchie, als Heinrich Teveles Dramaturg war, bis zu den Jahren im Schatten Hitlers und zum bitteren Ende.

Barbara Di Noi

Hermann Dorowin – Rita Svandrlik – Leonardo Tofi (a cura di), *La sfuggente logica dell'anima. Studi in memoria di Uta Treder*, Morlacchi Editore, Perugia 2014, pp. 492, € 19

Il sogno è senza dubbio una delle esperienze fondanti dell'immaginazione poetica e della scrittura. Collocato in un territorio di confine tra natura e cultura, tra sonno e veglia, il linguaggio onirico sfugge alla logica univoca dei concetti e dei discorsi teorici, eppure afferma con forza il suo valore conoscitivo, come sorgente spontanea di creatività, fonte di ispirazione o veicolo di una verità politemica che chiede di essere interrogata.

Trentasette studiosi e studiosi di letteratura e arte si sono confrontati con «la sfuggente logica dell'anima» per rendere omaggio alla memoria di Uta Treder, brillante germanista e scrittrice precocemente scomparsa. Nella premessa del volume Claudio Magris delinea un fine ritratto della scrittrice e della studiosa, ripercorre i suoi romanzi e i lavori sui classici e romantici, dagli studi su Kafka a quelli sulla letteratura delle donne, ad esempio di Droste-Hülshoff o di Lasker-Schüler tra le autrici preferite. Ma Magris ricorda anche la collega e l'amica, il suo impegno civile e morale e la «gentilezza d'animo» che l'aveva distinta, e ricorda quei piccoli gesti che hanno lasciato un segno nella memoria. Tra i maestri della germanistica italiana è presente nel volume anche Giuseppe Bevilacqua, che ha voluto donare a Uta Treder una pagina del suo diario, un ricordo di Claude Davide, la memoria di una vita consegnata alla letteratura.

Gli studi dedicati a Uta Treder indagano il tema del sogno nella letteratura, argomento scelto con cura perché rende giustizia al doppio impegno di lei come scrittrice e germanista e risponde a tematiche fondanti della sua opera saggistica e creativa. Nella scrittura della Treder

il linguaggio onirico e immaginativo costituisce una modalità privilegiata di conoscenza che lascia prevalere, come mette in rilievo Rita Svandrlík, il «campo semantico delle transizioni, degli attraversamenti e degli sconfinamenti». I contributi del volume, che narrano – è legittimo affermarlo – una storia letteraria del sogno, esplorano un territorio nuovo poiché la storia del sogno è ancora tutta da scrivere. I risultati dimostrano che il fenomeno onirico può essere uno strumento d'indagine formidabile per comprendere le modalità in cui ogni epoca rappresenta se stessa e affronta il rapporto tra ragione e immaginazione. Nel mondo antico, notoriamente, i sogni erano considerati messaggi divini e nelle tragedie antiche, si pensi a Eschilo o Euripide, avevano un carattere divinatorio. Recentemente sono stati pubblicati diversi libri sull'esperienza onirica nel mondo antico. Giulio Guidorizzi (*Il compagno dell'anima*, 2013), ad esempio, descrive la raffinata cultura del sogno elaborata dalla civiltà greca, mentre William Harris (*Due son le porte dei sogni*, 2013) analizza il fenomeno del sogno epifanico e la sua eclisse nell'antichità. Già in Omero esiste la consapevolezza della doppiezza dei sogni: sono noti i versi dell'*Odissea* che parlano delle «due porte del sogno», una d'avorio dove passano i sogni ingannevoli e una di corno per i sogni veri. Di quest'ambivalenza si sono occupati filosofi come Platone, ma nel mondo antico si è diffuso anche un sapere più pratico, custodito da interpreti dei sogni quali Artemidoro di Dalidi, o dalla medicina di un Asclepio o di un Ippocrate, che hanno saputo sfruttare la potenza terapeutica dei sogni.

L'interpretazione del fenomeno onirico può segnare le tappe della storia culturale e letteraria, come è stato evidenziato da Peter-Andre Alt nel libro *Der Schlaf der Vernunft* (2002), che si concentra sui

tempi moderni e mostra i cambiamenti e le cesure epocali nel rapporto tra sogno e letteratura dal Rinascimento ad oggi. Nel volume dedicato a Uta Treder la storia del sogno inizia nel mondo tardoantico: sull'esempio della vicenda di Atteone, della passione di Perpetua e di Chiara d'Assisi, Gian Luca Grassigli discute il sogno come il luogo di una possibile rinegoziazione della propria identità femminile e/o maschile: può capitare – così afferma in conclusione – «di svegliarsi con uno sguardo più attento, aderente alle sfumature del nostro essere, le quali faticano fortunatamente a rispettare i confini e le gabbie». La storia prosegue poi con il primo sogno nella tragedia francese del Cinquecento (Miriangela Miotti) e con il teatro di Shakespeare, grande erede della tradizione antica e medievale del sogno, del suo carattere divinatorio e visionario, tradizioni che Shakespeare trasforma portando il sogno nell'immanenza dell'anima umana e mettendo in scena tutta la potenza di una natura riscoperta: le passioni e la follia dell'uomo, ma anche il sonno come sospensione della vita, vicinanza alla morte o balsamo dell'anima, come sottolinea Rosanna Camerlingo.

«Il sogno imprime il meraviglioso nella mente dei sognatori», scrive Ludwig Tieck nel suo saggio su Shakespeare. Il frammento in forma drammatica *Sommernacht* del giovane Tieck, che Leonardo Tofi ha tradotto per questo volume, è la messa in scena di un sogno shakespeariano che si fa allegoria romantica, allegoria dell'ispirazione poetica. Ma sull'esempio di Shakespeare si comprende soprattutto quanto sia importante nella storia del sogno letterario il filone del teatro. Grandi autori come Hugo von Hofmannsthal o registi come Max Reinhardt (ne parla Jelena Reinhardt) hanno sentito profondamente questa vicinanza del teatro al mondo dei sogni.

Molti contributi del volume sono dedicati al teatro, ai sogni d'angoscia delle fanciulle e alle fantasie di vendetta nelle tragedie di Lessing (Marie Luise Wandschützer), ai sogni salutari e agli incubi spaventosi nei drammi di Schiller (Maria Carolina Foy), o ai sogni di Judith e Holoferne nel dramma di Hebbel (Emilia Fiandra). Nella fiaba drammatica di Grillparzer *Der Traum ein Leben* il sogno del protagonista Rustan occupa quasi tutta la scena per svelare il lato oscuro e violento che si nasconde sotto la superficie quietista del *Biedermeier* (Riccardo Morello). La parabola teatrale del sogno tracciata in questo volume arriva fino ai giorni nostri, con il Laboratorio teatrale di Luca Ronconi a Prato che ruota intorno al tema del sogno e della perdita di sé (Alessandro Tinterri).

Se il teatro è l'esperienza comune di un sogno, la poesia può essere la sua visione, si pensi alla poesia del Pascoli (Giovanni Falaschi) o alla potenza visionaria di Else Lasker-Schüler, una delle poetesse più amate da Uta Treder (Claudia Vitale). Sono visioni che possono tramutarsi in incubi come nella poesia di Coleridge che recepisce le teorie del sogno romantiche (in particolare Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, 1814) e sperimenta esperienze limite tra psiche e soma (Annalisa Volpone). Il periodo del romanticismo, che riscopre il sogno come fonte dell'ispirazione e della creatività poetica, è un capitolo decisivo nella storia letteraria del sogno. È nota la rivalutazione della sfera dell'inconscio in Novalis (Riccardo Concetti) o in Jean Paul (Jörg Albrecht), che porta a grandissime innovazioni nel linguaggio delle immagini e nelle strategie narrative. Nel *Künstlerroman* di Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* la letteratura romantica si rispecchia nell'età del rinascimento che per primo ha fatto del sogno una metafora della creazione artistica. Come sot-

tolinea Patrizio Collini, Tieck, il maestro della disillusione, smaschera l'illusorietà e fa del sogno di Sternbald un risveglio onirico. L'importanza del tema del risveglio, intimamente connesso al sogno, sarà successivamente messo in rilievo da Walter Benjamin, ma già la letteratura romantica tematizza il risveglio come disillusione e ironico disincanto, ma anche come ampliamento della coscienza e della memoria, come in *Maler Nolten* di Mörike (Lucia Perrone Capano).

I contributi raccolti nel volume riescono a illustrare tutte le diverse sfumature e tonalità affettive che il fenomeno onirico può assumere, come potente scenario di passioni, incubo angoscioso o serena visione notturna. Ma non solo: nella *Cenerentola* di Rossini la profondità dell'inconscio si dissolve in un «sogno in do maggiore» (Biancamaria Brumana) o nella prosa di Robert Walser il sogno del Vaterländli elvetico assume le sembianze di un ingenuo dipinto ideale (Anna Fattori). Un capitolo a sé meriterebbe infine il cinema come fabbrica di sogni (Rita Calabrese), che ispira la letteratura del primo Novecento.

Una svolta epocale nella storia culturale del sogno è rappresentata dalla psicanalisi di Freud con la quale gli scrittori del Novecento si confrontano e si scontrano. Un esempio è rappresentato da Rilke e dal suo rapporto controverso e complesso con Freud (Nicoletta Da Crema). Illuminante è quindi il contributo di Fabrizio Cambi dedicato all'estetica del sogno in Thomas Mann: la sua evoluzione inizia con il sogno dionisiaco di Aschenbach nella *Morte a Venezia*; segue poi il famoso sogno visionario di Hans Castorp nel capitolo *Schnee* della *Montagna magica*, che ripercorre la storia occidentale che sta per precipitare nella guerra; *Giuseppe e i suoi fratelli*, infine, esprime con la doppia vocazione di Giuseppe – sognatore e interprete dei

sogni – il credo neumanista di Mann: che il messaggio divino del sogno, per essere efficace, va interpretato dall'uomo. Nell'opera di Thomas Mann il sogno si inserisce in una dimensione mitico-psicologica, che costituisce un importante filone nell'estetica del Novecento. Diversa, ma altrettanto paradigmatica, è l'opera di un altro classico della modernità, Franz Kafka, uno degli autori principali di Uta Treder. In Kafka i sogni 'partoriscono' un mondo, il mondo kafkiano che lui stesso ha definito «assalto al confine terreno» (per citare il titolo della monografia di Treder). Spesso i testi visionari di Kafka sono strutturati come un sogno, e viceversa i suoi sogni sembrano racconti kafkiani, analogie che emergono chiaramente nelle analisi di questo volume (Helga Gallas, Lucia Borghese). L'opera di Kafka è certamente un sogno lucido, sognato ad occhi aperti. Kafka trasferisce nella letteratura la lucidità dei sogni, ma anche quella degli incubi collettivi della sua epoca. Nel Novecento il sogno può essere un documento storico eccezionale: colpisce in questo senso il libro di Charlotte Beradt intitolato *Il terzo regno del sogno* (Irmela von der Lühe), serie di sogni protocollati e raccolti durante il regime nazista che raccontano la storia segreta del Nazionalsocialismo, che narrano come la dittatura si insinua nell'inconscio collettivo e come l'individuo subisca una vera e propria iniziazione alla paura e alla vergogna.

Leggendo gli studi in memoria di Uta Treder colpisce come quasi tutti i contributi entrino con lei in un dialogo, diretto o indiretto, che va ben oltre i consueti discorsi o dibattiti accademici. Le «cartografie del sogno» di Sara Barni, ad esempio, disegnano una linea estetico-filosofica che lega il sogno al mito e alla poesia, da Novalis a Kubin fino alla poesia di Mayröcker, che attinge alle «parole sognate» per riflettere sull'arcaica dop-

piezza dei sogni e sul rapporto tra verità e finzione. Oppure lo straordinario «itinerario onirocritico» tracciato da Ernestina Pellegrini nel labirinto dei sogni di donne artiste, che tocca i luoghi più importanti nella vita di Uta Treder, Amburgo, Roma e Trieste. Essere donna – così emerge in questo percorso – vuol dire sperimentare le forme di una autorappresentazione sempre dislocata e talvolta anche eccentrica. Il tema dell'autorappresentazione femminile ricorre come un *Leitmotiv* nel volume, è presente nella narrativa di Martín Gaité (Anne-Marie Lievens), nei sogni di Marlen Haushofer (Paola Gheri) o nel volo onirico di Angela Kraus (Anna Chiarloni), per assumere un carattere drammatico in Ingeborg Bachmann, negli incubi angosciosi dell'io femminile in *Malina* (Antonella Gargano). È un tema che persiste perché è la passione che ha mosso la ricerca di Uta Treder. La stessa passione ispira la fantasia narrativa di Barbara Frischmuth, cui Hermann Dorowin dedica il suo contributo sulle metamorfosi dell'identità femminile, sul dialogo delle donne di oggi con gli esseri sovranaturali, sul possibile recupero di credenze infantili e sul sogno come uno spiraglio che apre un varco nella quotidianità dove possono giungere ispirazioni inattese.

La storia del sogno in letteratura delineata in questo volume non poteva non concludersi con un capitolo importante, quello concentrato sulla narrativa di Uta Treder. La scrittura creativa della Treder si muove, con leggerezza e autoironia, sul permeabile confine tra realtà e sogno quando narra delle sibille e alchimiste di oggi, delle varie artiste della metamorfosi che scoprono identità sempre nuove e diverse (Emmanuela E. Meiwes). Numerosi fili legano la tessitura di questa narrativa all'opera di altre scrittrici, si pensi ai riferimenti intertestuali a *Malina* nel romanzo *Der schwarze König*, ai rimandi

a Fontane, Kafka, Haushofer o Virginia Woolf ne *I dolori di Claudia Seeliger*, o al romanzo *Die Prophetinnen*, che presenta il sogno come modalità privilegiata di conoscenza, «di un sapere femminile che vede con gli occhi chiusi» (Maria Fancelli). A questo sapere femminile è dedicato il contributo di Rita Svandrlik che condivide la passione di Uta Treder: il pensiero della differenza sessuale e la denuncia dell'atopia femminile, l'amore per la poesia come patria degli apolidi, la ricerca di una genealogia femminile nella tessitura delle opere letterarie.

In conclusione si può affermare che gli studi in memoria di Uta Treder non rappresentano un semplice omaggio tipico della convenzione accademica. Leggendo i vari contributi a lei dedicati si percepisce quanto siano ancora vivi i ricordi, l'affetto e la stima per la collega, la maestra e l'amica. Si rende percepibile al lettore che l'opera di Uta Treder ha saputo mettere in moto i sogni della letteratura e stimolare in altri e in altre la fantasia narrativa e la passione per la ricerca, e che certamente continuerà a farlo anche in futuro.

Isolde Schiffermüller

Stephan Pabst, *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*, Wallstein Verlag, Göttingen 2016, pp. 483, € 39,90

Non è un caso se le definizioni che rimandano a una realtà del dopo, volte a sancire la fine di epoche, concetti e valori siano sempre più numerose: il prefisso latino 'post' afferma la sua internazionalità accompagnando nei vari idiomi parole diverse, come è avvenuto con la recente acquisizione del termine postverità, ulteriore tassello nella catena dei post, iniziata con l'ormai consolidato postmoderno, seguito da poststoria

e postumanesimo, che si sono imposti verso la fine degli anni Novanta. Anche il termine Post-Ost-Literatur che Stephan Pabst sceglie per il suo volume appare in linea con questi utilizzi, inteso com'è quale cifra di un tempo segnato da un inizio che contiene in sé gli esiti di una fine. L'allitterazione del titolo, si potrebbe dire, riprende il tema del dopo, che la ripetizione dei suoni espone fin da subito: oggetto dell'indagine sarà sia la frattura rispetto all'esistente che quanto rimane ad attestare una passata presenza. Perché nel volume di Pabst, dove si discute dell'opera di scrittori della ex DDR a partire dal crollo di quel regime politico che ha determinato una svolta epocale per l'intera Germania, continuità e cesure sono rintracciate in quella generazione – o per meglio dire in quelle generazioni – di scrittori la cui esistenza e pratica letteraria sono andate trasformandosi insieme al disparire dello stato tedesco dell'est. Se, nonostante la presenza di saggi e storie letterarie, rimane problematico rintracciare l'identità di una letteratura della DDR, ancora più complesso è determinarne la permanenza dopo la fine del sistema politico che quella letteratura ha prodotto.

La sfida di Pabst è rivolta soprattutto a coniugare filologia e storia, cosa che lo porta a osservare in maniera analitica singoli testi, la cui vicinanza temporale li rende in genere più congeniali alla critica pubblicistica che non alla trattazione accademica. Ma proprio in questo senso l'interpretazione di Pabst riserva delle sorprese: nella sua capacità di riprendere il discorso sulla DDR, lo studioso interroga le ideologie attraverso le dinamiche interne alle opere: a contatto con i generi e con la loro tradizione, gli scrittori interpretano la disfatta derivata dal crollo di un'utopia addentrandosi in una lingua letteraria alla quale la dimensione ideologica diventa vieppiù distante ed estranea.

A rimanere insomma, scrive Pabst nel tono di una brillante sintesi, è ciò che si trasforma.

Il volume esercita la sua proposta di lettura passando in rassegna quattro figure di scrittori ben noti appartenenti a generazioni diverse dell'ex DDR: si apre con Heiner Müller (1929), per dedicarsi poi a Wolfgang Hilbig (1941) e Reinhard Jirgl (1953) e concludere infine con un autore come Durs Grünbein, nato all'inizio degli anni Sessanta (1962). Per ognuno l'ottica prescelta è quella del genere letterario che di volta in volta rivela slittamenti e passaggi attraverso i quali gli autori mettono alla prova, dopo il 1989, la propria scrittura: le interviste rappresentano per Müller la forma presoché esclusiva della propria identità di autore, le liriche indicano in Hilbig l'allontanamento dal romanzo, la scrittura romanzesca diventa il luogo privilegiato del nuovo realismo di Jirgl, mentre la poesia di Grünbein traduce il suo prendere le distanze dai testi teatrali, la qual cosa coincide con l'attenzione rivolta verso temi ripresi dalla tradizione e dall'antichità.

Di Heiner Müller, il più acclamato e celebrato scrittore dell'ex DDR (famosa la cerimonia d'addio, una maratona di letture di otto giorni al Berliner Ensemble, di cui Müller era stato direttore per un anno prima della morte avvenuta nel dicembre 1995), Pabst prende in considerazione le interviste, esaminate dal punto di vista della presenza o assenza dell'io, prospettiva che potrebbe sembrare a prima vista paradossale, visto che la voce dell'autore si fa sentire come mai in un genere basato, com'è ovvio, sulla sua imprescindibile presenza. Ma Müller realizza nelle interviste una strategia letteraria proprio in vista di un'autorelativizzazione. A rimanere aperte, nelle interviste e nei testi sono le domande che non prevedono risposte a priori, ma,

come d'altronde spesso in Brecht, invitano prima di tutto alla riflessione. Per Müller si tratta piuttosto, anche nelle interviste, di una negazione dell'io che suggerisce, come avviene nella conclamata pratica delle citazioni delle poesie tarde, l'idea di una scomparsa dell'autore, unico modo, secondo le parole dello scrittore, per opporsi alla sparizione dell'uomo. Indicativo è anche il legame fra poesie e interviste: nelle poesie l'autore riprende le proprie interviste, visto fra l'altro che anche nelle liriche Müller dà voce alla propria figura pubblica, indotto dall'opinione pubblica a prendere posizione allorché vengono resi noti i suoi contatti con la Stasi. Nelle interviste, spiega Pabst, Heiner Müller parla di sé, negando il soggetto e assumendo così il carico di una insormontabile contraddizione, la stessa che governa l'utopia da cui era nata la DDR a cui l'autore rimane fedele anche dopo e al di là del declino. L'atteggiamento di Müller di fronte all'utopia è di sottrarla alla storia, forse un gesto estremo per indicarne una possibile sopravvivenza.

Diverso il discorso per Hilbig che affronta in altro modo anche il tema dell'autore. Diverse sono innanzitutto le circostanze biografiche. Seppure nel suo ultimo romanzo, *Das Provisorium*, si parli di un autore dell'est che va all'ovest, dove non riesce più a scrivere, la realtà biografica racconta esattamente il contrario, dato che dopo il passaggio all'ovest nasce la maggior parte delle opere di Hilbig, che a est era rimasto sempre ai margini della collettività degli artisti. L'inclinazione del romanzo segna in quest'opera l'abbandono dei generi del racconto e della poesia. Nel romanzo *Ich* il tema del rapporto fra potere e letteratura viene affrontato tramite la storia di uno scrittore chiamato a collaborare con la Stasi. L'attività collaborazionista presuppone, a ben vedere, uno sdoppia-

mento della personalità, la qual cosa, sul piano della scrittura, implica una poetica della soggettività che allo stesso tempo la include e la esclude. Un'ottica a cui risulta congeniale il rinvio a un autore come Beckett, lo scrittore della modernità per il quale il mondo esterno equivale a una unilaterale e ossessiva produzione dell'io. Per Hilbig l'io, osserva Pabst, è ridotto a una funzione meramente grammaticale, un'istanza astratta, un soggetto trascendentale, forma di parodia della soggettività moderna (p. 164). L'ultimo romanzo *Das Provisorium* si svolge negli anni precedenti la caduta del muro: provvisoria è per lo scrittore proveniente dall'Est la vita nella Germania occidentale, la qual cosa pone di nuovo al centro dell'attenzione la problematica del soggetto. Il protagonista C. tenta di produrre testi intorno all'esistenza di un io, rappresentato tuttavia come categoria fallimentare della nuova modernità. Negli stessi anni in cui lavora a *Das Provisorium*, e in cui riflette sul romanzo come genere dell'individuo disintegrato, Hilbig riprende anche la sua attività poetica scrivendo un gruppo di liriche che confluiranno nel volume *Bilder vom Erzählen*, pubblicato nel 2001. Già nel titolo appare un'indicazione del genere che nella prassi del testo significa l'opzione per il verso lungo dell'epica, tipico da un lato di un genere misto come il *Prosagedicht*, dall'altro dell'epica classica, cioè per Hilbig dell'ipertesto omerico che domina in questo momento il suo immaginario poetico. Ciò avviene a partire dalla figura di Ulisse, archetipo dell'esule nella letteratura occidentale. Il mito, in quanto ambito dell'impensabile e dell'indicibile, si addice per Hilbig a liberare il racconto della DDR dai suoi tabù. Infatti il mito del ritorno rappresentato dall'eroe omerico ha il senso di imporre la necessità di una riflessione. Il ritorno però non è realizzabile dato che il luogo dell'origine è stato

cancellato e la riflessione può disporre di se stessa solo a patto di fare i conti con gli abissi della negazione. In *Bilder vom Erzählen* la metafora cara a Hilbig del mare sta in luogo della letteratura, con la sua vitalità, cioè con il suo perenne attestare il movimento della scrittura, visto che Hilbig, afferma Pabst, si muove – e l'esempio di Ezra Pound risulta in questo contesto decisivo – come in un mare di testi stranieri (p. 212). Ma la metafora del mare come luogo originario della poesia indica anche il rischio dell'inabissarsi, che segna, per Ulisse, l'impossibilità del ritorno. Del resto è l'assenza di patria che ne alimenta il mito e anche, spiega Pabst, il ritorno alla lirica degli inizi.

La poetica del romanzo si affaccia nell'opera di Reinhard Jirgl in modo del tutto singolare. La definizione di romanzo permane infatti nonostante l'integrità della forma sia costantemente messa a repentaglio. Fino al 1993 è assolutamente visibile la vicinanza al teatro, spiegabile anche tramite l'influenza esercitata su di lui da Heiner Müller e dalla sua sintassi ellittica, messa in evidenza dallo stesso Jirgl. Ma se il teatro con il richiamo ad autori come Strindberg, Artaud o Beckett, rappresenta un rinvio costante, non è la forza della parola scenica a fare da protagonista, bensì il suo ammutolire. Jirgl giunge a negare la forma drammatica e a rivolgersi a quella romanzesca, dove tuttavia a essere coltivato è un universo ossessivamente frammentario come quello che appare nel suo *Mutter Vater Roman* in cui il racconto scaturisce da un assemblaggio di spezzoni di testi tratti da ogni dove, nei quali la dimensione autoriale è o inesistente o del tutto ininfluenza. Il passaggio alla forma del romanzo è accompagnato da un ripensamento del passato della DDR che si realizza insieme a una critica rivolta alla tirannia della tecnica, fondamento della Germania occidentale: la permanenza del fascismo, a cui

aveva rivolto la sua attenzione Adorno, ritorna nelle riflessioni di Jirgl all'indomani dell'unificazione nei saggi presenti in *Zeichenwende* in cui si articola l'idea di una analogia fra nazionalsocialismo, capitalismo e socialismo. Nell'ambito del romanzo, basti pensare a *Die Stille*, una tale convinzione si traduce in un paesaggio dell'apocalisse che attesta come l'utopia sia stata sostituita da un annullamento totale: la terra spopolata è la cifra di una realtà postumana che ha spazzato via gli uomini e, contemporaneamente, depersonalizzato il racconto. Ma anche la critica, afferma Pabst, subisce una propria agonia (p. 255): da un lato il bisogno di critica permane, dall'altro sempre più si addita la sua paralisi e, insieme, il disorientamento legato al suo scomparire. Jirgl risponde con le figure dei suoi romanzi, che raccontano storie di fallimenti e di autoannientamenti o di personaggi in preda a follie omicide: figure che hanno trasformato la critica alla società in un odio indiscriminato come quello degli assassini seriali. Il realismo a cui approda Jirgl, che si nutre di autori come Döblin o Arno Schmidt, fa sua la formula di un accadere che non riguarda la storia narrata bensì il testo stesso: è il testo che accade e il suo accadere è la forma di un nuovo realismo. Pabst fa notare come i primi testi, con il loro ibridismo sul piano dei generi, indichino un rifiuto della rappresentazione, ragione per cui la ripresa del concetto di realismo è in linea con la produzione precedente e nello stesso tempo segna una svolta, divenuta manifesta alla fine degli anni Novanta. Il ritorno al realismo non può eludere adesso la totalità mediale della realtà, ovvero la sua coscienza critica che produce un narrare, declinato esclusivamente nella forma del presente (come avviene in *Mutter Vater Roman*). Il nuovo realismo di Jirgl ha a che fare con la riduzione della storia, la quale a sua volta sancisce la fine dell'utopia.

Come per Jirgl anche per Grünbein Heiner Müller appartiene alla sua genealogia di autore: per lui, all'indomani della sua morte, lo scrittore originario di Dresda scriverà un ricordo in versi. Müller è lo scrittore di un tramonto, la sua fine l'indizio di una sconfitta storica che Grünbein legge anche in relazione alla poetica dei generi. Il resto è lirica, suona il verso finale del *Brief an einen toten Dichter*, ripreso letteralmente dal testo di Müller su Medea: il fallimento è legato alla storia non meno che al genere del dramma. Il confronto con Müller serve a Grünbein per legittimare la poesia che nel suo parlare residuale può rispondere a quel disagio verso la storia che caratterizza il dopo '89. Il poststorico è soprattutto relativo al precoce, anzi repentino invecchiare di un sistema che, dopo la caduta del muro, diventa per tutti inesorabilmente anacronistico. Nello stesso tempo Grünbein scopre per sé un nuovo classicismo come avviene nel volume *Nach den Satiren*, dove compaiono figure esemplari di autori romani a cui il poeta moderno si rifà già a partire dalla nuova lunghezza dei versi. A dominare i testi la preposizione *nach* suggella un'attualità, già pregna della disfatta futura che il passato ha annunciato. Così sarà possibile assimilare Berlino a Pompei mentre il presente porta già le tracce della rovina a cui volge lo sguardo il moderno archeologo.

Dopo avere dedicato un capitolo a ogni autore, Pabst riprende alla fine del volume il filo del discorso per tessere relazioni, puntualizzare analogie e differenze sia fra gli autori stessi sia tra questi e gli autori che appartengono al canone della modernità da Kafka a Brecht, da Majakowsky a Rimbaud, da Döblin a Brecht. A permanere è un dialogo costante con la tradizione dei moderni, come conferma il persistente confronto con i generi letterari, la cui esistenza,

identità e trasformazione caratterizza la fase successiva alla fine del sistema socialista. Pure avvertendo l'inafferrabilità delle categorie o forse proprio grazie alla dichiarata coscienza del loro essere non più determinabili (assolutamente scettiche le affermazioni di Müller verso il postmoderno o quelle di Hilbig verso il moderno), questi autori dell'est che tanto successo avranno nella Germania degli anni Novanta, confermano la loro identità in un atteggiamento critico che, in ognuno di loro, si era manifestato già prima della fine e perciò, proprio con la fine, è in grado di dare vita a un nuovo inizio.

Gabriella Catalano

Federica Ricci Garotti, *Das Image Italiens in deutschen touristischen Reisekatalogen*, Carocci, Roma 2016, pp. 226, € 24

Reisekataloge sind eine «multikomplexe» (Ch. Gansel, 2008), «hybride Textsorte» (K. Ehlich, 2014), die Reiseziele facettenreich beschreiben und aufgrund persuasiver Strategien die Urlauberinnen und Urlauber überzeugen wollen, ihre Ferien in jeweils ganz bestimmten Regionen der Erdkugel zu verbringen. Da Reisekataloge der Ebene des Werbe- und Verlagsbereichs innerhalb des Tourismus-Diskurses angehören, geht die Autorin von der begründeten Annahme aus, dass sie Werbetexte sind und untersucht die ausgewählte Textsorte unter diesem Blickwinkel, der nicht in jedem Fall selbstverständlich ist.

Inwieweit sich das Image Italiens in den deutschen Reisekatalogen geändert hat und welche sprachlichen Strategien von den Herausgebern bevorzugt werden, sind zwei der zentralen Fragestellungen, die die Autorin in ihrem Buch beantwortet. Untersuchungsbasis bildet

ein Korpus von acht touristischen Katalogen, das nach den Prinzipien der funktional-pragmatischen Textanalyse und der Textlinguistik untersucht wird. Die Textexemplare werden somit punktuell auf allen Ebenen analysiert: von der Textoberfläche (formale Struktur, Texthandlungen) zur Mikrostruktur (sprachliche Elemente, Syntax, Lexik, Stilmittel). Präzise terminologische Definitionen, interessante Überlegungen zur Darstellungen einer Reise in der deutschsprachigen Kultur und detaillierte Reflexionen über naheliegende touristische Textsorten bereichern die Antworten zu Fragen, die in der Fachliteratur bisher noch keine endgültige Beantwortung finden konnten.

Federica Ricci Garotti strukturiert ihre komplexe Studie in zwei Teilen: nach dem ersten empirischen Teil, in dem das repräsentative Korpus vorgestellt und analysiert wird, folgt der zusammenfassende Teil, in dem die Ergebnisse präsentiert und diskutiert werden.

In der Einleitung bietet die Autorin eine aufklärende Begriffsbestimmung der Wörter 'Tourismus', 'Urlaub', 'Reise' und 'Fremdverkehr' und definiert mit Präzision die ausgewählte Textsorte, indem sie sie von ihr nahe verwandten, wie Broschüre und Prospekt, abgrenzt. Anschließend werden die Methode und die Analyseverfahren thematisiert, die ein von Hoffmann abgeleitetes Schema (L. Hoffmann, 2001) zur Grundlage nehmen und den Prinzipien der Funktionalen Pragmatik (K. Ehlich, 1984) zugeordnet sind. Die aus vier Phasen bestehende Textanalyse (Fragestellung, inhaltliche Organisation, sprachliche Realisierung der Handlungsstruktur und Sprachhandlungen) führt letztendlich zur Hervorhebung der regelmäßig vorkommenden Sprechhandlungen, um eine prototypische musterhafte Standardisierung der Textsorte nachzuvollziehen. Weitere Fragestellungen beschäftigen sich mit einer der zeit-

weiligen Leitfragen der gegenwärtigen Fachliteratur, und zwar: i. inwieweit die interkulturelle und landesspezifische Prägung in touristischen Werbetexten unterstrichen oder verborgen bleiben soll; ii. ob die italienischen Touristenziele in den heutigen Katalogen wie in der Vergangenheit dargestellt werden und ob die Reise nach Italien gegenwärtig noch als ein *topos* der deutschen Sehnsucht nach dem Süden anzusehen ist.

Das Korpus, das für das deutsche Publikum aus acht Reisekatalogen besteht, die von unterschiedlichen Herausgebern veröffentlicht worden sind, wird detailliert vorgestellt: *Trentino, In Verona amore a prima vista!, Die oberitalienischen Seen, Riviera di Levante, Adriaküste. Lidi di Comacchio, Marche: Italien in einer Region, Campiglia Marittima: La costa degli Etruschi; Capri, Ischia, Procida: touristische Informationen* sind die Textexemplare, die punktuell auf folgende Bestandteile hin analysiert werden. Im Mittelpunkt stehen die ästhetische Form, die Gestaltung der Umschlagseite, der Titel, die Haupttexte auf der inneren Seite und die Kontaktinformationen. Hauptgegenstand ist insbesondere der erste Fließtext der jeweiligen Kataloge, der auch als Einstufungstext gelten kann, da er die geographischen Hauptinformationen liefert und jeweils die gesamte Gegend im Überblick präsentiert, während Bilder nicht Gegenstand der Analyse sind. Zu vermerken sind auch die Überlegungen, die die Autorin während der Analyse anstellt, die nicht nur wissenschaftliche sondern auch didaktische Auswirkungen haben könnten.

Im zweiten Teil der Veröffentlichung werden die Ergebnisse der Analyse präsentiert und problematisiert. Vorerst wird die Textebene in Betracht gezogen und die Autorin legt mit Genauigkeit Kriterien zur Unterscheidung der Textsorte Reisekatalog von derjenigen des Reise-

führers vor. Auch wenn Ähnlichkeiten, wie u.a. das Vorhandensein von instruktiven Handlungen, aufwertenden Sprachhandlungen, expressiven Sprachmitteln und einer bemerkenswerten illokutiven Kraft nicht zu leugnen sind, werden die Differenzen mit Klarheit geschildert. Anschließend wird auf die formale Struktur der Kataloge eingegangen, die sich alles andere als homogen erweist: die Einführung der beiden Kategorien 'obligatorisch' und 'optional' für die Beschreibung bietet interessante Rückschlüsse. Für die visuelle Darstellung der Ergebnisse werden auch zusammenfassende Tabellen angeboten, die im Detail die analysierten Bestandteile der Kataloge auflisten und graphisch darstellen. Auch auf sprachliche Elemente wird detailliert eingegangen; dabei werden Texthandlungen, syntaktische Hauptvorkommen, wiederkehrende Attribute, usuelle Wortverbindungen und allgemeinere Merkmale in den Fokus gestellt. Abschließende, nicht weniger wichtige Aspekte bilden der Exkurs über den Begriff 'Hybridität', der als Leitfaden dient und eine zu bestätigende These für die Autorin darstellt, sowie die Adressatenanrede.

Schlussfolgerungen bezüglich der eingänglichen Forschungsfragen beenden den zweiten Teil der Arbeit um das Image Italiens zu beleuchten, wie man es der von Herausgebern konstruierten Darstellung entnehmen kann. Die Reaktion deutscher Touristen sowie ihre Rückmeldung sind der Autorin nicht bekannt; die Rezeption der untersuchten Texte wird jedoch als weiterzuführender Analysegegenstand in Aussicht gestellt.

Drei Hauptkonzepte (die Idee des Südens, die Bestimmung der Fremdheit, die gemeinsamen Eigenschaften für die Darstellung Italiens) umfassen diesen letzten Teil, der zusammenschließend zwei wichtige, für das Korpus charakterisierende Konzepte hervorhebt: die

Vagheit und die Nähe. Zwei interessante Paradoxien beenden somit die Veröffentlichung, mit dem gleichzeitigen Desideratum, der Tourismus möge als soziolinguistisches, soziosemiotisches, interkulturelles Phänomen der gegenwärtigen Kultur untersucht werden.

Die Veröffentlichung von Federica Ricci Garotti ist als bedeutende theoretische Grundlegung für die Erforschung von touristischen Textsorten einzuschätzen. Zudem bietet sie auch einen wichtigen Beitrag zur interdisziplinären Erforschung des Tourismus, da sie vielfältige Anregungen für weitere Analysemente enthält.

Bibliographische Hinweise

Gansel, Christina, *Textsorten in Reisekatalogen – Wirklichkeitskonstruktion oder realitätsnahe Beschreibung*, in *Textsorten und Systemtheorie*, hrsg. v. Ch. G., V & R Unipress, Göttingen 2008, S. 155-170.

Ehlich, Konrad, *Sprechhandlungsanalyse*, in *Methoden der Erziehungs- und Bildforschung*, hrsg. v. Henning Haft – Hagen Kordes, Bd. II, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, S. 526-538.

Ehlich, Konrad, *Tourismus und sprachliches Handeln – diessseits und jenseits von Lingua-franca-Kommunikation*, in D. Höhmann, *Tourismuskommunikation. Im Spannungsfeld von Sprach- und Kulturkontakt*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2014, S. 13-37.

Hoffmann, Ludger, *Pragmatische Textanalyse. An einem Beispiel aus dem Alltag des Nationalsozialismus*, in *Mediensprache und Medienlinguistik*, hrsg. v. Dieter Möhn – Dieter Roß – Marita Tjarks-Sobhani, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2001, S. 283-310.

Bernd Rüschoff – Julian Sudhoff – Dieter Wolff (hrsg. v.), *CLIL Revisited. Eine kritische Analyse zum gegenwärtigen Stand des bilingualen Sachfachunterrichts*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2015, S. 385, € 74,95

Der vorliegende Sammelband gibt einen sehr guten Einblick in die aktuelle Diskussion um den Bilingualen Sachfachunterricht (auch CLIL – Content and Language Integrated Learning) und liefert eine systematische und kritische Analyse dieses Unterrichtskonzepts. In sieben Kapiteln wird das Thema aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet: 1. Definition des Bilingualen Lehrens und Lernens, 2. Kritische Überlegungen zur Ausgestaltung von CLIL im öffentlichen Schulwesen, 3. Kritische Überlegungen zum Erwerb der fremdsprachlichen Kompetenzen in CLIL-Kontexten, 4. Kritische Überlegungen zum Erwerb sachfachlicher Kompetenzen in CLIL-Kontexten, 5. Kritische Überlegungen zur Gestaltung von Fach- und Sprachunterricht in CLIL-Kontexten, 6. Kritische Überlegungen zur Ausbildung von CLIL-Lehrern und abschließend 7. CLIL-Revisited – Eine Synthese.

Im ersten Kapitel steht das nach wie vor kontrovers diskutierte Thema der Definition des bilingualen Lehrens und Lernens im Mittelpunkt. Dieter Wolff, Professor em. für angewandte Psycholinguistik an der Bergischen Universität in Wuppertal, der sich seit vielen Jahren intensiv mit bilinguaem Lehren und Lernen beschäftigt, bietet in seinem Beitrag einen optimalen Ein- und Überblick in die Gebrauchsdefinitionen von CLIL bzw. Bilinguaem Sachfachunterricht, den Faktoren, die dieses Unterrichtskonzept charakterisieren und den verschiedenen Varianten, die dieses Konzept innerhalb des Bildungssystems im Hinblick auf seine Unterschiede und Zu-

Carolina Flinz

gangsweisen beschreiben. Nach einem ersten kurzen historischen Überblick über Bilinguale Erziehung, CLIL – Bilingualer Sachfachunterricht – Immersion und dessen Implementierung in den verschiedenen Schulstufen und Schultypen und den verschiedenen Bezeichnungen, Begrifflichkeiten und Definitionen, wird versucht statt einer «knappen, hieb- und stichfesten Begriffsbestimmung» (S. 12) ein Faktorengeflecht zu beschreiben, das allen Varianten als Gebrauchsdefinition gerecht wird. Zuerst wird beleuchtet, inwieweit die Verwendungshäufigkeit von Fremdsprache und Schulsprache im Bilingualen Sachfachunterricht Grundlage für eine Differenzierung der verschiedenen Formen und damit für eine Definition dienen kann. Es werden drei Typen, idealtypische Ausprägungsformen (S. 20), beschrieben: Typ A – Fremdsprache als Medium des Lernens, Typ B – Fremdsprache als Leitsprache und Typ C – Fremdsprache und Schulsprache als komplementäre Bestandteile des BU. Durch eine kurze Dokumentation einer fragebogengestützten Erhebung an insgesamt 13 Sekundarschulen mit bilingualen Zweigen wird festgestellt, dass die Verwendungshäufigkeit nicht das alleinige Merkmal für eine valide Definition sein kann, sondern ein «komplexeres Faktorengeflecht» (S. 27). Die verschiedenen Faktoren, die für eine Begriffsbestimmung determinierend sind, werden im folgenden beleuchtet: Faktoren, welche sich auf das Lernziel, auf didaktisch-methodische Aspekte und auf inhaltliche Aspekte beziehen. Der gelungene und lesenswerte Beitrag schließt mit einer Zusammenfassung der Faktoren, die eine Definition bilingualen Lernens bestimmen und gibt dem Lesenden einen sehr guten Einblick in die Komplexität des Themas.

Das zweite Kapitel ermöglicht einen interessanten Überblick in die Aus-

gestaltung von CLIL im öffentlichen Schulwesen. In den Beiträgen wird das bilinguale Lernen in der Grundschule (Katja Heim, Universität Duisburg-Essen), in weiterführenden Schulen (Henry Rönneper – Clemens Boppré, Schulministerium NRW) und der Universität mit «CLIL und der tertiäre Sektor» (Ute Smit, Universität Wien) beleuchtet und wirft interessante Diskussionspunkte auf: Sprachkompetenz der Lehrenden und Lernenden, Lernerfolg und Lernziele, Internationalität und Interkulturalität und schließlich werden auch sprachpolitische Fragen aufgeworfen.

Im dritten Kapitel wird der Erwerb der fremdsprachlichen Kompetenzen in CLIL-Kontexten beleuchtet. Thorsten Piske der Universität Erlangen-Nürnberg gibt in seinem Beitrag einen kritischen Überblick über verschiedene, «viel zu wenige» Studien zum Erwerb der CLIL-Fremdsprache bei Lernenden an Grundschulen und an weiterführenden Schulen (S. 120) und versucht die verschiedenen Gründe für eine «vergleichsweise hohe Kompetenz» (S. 115) aber auch die möglichen Schwierigkeiten beim Erwerb der CLIL-Sprache zu analysieren. In ihrem Beitrag *Zum Erwerb der CLIL-Fremdsprache durch Schülerinnen und Schüler mit Migrationshintergrund* hinterfragen Ingrid Gogolin und Hanne Brandt der Universität Hamburg die einsprachige Weltsicht des Schulsystems, die Einsprachigkeit als Normalfall und Mehrsprachigkeit als Ausnahme sieht und damit allen Schülern und Schülerinnen mit Migrationshintergrund und demnach mit anderen Erstsprachen nicht gerecht wird und deren Potential nicht nutzt. Der interessante Aufsatz bietet einen guten Überblick über Mehrsprachigkeit, «lebensweltlicher Mehrsprachigkeit» und «super-diversity» (S. 129) und den darausfolgenden Herausforderungen für das Bildungssystem,

erlaubt aber auch einen Einblick in die Forschung zum fremdsprachlichen Lernen von Mehrsprachigen und schließt mit einem Ausblick auf mögliche Forschungsdesigns zur Wirksamkeit von CLIL im Kontext der Mehrsprachigkeit.

Das vierte Kapitel stellt den Erwerb sachfachlicher Kompetenzen im CLIL-Kontexten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. In drei Beiträgen wird CLIL-Unterricht in sozialwissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Fächern und Kunst dokumentiert. Stefanie Lamsfuß des Siebengebirgsgymnasiums Bad Honnef illustriert in ihrem sehr informativen und pragmatisch-orientierten Aufsatz den sachfachlichen Kompetenzerwerb in gesellschaftlichen (sozialwissenschaftlichen) CLIL-Kontexten und zeigt den Mehrwert des bilingualen Lernens durch den höheren Grad der Elaboration der Unterrichtsinhalte, typischer Strategien bilingualer Schüler, der Konstruktionsarbeit an fachlichen Begriffen und Konzepten und nicht zuletzt das interkulturelle Lernen auf. Andreas Bonnet der Universität Hamburg beschäftigt sich mit dem sachfachlichen Kompetenzerwerb in naturwissenschaftlichen CLIL-Kontexten und stellt didaktisch-methodologische Aspekte in den Mittelpunkt mit dem Ziel eine Didaktik naturwissenschaftlichen CLIL-Unterrichts zu umreißen und prinzipiell zu einer genaueren Reflexion über methodische Aspekte und Zielbestimmungen in naturwissenschaftlichen Fächern einzuladen. Interessant ist sein Überblick über die didaktisch-methodischen Planungselemente für den Bilingualen Unterricht in den Naturwissenschaften (S. 177). Im letzten Beitrag dieses Kapitels von Jutta Rymarczyk der Pädagogischen Hochschule Heidelberg steht der Kunstunterricht im Mittelpunkt. Im ersten Teil wird die bestehende Forschung im CLIL-Kontext aus der Sachfachpers-

pektive beleuchtet, wobei besonders Forschungen aus Deutschland und den Niederlanden dokumentiert werden. Nach einem historischen Rückblick auf bilingualen Kunstunterricht gestaltet die Autorin einen interessanten Ausblick auf die noch zu nutzenden Potentiale dieses Faches für das CLIL-Konzept und zeigt wie Kunstunterricht stärker genutzt werden könnte.

Das fünfte Kapitel sammelt sechs Beiträge, die sich mit der Gestaltung von Fach- und Sprachunterricht in CLIL-Kontexten beschäftigen. Der erste Beitrag von Stephan Breidbach der Humboldt-Universität Berlin mit dem vielversprechenden und etwas holprigen Titel *Zum Stand der Entwicklung einer CLIL-Didaktik für den bilingualen Unterricht: Vier Grundmodelle und das (ewig?) uneingelöste, aber einlösbare Versprechen reflexiver Lernprozesse* präsentiert vier Leitmodelle der Theoriebildung: Immersions-/Vehikularsprachenmodell, Bikulturalismus-Modell, Kultur-Pluralisierungs-Modell und Literalitäts-Enkulturations-Modell und definiert in einem zweiten Teil die Gelingensbedingungen für reflexive Lernprozesse. Erste Bedingung für das Gelingen ist die herausfordernde Struktur des Gegenstandes des Unterrichts, die auch mit dem Begriff «entdeckendes Lernen» beschrieben werden kann. Die zweite Bedingung für das Gelingen von reflexiven Lernprozessen ist laut Breidbach das «Zustandekommen von Bedeutungsaushandlungen» (S. 216), während als dritte und letzte Bedingung, das *Scaffolding*, eine den Lernproblemen angemessene inhaltliche Unterstützung der Lehrperson, genannt wird. Der Beitrag legt durch den Titel die Latte recht hoch und lädt geradezu ein auf das Einlösen des Versprechens zu pochen. Der Beitrag von Josef Leisen der Universität Mainz *Zur Integration von Sachfach und Sprache im CLIL-Unterricht* ist jeder Lehrperson,

die sich einem sprachsensiblen Unterricht egal in welchem Fach verpflichtet fühlt, nur zu empfehlen. «Sprache ist kein 'Transportmittel' für Inhalte, sondern ein Konstruktionsmittel für Verstehenskonstruktionen» (S. 227). Von dieser Grundannahme ausgehend, illustriert Leisen die verschiedenen Sprachebenen des Unterrichts und formuliert eine Liste von Empfehlungen für einen sprachsensiblen, sprachintensiven und diskursiven Unterricht, die für alle im Ausbildungsbereich Tätigen lehrreich ist. Ausgehend von Leitlinien für einen sprachsensiblen Unterricht und Sprachlernbedingungen werden weitere Sprachprobleme und die Steuerung von Sprachlernprozessen im Fachunterricht beleuchtet und analysiert. Die Lektüre des Beitrags lädt zweifellos jeden Lehrenden zu einer genauen und selbstkritischen Auseinandersetzung mit den angesprochenen Aspekten ein. Der Beitrag von Oliver Mentz der Pädagogischen Hochschule Freiburg beschäftigt sich mit dem aktuellen Stand des Fächerreinsatzes im bilingualen Unterricht in Deutschland, einem interessanter Überblick, der allerdings mit Statistiken illustriert wird, die kaum zu entziffern sind. Der Beitrag schließt mit einer kritischen Auseinandersetzung von typischen Problembereichen des bilingualen Lernens und Lehrens: der wissenschaftlichen Fundierungen von CLIL, strukturellen Problemen in unterrichtsorganisatorischer Perspektive und dem Spagat zwischen fachinhaltlicher Kompetenz und sprachlicher Kompetenz, um dann mit einem «Plädoyer des Fächerkanons» (S. 259) zu schließen und den Bildungsauftrag der verschiedenen Fächer im CLIL-Kontext neu zur Diskussion zu stellen. Mit der «Materialentwicklung im bilingualen Sachfachunterricht» beschäftigt sich Julian Sudhoff der Universität Duisburg-Essen und geht damit ein sehr wichtiges Thema an. Der Beitrag geht davon

aus, dass es das «ideale» Material nicht gibt und umreißt drei «grundlegende Gestaltungsprinzipien bilingualer Lehr- und Lernmaterialien»: Zweisprachigkeit, Mehrperspektivität und sprachsensibles Arbeiten und analysiert bilinguale Unterrichtsmaterialien. Das Thema des transkulturellen Lernens im CLIL-Unterricht steht im Zentrum des Beitrags von Wolfgang Hallert der Justus-Liebig-Universität Gießen. Transkulturelles Lernen wird nicht auf eine komparativ-interkulturelle Kontrastierung reduziert und transkulturelles Lernen bedeutet nicht die «Einebnung kultureller Differenzen», sondern der «Entwicklung eines Bewusstseins für die Normalität und die Vielfalt von Differenzen und Fremdheiten» (S. 303). Im Beitrag *Zur affektiv-motivationalen Entwicklung von Lernenden im bilingualen Sachfachunterricht* von Dominik Rumlich der Universität Duisburg-Essen stehen zwei empirische Studien mit dem Fokus auf die affektiv-motivationale Disposition im englischen CLIL-Unterricht (Dallinger – Jonkmann 2014 und Rumlich 2015 i.Dr.) im Mittelpunkt. Im letzten Beitrag des fünften Kapitels von Claus Gnutzmann der Technischen Universität Braunschweig wird ein sehr wichtiges Thema angegangen: *Kritische Überlegungen zur Ausbildung von CLIL-Lehrern*. Nach einer Analyse der Anforderungen an CLIL-Lehrkräfte werden verschiedene Studienangebote deutscher Universitäten und Pädagogischer Hochschulen dargestellt. Der Bedarf an CLIL-Ausbildungsgängen ist nicht nur in Deutschland groß, doch wird nicht nur dort «die Forderung nach Innovation im Studium zwar offensiv an die Fakultäten herangezogen, sie muss aber in der Regel nach den Wünschen der 'Auftraggeber' kostenneutral sein» (S. 348), was ein großes pragmatisches Limit bleibt.

Das sechste Kapitel von Bernd Rüschoff der Universität Duisburg-Essen

will eine abschließende Synthese sein. In einem ersten Teil werden für die moderne Sprachdidaktik fundamentale Aspekte illustriert: Lerntheoretische Prinzipien, Wissenskonstruktion und Out-Put-Orientierung, Authentizität, Motivation, Handlungsorientiertes und task-basiertes Lernen, Sprache und Sprachgebrauch, sprach(en)sensibles Lernen, bilingualer Sachfachunterricht und die Sachfächer, um dann mit einer Liste von Impulsen zu schließen, die dem weiteren Diskurs zum Bilingualen Sachfachunterricht sowie zukünftigen Forschungen als Grundlage dienen sollten.

Der vorliegende Band ist ein wertvoller Beitrag zur Entwicklung einer bilingualen Lehr- und Lernkultur. Die Lektüre ist für alle Beteiligten – Lehrende, Forschende und Entscheidungsträger des Bildungssystems – aufschlussreich, um die Komplexität aber auch den weitreichenden Mehrwert, den diese Art zu lernen bieten kann, zu unterstreichen. Auch wenn ein Beitrag, der das Thema aus der Perspektive der Lehrenden, deren Sichtweisen, Erfahrungen und Probleme in der Realisierung des CLIL-Konzepts, ein Beitrag, der die Lehrenden als beobachtendes Element zur Sprache kommen lässt, fehlt. Es sollte auch unbedingt klarer und expliziter die Bedeutung der Ausbildung von CLIL-Lehrkräften, der Konzeption neuer Studiengänge und Ausbildungen diskutiert werden, um diese neue professionelle Figur mit allen Kompetenzen und Qualifikationen genau zu definieren. Der Mehrwert bilingualen Lehrens und Lernen, der von allen Beiträgen des Sammelbandes unterstrichen wird, kann nicht zum Nulltarif erwartet werden: CLIL-Ausbildungen sollten angeboten und finanziert werden und CLIL-Lehrstellen sollten finanziell attraktiv sein.

Sabine C. Stricker

CONVEGNI E SEMINARI: RESOCONTI E BILANCI

Con questo numero si apre una nuova rubrica mirata a creare un agile archivio informativo di ciò che viene organizzato nel corso dell'anno in ambito convegnistico e seminariale. Si pregano gli interessati di fornire i materiali a fabcambi@gmail.com.

«*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento* (Università degli Studi di Bari, 19-20 maggio 2016)

Inaugurando il primo volume dell'«Archivio glottologico italiano», nel 1873, Graziadio Isaia Ascoli provava a correggere l'idea che il vantaggio della Germania nel campo della filologia corrispondesse a una sorta di superiorità *tout court* della cultura tedesca. La «scienza boreale», così Ascoli, si giova non di una disposizione naturale alla severità degli studi, ma di «quel felicissimo complesso di condizioni, mercé il quale nessuna forza rimane inoperosa e nessuna va sprecata, perché tutti lavorano, e ognuno profitta del lavoro di tutti, e nessuno perde il tempo a rifar male ciò che è già fatto e fatto bene». Queste condizioni strutturali alimentano una «densità meravigliosa del sapere, per la quale è assicurato, a ogni funzione intellettuale e civile, un numeroso stuolo di abilissimi operaj». Il limpido giudizio di Ascoli ha fornito la formula introduttiva a un convegno dedicato all'attività delle istituzioni coinvolte in vari segmenti del commercio culturale italo-tedesco. Disposte secondo un criterio di linearità cronologica, le relazioni hanno presentato il lavoro profuso da case editrici, riviste, accademie e istituzioni universitarie italiane per la ricezione e il radicamento della produzione intellettuale 'oltremontana'.

Giulia Cantarutti si è soffermata sulla costellazione addensatasi nell'ultimo quarto del diciottesimo secolo intorno alle «Efemeridi letterarie di Roma» e all'«Antologia romana». Fondate rispettivamente nel 1772 e nel 1774, le due riviste si distinguono per il sostegno fornito alle posizioni della cosiddetta 'seconda Arcadia', incardinate sul 'triangolo neoclassico' Gessner-Winckelmann-Mengs e fortemente connotate nel senso di una concezione civile della letteratura, che trova nell'ambito delle forme simboliche un canale aperto al conseguimento della virtù individuale e della 'pubblica felicità'. Stefano Ferrari ha focalizzato in particolare le vicende legate all'assimilazione di Winckelmann nella cultura italiana del Settecento. Applicando il modello formulato da Michel Espagne e Michael Werner sulle strutture operanti nei processi di *transfert* culturale, l'intervento di Ferrari ha dato conto del consolidarsi della presenza di Winckelmann nel passaggio dalle reti spontanee di intellettuali congeniali, al lavoro già strutturato delle riviste, all'attività sistematica prestata dall'editoria con la diffusione di traduzioni a grande tiratura. Un caso particolare nella storia editoriale del Winckelmann italiano è stato oggetto della relazione di Alexander Auf der Heyde, che si è concentrato sulle pubblicazioni curate da Leopoldo Cicognara per la stamperia pratese dei Fratelli Giachetti. Del ruolo svolto da una casa editrice nel *Kulturtransfer* nella prima metà dell'Ottocento si è occupato anche Maurizio Pirro, presentando la strategia culturale alla base del canone selezionato dall'editore milanese Giovanni Silvestri nella «Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana».

Flavia Frisone ha discusso l'incidenza del modello tedesco sull'organizzazione degli studi di archeologia nel sistema universitario dell'Italia postunitaria. Il

riferimento obbligato a tale modello doveva necessariamente trovare un punto di conciliazione con la specificità della situazione italiana. Il contributo di Frisone ha presentato due diverse risposte a questa esigenza, nelle figure di due studiosi, Antonio Salinas e Francesco Cavallari, dediti sul finire dell'Ottocento alla ricerca archeologica in Italia meridionale e in Sicilia. Una costellazione siciliana è stata al centro anche dell'intervento di Nicola De Domenico, che ha trattato della presenza della filosofia tedesca nella «Biblioteca filosofica» di Palermo, che il suo fondatore – Giuseppe Amato Pojero – struttura anche in rapporto a primi esperimenti di ricezione della fenomenologia husserliana.

Lo studio del lavoro svolto dall'editoria italiana per l'apertura alla letteratura tedesca del campo culturale italiano ha trovato negli ultimi anni un notevole impulso nell'apertura di un sistematico cantiere di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici. Alcuni studiosi attivi in questo gruppo hanno presentato i risultati delle proprie ricerche tematizzando il lavoro di case editrici, riviste e singoli mediatori. Anna Baldini ha illustrato l'influenza esercitata da Benedetto Croce sugli intellettuali raccolti intorno alle riviste fiorentine «Leonardo», «La Voce» e «Lacerba», nel segno di un comune progetto di sovversione dei valori culturali e intellettuali dominanti nelle istituzioni culturali italiane del primo Novecento. Adottando i paradigmi sociologici di Pierre Bourdieu, Michele Sisto ha mostrato come alcuni letterati in cerca di consacrazione nel campo culturale italiano dei primi anni del ventesimo secolo, tra cui spiccano Croce, Papini, Prezzolini, Slataper e Borgese, siano i principali responsabili del rinnovamento del repertorio della letteratura tedesca tradotta in Italia: sono loro a introdurre Novalis e Hebbel, a realizzare la prima edizione integrale del *Wilhelm Meister*, a presentare *Die*

Geburt der Tragödie di Nietzsche come un'anticipazione parziale e imperfetta dell'estetica crociana. Daria Biagi si è soffermata sulla figura di Giuseppe Antonio Borgese. Attraverso il suo lavoro di giornalista e di scrittore, di professore universitario, di traduttore e curatore editoriale, Borgese contribuisce in maniera radicale a rinnovare l'immagine che gli italiani hanno della Germania e della sua letteratura. Particolarmente significativo è tra gli altri il progetto della «Biblioteca Romantica», la collana che Borgese cura per Mondadori all'inizio degli anni Trenta con l'intenzione di offrire ai lettori italiani i classici del romanzo europeo ottocentesco, in traduzioni accurate e stilisticamente attuali. Anna Antonello ha analizzato le sezioni tedesche di due riviste attive all'indomani della Seconda guerra mondiale, «Il Ponte» e «Botteghe Oscure». In accordo con le scelte dei loro direttori (Piero Calamandrei, seguito da Corrado Tumiati, e la principessa americana Marguerite Caetani), e grazie al sostegno di alcuni collaboratori d'eccezione (Lavinia Mazzucchetti, Ingeborg Bachmann e Paul Celan), le due riviste, pur presentando ai loro lettori due repertori profondamente diversi, appaiono incentrate su una concezione liberale e borghe- se ancora legata all'idealismo crociano.

Uno strumento editoriale finora largamente sottovalutato dalla ricerca, la rassegna bibliografica, è stato presentato nei suoi effetti sul *Kulturtransfer* da Natascia Barrale, che ha definito un *corpus* rappresentativo di periodici includendovi «L'Italia che scrive» (1918-1943) di Formigini, «I Libri del giorno» (1918-1929) dei fratelli Treves, che dal 1930 viene assorbito dal già esistente «Leonardo» (1925-1930; 1930-1947), «Pegaso» (1929-1933) e «Pan» (1933-1935), entrambi diretti da Ugo Ojetti. Pur coincidendo quasi sempre con le intenzioni programmatiche generali del periodico, specie nel caso di

organi legati all'attività di case editrici, gli articoli e le recensioni apparsi sulle rassegne bibliografiche permettono di tracciare una panoramica piuttosto fedele della ricezione della letteratura tedesca in Italia fra le due guerre. Il campo dell'editoria periodica è stato al centro anche degli interventi di Domenico Mugnolo e Lorella Bosco. Mugnolo ha preso in considerazione due riviste vicine alle posizioni del PCI, «Società» e «Il Politecnico», approfondendo in particolare due casi significativi. Per quanto riguarda il «Politecnico», si tratta di un numero in gran parte dedicato a Kafka, che vede schierati su posizioni contrastanti il direttore Elio Vittorini e il collaboratore Franco Fortini. Per «Società», Mugnolo ha esaminato invece una questione apparentemente lontana dai termini del dibattito culturale proprio del dopoguerra (le posizioni sociali degli intellettuali tedeschi nel Settecento fra Illuminismo e *Sturm und Drang*), mostrando come tale questione riemerge a più riprese nel corso degli anni e offra una traccia significativa per ricostruire le modificazioni dell'immagine della società e della cultura tedesche in ambienti marxisti. Bosco ha ricostruito la storia della rivista «Belfagor» dalla prospettiva di alcune materie inerenti al confronto con la cultura tedesca, e cioè la riflessione storico-critica sulla situazione politica della Germania a partire dal secondo dopoguerra, il confronto con l'opera filologica e filosofica nietzscheana alla luce della pubblicazione della *Kritische Gesamtausgabe* di Colli e Montinari, la conoscenza e la discussione delle opere di Aby Warburg.

Il convegno si è caratterizzato per una marcata componente transdisciplinare. In questa chiave ci si è concentrati con frutto particolare sulla psicologia, un ambito estremamente sensibile al contatto con la cultura tedesca, soprattutto nei primi decenni del ventesimo secolo.

Su questo si sono incentrati i contributi di Mauro Antonelli e Italo Michele Battafarano. Antonelli ha ricostruito il processo di penetrazione della psicologia fenomenologica mitteleuropea nella cultura psicologica italiana. Preparata dal ventennale soggiorno di Franz Brentano a Firenze (1895-1915), dove si confrontò con vari esponenti della cultura psicologica e filosofica italiana presso la Biblioteca Filosofica e il Laboratorio di psicologia sperimentale fondato da Francesco De Sarlo, la fenomenologia trovò definitiva cittadinanza in Italia grazie al trasferimento, nel 1918, di Vittorio Benussi da Graz a Padova. Qui, nel 1919, vennero per lui istituiti la quarta cattedra italiana di psicologia e, l'anno successivo, l'Istituto di Psicologia. L'eredità mitteleuropea che Benussi portò con sé a Padova non fu in ogni caso circoscritta alla sola psicologia della percezione. Accanto a questa vi fu, sia pure in forma non ortodossa, la psicanalisi freudiana. Sulla costituzione del lessico psicanalitico in una stagione ancora iniziale della conoscenza delle teorie di Freud in Italia si è concentrata la relazione di Battafarano, che ha trattato delle strategie traduttive adoperate da Marco Levi Bianchini in tre versioni di opere freudiane pubblicate negli anni a ridosso della Prima guerra mondiale. Dall'analisi di queste traduzioni, in relazione a sintassi, grammatica e semantica, emergono due aspetti principali. Innanzi tutto si può cogliere il tentativo del traduttore di evitare confusioni concettuali tra il linguaggio della psicanalisi e quello delle due tradizioni allora dominanti nella cultura italiana, ovvero quella cattolica e quella idealistica. In secondo luogo emerge un'accentuata dimensione didattica, che si riscontra sia nell'esposizione grammaticale (per esempio per l'assenza del genere neutro in italiano e per l'accentuato uso dell'aggettivo sostantivato in tedesco) e sintattica (per effetto del-

la periodizzazione diversa nelle prosa scientifica italiana e tedesca), sia nella semantica, affinché il lettore italiano non incontri troppe difficoltà con la concettualità psicoanalitica, del tutto sconosciuta nell'Italia del 1915.

Barbara Sasse ha approfondito gli studi sul *Minnesang* nella germanistica italiana dal secondo dopoguerra fino agli anni Sessanta del Novecento. Analizzando antologie e opere monografiche, Sasse ha passato in rassegna le coordinate istituzionali che caratterizzavano gli studi sulla letteratura tedesca medievale e la relativa didattica nell'università italiana, in un periodo di rifondazione della germanistica a opera di studiosi come Giovanni Vittorio Amoretti, approfondendo in particolare le premesse teorico-culturali alla base dell'immagine del Medioevo in questa stagione ancora aurorale della nostra germanistica. Benché nel complesso selettivi e sbilanciati sull'età cortese, questi studi sul *Minnesang* hanno avuto il merito di radicare nel discorso scientifico della disciplina la letteratura medievale, ponendo le premesse per la valorizzazione di un'epoca storico-letteraria che al momento attuale appare invece oggetto di un interesse declinante. Marco Romani Mistretta ha provato a colmare il divario fra due rappresentazioni dominanti della posizione di Giorgio Pasquali nel panorama intellettuale del Novecento italiano e tedesco: una tradizione che mette l'accento sul suo ruolo di spicco nello sviluppo della filologia classica italiana, e un'altra che tende a vedere in lui un grande mediatore tra l'intellettualità italiana e quella tedesca in una difficile temperie socio-culturale. A partire da un ampio spettro di testimonianze di Pasquali e su Pasquali, Romani Mistretta ha mostrato come il contributo scientifico del filologo alle discipline classiche non sia di fatto separabile dalla sua attività, eminentemente

mente politica, di mediatore e riformatore culturale, esercitata soprattutto negli anni dell'insegnamento universitario a Firenze e a Pisa.

Maurizio Pirro

Ragionare sul mito tra studi di genere, politica e diritto – Über den Mythos reflektieren zwischen Gender Studies, Politik und Recht (Università degli Studi della Tuscia e Istituto Italiano di Studi Germanici, 27-28 settembre 2016)

Il 27 e il 28 settembre 2016 si è svolto, presso l'Università degli Studi della Tuscia e l'Istituto Italiano di Studi Germanici, il convegno internazionale *Ragionare sul mito tra studi di genere, politica e diritto – Über den Mythos reflektieren zwischen Gender Studies, Politik und Recht*. Il simposio, organizzato da Giuliano Lozzi e Paola Del Zoppo nell'ambito del progetto di ricerca *La ricezione del conflitto tra Antigone e Creonte. Dal pensiero della differenza agli studi queer*, aveva come obiettivo principale la riflessione soprattutto sul mito di Antigone e sulle sue rivisitazioni moderne, da diverse prospettive critiche e in senso interdisciplinare. Antigone è infatti un paradigma mitico che continua a suscitare grande interesse in diversi ambiti: dalla filosofia alla letteratura al teatro fino al diritto. La suddivisione in quattro parti del convegno (*Etica e politica, Sulle tracce di Antigone, Antigone e il diritto, Performance e performatività*) esemplificava la varietà dei contenuti che hanno animato il dibattito.

Dopo i saluti di Benedetta Bini, vice-direttrice del Dipartimento di studi linguistici e giuridici della Tuscia di Viterbo (DISTU), ha aperto i lavori Rita Svandrik (Firenze) con una relazione intitolata *Verwandtschaften und Verwandlungen e*

dedicata ad alcune letture filosofico-letterarie di Antigone: da Nietzsche a Frei Gerlach fino a Judith Butler. In seguito, se Sotera Fornaro (Sassari) ha coniugato la tragedia sofoclea con il tema del terrorismo e dei «corpi insepolti» (Bin Laden, Aldo Moro, la RAF), Amaranta Sbardella (Siena) ha sottolineato la ricorsività del mito antigoniano nella letteratura spagnola degli esiliati politici, commentando José Bergamín, José Martín Elizondo e María Zambrano. Stephan Kammer e Hans G. Reinhard, provenienti rispettivamente dalla LMU München e da Hagen, e successivamente Giuliano Lozzi (Studi Germanici/Tuscia) si sono interrogati sul rapporto tra il paradigma antigoniano e alcuni nodi etico-politici a esso connessi, come il tema della resistenza in Žižek e Frei Gerlach, la dicotomia tra economia e denaro, il rapporto tra dis gusto e politica in Butler e Nussbaum.

Nella seconda parte del convegno si sono alternati interventi di taglio letterario e interventi di taglio teorico-culturale: in ambito germanofono, Andrea Landolfi (Siena) ha parlato dell'*Antigone purificata* di Hofmannsthal come culmine di una irrealizzata *Sehnsucht* e Massimiliano De Villa (Studi Germanici) si è confrontato con il celebre romanzo di Grete Weil *Meine Schwester Antigone*; Angelo Riccioni (Tuscia) si è invece soffermato sulle figure di Antigone e di Alceste in Vernon Lee, identificandole con veri e propri miti della rassegnazione. Di miti vicini ad Antigone hanno parlato Arata Takeda (Berlino), che ha proposto una «doppia» prospettiva di Edipo, e Barbara Bollig (Trier), che ha presentato una rassegna di rielaborazioni del mito di Medea in prospettiva post-coloniale. Nell'ultima sessione della giornata viterbese si è indagato il rapporto tra Antigone e il diritto. Un rapporto stretto e significativo, come hanno dimostrato le relazioni di Gina Gioia (Tuscia), che ha

messo l'accento su un possibile dialogo tra il «processo giudiziario» e il «processo tragico», e di Angelo Schillaci (Roma, Sapienza), che ha approfondito il complesso tema del riconoscimento nella città/Stato. La giornata all'Istituto Italiano di Studi Germanici, aperta dai saluti della presidente Roberta Ascarelli, ha raccolto interventi dedicati soprattutto alla presenza di Antigone nel teatro, prevalentemente di lingua tedesca ma non solo: Daniela Padularosa (Roma, La Sapienza) e Marco Castellari (Milano, Statale) hanno parlato rispettivamente dell'*Antigone* di Bertolt Brecht e delle messe in scena dell'*Antigone* hölderliniana in Germania mentre Eva Marinai (Torino) ha commentato alcune note di regia relative all'*Antigone* brechtiana e all'allestimento del Living Theatre. Il convegno è stato chiuso dall'intervento di Elena Porciani (Napoli, Seconda Università) che, da una prospettiva critico-letteraria, ha ragionato sulla «modalità allegorica» e sulla «modalità performativa» in alcune rivisitazioni femminili del mito di Antigone. Nella discussione di chiusura, che ha coinvolto molti dei partecipanti al convegno, si è cercato di fare luce sui nodi concettuali più significativi: il peso del genere nell'*Antigone* sofoclea e il pericolo della «prevaricazione teorica» avanzata da Porciani; la possibilità di rendere il paradigma antigoniano malleabile a tal punto da inserirlo in una cornice attuale come quella del terrorismo (Fornaro ha parlato di «femminilizzazione del terrorismo»); la questione relativa al passaggio dal complesso di Edipo a un complesso di Antigone (Takeda); il dialogo, sempre più fecondo, tra diritto e letteratura nel segno di un mito al quale fanno riferimento, nella discussione più recente, giuristi come Rodotà e Zagrebelsky.

Giuliano Lozzi – Paola Del Zoppo

Sprache und Persuasion (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento, 29.9-1.10 2016)

Die Tagung deutscher Linguistik *Sprache und Persuasion* fand am 29.9-1.10.2016 am Dipartimento di Lettere e Filosofia der Universität Trient statt. Die Tagungsorganisation wurde von Manuela Caterina Moroni und Federica Ricci Garotti übernommen.

Die Tagung wurde mit dem Ziel gestaltet, eine wissenschaftliche Reflexion zum Thema der Persuasion als bewusster Beeinflussung von Menschen in ihrem Denken, Fühlen und Handeln zu fördern, die sich durch bestimmte sprachliche Realisierungen und darüber hinaus durch bestimmte Handlungsmuster in der Gesellschaft abzeichnet. Unter Persuasion werden in der linguistischen Forschung sowohl eine bewusste Beeinflussung der Adressaten durch Argumente (Ortak, 2004, S. 47) als auch implizite Formen von Manipulationsversuchen verstanden. Die deutsche Sprache bietet hierzu ein Beispiel der vielfältigen Konnotation persuasiven Sprechens durch die Unterscheidung zwischen Überzeugung und Überredung an. Während sich die Überzeugung ausschließlich auf das rationale Argumentieren stützt, wird beim Überreden auch auf Irrationalität, Emotionalität und Vorurteile zurückgegriffen (vgl. Drinkmann – Groeben, 1989, S. 5).

Die Tagung wurde in drei thematische Blöcke gegliedert: In der ersten Session wurde die Persuasion in der Werbesprache und in der öffentlichen Kommunikation mit einem Hauptvortrag von Thomas Fritz (Eichstätt, Katholische Un.) und Beiträgen einer der Gastgeberinnen, Federica Ricci Garotti (Universität Trient) und Gerd Antos (Professor Emeritus aus Halle). Im zweiten Block wurde das Thema der Persuasion in politischen

Reden und Texten behandelt. Dazu gehören der zweite Hauptvortrag (Paul Danler, Innsbruck) und weitere Vorträge von Maria Stopfner (Eurac Bozen), Vincenzo Gannuscio (Modena), Giorgio Antonioli (Turin-Duisburg/Essen), Carolina Flinz (Pisa) und Gabriella Carobio (Bergamo).

Ein dritter Block wurde dem Thema der Übersetzung bzw. der kontrastiven Analyse in persuasiven Texten gewidmet, mit Beiträgen von Lucia Cinato (Turin), Marella Magris (Triest), Irene Kunert (Heidelberg), Goranka Rocco (Universität Trieste) und weiterhin Ilaria Venuiti und Roland Hinterhölzl (Ca' Foscari Venezia) zur interkulturellen Pragmatik. Der Runde Tisch zur Abschlussdiskussion wurde von Prof. Emeritus Johann Drumbl (Bozen, Freie Un.) moderiert: daran haben auch die Kollegen und Kolleginnen des wissenschaftlichen Tagungsbeirats teilgenommen (Luca Crescenzi, Fulvio Ferrari, Manuela Caterina Moroni, Federica Ricci Garotti).

Im hier präsentierten Bericht kann man nur einen Abriss der lebendigen, fruchtbaren und einträglichen Diskussion geben, die sich um die jeweiligen Vorträge entwickelt hat.

Thomas Fritz hatte die schwierige Aufgabe, mit einem der zwei Hauptvorträge die Tagung zu eröffnen. In seinem Beitrag hat er die beiden Formen der Persuasion sofort ans Licht gebracht, nämlich das rationale Argumentieren und die verdeckte Manipulation, indem er die sprachliche Persuasion der Werbung als markierten Problemfall benennt. Werbung bedient sich sowohl bildhaft-ikonischer Zeichen als auch sprachlicher Stilmittel, die im Bereich des Nicht-Propositionalen wirken und daher vor allem poetische Qualität haben. Die enge Beziehung zwischen der Sprache der Werbung und der Sprache der Literatur bleibt darum ein an-

spruchsvolles aber notwendiges Forschungsobjekt.

Zum Thema «Persuasion in der Werbung» hat Federica Ricci Garotti mit einer Überlegung über die möglichen Strategien beigetragen, durch die die betreffenden Produkte und ihre konkreten Eigenschaften in der Werbung verborgen werden. Statt die geworbenen Produkte zu präsentieren bzw. über sie zu informieren, tendieren die Werbeautoren dazu, durch syntaktische, semantische und pragmatische Merkmale, die Produkte in den Hintergrund zu setzen, damit die Empfänger/Empfängerinnen von der Kaufaktion abgelenkt werden. Gerd Antos hat sich mit der Persuasion von Fakes im Web beschäftigt, die die Grenze zwischen Fakten und Fiktion in der öffentlichen Kommunikation immer subtiler machen. Jedoch können weder reale noch realistische Informationen im Internet Spaß, Spannung sowie Schock und Provokationen aufgrund ihrer persuasiven Kraft verursachen.

Den Einstieg in die zweite thematische Session über Persuasion in politischen Texten hat der Referent für den zweiten Hauptvortrag, Paul Danler übernommen, der politische Reden des Nationalsozialismus durch Schemata persuasiver Prinzipien analysiert hat. Dazu gehören u.a. Prinzipien des «Vernünftig Argumentierens» (z.B. Teil für das Ganze, ethische Akzeptabilität, Ablehnung/Akzeptanz normativer Thesen), die auch in den Reden von Hitler zu finden sind. Im Vortrag wurden Strategien wie das Dammbbruchargument und das falsche Dilemma anhand von authentischen Beispielen gezeigt und argumentiert. In der gleichen Richtung hat auch Vincenzo Gannuscio den persuasiven Sprachgebrauch im Nationalsozialismus vor und während des Zweiten Weltkrieges analysiert, indem er in den Tagebüchern von Victor Klemperer die

linguistischen Persuasionsmittel der nationalsozialistischen Propaganda unter die Lupe genommen hat. Außerdem wurde ein Vergleich mit den sprachlichen Merkmalen aktueller Texte der rechts-populistischen Wahlkampfreden (z.B. von PEGIDA oder AfD) durchgeführt, um auf die Ähnlichkeiten der rechten modernen Propagandasprache zu fokussieren. Auch Maria Stopfner ist auf die Stilmittel politischer Persuasion näher eingegangen, wobei sie sich in ihrem Beitrag um die Leitfrage bewegt hat, ob sich linkslinke Ideologie und rechte Hetze ähnlicher Stilmittel bedienen. Vor allem im Netz scheint die politische Debatte undemokratische Züge anzunehmen. Zur Analyse wurden im Beitrag Kommentare aus politischen Online-Debatten untersucht, die sowohl von extrem rechtsorientierten als auch von linksorientierten Menschen geschrieben worden sind. Der Wortschatz der rechten Propagandasprache war auch das Thema von Carolina Flinz, die Begriffe, Wörter und Redemittel rechtspopulistischer Parteien in Zeitungsartikeln mit dem Ziel analysiert hat, das politische Lexikon von demjenigen der Alltagssprache und anderer Fachsprachen abzugrenzen. Eines der sich ergebenden Resultate aus der Untersuchung des Korpus führte u.a. zur Erkenntnis, dass der Begriff Nation im Mittelpunkt rechtsorientierter Persuasion steht sowie ein hoher Gebrauch der Körpermetaphorik. Giorgio Antonoli hat seinen Beitrag über Projektorkonstruktionen wie [*deshalb*-Hauptsatz + *weil*-Nebensatz] und [*deswegen*-Hauptsatz + *weil*-Nebensatz] präsentiert, die im Rahmen der Interaktionalen Linguistik eine individuelle voraussichtbare Sprechhandlung bezeichnen. Anhand von Transkriptionen und Hörproben aus einem eigenen Korpus hat er die These aufgestellt, Projektorkonstruktionen besitzen ein hohes rhetorisches Potenzial,

das in persuasionsorientierten Texten als wirksame Strategie benutzt werden kann. Auch Gabriella Carobbio hat sich einem wichtigen Thema der heutigen internationalen Politik wie der Migration gewidmet. Darum hat sie Auskunftstexte analysiert, die auf der Webseite des Bundesamts für Migration und Flüchtlinge (www.bamf.de) veröffentlicht worden sind. Es handelt sich um ein Korpus von Texten, deren Hauptzweck die Vermittlung von Informationen ist. Trotzdem wurden mittels einer näheren Betrachtung lexikalische, syntaktische und prosodische Merkmale der Persuasion hervorgehoben, die auf eine Erhöhung der Glaubwürdigkeit in den zuständigen Institutionen und Behörden zielen.

Bezüglich der Übersetzungstheorie und -praxis hat Goranka Rocco im dritten thematischen Tagungsblock auf Übersetzungsstrategien im beschäftigungspolitischen Diskurs fokussiert, mit besonderer Aufmerksamkeit auf Euphemismen und Dysphemismen. Im Zusammenhang mit der persuasiven Wirkung ist man im Beitrag auch auf das Problem der Abgrenzung zwischen den unterschiedlichen Funktionen der Euphemismen eingegangen. Hauptfokus war das Thema der Übersetzungsstrategien von Euphemismen und Dysphemismen, die im Rahmen der kontrastiven Diskurslinguistik, Übersetzungsforschung und -didaktik bewältigt wurde.

Die Übersetzung politischer Reden war auch das Thema von Lucia Cinato. In ihrem Beitrag hat sie anhand von authentischen Beispielstexten aus einem internationalen Kontext gezeigt, vor welche Probleme Simultanübersetzer/Übersetzerinnen stehen, wenn sich Politiker/Politikerinnen persuasiver Strategien bedienen, wie u.a. Sprachspiele, Wortbildungen, rhetorischer Figuren, vorausgesetzt, dass die gleiche überzeugende Wirkung in den übersetzten Reden wie-

dergegeben werden soll.

Ilaria Venuti und Roland Hinterhölzl haben die Überzeugungs- und Überredungsmittel in mündlichen deutschen und italienischen Aufforderungsakten verglichen. Insbesondere haben sie auf die Realisierung von potenziell gesichtsbedrohenden Sprechakten in beiden Kulturen fokussiert, die zu Missverständnissen und Gesichtsverlust führen könnten. Sie haben darum ihr Forschungsprojekt beschrieben, das mittels eines «Discourse Completion Tests» (DCT) die Antworten von insgesamt 80 italienischen und deutschen Studierenden zu einer Cross-Cultural Analyse sammelte. Die bisher gelieferten Resultate haben zum partiellen Schluss geführt, dass Angehörige der deutschen Kultur generell einen niedrigeren Grad der Expliztheit in ihren höflichen Bitten/Aufforderungen verwenden, während italienische Probanden direkter in ihren Überzeugungsversuchen sind, aber dies durch eine verstärkte Verwendung von Aufmerksamkeitssignalen, Verstärkern, Begründungen und mildernden Äußerungen kompensieren. Marella Magris hat eine vergleichende Analyse am Beispiel von Impfungskampagnen in Deutschland, Italien und den Niederlanden präsentiert, in denen persuasive Elemente eine sehr wichtige Rolle spielen. Die Letzteren hängen jedoch oft auch von den jeweiligen kulturellen Besonderheiten ab: Individualistisch- bzw. kollektivistisch geprägte Kulturen produzieren auch zum gleichen Thema unterschiedliche textuelle Realisierungsformen. Die Vorträgerin hat gezeigt, dass professionelle Übersetzer/Übersetzerinnen in der Lage sein sollten, die intendierte Botschaft nicht nur sprachlich, sondern auch kulturell an die Empfänger anzupassen.

Im Rahmen der professionellen Übersetzung hat Irene Kunert mögli-

che Übersetzungsprobleme politischer Redebeiträge vor und nach einer parlamentarischen Abstimmung anhand eines Korpus von deutschen und französischen mündlichen Texten analysiert. Im Beitrag wurden persuasive Sequenzen im Deutschen und im Französischen kontrastiv betrachtet und die von den Übersetzern/Übersetzerinnen getroffenen Entscheidungen wurden unter die Lupe genommen, insbesondere im Hinblick auf die Verwendung von Konnektoren. Besonders einschlägig war die Analyse von argumentativen Elementen des prospektiven und retrospektiven Argumentierens, die in den zwei untersuchten Sprachen unterschiedliche Orientierungen der Sprecher/Sprecherinnen aufweisen.

Die Beiträge werden 2017 in einem Sonderheft der Zeitschrift «Linguistik online» (Bern) publiziert werden.

Bibliographische Hinweise

Drinkmann, Arno – Groeben, Norbert – Allwinn, Sabine – Vollmeyer, Regina – Wagner, Rudolph, *Metaanalysen für Textwirkungsforschung. Methodologische Varianten und inhaltliche Ergebnisse im Bereich der Persuasionswirkung von Texten*, Deutscher Studien Verlag, Weinheim 1989.

Ortak, Nuri, *Persuasion. Zur textlinguistischen Beschreibung eines dialogischen Strategiemusters*, Niemeyer, Tübingen 2004.

Federica Ricci Garotti

Scrittura e coscienza. Nel centenario della nascita di Wolfgang Hildesheimer (1916-1991) (Università degli Studi di Pisa, 12-13 dicembre 2016)

Il 12 e 13 dicembre 2016, presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, si è tenuto il convegno *Scrittura e coscienza. Nel centenario della nascita di Wolfgang Hildesheimer (1916-1991)*. A differenza di quanto non sia successo in Germania o in altri paesi, primo fra tutti l'Inghilterra, Hildesheimer, seppur parzialmente tradotto in italiano, non è stato finora oggetto di approfondimento nel nostro paese. Tramite l'organizzazione delle giornate di studio si è inteso quindi non solo ricordare ma anche contribuire alla conoscenza di un autore significativo della letteratura tedesca dagli inizi degli anni Cinquanta fino ai primissimi anni Ottanta del Novecento.

Diversamente dalla tendenza più marcatamente politica di molti scrittori a lui contemporanei e pur restando sempre sensibile e attento alle problematiche politiche, sociali e culturali del suo tempo, Hildesheimer ha scelto una posizione riservata e, sul solco della grande letteratura modernista europea, ha coltivato una cultura della soggettività, da intendersi non come interiorità ma come coscienza. Il programma del convegno ha reso conto di questo aspetto, delle sue molteplici sfaccettature, dei suoi punti di forza e delle sue criticità, come anche di questioni più generali che possono considerarsi ancora d'interesse in riferimento alla contemporaneità letteraria.

Gli studiosi partecipanti alla giornata (sette germanisti, un anglista, un antichista e un musicologo) hanno presentato tratti fondamentali dell'opera di Hildesheimer, a partire dai propri interessi di ricerca e da un orizzonte di studio interdisciplinare che ha permes-

so una considerazione ad ampio raggio della produzione letteraria e saggistica e dei diversi interessi dell'autore, nel confronto di prospettive di analisi diverse e attuali. Da tale confronto sono emersi stimoli di riflessione importanti e nuovi sullo scrittore, sui suoi testi e sul suo progressivo silenzio, sul suo rapporto con l'ebraismo, sulla situazione storica e letteraria della Germania nel periodo in cui egli fu attivo, nonché sulla sua possibile attualità.

La riflessione è partita dalla considerazione di Hildesheimer in riferimento alla letteratura del suo tempo e di quella successiva. Ha così aperto il convegno Matteo Galli (Ferrara), che ha analizzato la posizione dell'autore nel campo letterario della RFT. Mediante lo spoglio di alcune storie letterarie in lingua tedesca, l'analisi del rapporto tra Hildesheimer e il gruppo 47, infine la considerazione del suo ruolo nella sfera pubblica, Galli ha evidenziato i motivi principali per cui l'autore pare scomparso dalla coscienza letteraria odierna: la posizione relativamente marginale e ritirata che egli occupò volutamente; la progressiva marginalizzazione che ha riguardato, più in generale, molti degli autori del Gruppo 47; la distanza della scrittura di Hildesheimer dalle tendenze neo-realistiche e fantasy della letteratura contemporanea.

Poiché la coscienza letteraria dell'autore fu profondamente segnata dal modernismo europeo, in particolare modo da autori come Kafka, Djuna Barnes, Shaw e Joyce, un'attenzione particolare è stata dedicata a questo aspetto e all'attività di Hildesheimer come traduttore letterario. Andrea Binelli (Trento) e Alessandro Fambrini (Pisa) si sono concentrati sull'interesse di Hildesheimer per Joyce, indicandone le ragioni plausibili. Hanno quindi illustrato quale modello di romanzo egli mettesse in discussione e i motivi per cui ritenesse *Finnegans Wake*,

di cui tradusse il capitolo *Anna Livia Plurabelle*, il vero capolavoro romanzesco. Marina Foschi (Pisa) ha invece preso in esame l'idea specifica che l'autore aveva della traduzione letteraria e l'ha messa in relazione con la sua poetica; si è soffermata sulla stretta relazione tra attività traduttiva e scrittoria, sulla crescente presa di consapevolezza da parte dell'autore-traduttore del sistema linguistico e dei suoi diversi piani di significazione, sulla scrittura come atto di trascendenza della realtà.

Come è emerso anche dalle parole di Binelli, l'interesse di Hildesheimer per l'elemento musicale segna anche la sua produzione letteraria, ben al di là del suo *Mozart*. Questo aspetto fondamentale è stato oggetto dell'analisi condotta da Alessandro Cecchi (Pisa) della partecipazione di Hildesheimer al discorso musicale tramite i generi recensione, biografia, saggio breve, libretto musicale, edizione di carteggi di musicisti. Mettendo in risalto la polemica implicita con Adorno, Cecchi ha inoltre illustrato come l'autore abbia anticipato concezioni e posizioni relative all'ascolto musicale che la musicologia ha fatto proprie solo in tempi più recenti. L'analisi proposta ha infine contribuito a fare chiarezza sul concetto, spesso abusato, di musicalità dell'opera letteraria, offrendo una base di riflessione più generale sul rapporto tra musica e letteratura.

Con il contributo di Claudia Sonino (Pavia) sul rapporto di Hildesheimer con l'ebraismo, il discorso si è spostato su un tema tanto centrale quanto complesso in relazione a un autore che ha messo seriamente in discussione l'idea stessa di identità. Sonino ha ripercorso alcune vicende biografiche e familiari, e attraverso l'esame delle lettere – di recentissima pubblicazione – di Hildesheimer ai genitori in Palestina, ha proposto un percorso interpretativo che ha toccato sia la biografia

sia l'opera letteraria per arrivare infine al difficile e discusso intervento *Mein Judentum*, nel quale l'idea di ebraismo si rivela profondamente segnata dall'esperienza dell'antisemitismo.

Gli altri relatori si sono invece concentrati sull'opera prettamente letteraria dell'autore. Nella convinzione che la produzione letteraria di Hildesheimer presenti una forte unità al di là delle differenze di genere e di stile che la caratterizzarono nel corso degli anni, il percorso è andato volutamente a ritroso. Si è quindi presa in considerazione per prima l'ultima opera narrativa, ossia *Marbot* che, in modo simile a *Mozart* in riferimento alla musica, ha rappresentato una novità nel modo di concepire l'arte e, più in generale, il fare artistico. Carmela Lorella Bosco (Bari) ha analizzato il complesso intreccio tra elemento finzionale e fattuale, tra dato di realtà e costituzione dell'opera letteraria in questa biografia *sui generis*, mostrando i debiti contratti da Hildesheimer con la tradizione modernista e discutendo anche su quanto la critica ha generalmente riconosciuto come il postmodernismo dell'autore. La riflessione proposta ha riguardato anche il metodo (proto)psicoanalitico seguito dal personaggio Marbot e utilizzato in precedenza da Hildesheimer in *Mozart*.

Tre interventi erano dedicati al teatro, spesso trascurato rispetto all'opera narrativa. La sua vicinanza al teatro dell'assurdo europeo ha probabilmente favorito la marginalizzazione dell'opera drammaturgica di Hildesheimer, che qui è stata invece riproposta e considerata nella sua specificità. Lorenzo Licciardi (Napoli) ha esposto il risultato di alcune ricerche che ha già avuto modo di pubblicare, ampliandole e approfondendole ulteriormente in questa occasione. In particolare, la concentrazione sul tema e sulle figure del tempo in alcune *pièces* ha permesso di evidenziare il senso profon-

damente storico della poetica dell'assurdo dell'autore, rendendo evidente come la cesura tracciata dalla critica tra il primo e il tardo Hildesheimer sia per molti aspetti solo apparente.

L'intervento di Giovanna Cermelli (Pisa) era dedicato alla rivisitazione drammaturgica di Hildesheimer della fiaba di Turandot. L'ampia panoramica tracciata sulla ricezione europea del motivo letterario nell'Ottocento e nel Novecento ha fatto chiarezza sul tipo di riscrittura scelto da Hildesheimer per l'opera radiofonica prima, teatrale poi, che gli valse un ampio riconoscimento letterario. Cermelli si è inoltre soffermata sulla trasformazione della fiaba in un intrigo politico, sull'ironia, sulle diverse rielaborazioni del dramma e, in particolare, del finale, che impegnarono l'autore per circa dieci anni.

Dino De Sanctis ha invece considerato la rilettura mitopoietica di Hildesheimer del mito di Elena nel contesto delle riscritture europee novecentesche, con particolare riferimento a quelle elaborate in diretto collegamento con le guerre mondiali. In particolare, ha preso in esame l'annullamento del ruolo divino nella vicenda, la solitudine di Elena, l'ambiguità del suo ruolo, la sua ironia malinconica e la riflessione sul tema della colpa e della vittima, i capovolgimenti paradossali degli eventi; infine, l'importanza che, tramite la voce della protagonista, Hildesheimer riconosce all'idea di anima (con evidenti richiami platonici), concepita in modo non disgiunto dal corpo.

Sviluppando il tema dell'anima, De Sanctis ha permesso di considerare l'altro elemento centrale che, insieme alla coscienza, costituisce il programma estetico ed etico dell'autore. A questo in particolare era dedicato l'intervento di Serena Grazzini (Pisa) che ha proposto un'interpretazione complessiva dell'opera narrativa, segnata fin dagli esordi

dall'idea della fine. Il percorso ha mostrato come tutta la scrittura dell'autore sia riconducibile a quella «dimensione Auschwitz» di cui egli ha parlato e scritto, tanto che le figurazioni della fine fanno sempre riferimento a un mondo violento o comunque votato alla morte. L'analisi ha permesso una nuova considerazione del primissimo Hildesheimer e del suo particolare connubio di ironia e malinconia, quindi di rivalutare le proposte di classificazione della sua opera. Sulla base di queste considerazioni, Grazzini ha infine dato una specifica interpretazione dell'insistenza dell'autore sull'elemento soggettivo come anche del suo rapporto con la tradizione letteraria.

La lettura di alcuni brani, tra cui una traduzione inedita di Maria Greta Carulli (laureanda in Traduzione Letteraria e Saggistica dell'Università di Pisa), da parte di Giulia Solano della Compagnia Teatrale *I Sacchi di Sabbia* ha infine favorito una conoscenza diretta dello stile di Hildesheimer. Il dibattito vivace, cui ha contribuito un nutrito pubblico, formato anche da studiosi di altre letterature europee, ha confermato l'interesse che l'approfondimento dell'opera e della figura di Hildesheimer può suscitare ancora oggi.

Serena Grazzini

SEGNALAZIONI

A cura di Fabrizio Cambi

La raccolta, che comprende pubblicazioni uscite entro il 31 gennaio 2017, non ha pretesa di completezza. Può essere arricchita anche grazie alle segnalazioni degli autori e dei traduttori da inviare alla redazione dell'Osservatorio (fabcambi@gmail.com).

Saggi. Letteratura, cultura, storia

AA.VV., *Quisquilie. Claudio Magris raccontato dai suoi studenti*, coordinamento editoriale di Maddalena Longo – Aldo Colonnello – Rosanna Paroni Bertoja, Circolo Editoriale Menocchio, Trieste 2016, pp. 112, € 10

Götz Aby, *Zavorre. Storia dell'Aktion T4: l'«eutanasia» nazista 1939-1945*, trad. di Daniela Idra, Einaudi, Torino 2017, pp. 268, € 30

Elena Agazzi – Raul Calzoni (a cura di), *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik*, numero monografico di «Cultura Tedesca», 50 (2016), pp. 348, € 22

Elena Agazzi – Guglielmo Gabbiadini – Paul Lützel (hrsg. v.), *Hermann Brochs Vergil-Roman. Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Stauffenburg, Tübingen 2016, pp. 295, € 49,80

Hannah Arendt, *Marx e la tradizione del pensiero politico occidentale*, a cura di Simona Forti, con un saggio critico di Adriana Cavarero, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, pp. 162, € 13,50

Bruno Berni, *Ludvig Holberg tra Danimarca e Germania*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Nordica, Roma 2016, pp. 138, € 22

Massimo Ciaravolo (ed. by), *Strindberg across Borders*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 384, € 30

Aurelio De' Giorgi Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, a cura di Maurizio Pirro, Mimesis, Milano 2016, pp. 273, € 18

Johann Chapoutot, *La legge del sangue. Pensare e agire da nazisti*, trad. di Valeria Zini, Einaudi, Torino 2016, pp. 472, € 32

Fabrizio Cambi – Arturo Larcari – Giuliano Lozzi – Isolde Schiffermüller (hrsg. v.), *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 296, 28 €

Simone Costagli – Matteo Galli (a cura di), *Un'affinità elettiva. Le trasposizioni cinematografiche tra Germania e Italia*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 132, 18 €

Raffaele Donnarumma – Serena Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi, Perugia 2016, pp. 366, € 18

Bettina Faber – Ingo Breuer (hrsg. v.), «*Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt*». *Kleist-Tage in Venedig*, Kleist-Archiv Semdner, Heilbronn 2016, pp. 356, € 20

Massimo Ferrari Zumbini, *Le immagini della Nazione. Nazionalismo e arti visive in Germania. 1813-1913*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 542, € 30

Giuseppe Gabetti, *Le letterature scandinave*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Nordica, Roma 2016, pp. 104, € 18

Johann Gottlieb Fichte, *Lo Stato secondo ragione o lo Stato commerciale chiuso. Saggio di scienza del diritto e d'una politica del futuro*, prefazione di Immanuel Hermann Fichte, postfazione di Giovanni Gentile, La Vita Felice, Milano 2016, pp. 200, € 14,50

Maria Carolina Foi (a cura di), *Diritto e letterature a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*, Edizioni Università di Trie-

- ste, Trieste 2016, pp. 254, in open access: <<http://hdl.handle.net/10077/13187>>
- Maurizio Ghelardi, *Le stanchezze della modernità. Una biografia intellettuale di Jacob Burckhardt*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 332, € 38
- Gerald Gropper, *Dall'italiano al tedesco. Percorsi di traduzione con esercizi, «dafwekstatt», Beiheft 2*, Bibliotheca Aretina, Roma 2016, pp. 180, € 18
- Jan Tomasz Gross con Irena Grudzińska Gross, *Un raccolto d'oro. Il saccheggio dei beni ebraici*, Einaudi, Torino 2016, pp. 126, € 20
- Jürgen Habermas, *Verbalizzare il sacro: sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 316, € 28
- Ian Kershaw, *All'inferno e ritorno. Europa 1914-1949*, trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 654, € 28
- Franz Liszt, *Wagner. Tannhäuser, Lohengrin, Il Vascello fantasma*, a cura di Nicolas Dufetel, trad. di Alessandra Burani, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 392, € 38
- Peter Longerich, *Goebbels, una biografia*, trad. di Valentina Tortelli, Einaudi, Torino 2016, pp. XXV-895, € 44
- Romano Màdera, *Carl Gustav Jung*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 154, € 14
- Peter von Matt, *La Svizzera tra origini e progresso*, a cura di Gabriella de' Grandi, prefaz. di Alessandro Martini, Dadò, Locarno 2015, pp. 437, € 20
- Giuliano Mori, *I geroglifici e la croce. Athanasius Kircher tra Egitto e Roma*, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 178, € 10
- David Nirenberg, *Antigiudaismo. La tradizione occidentale*, trad. dall'inglese di Giuliana Adamo – Paolo Cherchi, Viella, Roma 2016, pp. 444, € 39
- Gianluca Paolucci, *Illuminismo segreto. Storia culturale degli Illuminati*, Bonanno, Acireale-Roma 2015, pp. 224, € 20
- Maurizio Pirro, *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 201, € 20
- Sergio Romano, *Guerre, debiti e democrazia. Breve storia da Bismarck a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 144, € 14
- Francesco Rossi (a cura di), *Estetica, antropologia, ricezione: Studi su Friedrich Schiller*, ETS, Pisa 2016, pp. 228, € 18
- Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità – Un percorso biografico e intellettuale*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2016, pp. 434, € 28
- Gershom Scholem, *Giona e la giustizia e altri scritti giovanili*, a cura di Irene Kajon, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 88, € 10
- Gershom Scholem, *Il nichilismo come fenomeno religioso*, trad. di Corrado Badocco, Giuntina, Firenze 2016, pp. 95, € 10
- Reiner Stach, *Questo è Kafka? 99 reperti*, trad. di Silvia Dimarco – Roberto Cazzola, Adelphi, Milano 2016, pp. 360, € 28
- «Studia theodisca – Hölderliniana II» (2016), in open access <<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/947>>
- George Tabori, a cura di Marco Castellari, numero monografico di «Cultura Tedesca», 51 (2016), pp. 22, € 22
- Aldo Venturelli (a cura di), *La costruzione dello stato nazionale in Italia e Germania*, Accademia Nazionale dei Lincei, Bardi Edizioni, Roma 2016, pp. 176, € 30
- Anacleto Verrecchia, *Il cantore filosofo. Scritti su Wagner*, Clinamen, Firenze 2016, pp. 80, € 12,50

Simone Zacchini, *Una instabile armonia. Gli anni della giovinezza di Friedrich Nietzsche*, ETS, Pisa 2016, pp. 194, € 19

Roberto Zapperi, *Freud und Mussolini*, trad. dall'italiano di Ingeborg Walter, Berenberg, Berlin 2016, pp. 157, s.i.p.

Saggi. Linguistica e didattica della lingua

Ermenegildo Bidese – Federica Cognola – Manuela Caterina Moroni (eds.), *Theoretical Approaches to Linguistic Variation*, Benjamin, Amsterdam 2016, pp. 376, € 99

Antonella Catone, *Chamisso-Literatur. Ihr didaktisches Potential in universitären DaF-Literaturunterricht in Italien*, Tectum Verlag, Marburg 2016, pp. 306, € 34,95

Barbara Ivančić, *Manuale del traduttore*, Editrice Bibliografica, Milano 2016, pp. 168, € 23,50

Ulrike A. Kaunzner – Antonella Nardi (hrsg. v.), *Verstehen durch Hören und Lesen, Teil I: Untertitelung in Theorie und Praxis*, in «Trans-Kom. Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation», 9 (2016), 1, in open access: <<http://www.trans-kom.eu/>>

Martina Nied Curcio, *La lingua tedesca. Aspetti linguistici tra contrastività e interculturalità*, ed. it. e ted., Universitalia, Roma 2016, pp. 346, € 19,80

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

Antonella Nardi (hrsg. v.), *Interlinguale Terminologiarbeit am Beispiel der funktional-pragmatischen Begrifflichkeit*, in «Fachsprache», 38 (2016), 3-4

Federica Ricci Garotti, *Das Image Italiens in deutschen touristischen Reisekatalogen*, Carocci, Roma 2016, pp. 228, € 24

Traduzioni

Karl Barth, *Ultime testimonianze*, a cura di Andrea Aguti, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 84, € 10

Bertolt Brecht, *Il romanzo dei tui*, a cura di Marco Federici Solari, L'Orma, Roma 2016, pp. 256, € 18

Alina Bronsky, *L'ultimo amore di Baba Dunja*, trad. di Scilla Forti, Keller, Rovereto 2016, pp. 176, € 14,50

Paul Celan, *La sabbia delle urne*, a cura di Dario Borso, Einaudi, Torino 2016, pp. 183, € 14

Selma Meerbaum-Eisinger, *Florilegio*, a cura di Francesca Paolino, Edizioni Forme Libere, Trento 2015, pp. 225, € 14

Hans Magnus Enzensberger, *Tumulto*, trad. di Daniela Idra, Einaudi, Torino 2016, pp. 233, € 19,50

Jenny Erpenbeck, *Voci del verbo andare*, trad. di Ada Vigliani, Sellerio, Palermo 2016, pp. 352, € 16

Lion Feuchtwanger – Arnold Zweig, *Il compito degli ebrei*, a cura di Enrico Paventi, Giuntina, Firenze 2016, pp. 77, € 10

Nina George, *Il libro dei sogni*, trad. di Claudia Proto, Sperling & Kupfer, Milano 2016, pp. 370, € 18,90

Brigitte Glaser, *Morte sotto spirito*, trad. di Antonella Salzano, Emons, Roma 2016, pp. 330, € 12,50

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Melchiorre il superbo*, trad. di Laura Balbiani, Antonio Tombolini Editore, 2016, con testo originale a fronte, e-book, € 4,99

- Sebastian Haffner, *Un tedesco contro Hitler. Berlino 1933*, trad. di Cristina Basseggio ed Elena Broseghini, Skira, Milano 2016, pp. 252, € 19
- Hermann Hesse, *Giorni di luglio*, trad. di Alberto Guareschi, Guanda, Milano 2016, pp. 70, € 8
- Ernst Jünger, *Diario di guerra 1914-1918*, a cura di Helmuth Kiesel, LEG Edizioni, Gorizia 2016, pp. 642, € 28
- Irmgard Keun, *Gilgi, una di noi*, trad. di Annalisa Pelizzola, L'Orma, Roma 2016, pp. 234, € 16
- Kurt Lanthaler, *Il delta*, trad. di Stefano Zangrando, Alfabeta Verlag, Merano 2015, pp. 166, € 14
- Christine Lavant, *Poesie*, scelte da Thomas Bernhard, trad. di Anna Ruchat, Effigie Edizioni, Milano 2016, pp. 172, € 15
- Svenja Leiber, *Da qualche parte c'è un briciolo di felicità*, trad. di Elisa Leonzio, Keller, Rovereto 2016, pp. 286, € 14
- Susan Manning, *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, a cura di Patrizia Veroli, trad. dall'inglese di Maria Grazia Bosetti, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, pp. 434, € 28
- Clemens Meyer, *Eravamo dei grandissimi*, trad. di Roberta Gado – Riccardo Cravero, Keller, Rovereto 2016, pp. 608, € 19
- Johann Nepomuk Nestroy, *Il talismano*, farsa cantata in tre atti, a cura di Federica Rocchi, Morlacchi, Perugia 2016, pp. 274, € 16
- Leo Perutz, *Di notte sotto il ponte di pietra*, trad. di Beatrice Talamo, e/o, Roma 2017, pp. 237, e-Book, € 13
- Leo Perutz, *La neve di San Pietro*, trad. di Fabio Cremonesi – Francesco Bovoli, Adelphi, Milano 2016, pp. 183, € 18
- Gregor von Rezzori, *Caino. L'ultimo manoscritto*, a cura di Andrea Landolfi, Bompiani, Milano 2016, pp. 214, € 13
- Gregor von Rezzori, *L'ultima fermata*, a cura di Andrea Landolfi, Guanda, Milano 2016, pp. 249, € 20
- Gregor von Rezzori, *Un ermellino a Cernopol*, trad. di Gilerto Forti, Guanda, Milano 2016, pp. 417, € 13
- Anna Rottensteiner, *Sassi vivi*, trad. di Carla Festi, Keller, Rovereto 2016, pp. 116, € 13
- Moriz Scheyer, *Un sopravvissuto*, trad. di Claudia Acher Marinelli, Guanda, Milano 2017, pp. 345, € 19
- Arno Schmidt, *I profughi*, trad. di Dario Borso, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 158, € 16
- Liane Schneider, *Gaia. Il mio compleanno*, trad. di Sara Congregati, Giunti, Firenze 2016, pp. 36, € 6
- Arnold Schönberg, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, trad. e cura di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 168, € 23
- Ben Schott, *Schottenfreude. Nuove parole tedesche per la condizione umana*, trad. di Marco Piani, Bompiani, Milano 2016, pp. 96, € 15
- Ingo Schulze, *L'utopia ferita. Per una critica del presente*, a cura di Stefano Zangrando, Il Margine, Trento 2016, pp. 88, € 8
- Susanne Stephan, *Manovra d'autunno*, a cura di Paola Del Zoppo, Ellint, Roma 2016, pp. 178, € 18,50
- Anna Maria Voci, *Karl Hillebrand. Ein deutscher Weltbürger*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 694, € 40

Jakob Wassermann, *Il caso Maurizius*, trad. di Lucia Sgueglia, Fazi, Roma 2016, pp. 510, € 18,50

Jacob Wassermann, *Il mio matrimonio*, trad. di Alessandra Scalero, Castelvechi, Roma 2017, pp. 189, € 17,50

Franz Werfel, *I quaranta giorni di Mussa Dagh*, trad. di Claudio Groff, prefaz. di Sergio Romano, Skira, Milano 2016, pp. 252, € 19

Anila Wilms, *La strada del nord*, trad. di Franco Filice, Keller, Rovereto 2016, pp. 208, € 15

Stefan Zweig, *Viaggio in Russia*, a cura di Vittoria Schweizer, Passigli, Firenze 2016, pp. 102, € 10

Altra letteratura

David Markson, *L'amante di Wittgenstein*, trad. di Sara Reggiani, postfaz. di David Foster Wallace, Clichy, Firenze 2016, pp. 320, € 15

Moni Ovadia, *Il coniglio di Hitler e il cilindro del demagogo*, La nave di Teseo, Milano 2016, pp. 153, € 15

Eva Taylor, *Carta da zucchero*, Fernandel, Ravenna 2015, pp. 112, € 12

OSSERVATORIO CRITICO
DELLA GERMANISTICA

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

Progetto grafico: Roberto Martini

Proposte e manoscritti vanno indirizzati ai componenti della redazione:

Fabrizio Cambi (fabcambi@gmail.com)

Alessandro Fambrini (alessandro.fambrini@unipi.it)

Fulvio Ferrari (fulvio.ferrari@unitn.it)

Maurizio Pirro (maurizio.pirro@libero.it)

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

Michele Sisto (michele.sisto@unich.it)