OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Alessandro Costazza

Alberto Martino, *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento. La Drammaturgia dell'Illuminismo*, Milano, I.S.U., 1998, pp. 464, s.i.p.

Trent'anni dopo la sua pubblicazione viene ora riproposta dall'Università Cattolica di Milano una ristampa anastatica di quest'opera di Alberto Martino che rappresenta ormai a livello internazionale - anche grazie all'ottima traduzione in tedesco condotta da Wolfgang Proß su una versione ampliata e riveduta di questo lavoro, comparsa già nel 1972 - un testo classico sull'argomento e una pietra miliare nella ricerca sul teatro del Settecento.

Già l'aspetto esteriore, piuttosto dimesso, di questa ristampa, soprattutto se paragonato all'edizione tedesca dell'editore Niemeyer, nonché la qualità non sempre perfetta della resa tipografica, fanno sorgere immediata la domanda, se un'opera di tale peso e valore non avrebbe meritato anche in Italia una veste - e quindi probabilmente anche una distribuzione - migliore. Ci si potrebbe chiedere, inoltre, se non sarebbe stato opportuno farne addirittura una nuova edizione, integrando la prima versione con le aggiunte di quella tedesca riveduta e aggiornata. Poiché anche una simile edizione sarebbe stata però comunque datata, appare in effetti condivisibile la scelta di ripresentare la versione originale, in modo da poterne misurare meglio il valore, proprio grazie alla distanza storica. Non è infatti cosa comune al giorno d'oggi, quando ogni anno vengono pubblicate decine di nuove ricerche, dissertazioni o abilitazioni su quasi ogni argomento della letteratura tedesca, che un'opera critica riesca a mantenere intatta dopo trent'anni non solo la sua validità scientifica, ma anche la sua freschezza, la sua leggibilità e il suo fascino.

Proprio la leggibilità costituisce infatti una delle caratteristiche più evidenti e più preziose di questo studio, in cui l'autore, senza mai abbassare per un attimo il livello della discussione scientifica, è riuscito a ordinare un materiale immenso e magmatico in modo chiaro e comprensibile. L'organizzazione del materiale non è strettamente cronologica, bensì tematica, e non cerca di esaurire una dopo l'altra le posizioni dei diversi autori, che vengono presi in considerazione invece più volte, magari anche in riferimento agli stessi testi, ma in contesti diversi e sotto differenti punti di vista. Se questo andamento del discorso può alle volte disorientare, soprattutto a causa del grandissimo numero degli scrittori trattati, di cui si finisce per dimenticare la posizione rispetto a un determinato argomento, pure esso rappresenta indubbiamente l'unico modo possibile per far "parlare" e "dialogare" tra loro anche al di là delle frontiere temporali e nazionali un numero così vasto di autori.

Questa impostazione corrisponde d'altra

parte esattamente alla metodologia applicata da Martino, che rifacendosi alla storia delle idee tende per definizione a ricercare e a individuare appunto quelle idee fondamentali che superano le barriere temporali e nazionali, seguendone lo sviluppo dalla nascita fino alla decadenza nelle varie realtà. In questo senso anche il titolo dell'opera appare in un certo senso troppo restrittivo. Il libro offre infatti molto più di quanto annunci il titolo, poiché non tratta solo le teorie drammatiche nella Germania del Settecento, ma presenta una panoramica approfondita, e non solo sporadici riferimenti, di tutte le teorie drammaturgiche europee dell'epoca, vale a dire soprattutto francesi, inglesi e italiane. In questa panoramica rientrano poi - sempre in consonanza con un principio della storia delle idee, secondo cui sono spesso proprio gli autori meno originali ad esprimere le opinioni più tipiche o più diffuse di una certa epoca - non solo gli autori e i testi più noti, bensì anche autori meno conosciuti o anonimi.

Dal punto di vista cronologico l'ambito della ricerca è da una parte più vasto, dall'altra però anche più limitato di quello indicato dal titolo. Il libro si apre infatti con una panoramica sugli aspetti in qualche misura "emozionalisti" presenti nelle teorie drammaturgiche dell'antichità greca e latina, del Rinascimento, del "Siglo de Oro" spagnolo e del Seicento francese, mentre anche all'interno dell'opera sono frequenti i riferimenti ad autori precedenti al Settecento. Dall'altra parte però l'oggetto della ricerca non si estende a tutto il Settecento, di cui farebbero parte anche lo *Sturm und Drang*, il Classicismo di Weimar e le importanti riflessioni sul tragico del primo Romanticismo tedesco, ma si limita invece, come viene indicato dal sottotitolo, alla "Drammaturgia dell'Illuminismo". Il termine *a quo* della trattazione vera e propria è rappresentato infatti dal 1719, vale a dire dalla data di pubblicazione delle *Réflexions critiques* di Du Bos, che costituiscono l'opera principale per la nascita di un'estetica sensualista ed emozionalista, mentre il termine *ad quem* è rappresentato dal 1770, vale a dire dalla nascita in Germania della corrente letteraria dello *Sturm und Drang*, la cui drammaturgia doveva costituire, secondo le intenzioni dell'autore, l'oggetto della seconda parte di quest'opera. Questa seconda parte della ricerca non è in realtà mai stata scritta, ma non si può dire comunque che il presente volume ne soffra. Perché la drammaturgia dello *Sturm und Drang*, a cui Martino fa comunque riferimento ripetutamente nel corso della sua indagine (cfr. pp. 120; 145-148; 239 segg.; 269; 303), parte da presupposti completamente diversi rispetto alle teorie drammatiche dell'Illuminismo e il presente volume costituisce così un'unità in sé coerente e conclusa, che non lascia aperta alcuna questione.

Nella sua ricostruzione critica Martino fa uso di una prosa piana e leggibilissima, senza mai ricorrere a frasi ad effetto o a sintesi geniali, che sono proprio per questo sempre anche un po' arbitrarie, e preferisce invece lasciar parlare gli autori stessi. A questo scopo servono proprio le lunghe e spesso anche lunghissime citazioni dai testi originali che inframmezzano spesso il discorso, senza per questo interromperlo. Martino non fa a questo riguardo nessuno sconto al lettore, perché dopo avergli indicato il tema e gli argomenti principali, lascia a lui il compito di leggere e interpretare in un certo senso il documento. Queste citazioni dai testi trattati, presentate sempre rigorosamente nella lingua e nell'edizione originale, a meno che non si voglia sottolineare proprio l'importanza di una determinata traduzione, occupano anche molte delle lunghe note a fondo pagina e testimoniano spesso l'entusiasmo dello scopritore di un testo o di un passo fino ad allora sconosciuto, il quale vuol rendere partecipe della scoperta anche il lettore.

Questo metodo di far parlare soprattutto i testi fa di questo libro in primo luogo una sorta di utilissima antologia ordinata e ragionata sulle teorie drammaturgiche del Settecento in Europa e spiega, forse, come mai negli anni seguenti e fino ai giorni nostri molti studiosi vi abbiano attinto a piene mani, spesso sen-

za nemmeno dichiararlo, non riconoscendo o non valutando probabilmente a sufficienza il merito di chi per primo quei testi li aveva raccolti, spesso anzi scoperti, e comunque organizzati in un discorso unitario. Proprio in quest'opera di raccolta e di ordinamento organico di un materiale che fino ad allora era stato trattato tutt'al più in lavori ristretti e specialistici consiste dunque uno dei molti meriti di questo libro; un merito che oggi, dopo che quei testi o quegli autori sono stati resi noti almeno in parte proprio da Martino stesso e sono diventati in seguito anche più facilmente accessibili grazie a nuove edizioni o ristampe, si tende forse troppo facilmente a dimenticare.

Al di là di questo importante lavoro di raccolta e di ordinamento, lo studio di Martino offre anche numerose importanti preci sazioni filologiche, come ad esempio nel caso dell'attribuzione a Pfeil del testo *Vom bürgerlichen Trauerspiel* (cfr. p. 419 seg.), in occasione della scoperta di anticipazioni veramente sorprendenti di alcuni caratteri della commedia "larmoyante" in un testo di Sforza Oddi del 1592 (cfr. p. 377 seg.), oppure ancora nell'evidenziare il plagio compiuto da Engelbrecht ai danni di Pfeil (cfr. p. 432 seg.). Anche la letteratura critica sugli argomenti trattati viene presa in considerazione ampiamente, sia nelle note che nel testo principale. Come dimostra il caso del testo di Lothar Pikulik *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*, Martino è in grado a questo proposito di criticare talvolta anche duramente e con molto sarcasmo alcune tesi di un autore (cfr. p. 128, nota 34), per poi dare comunque molto risalto ad altre affermazioni contenute nella stessa opera (cfr. pp. 212-215).

Assolutamente valido e condivisibile è inoltre a tutt'oggi anche l'assunto generale del libro, secondo cui tutte le teorie drammaturgiche sviluppatesi in Europa tra il 1730 e il 1770 sarebbero riconducibili all'"emozionalismo", vale a dire a quella concezione estetica che pone come fine ultimo o anche solo strumentale dell'arte quello di suscitare delle passioni e che Martino considera, in consonanza con l'orientamento sociologico degli studi degli anni Sessanta, espressione dell'affermazione a livello europeo della nuova classe borghese e dei suoi valori (cfr. p. 9 seg.; p. 128 segg.).

Il libro può essere suddiviso grosso modo in tre parti, secondo una scansione che va dal generale al particolare e passa dalla teoria sulle passioni alla sua applicazione concreta alla "Wirkung" della tragedia e da questa agli influssi che tale concezione ha avuto anche sui contenuti della stessa. I due primi capitoli riguardano così la teoria psicologica delle emozioni, applicata poi al piacere estetico in generale e a quello degli oggetti tragici in particolare; i tre capitoli seguenti affrontano invece il tema più specifico delle modalità del piacere tragico, delle passioni suscitate dalla tragedia e quindi della catarsi, mentre gli ultimi tre capitoli si occupano delle ripercussioni dell'emozionalismo sul contenuto della tragedia, vale a dire dapprima sulla trasformazione dell'eroe della tragedia in "carattere medio", poi sul cambiamento dell'ambiente sociale all'interno della tragedia, con la nascita del dramma borghese, e infine sul problema della colpa del personaggio tragico e quindi sul rapporto tra tragedia e teodicea.

Nel primo capitolo la ricostruzione degli elementi emozionalistici nelle teorie drammaturgiche antiche e rinascimentali risulta, benché molto interessante, alquanto schematica e non sempre funzionale alle argomentazioni successive. Si evidenziano qui cioè due pericoli latenti della storia delle idee, a cui anche Martino alle volte non sfugge, che consistono da una parte nel bisogno di regredire all'infinito fino a raggiungere l'origine prima di un'idea, anche quando ciò non porti nessun contributo alla comprensione del suo ulteriore sviluppo; dall'altra nel fornire poi una pura e semplice "rassegna" delle differenti versioni elaborate di una determinata idea, estraendole dal loro contesto e allineandole poi l'una all'altra.

Non si può dire comunque che questo atteggiamento sia quello dominante in questa ricerca di Martino, che riesce invece spesso

a far dialogare tra loro le diverse posizioni. Un esempio assolutamente positivo di questo metodo è fornito già in questo primo capitolo dalla ricostruzione delle teorie del piacere di Descartes e di Leibniz e della loro influenza sulle discussioni estetiche successive, in particolare sullo sviluppo della concezione delle "sensazioni miste". La distinzione operata da Martino tra una teoria "statica-intellettuale" del piacere, che egli definisce "oggettiva" e considera più tradizionale, e una teoria invece "dinamica-emozionale", ritenuta "soggettiva" e più moderna (cfr. p. 81 segg.), è utilissima come strumento ermeneutico, ma risulta tuttavia per alcuni versi troppo netta, in quanto è poi praticamente impossibile distinguere chiaramente tra le due, che si basano entrambe sul concetto di perfezione (p. 117). Non solo le due teorie si trovano tanto in Descartes che in Leibniz, ma anche tutti gli autori seguenti operano tra di esse delle commistioni praticamente inestricabili. Questa difficoltà nel distinguere nettamente le due concezioni non è d'altra parte casuale e deriva da un parte dall'impossibilità di separare all'interno della filosofia leibniziana una sfera "soggettiva" da una puramente "oggettiva", dall'altra dalla vicinanza esistente durante tutto il Settecento tra la sfera "intellettuale" e quella "emozionale". Da ciò deriva anche il fatto, giustamente sottolineato dallo stesso Martino soprattutto nel capitolo seguente, che tutte le teorie del piacere di questo periodo, anche le più "emozionaliste", sono in realtà profondamente razionali. Una simile importante acquisizione comporta d'altra parte anche un giudizio complessivo sull'epoca, che dev'essere assolutamente condiviso. Se l'Illuminismo infatti non è da una parte pura e astratta razionalità, opposta magari all'irrazionalità dello *Sturm und Drang* o del Romanticismo, in quanto proprio quest'epoca ha operato una decisiva riabilitazione del sentimento e delle sensazioni, una simile riabilitazione non va intesa nemmeno come una rivalutazione dell'irrazionale, bensì piuttosto come un allargamento dei confini della sfera razionale (cfr. p. 117 segg.).

Se il terzo capitolo, che prende le mosse da Lucrezio, illustra le varie teorie del piacere tragico basate sull'illusione estetica, oppure sulla concezione della simpatia, il quarto affronta invece le singole passioni suscitate dalla tragedia secondo le varie e diverse teorie drammaturgiche. Molto interessante risulta qui ad esempio la ricostruzione della "fortuna" del sentimento di "pietà", vale a dire del passaggio dalla condanna di tale sentimento all'interno della concezione neostoica della tragedia barocca alla sua rivalutazione in chiave simpatetica nel contesto dell'"Empfindsamkeit". Non meno importante è anche la ricostruzione della poetica eroica dell'ammirazione dal classicismo francese, attraverso Gottsched e fino a Mendelssohn, presso il quale comunque questa poetica conosce fasi di maggiore o minore adesione.

Molto precisa è poi nel capitolo seguente l'individuazione della contraddizione profonda che caratterizza il rapporto tra una concezione emozionalistica della tragedia e la teoria della catarsi, che mirava invece, almeno secondo l'interpretazione stoica della stessa, che era allora la più diffusa, proprio a estirpare l'emotività. Pur senza voler togliere nulla a Lessing, Martino riesce inoltre a evidenziare in maniera convincente quali siano state le fonti o i precursori della reinterpretazione lessinghiana in chiave assolutamente antiaristotelica della catarsi tragica, individuandoli soprattutto in Heinsius, Rapin, Brumoy, Batteux e Curtius.

Nei due capitoli successivi Martino interpreta tanto il superamento dei caratteri eroici della tragedia classicista e l'affermarsi del "carattere medio", quanto il passaggio complementare dal dramma classicista a quello borghese, oltre che come espressione dell'affermarsi della nuova classe borghese, anche come conseguenza della poetica dell'emozionalismo, che porta tra l'altro ad un superamento della "Ständeklausel". Alla fine del sesto capitolo Martino affronta inoltre anche l'importante questione trattata da Hurd, Diderot e Lessing, riguardante l'individuali-

tà o l'universalità dei caratteri tragici, e compie un interessante tentativo di risolvere questo problema sulla base della categoria del "tipico", ripresa dai *Prolegomeni a un'estetica marxista* di Lukács (cfr. pp. 356-358).

Nell'ultimo capitolo viene affrontato infine un tema a cui Martino aveva già accennato nel terzo capitolo, parlando di un giudizio di Lessing sul dramma *Ugolino* di Gerstenberg, e che aveva poi ripreso in chiusura del quarto capitolo: si tratta del carattere profondamente "atragico" o "antitragico" non solo di Lessing, ma di tutto l'emozionalismo eudemonistico dell'Illuminismo. Ritorna qui anche la questione dell'*Hamartia*, ovvero della "colpa tragica", che ottiene l'importante funzione di conciliare l'ottimismo metafisico dell'Illuminismo con un accadimento tragico, ovvero tragedia e teodicea. È da sottolineare a questo proposito anche il fatto che Martino non interpreta l'ottimismo illuminista solo in chiave metafisica, bensì anche da un punto di vista politico, quale espressione cioè di quella passività politica che caratterizza tutto il teatro tedesco dell'epoca. Questo interesse per un "teatro politico" mancato spiega anche la particolare attenzione che Martino rivolge alla "predicazione politico-rivoluzionaria" di un autore come Mercier, cui egli dedica ben undici pagine (pp. 404-415) e la cui ricezione già porta alla poetica dello *Sturm und Drang*.

Già questi brevi accenni al contenuto e all'impianto generale di quest'opera mostrano chiaramente come essa non possa dirsi assolutamente superata. Anche il grande interesse degli anni Ottanta per gli influssi esercitati dall'antropologia sulla letteratura del Settecento tedesco non ha infatti modificato sostanzialmente il quadro generale offerto da Martino ed è servito tutt'al più a precisare solo alcuni aspetti non presi in considerazione in questo studio, riguardanti soprattutto la comunicazione non verbale. Vi sono stati poi negli ultimi anni anche altri approfondimenti importanti su alcuni temi specifici, come ad esempio riguardo alla vasta discussione appena sfiorata da Martino sul sublime e sul piacere provocato dal brutto, dal triste o dal tragico (Carsten Zelle), sul problema della catarsi, che è stato affrontato con metodologie diverse (Mathias Luserke), oppure sull'estetica dell'"ammirazione" (Albert Meier), che è stata approfondita però proprio sulle tracce di Martino. Anche altre rappresentazioni più generali della tragedia nella Germania del Settecento (Peter-Adré Alt; Georg-Michael Schulz) non offrono infine uno sguardo d'insieme così vasto sull'intero panorama europeo e rimangono inoltre per quanto riguarda le teorie drammatiche, anche se in misura differente, esse stesse debitrici all'opera di Martino.

Alessandro Costazza

Lea Ritter Santini, *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 184, £. 34.000

Non capita certo di frequente che una prospettiva comparatistica e sincretistica, sostenuta dall'apporto e dalla combinazione di tradizione mitologica, arti figurative e poesia, dischiuda orizzonti tanto ampi e al tempo stesso nitidamente delineati come nel densissimo e suggestivo saggio di Lea Ritter Santini. L'obiettivo ambizioso di ricostruire il corso della storia e della cultura tedesca degli ultimi tre secoli attraverso la traduzione iconico-poetica della mitografia classica parte dalla persuasiva premessa metodologico-ideologica che la ricezione e la rielaborazione di alcune figure mitologiche corrispondono alla finalità di rappresentare di volta in volta figurativamente o mediante la scrittura le "nuove forme della coscienza" storica.

"La fascinazione del mito, lo specchiarsi dei secoli trascorsi e del passato prossimo nella memoria dell'antico non sono legati solo alla poesia greca o all'epica latina, letta da pochi, ma soprattutto alle immagini che, ritor-

nate a sedurre, raccontano ai molti, in nuove forme, le favole degli dei e degli eroi. (...) Vittorie e audaci combattimenti, amori e ire divine prestano la loro mitica realtà antropomorfa al presente, commuovono e dilettano, istruiscono e ammoniscono, confortano alla possibile somiglianza trascendendo la realtà quotidiana". Il presupposto di Ritter Santini è, in definitiva, che l'ermeneutica di figure archetipiche si traduce nella storia della cultura e, "in epoche di mutazione e di irrequietudine", in un cifrato sistema mitopoietico "di avvenimenti storici, sociali e politici". Il tasso di simbolicità della forma artistica, speculare di uno stato coscienziale, è commisurato, nella diacronia della storia fatta di anticipazioni e di superamenti, alla sua dimensione iconica. La risposta all'interrogativo sulle divinità che "si veneravano nei templi borghesi di Weimar - l'Atene della Germania, per riprendere la definizione di Madame de Staël - nei giardini lungo l'Ilm, dove passeggiavano Schiller, Herder e Wieland, nei castelli e nei boschi di faggi che nelle loro radure avrebbero nascosto, centocinquant'anni dopo, il *Lager* di Buchenwald", questa risposta, affidata all'iconologia e alla invenzione del racconto mitico, getta luce sulla storia, esplorata e recuperata nella scansione dei suoi passaggi cruciali ed emblematici.

Date queste premesse, che mirano ad affermare il rapporto funzionale della dimensione estetica al decorso storico, conservando, anzi esaltando la valenza figurativo-cognitiva dell'opera d'arte, chiamata a suffragare l'"ambizione d'Europa" della Germania, la ricchezza tematica del volume si contiene a stento sotto le ali dell' aquila che rapisce Ganimede il cui volo spazia nella cultura e nell'immaginario. Nello studio di Ritter Santini, infatti, non si passa in rassegna soltanto la polisemia simbolica che nel corso della storia riveste il favorito di Zeus, ma si ricompone uno scenario mitologico nel quale attori protagonisti non sono gli dei di prima grandezza "Zeus, Marte o Venere, così univoci nell'esercizio del potere", ma quelle figure di semidei ed eroi sospesi fra cielo e terra la cui ambivalenza assimila ed enfatizza nel bene e nel male angosce e aspirazioni umane. Ritter Santini concentra perciò la sua attenzione oltreché sul "dittico mitologico" di Prometeo e Ganimede, la cui presenza estensiva coinvolge generi artistici ed epoche storiche, dal mondo classico, al Rinascimento, alla ex-RDT, sulla vergine Europa, su Leda e il cigno e in particolare sull'aquila, un'icona fatale che nella storia sedimenta in stemmi, pietre incise, monete ed emblemi, evolvendo da simbolo politico della *translatio imperii* a quello della sovranità alla fine del secolo scorso.

Per orientarci nella capillare e avvincente mappatura, compiuta da Ritter Santini con una serrata tessitura di motivi, richiami, rifrazioni, comparazioni, citazioni, esemplificazioni e commenti a gran parte delle 61 tavole inserite nel testo, si può forse scegliere, fra i tanti fili in cui si dipana la ricezione di queste figure mitologiche, quello del movimento, o meglio della dialettica di orizzontalità e verticalità, una chiave interpretativa fondamentale per spiegare i reiterati tentativi della Germania "di conquistare l'etere". Come osserva Ritter Santini quasi incidentalmente, più che dal cigno, che non sa volare, legato all'"umido regno di confine con le potenze sotterranee", ancorché "dominio simbolico aperto alla conquista maschile", l'arte tedesca è fatalmente attratta dal mito dell'aquila, iniziatico e salvifico uccello sovrano (si pensi all'inizio del IV atto del Secondo *Faust*) che può assicurare la forza ganimedica e col rapimento sottrarre l'uomo all'anonimato e alla vulnerabilità. Fuga e innalzamento si riassumono nel ratto di Ganimede ad opera dell'aquila riproponendo, nella sua "ri-invenzione" storica, "una tragica ambivalenza": "lo slancio dello spirito e l'odio contro la meschinità è pronto ad essere pervertito nella pretesa di elezione, nell'arroganza di essere protetti da chi è in alto oltre le nubi, dal padre di tutti gli dei". Dei pericoli che l'"uccello di Odino" avrebbe generato nella storia si era reso conto Heine i cui versi in *Deutschland. Ein Wintermärchen*,

opportunamente citati da Ritter Santini ("Brutto uccellaccio, se/ mi capiterai una volta fra le mani/ ti strapperò le penne e ti mozzerò gli artigli", dal caput III e non dal caput IV come riportato in nota), sono una delle poche voci fuori dal coro che nelle varie congiunture storiche e secondo diversificate rielaborazioni estetiche e poetiche ne scandisce lo sbattere di ali.

Gli itinerari, in vista di un'assunzione in cielo di Ganimede come compimento di una "elezione" e di una missione finalizzata all'approdo in una sintesi, sono ricostruiti dall'autrice in un vasto spettro mitografico cui corrisponde sempre una puntualità descrittiva e interpretativa di testimonianze iconografiche e letterarie. Si risale così alle radici del mitologema classico di Ganimede, recepito da Goethe anche mediante il filtro del sapere iconologico di Winckelmann, e all'assimilazione anagogica della tradizione cristiana cantata da Dante nel *Purgatorio*. Seguendo in parte la lettura di Hans Blumenberg (anche per quanto riguarda l'accenno al destino moderno del Titano nelle quattro leggende di Kafka), Ritter Santini fa ben vedere come, alla stürmeriana ebbrezza prometeica che con l'inno goethiano e il suo *pendant* figurativo di Füssli sanziona la rivolta e la liberazione dal divino ma anche dall'eredità rinascimentale, corrisponda un interesse crescente e più incisivo per Ganimede come "immagine del genio" e "della forza dell'intelletto" che tuttavia non intacca la complementarità dei due testi poetici. Assai interessanti sono a questo proposito le osservazioni sulla possibile chiave psicoanalitica che, traendo spunto biografico dall'amicizia nel 1774 di Goethe con Jacobi, insiste sul motivo classico dell'*eros paidikos* unito a quello del trapasso di Ganimede. Ritter Santini rivendica l'autonomia e l'originalità dell'intervento dell'artista non omologabile alla tradizione perché "il potenziale del mito si rinnova nella rilettura del poeta che riusa la sua struttura, la scopre ambivalente, ne inverte la prospettiva e la trasforma in nuova formula estetica".

Nel percorso di ricezione e adattamento del mito di Ganimede alla storia l'autrice coglie in Hölderlin, più che il goethiano "ritorno nelle braccia del padre", il processo di immedesimazione per poter sulle ali dell'aquila abitare l'etere e conquistare l'immortalità. In queste pagine del saggio, molto dense e sintetiche, si rileva felicemente il superamento in Hölderlin della "passività del rapimento", propria della tradizione, a seguito di quella carica patetica che fa agire e amare il soggetto in una prospettiva messianica come sarà accentuata da Hofmannsthal ("così la generazione dei vivi vede in questo *Führer* misterioso pre-vissuto il nucleo del proprio sogno religioso"). L'autrice, riportando ampi passi dal saggio di Wilhelm Michel *Hölderlins abendländische Wendung* del 1923, insiste sull'"aspetto ganimedico" quale elemento più evidente e diffuso fra le due guerre dell'attualità di Hölderlin, il cui potenziale mitico-simbolico è ormai recepito e trasposto nella sfera politico-estetizzante verso la quale si era già indirizzato George, vedendo nel poeta dell'età classico-romantica il "fondatore di un'altra linea di ancestri". In questa parte del saggio, costruito sull'evoluzione di coordinate storiche ed estetiche e sul rapporto fra poesia e iconografia, l'articolata e stratificata griglia di posizioni ermeneutiche si concentra su un'organica lettura di almeno quattro testi hölderliniani. Si tratta dell'ode *Ganymed*, degli inni *An den Äther*, *Germanien* e *Der Adler*. In particolare proprio questi due componimenti lirici rivelano una circolazione geografico-ideale di oriente e occidente allusiva di una osmosi superiore assicurata dal volo dell'aquila. D'altra parte la citazione del *Nachtgesang Ganymed*, unitamente al *Fedro* platonico è occasione per una rapida proiezione nella *Morte a Venezia* di Thomas Mann in cui il desiderio di Tadzio, moderno Ganimede, abbacina von Aschenbach travolto dalla combinazione di *Eros* e *Logos*. Più problematico e complesso risulta il secondo riferimento a Mann, a proposito di *Giuseppe e i suoi fratelli*, in cui si stabilisce un'affinità

elettiva tra il figlio prediletto di Giacobbe e il figlio primogenito Klaus "che il padre, con ambigua compiacenza, guardava crescere trasformando nella figura del suo Giovane Giuseppe la sua volubile leggerezza in grazia demonica, come la sua vocazione artistica in predisposizione mistico-profetica verso un'autorità metafisica". È certo probabile che Mann proiettasse nel protagonista della sua tetralogia l'empatia e la tensione di un'elezione androgina che provava per il figlio. Ma ancor più probabile è che in questo 'gioco' estensivo della forza ganimedico-proiettiva e nell'ostentata tentazione narcisistica pensasse in primo luogo a se stesso, come attesta, ad esempio, la coincidenza del proprio oroscopo con quello riferito nel romanzo a Giuseppe. Più significativa è, invece, la citazione di un passo dall'autobiografia *Der Wendepunkt* di Klaus Mann, in cui il benvenuto e l'appello a una guida, Nietzsche, George o Hölderlin, ribadisce quel senso di vuoto e di degrado esistenziale e sociale che nella cultura tedesca si cerca di rimuovere abbandonando la meschinità delle bassure con uno sbattere d'ali che trasporta nelle altezze del mito rivissuto e reinventato.

Ma Ritter Santini, nell'ultima parte del saggio, si concentra sulle conseguenze nefaste dell'uso strumentale e irrazionale di determinate costellazioni mitologiche compiuto dal nazionalsocialismo. Nel tremendo manifesto di propaganda "Germania paese della musica" del 1935 l'aquila, le cui penne sono canne d'organo, diviene "presagio dell'ultimo patto col diavolo concluso dalla superbia tedesca che Thomas Mann figurava nel compositore Adrian Leverkühn e nella sua *Apocalypsis cum figuris"*, mentre nei disegni nel bunker della guardia del corpo di Hitler, venuto alla luce dopo l'abbattimento del muro, visualizza l'istanza di dominio esercitato con la tutela divina. La tensione che si scioglie in volo nelle sequenze iniziali del film *Schönheit im Olympischen Kampf,* girato dalla grande regista Leni Riefenstahl per l'inaugurazione a Berlino dei giochi olimpici del 1936, sono l'esempio più vistoso della combinazione di attualizzazione mitologica e tecnica di ripresa d'avanguardia in grado di catturare ipnoticamente lo spettatore. La *Erhebung* "fatta di camicie, bandiere e aquile che tenevano fra gli artigli la corona d'alloro con al centro la croce uncinata, che era stata nel mondo antico simbolo del sole" diviene nell'estasi collettiva lo sbocco conclusivo di un processo di assimilazione mitologica che dall'empatia utopico-idealistica del classicismo weimariano sfocia nel *Mito del XX secolo* di Alfred Rosenberg. Ritter Santini, citando un passo significativo da questa opera del 1930, fondamentale per capire l'ideologia nazionalsocialista, introduce il tema, che richiederebbe ulteriori approfondimenti, del confronto e dello scontro finale tra la missione egemonica della razza ariana e "il sogno di tremila anni" dell'ebreo votato a dominare il mondo con l'oro, ma "senza amore" e "senza onore". L'opportuno riferimento a Heine, che ancora in *Deutschland. Ein Wintermärchen* riaffermava l'"egemonia" del popolo tedesco nel "regno aereo dei sogni", dimostra come a partire dalla Germania guglielmina si precisi e si concretizzi il disegno ideologico che la Germania incarni il mito dominando Europa in quanto prescelta da Zeus e da Dio. L'"ambigua affinità" fra cultura tedesca ed ebraismo, sommariamente descritta da Ritter Santini, fa comprendere ancor più la resistenza opposta ad esempio da Thomas Mann fra gli anni Trenta e Quaranta con il suo tentativo di disinnescare umoristicamente il potenziale del mito, relativizzandolo e umanizzandolo nell'epopea dei patriarchi di *Giuseppe e i suoi fratelli*.

L'autrice conclude il saggio ricordando che con la frantumazione dell'Olimpo nazista, a guerra finita, la presenza mitologica si riduce alla raffigurazione di Europa sulla filigrana delle prime banconote da cinque marchi nella Repubblica Federale, simbolo di una proiezione sovranazionale che dopo circa mezzo secolo porterà all'euro. Il suggestivo percorso mitologico-culturale qui proposto da Ritter Santini si ferma alle soglie della divi-

sione in due stati della sovranità nazionale che verrà ricomposta nel 1990. Sta al lettore, sostenuto dalla solida e articolata architettura del saggio, interrogarsi sulla possibile esistenza, se non di un improbabile mito di ascesa, di figure mitologiche alla cui archetipicità si possa forse in qualche modo fare riferimento per garantirne più che la sopravvivenza, il legame con le origini della civiltà occidentale. Sulla forza ganimedica, intesa come anima e motore di una continuità con l'eredità classica filtrata dal classicismo tedesco, la RDT aveva costruito, con un ridondante quanto sterile materiale teorico, il ponte col passato per legittimare in modo surrettizio l'equazione di umanesimo classico e socialismo. È ancora da verificare in che misura questa cortina estetico-ideologica abbia prodotto l'*humus* o favorito la reazione creativa di autori come Volker Braun, Heiner Müller, Franz Fühmann, Karl Mickel, Christa Wolf, che alla cultura classica hanno attinto per interpretare e correggere il presente. Nella Germania riunificata e nell'Europa ormai federata sembra che non ci sia più bisogno del giovane Ganimede, del suo volo liberatore di sogni e aspirazioni che potrebbe di nuovo puntare in alto sulle ali di un' aquila purificata dalle manipolazioni irrazionalistiche del passato e dal vuoto pragmatismo utilitaristico del presente.

Il saggio di Santini, frutto di un'appassionata e approfondita frequentazione a tutto campo col mondo tedesco, è un contributo di grande rilievo sia come documentato e critico bilancio problematico di modelli dell'anima che hanno caratterizzato l'evoluzione della borghesia tedesca negli ultimi tre secoli, sia come discussione di un "sapere troppo spesso separato dalla sua responsabilità storica". Se le figurazioni mitologiche erano prerogativa del mondo dell'ideale e della poesia, la loro assunzione a guide simboliche ed emblematiche nel terzo Reich ne ha determinato la rimozione e la loro inutilità, perché, parafrasando i versi di Paul Celan, nell'aria si può scavare ormai solo una tomba. Già Heine, la cui concezione realistica non poteva fargli presagire i futuri esiti strumentali della tradizione mitologica, prendeva atto dell'inevitabile esilio degli dei, *in primis* di Zeus, "l'amante di Leda, Alcmena, Semele, Danae, Callisto, Io, Latona, Europa, finito per nascondersi al polo Nord dietro montagne di ghiaccio". A Ganimede, anche grazie allo studio di Santini, continueremo a guardare come alla figura che si compiace del destino che gli è riservato e va oltre l'*hic et nunc* del contingente per librarsi nello spazio, fonte di creatività artistica.

Fabrizio Cambi

Paolo Chiarini, Antonella Gargano, *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 263, £. 35.000

Un'analisi di Berlino all'epoca della sua più ricca fioritura dal punto di vista artistico e letterario nel Novecento, cioè nel periodo espressionista, potrebbe facilmente finire nel calderone delle numerosissime pubblicazioni apparse negli ultimi vent'anni su questo argomento, la cui formula editoriale adottata per proporre il discorso sulla metropoli difetta spesso di qualche elemento che potrebbe renderla più fruibile e preziosa per il pubblico. Un'ulteriore precisazione andrebbe poi fatta a proposito del diverso approccio al fenomeno metropolitano da parte dei lettori italiani e di quelli tedeschi, dove i primi, certamente più a digiuno di informazioni circa l'eccezionale sviluppo culturale e artistico della capitale tedesca, usano solitamente documentarsi in modo massiccio in occasione di mostre e rassegne anche in virtù dell'impositivo intervento dei mass-media che promuovono il prodotto. Si pensi al catalogo della mostra realizzata a Palazzo Grassi nell'autunno del '97, che ha sopperito alle carenze del progetto espositivo, in cui era patente la mancanza di riferimenti ad alcune arti, sovrane nel periodo espressionista, come la danza, la

drammaturgia (dove anche gli architetti giocano un ruolo importante per l'allestimento delle scenografie), il cinema e l'architettura.

Dunque, il libro di Chiarini e della Gargano ha il pregio della ben studiata formula editoriale, oltre, naturalmente, a quello della ricchezza di particolari che ricostruiscono l'ambiente berlinese nei primi trent'anni del nostro secolo. L'indice è volutamente generico e lascia spazio ad un'esplorazione personale attraverso i luoghi della città intorno ai quali si è coagulata in varia forma la creatività di scrittori e artisti, ansiosi di fissare con parole o con il tratto di pennello alcuni momenti del rapido processo di trasformazione del tessuto urbano e sociale. Pensare "nell'espressionismo" significa, però, anche rendersi conto che il cuore degli intellettuali non batte sempre all'unisono con i ritmi della città, vista appunto come una piovra divorante, capace di ridurre a spazi sempre più angusti la prospettiva dell'occhio e di soggiogare al convulso dinamismo dei suoi mezzi di trasporto la libera volontà di movimento dei corpi che la popolano.

Il Potsdamer Platz, che oggi conosciamo come la quinta di una devastazione e di una ricostruzione che si ripete dopo cent'anni di storia metropolitana, assume la forza di plastico scenario di rovina nel contrasto prodotto tra il verso poetico di un Erich Kästner e le linee spezzate, che come lame tagliano la visione prospettica dell'insieme, nei quadri di Kirchner (*Potsdamer Platz,* 1914). Ogni testimonianza fornita dagli autori cede al suono o al disegno di immagini vive un frammento di quello spazio critico che lo studioso ama solitamente dominare con il proprio commento; ma qui il commento nasce da un *collage* di suggestioni e di notizie che già avvisano del complesso lavoro di ricerca che sta alle spalle di questo vivace testo. La bibliografia non fa mistero di quanto sia stata articolata la preliminare raccolta e organizzazione delle letture. Agli interventi di scrittori più noti, Heym o Lasker-Schüler ad esempio, si accostano le riflessioni di sociologi o di un promotore artistico della *Großstadt* come Adolf Behne, ma anche le rare parole spese pubblicamente da animatori culturali dei centri di ritrovo berlinesi che hanno trasformato le abitudini del tempo libero dei cittadini in un breve volgere di anni.

Il libro di Chiarini e della Gargano mette in luce, tra gli altri risvolti emotivi che creano la costellazione di una città in cui si addensano molte contraddizioni, il sordo dolore di chi vuole conservare, almeno nella memoria, l'antica immagine di Berlino. Tecnologia e progresso significano anche devastazione e violenza, e così il prolungamento della linea metropolitana che raggiunge a nord Pankow e a sud Dahlem deve necessariamente attraversare due caseggiati. Ringelnatz forse intendeva ironizzare su questo fatto, come il suo ruolo di animatore dei cabaret monacensi e berlinesi richiedeva, ma le parole che usa sono dure e sinistre: "Qui la sopraelevata entra dentro una casa/ ed esce dall'altra parte./ E cieca e cupa una casa si appoggia all'altra casa..."

Nei cabaret di Berlino gli scandali edilizi di quegli anni vengono registrati in parallelo ai giornali, che arrivano a tre edizioni giornaliere, e l'animo del pubblico si infervora tra una notizia di cronaca e l'altra, esprimendosi in moti di indignazione e di stupore. Le idee circolano più liberamente fuori dai luoghi deputati alla produzione di cultura, come accade a Vienna e a Parigi. Ma ancora una volta i progetti di ristrutturazione urbana mutano gli scenari culturali e ad ogni riorganizzazione presso nuovi centri d'incontro nascono nuovi progetti. Nella parodia di Alfred Lichtenstein dei caffè letterari, i frequentatori dei circoli culturali individuano i volti, storpiati in modo volutamente caricaturale, dei più celebri scrittori e artisti della Berlino del tempo.

Di notevole interesse è l'*excursus* finale sull'architettura dei primi trent'anni del Novecento che si apre con una considerazione con cui si corona il percorso prodotto dal rinvio tra immagini e testi: "Come per il teatro e il cinema, anche per l'architettura l'espressionismo scavalca in ambedue le direzioni i li-

miti cronologici generalmente assegnati alla letteratura, arrivando, come è ovvio, sensibilmente più tardi alle sue prime realizzazioni [...] E, di nuovo come per gli altri ambiti artistici, va sottolineata la marginalità dell'architettura espressionista rispetto all'architettura dominante, e questo nonostante la presenza di figure di grande spicco". Ecco, questa riflessione si dispone nell'assunto fondamentale degli autori di *La Berlino dell'espressionismo* come nucleo centrale dell'intero progetto: quello di mostrare come il manifesto ideologico dell'espressionismo - che ha il doppio volto dell'esaltazione del progresso e della riaffermazione di una riconquista degli spazi umani, da sottrarsi al dominio incontrollato della tecnica - non si incernieri nelle varie arti secondo una linea di parallelo sviluppo e soprattutto come ciascuna delle arti costruisca talora utopisticamente, al di là delle effettive possibilità di realizzazione, il proprio progetto culturale. "Tutto", dunque, "è architettura", perché nello studio delle forme e delle proporzioni si manifesta la vera anima dell'artista, quella creativa, non solo quella funzionale (si vedano Hans Scharoun o Wassili Luckardt).
La chiusura in dissolvenza sul complesso "italiano" creato da Aldo Rossi sulla Schützenstraße ci fa pensare che qui si celebri il nuovo battesimo culturale di una città che ha vissuto per ben tre volte una sua rinascita, nel breve arco di un secolo: nei primi trent'anni con l'espressionismo, poi in seguito alla spaventosa distruzione causata dalla Seconda Guerra mondiale e, infine, ai giorni nostri. Le necessità strutturali e l'aspetto estetico, in perenne dialogo o addirittura in conflitto tra loro, fanno discutere, oggi come allora, sull'opportunità delle scelte. Ciò che va bene per la città spesso non si adatta alle esigenze dell'uomo e viceversa...

Elena Agazzi

Paola Gambarota, *Surrealismo in Germania. Risposte e contributo dei contemporanei tedeschi*, "Le Carte Tedesche" 14, Udine, Campanotto, 1997, pp. 190, £. 35.000

In ambito tedesco, a differenza di quanto è avvenuto in Francia, dove il movimento ha avuto origine, e nei numerosi paesi nei quali si è diffuso e ha prodotto la sua intensa, luminosa stagione, la mancanza di una codificazione del surrealismo, di una sua identificazione ad avanguardia autodefinita e ufficiale, ha impedito finora anche uno studio sistematico della penetrazione delle sue istanze e delle loro concrezioni in opere e in autori che pure dall'impeto surrealista furono profondamente coinvolti. Giustamente Paola Gambarota individua i motivi di tale dispersione in una forte presenza di strutture autonome (espressionismo e dada in primo luogo) che - non diversamente da quanto avvenne in Italia con il futurismo - avevano richiamato a sé gli impulsi innovativi e trasgressivi dei quali il surrealismo si nutriva, traducendoli in forme espressive già codificate. Al di là di questa assenza di un movimento, restano tuttavia - e questo in fondo in conformità con la radice profonda della natura simbolista - singoli, quasi privati atti artistici che direttamente o indirettamente scaturiscono da quella matrice e ne fanno propri tanto i metodi (l'asistematicità, la casualità associativa, la caduta di confini tra il sé e il mondo, tra privato e pubblico) quanto i fini (essenzialmente una ricerca di verità che attinge alle profondità anche mostruose della psiche). Di queste traiettorie lo studio di Gambarota, sulla scorta di una documentazione ricchissima, traccia una mappa accurata il cui filo, una volta svolto e ripercorso, mostra se non un'organicità quantomeno una coerenza che permette di elaborare delle categorizzazioni non estemporanee: è in questa direzione che vanno i meriti maggiori del libro, che si pone come storia ed è al tempo stesso affilata rielaborazione esegetica.

Diviso in quattro parti, lo studio si apre con un capitolo di carattere storico-espositivo (*Il surrealismo e i contemporanei tedeschi*, pp. 13-64) in cui, scandita per decenni, è messa a fuoco la parabola del movimento surrealista in Germania a partire dal penetrare delle prime suggestioni dal versante francese, negli anni Venti, per passare attraverso gli anni Trenta, durante i quali praticamente la totalità degli artisti vicini al surrealismo fu destinata all'esilio, e tuttavia proprio nella diaspora dell'esilio riuscì paradossalmente a maturare una propria identità se non proprio unità, e infine giungere fino agli anni Quaranta e al dopoguerra, in cui l'ufficializzarsi del movimento in Germania e in Austria segnò il suo trapasso in epigonismo e ne decretò ben presto la fine. In particolare, Gambarota ricostruisce in modo capillare, quasi passo per passo e testo per testo, le circostanze che videro approdare in Germania i testi dei capofila francesi del movimento, di Breton, Sopault, Eluard, così come le cause che portarono a un sostanziale rigetto della loro strategia artistica e poetica. In buona misura fu l'individuazione (arbitraria, ma comprensibile) di una continuità tra la linea espressionistica - come atteggiamento, più che nelle sue singole concrezioni - e il surrealismo, innestato oltretutto nell'esempio tedesco sul nodo del dada, a indurre il sospetto su surrealismo e in definitiva il suo rigetto, provocando una svalutazione del movimento in nome di quell'"insofferenza per la dottrina estetica della visione" (p. 19) destinata a segnare le poetiche antimistiche e antiastratte degli anni Venti, in primo luogo quella della *Neue Sachlichkeit*.

E' proprio quel nodo del dada, semmai, a restare irrisolto: la cesura netta che i surrealisti proclamarono e che Gambarota riprende, al di là delle bellicose prese di posizione (con Breton che nel 1921 annunciava i funerali dada), spesso miopi o di carattere strumentale (si veda la polemica tra Goll e Breton riguardo la progenitura del movimento), appare in realtà discutibile. La percezione da parte dei contemporanei di una contiguità tra le due avanguardie appare dovuta non solo a un equivoco: vi è una coincidenza di protagonisti, un'identità di mezzi (la performance, il manifesto, il proclama) e di fini (lo scandalo, il sovvertimento dell'ordine). La differenza, è vero, sta nell'individuazione nella psiche di una "bussola della disorganicità" che, se seguita fino alle sue estreme conseguenze, può dirigere l'atto creativo in direzione coerente, anche se di una coerenza che ha il suo principio in regioni del linguaggio e dell'espressione situate all'opposto di quelle in cui è lecito e articolabile lo stesso concetto di "coerenza". Ma è una differenza che può essere letta anche nel senso di un'evoluzione, e non di un distacco: operazione, questa, che Gambarota compie più in singole analisi che per il fenomeno nel suo complesso.

Nella figura di Hans Arp in particolare, al quale è dedicata la prima parte del secondo capitolo (*Poetiche e linguaggi surrealisti*, pp. 65-118), è recuperabile l'intreccio tra dada e surrealismo, stretto fino ad apparire inestricabile. Nel tentarne lo sbroglio, Gambarota individua le ragioni della mancanza di una linea critica che comprenda i due capi della matassa nella diversa ottica seguita dalle due tradizioni critiche, nella "divaricazione fra i due contesti, quello romanistico e quello germanistico" (p. 66), il primo dei quali - nel caso di Arp, che scrisse in francese e in tedesco nelle diverse fasi della sua evoluzione, ma non solo nel caso di Arp - ha avuto occhi soprattutto per gli esiti surrealisti, mentre la critica tedesca si è concentrata sulla produzione del primo periodo zurighese. In realtà, l'Arp dadaista già utilizzava strumenti che saranno propri tanto del suo impegno surrealista quanto del movimento nel suo complesso: ovvero la scrittura automatica e il caso come principio di strutturazione artistica. È semmai la diversa connotazione che i due procedimenti assumono nei due diversi contesti a indurre una distinzione fondamentale che appare fondante anche per una definizione dell'estetica dadaista e di quella surrealista. Ciò che nel primo surrealismo Gambarota definisce "mi-

stica del caso" (per Aragon, ma anche per gli altri surrealisti, il caso "era l'unica conoscenza dell'infinito possibile all'uomo", p. 69), con la sua rivalutazione della parola poetica in quanto significato e non solo segno, rivela l'intenzionalità se non della singola concrezione artistica quanto meno del sistema in cui essa s'inserisce - un'intenzionalità aliena al dada, per il quale il caso era sì logica sottesa alla struttura stessa del reale, ma che, applicata alla letteratura, non pretendeva di apportare elementi per una sua maggiore conoscenza né tanto meno per sua appropriazione, ma contribuiva a confinarla nella dimensione della superficie, del gioco senza poste in palio, ribollente e sfrenato proprio in quanto fine a se stesso.

Se in Arp si mettono a fuoco i caratteri distintivi del surrealismo rispetto al dadaismo, il secondo autore preso in esame nel secondo capitolo, Yvan Goll, è colui nel quale il movimento fa i suoi conti con il retaggio dell'espressionismo. In Goll la polemica anti-espressionista, con la quale l'autore cerca di gettare le basi di una poetica nuova, si rattrappisce sotto un "vocabolario [...] radicato nella sensibilità dell'espressionismo umanitario" (p. 83). La versione proposta dall'autore alsaziano di un surrealismo "alternativo" a quello bretoniano, di derivazione apollinairiana e da lui battezzato "Überrealismus", fu destinata alla sconfitta dalla storia del movimento, ma nel misurarsi con la lezione bretoniana indicò un percorso tanto originale e vivo nella prassi quanto debole e contraddittorio nella formulazione teorica. In particolare, Gambarota indica nella diversa sintassi prestata alla stessa matrice alogica l'elemento distintivo del surrealismo golliano: se, infatti, la scrittura automatica di Breton e dei suoi seguaci passa attraverso "catene metaforiche dalla sintassi più o meno intatta" (p. 85), il procedimento compositivo di Goll procede per stacchi sintattici. Il piano del linguaggio è una sorta di piattaforma sulla quale si proiettano le divergenze sul piano contenutistico, prima tra esse la ricerca perseguita da Goll della latenza dei meccanismi inconsci, contro la rappresentazione immediata e manifesta di tali meccanismi operata dai surrealisti bretoniani. Quando lo sforzo di Goll tentò di indirizzarsi verso la costruzione teorica, tuttavia, rivelò tutti i propri limiti e fu facilmente scavalcato dalle ben altrimenti lucide formulazioni bretoniane, verso le quali, ancora nel 1950, elaborando la propria confusa categoria di *Reismus*, Goll sollevava obiezioni dense di disprezzo. E' nella disamina della produzione di Arp e Goll che questa parte del lavoro di Paola Gambarota si presenta come più stimolante, mentre nel terzo autore analizzato - Paul Celan, ancora un autore "di confine", con un rapporto complesso, di appartenenza e di distanza, con la lingua tedesca - quello dell'autrice è invece soprattutto un resoconto sullo stato della ricerca - dalla storia del resto ricca e variegata, a differenza dei due casi precedentemente presi in questione - relativo ai rapporti tra l'autore e il retaggio surrealista, per lo più individuato nella produzione giovanile e in lingua rumena.

Con Celan si chiude la sezione dedicata ai fenomeni più propriamente poetico-letterari dello studio di Gambarota e inizia una parte più problematica, in cui le categorie individuate vengono messe alla prova in rapporto a fenomeni che con il surrealismo condividono soltanto punti di tangenza. È Walter Benjamin, in particolare, a diventare protagonista tanto del terzo (*Denkbilder e Flânerie: verso una prosa surrealista?*, pp. 119-146) quanto del quarto e conclusivo capitolo (*Surrealismo e politica*, pp. 147-176). Gambarota muove dalla presunta "vocazione surrealista" (p. 120) di Benjamin, divenuta luogo comune troppo spesso inindagato nella critica degli ultimi anni, e cerca di sottoporla al vaglio di un'analisi più stringente di quella che si esaurisce nella constatazione della "scelta formale del montaggio" (p. 120) come indiscusso elemento surrealista nell'opera dell'autore tedesco. In realtà, per il Benjamin dei tardi anni Venti il surrealismo dovette sembrare un'alternativa alla menzogna dello "sguardo spassio-

nato" che s'incarnava nella pretesa oggettività della letteratura della repubblica di Weimar, tardo residuo di estetiche ottocentesche che nella sua aproblematicità, nella volontà di restare sempre e comunque "all'esterno", finisce con il fare il gioco di chi vorrebbe combattere, con l'identificarsi involontariamente con un punto di vista borghese. Benjamin, in polemica con la poetica della *Neue Sachlichkeit* e proiettandosi verso la Francia, impugna l'antiletterarietà surrealista, e non solo nel saggio *Der Surrealismus* (1929), ma anche e soprattutto nei suoi *Denkbilder*, primo fra essi la *Einbahnstrasse* (1928), in cui il montaggio stringe in un unico abbraccio il soggettivo e l'oggettivo, l'esterno e l'interno. La condizione onirica diviene così arma contro la finta neutralità neo-oggettiva, ma trova inoltre il suo impiego, in parziale contrasto anche con il surrealismo, per fondare un'oggettività di diverso segno, in cui il sogno è condizione normale della memoria, non solo di quella individuale ma anche e soprattutto di quella storica, condizionata dall'arbitrio cui la destina "la situazione dell'intellettuale nei rapporti sociali del capitalismo" (p. 125). Nella restituzione benjaminiana dell'esperienza attraverso immagini staccate e apparentemente insignificanti (illuminate in una prospettiva che del surrealismo recupera le due categorie del *flâneur* e del collezionista) si muove una sfida alle capacità ermeneutiche del lettore che, variamente modulata, sarà ripresa da autori come Bloch, Kracauer e Adorno, sui quali difatti Gambarota si sofferma in alcune dense pagine del suo lavoro (superflua, in questo orizzonte, sembra invece l'inclusione di Franz Hessel, dovuta più all'attenzione prestatagli da Benjamin che a una reale pertinenza al filone). È in questa costellazione, più ancora che nelle pagine, stimolanti ma troppo esigue, dedicate a Carl Einstein e Klaus Mann nell'ultima parte del libro, che la storia del surrealismo in Germania rompe i suoi paradigmi di marginalità e s'innesta in un terreno culturale fecondo, ed è qui, soprattutto, che *Surrealismo in Germania* trova il suo punto di equilibrio tra l'informazione accurata, l'analisi attenta e la pregnanza interpretativa.

Alessandro Fambrini

Walter Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen*, a cura di Elisabetta Villari, Genova, Il Melangolo, 1998, pp. 77, £. 15.000

Esce ora la traduzione italiana dell'importante saggio di Walter Benjamin su Johann Jakob Bachofen. Scritto negli anni 1934-35, il saggio non è solo significativo come testimonianza di quel vastissimo interesse che Bachofen suscita in Germania a partire dagli anni Venti, ma anche come primo testo redatto da Benjamin direttamente in francese. Il tema gli era stato proposto da Jean Paulhan, l'allora direttore della "Nouvelle Revue Française", ma per ragioni mai del tutto chiarite il saggio non venne pubblicato. Apparirà invece solo quattordici anni dopo la morte di Benjamin, nel 1954, su "Les Lettres Nouvelles".

L'obiettivo principale di questo lavoro doveva essere, come Benjamin scrive nel 1935 in una lettera a Horkheimer, "Bachofen, der in Frankreich gänzlich unbekannt und von dem nichts übersetzt ist, den Franzosen zu präsentieren. Ich habe zu diesem Zweck mehr ihn selbst zu porträtieren als seine Theorien wiederzugeben versucht" (*Gesammelte Schriften*, II, 3, p. 967). Ne risultò un saggio che nel 1973 Furio Jesi definì "probabilmente il contributo più intelligente alla bibliografia bachofeniana in assoluto" (*I recessi infiniti del 'Mutterrecht'*, in: J. J. Bachofen, *Il Matriarcato*, trad. di Giulio Schiavoni, 1988, p. XXI) - non senza peraltro mettere in guardia dalla lettura benjaminiana di Bachofen. Ma su questo punto torneremo.

"Un carrefour de la pensée allemande" (*GS* II, 3, p. 968), definisce Benjamin lo studioso svizzero prima di procedere a un suo

brillantissimo ritratto suddiviso in dieci piccoli capitoli di circa una pagina e mezza ciascuno. Dopo aver sottolineato il carattere 'profetico' degli studi compiuti da Bachofen, passa alla descrizione del suo metodo che "consiste à placer le symbole à la base de la pensée et de la vie antiques" (*GS* II, 1, p. 221). A proposito della ricezione bachofeniana Benjamin opera in seguito una distinzione fra due grandi filoni: quello 'mistico' (Stefan George, Alfred Schuler, Ludwig Klages) e quello 'sociologico' (Friedrich Engels, Paul Lafargue), giungendo a un giudizio di grande acutezza: "Partout ces théories ont provoqué une réaction dans laquelle la vie intime de l'affectivité et les convictions politiques semblent unies indissolublement" (id., p. 231). Particolarmente interessante appare il collegamento operato da Benjamin fra questa tematica complessa e l'importantissimo saggio di Erich Fromm *Die sozialpsychologische Bedeutung der Mutterrechtstheorie* del 1934. Benjamin viene a conoscenza di quest'ultimo proprio durante la stesura del suo lavoro su Bachofen.

Nel ritratto che Benjamin delinea dello studioso svizzero confluiscono tratti autobiografici: "Bachofen mis en ban par la science officielle" (*GS* II, 3, p. 967) è il primo punto dello schema manoscritto del saggio. E appare felicemente scelto il titolo dell'edizione italiana che accosta il "voyageur solitaire", quale Bachofen viene presentato da Benjamin (*GS* II, 1, p. 221), al flâneur: il viaggiatore solitario come flâneur ante litteram.

Dalla prima pubblicazione del saggio in Francia a quella in Germania passano quasi vent'anni: solo nel 1971 "Text + Kritik" (31/32) pubblicherà il testo tradotto in tedesco da B. Lindner, M. Noll e R. Schubert e corredato di note critiche. Nel 1975 Hans-Jürgen Heinrichs lo ripubblica (con le stesse annotazioni) nel volume *Materialien zu Bachofens 'Das Mutterrecht'*. Le *Gesammelten Schriften* di Benjamin (1977) torneranno invece a riprodurre la versione originale francese (senza fare nemmeno cenno alla versione in tedesco del testo).

La traduzione italiana si inserisce nel filone di una ricezione nostrana di Bachofen piuttosto intensa, che va dalle edizioni curate da Eva Cantarella (*Il potere femminile*, 1977 e 1992; *Introduzione al diritto materno*, 1983) a quelle di *Il Matriarcato* (1988) e *Il simbolismo funerario degli antichi* (trad. di M. Pezzella 1989) fino a *Diritto e storia. Scritti sul matriarcato, l'Antichità e l'Ottocento* (curato da M. Ghelardi e A. Cesana, 1990). Da ultimo è apparso *Il viaggio in Grecia* (a cura di A. Cesana, 1993).

Proprio in occasione della prima pubblicazione di quest'opera di Johann Jakob Bachofen (*Griechische Reise*), scritta nel 1851, ma apparsa solo postuma nel 1927, Walter Benjamin pubblicherà nel 1928 una sua recensione per "Die literarische Welt". E non era nemmeno questa la prima volta che Benjamin dimostrava un interesse nei confronti di Bachofen: già due anni prima aveva recensito il libro di Carl Albrecht Bernoulli *Johann Jacob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch* (1924).

Il saggio benjaminiano su Bachofen si intreccia doppiamente con il nome di Bernoulli: la raccolta in tre volumi tratta dalle opere di Bachofen e intitolata *Urreligion und antike Symbole* che Bernoulli pubblica nel 1926 costituisce, insieme al suo libro su Bachofen del 1924, la fonte principale di Benjamin.

Benjamin non è peraltro l'unico a leggere *Urreligion und antike Symbole* in quel periodo. Alla stessa identica lettura si stava dedicando Thomas Mann che attingerà alle categorie di Bachofen per la sua tetralogia biblica. Mann utilizzava però anche un'altra edizione di scritti bachofeniani, intitolata *Der Mythos von Orient und Occident* e curata da Manfred Schroeter. Questa raccolta, apparsa nel 1926 come quella di Bernoulli, viene introdotta da un vastissimo saggio (300 pp.) di Alfred Baeumler che lo stesso Thomas Mann definisce nella sua *Pariser Rechenschaft* (1926) una "große und geistvolle Einleitung". "Man kann nichts

Interessanteres lesen, die Arbeit ist tief und prächtig, und wer sich auf den Gegenstand versteht, ist bis in den Grund gefesselt" (*Gesammelte Werke* XI, p. 48). Certo, detto questo, Mann prende subito le distanze da Baeumler e dall' 'oscurantismo rivoluzionario' da lui rappresentato.

Benjamin, dal canto suo, annota nello schema manoscritto del saggio a proposito di Baeumler: "Exploitation réactionnaire de Bachofen par le philosophe nazi Alfred Baeumler" (*GS* II, 3, p. 969).

Il fatto che nella edizione italiana *exploitation* venga tradotto con 'scoperta' invece che con 'sfruttamento' (p. 67), rappresenta probabilmente una delle inevitabili sviste in cui incorre chi traduce. Più grave appare l'affermazione della curatrice che nella sua introduzione al saggio benjaminiano scrive: "Bachofen viene liberato dalle banalizzazioni dell'interpretazione reazionaria del filosofo nazista Bäumler" (p. 14). Nemmeno Thomas Mann (che conosceva appunto bene la posizione di Baeumler a proposito di Bachofen, mentre non possiamo dare per scontato la stessa conoscenza da parte di Benjamin), per poca simpatia che avesse nei confronti di Baeumler, si sarebbe sognato di liquidare la lettura baeumleriana di Bachofen come 'banale'.

Ci saremmo forse aspettati qui un accenno a quel complesso cammino di Baeumler su cui meritevolmente Giampiero Moretti nel 1983 aveva gettato luce (*Alfred Baeumler - Friedrich Creuzer - Johann J. Bachofen. Dal simbolo al mito*, vol. I, pp. 15-45) e che più recentemente è stato oggetto di indagine di Hubert Brunträger (*Der Ironiker und der Ideologe. Die Beziehungen zwischen Thomas Mann und Alfred Baeumler*, 1993, pp. 49-58 e 82-100). A questo proposito, l'affermazione dello stesso Jesi, secondo la quale "gli ideologi del nazismo avrebbero scelto proprio nel Bachofen uno dei loro 'precursori'" (citata, ma non commentata dalla curatrice, pp. 17-18), va forse precisata: non a caso la cosiddetta 'Bachofen-Renaissance' ha luogo *prima* dell'avvento del nazionalsocialismo. Durante il Terzo Reich l'interesse per Bachofen e le sue teorie sul diritto materno diminuisce sensibilmente. Ne è la prova più eclatante lo stesso Alfred Baeumler, che dopo il 1933 sposta la sua attenzione su temi come quelli trattati in *Männerbund und Wissenschaft* (1934) e *Alfred Rosenberg und der Mythus des 20. Jahrhunderts* (1943). In una realtà in cui il ruolo della donna si riduce alla sua mera funzione biologico-riproduttiva, il mito della Grande Madre evocato da Bachofen appare ormai fuori posto.

Da sempre la ricezione di Bachofen è caratterizzata da un atteggiamento eclettico, ossia dalla tendenza a recepirlo per così dire frammentariamente, ignorando di volta in volta quell'aspetto del suo sistema che appare non integrabile in un determinato tipo di lettura. Ed è proprio questo il punto dal quale Jesi mette in guardia anche il lettore del saggio benjaminiano su Bachofen in quanto "esso pure incorre, a nostro parere, nei rischi del voler salvare Bachofen da se stesso" (*I recessi infiniti*, cit., pp. XXI-XXIV e XXXIV, qui p. XXI). Questione complessa e importante questa, che senz'altro avrebbe meritato maggiore approfondimento di quanto la curatrice non abbia ritenuto necessario (limitandosi a citare Jesi in nota, per di più in modo incompleto, p. 18).

Da un punto di vista filologico, il saggio di Benjamin, scritto in francese ma basato su fonti tedesche tradotte in francese dallo stesso Benjamin, presenta molteplici spunti di indagine e potrebbe stimolare la curiosità di chi traduce. È un aspetto che la curatrice dell'edizione italiana trascura invece del tutto. Succede così per esempio che una citazione tedesca di Bachofen, il cui significato viene stravolto nella traduzione francese di Benjamin (probabilmente in seguito a ripetuti interventi e correzioni sul testo da parte di terzi), appaia ulteriormente peggiorata nella traduzione italiana: "War mir Roms Gründer als ein wahrer italischer Adam dargestellt worden, so erblickte ich jetzt in ihm eine sehr moderne Gestalt, in Rom den Schlußstein und Untergang einer Periode

tausendjähriger Kultur" (*Urreligion und antike Symbole* I, p. 35) diventa nella traduzione francese "Si autrefois le fondateur de Rome n'avait pas été présenté comme un vrai Adam italique, je verrais maintenant (après le séjour romain) en lui une figure très moderne et en Rome le terme et le déclin d'une période culturelle millénaire" (*GS* II, 1, p. 226) e infine in italiano "Se una volta il fondatore di Roma non mi fosse stato presentato come una sorta di Adamo italico, ora (dopo il soggiorno romano) io vedrei in lui una figura estremamente moderna e in Roma il termine e il declino di una civiltà di millenaria cultura" (p. 47).
La traduzione italiana lascia a desiderare anche altrove. Una francese "vieille roue de feu aryenne" (*GS* II, 1, p. 228) appare per esempio in italiano come "antica ruota di fuoco aria" (p. 50), oppure "[Alfred] Schuler était un petit bonhomme, Suisse comme Bachofen" (*GS* II, 1, p. 229) in italiano diventa "Schüler era, come Bachofen, un buon ometto svizzero" (p. 51; inspiegabile perché 'Schuler' appaia anche in seguito senza eccezione come 'Schüler'). Del tutto errata appare la traduzione di "Personne n'est calomnié comme celui qui établit les liens entre le droit et les autres formes de la vie et qui écarte de soi l'escabeau isolant sur lequel on aime placer chaque matière et chaque peuple" (*GS* II, 1, p. 225) con "Nessuno è calunniato come colui che stabilisce i legami fra il diritto e le altre forme di vita e che allontana da sé la tendenza a isolare, ponendo in caselle separate, ogni disciplina e la storia di ogni popolo" (p. 47).
Durante la stesura del suo saggio, Benjamin scrive ad Adorno: "Es ließe sich bei dieser Gelegenheit viel zu unsern eigensten Dingen sagen. Für Frankreich, wo niemand Bachofen kennt - keine seiner Schriften ist übersetzt - muß ich Informatorisches in den Vordergrund stellen" (*GS* II, 3, p. 965). Nella sua introduzione, la curatrice riporta questa lettera, facendo però scomparire del tutto nella sua traduzione dal tedesco l'aspetto meramente potenziale di questa occasione (*es ließe sich*): quest'ultima diventa *tout court* "un'ottima occasione per dire bene le cose che ci stanno più a cuore" (p. 21 e 33). Ma sono proprio gli "eigensten Dinge" che Benjamin nella lettera dice di non poter mettere "in den Vordergrund". Chissà come avrebbe scritto il saggio se ad essere messo in primo piano non fosse stato l'aspetto necessariamente informativo rivolto a un pubblico francese.

Elisabeth Galvan

Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 528, s.i.p.

In gran parte degli studi critici walseriani si riporta, quasi a tutela della parzialità dei propri risultati, la ben nota affermazione di Martin Walser secondo la quale l'autore svizzero "schlägt einem von Mal zu Mal die Instrumente kaputt, mit denen man ihn erklären will".
La tesi innovativa che Utz convincentemente dimostra - Walser non più scrittore *zeitfremd*, non più poeta dell'idillio ma artista estremamente ricettivo nei confronti degli stimoli culturali del suo tempo - indica che lo strumentario adottato nel presente libro è di una proficuità che non può che indurre a nuove applicazioni nella *Walser-Forschung*. Il titolo evanescente e suggestivo del volume è in effetti un concentrato poetico dei concetti chiave della trattazione: danza, marginalità e *Jetztzeitstil*.
Punto di partenza dell'argomentazione di Utz è il riscontro di una singolare caratteristica nella *forma mentis* di Walser, cioè quella di soffermarsi sui dettagli e tralasciare, apparentemente, l'essenza. Questa tendenza viene illustrata esaminando la prosa *Belgische Kunstausstellung* che si riferisce alla *Pietà* di Roger van der Weyden: nel testo di Walser non c'è traccia della sofferenza del Cristo, figura che occupa trasversalmente quasi per intero il dipinto. Piuttosto,

lo scrittore si concentra sull'orizzonte, su un alberello dai rami sottili che 'danzano' nell'aria, pur nell'immobilità della pianta cui appartengono. L'albero diventa metafora della scrittura walseriana che, rifuggendo dai centri propulsori della cultura, si pone ai margini di movimenti e correnti letterarie. Tale collocazione non implica un giudizio di valore negativo dell'opera di Walser, tutt'altro: questa marginalità, sottraendosi alla forza di gravità che inevitabilmente riporta al centro, è il presupposto per la mimetica 'danza' walseriana, ossia per quella libertà di movimento che consente all'artista di avvicinarsi e di allontanarsi a suo piacimento dalle correnti letterarie dell'epoca. A quest'ultima, al contesto culturale dei primi decenni del Novecento si riferisce la *Jetztzeit* del neologismo walseriano che compare nel titolo del lavoro; si tratta, osserva Utz, di un termine negli anni Venti al centro di un acceso dibattito culturale-filosofico. Hofmannsthal, come già Nietzsche e Schopenhauer, polemizza con la sperimentazione letteraria della *Jetztzeit*; Heidegger e Benjamin prendono le distanze dalla riduzione dell'intera storia dell'umanità al presente. Il neologismo *Jetztzeitstil* del titolo è una citazione dal *Räuber-Roman* e non è che uno dei numerosi composti walseriani contenenti il termine alla moda, sempre usato dall'autore svizzero con ironia e con distacco. L'ultima parola del neologismo, *Stil*, fa riferimento preminentemente alla componente soggettiva della scrittura walseriana, vale a dire al suo modo peculiare di porsi rispetto alle tendenze letterarie del tempo.

L'affermazione "Die Muse Walsers ist die 'Jetztzeit'" (p. 18) può certo sorprendere molti studiosi dell'autore svizzero, da decenni abituati a pensare allo scrittore in termini di *Außenseiter*, *Fremdling* e simili, come si rileva già dai titoli di numerosi contributi critici. Utz è volto a sfatare il mito di Walser scrittore confinato all'isolamento della propria mansarda d'artista: egli viveva sì nella "dachstubigte Verlassenheit" (*Der Schriftsteller I*) dei suoi molteplici indirizzi, tuttavia le sue *Stuben* disponevano di finestre aperte sul mondo che gli consentivano di percepire i molteplici impulsi storico-culturali dell'epoca. La monografia mostra che Walser fa propri tali impulsi (a questo momento si riferisce *Jetztzeit*) rielaborandoli in maniera oltremodo soggettiva (*Stil*) al punto che risulta arduo individuare nella ironica, divertita, arabescata e talvolta oscura superficie dei suoi testi ciò che egli effettivamente deve al proprio tempo.

Lontano dalla concezione secondo la quale l'opera d'arte è frutto di *divinus furor*, di irrazionalistica ispirazione, Utz ricostruisce acribicamente i fili sottili che, sia nel momento della creazione del testo che in quello della sua collocazione in riviste, legano Walser ai 'discorsi' del suo tempo, vale a dire ai temi centrali del contesto socioculturale dell'epoca. I risultati di questa operazione apparentemente semplice e in realtà laboriosissima sono talvolta sbalorditivi.

Sottratti all'inevitabile asetticità dell'*opera omnia* e restituiti al loro contesto naturale, i testi walseriani palesano la loro portata sovversiva.

Ad esempio, chi avrebbe mai pensato che la prosa *Nervös* fosse così strettamente connessa all'esperienza della guerra? Il testo è pubblicato nell'aprile 1916 nella "Neue Zürcher Zeitung" che contiene in questo periodo notizie circa l'andamento delle azioni belliche sui diversi fronti. A descrivere la situazione vengono usati molto frequentemente verbi come "durchhalten", "standhalten" e sinonimi. Anche nella neutrale Svizzera l'atmosfera è pesante; come antidoto alla latente tendenza depressiva numerosi annunci commerciali suggeriscono al lettore di soggiornare negli istituti di cura di cui le Alpi elvetiche pullulano, o anche di assumere ricostituenti utili in particolare nel caso di *Nervosität* (parola allora alla moda alla quale oggi si è sostituita *Streß*). Il linguaggio pubblicitario di questi farmaci viene da Walser quasi plagiato. "'Ich bin nervös' ist heutzutage die allgemeine Klage. [...] Durch den Gebrauch von Ferromanganin fühlen sich Nervöse, Erschöpfte, [...] gekräftigt und frisch belebt",

si legge in un annuncio commerciale; questo l'esordio della prosa walseriana *Nervös*: "Ich bin schon ein bißchen zermürbt, zerstochen". Si ha la sensazione che lo scrittore voglia proporre una sua soluzione per la malattia epocale che tutti vessa e che egli illustra ironicamente con impliciti riferimenti alle teorie allora in voga di Mach, Simmel, Mantegazza, Freud, Adler ecc. Non è però così: le aspettative del lettore, influenzato dal contesto del giornale, vengono deluse. Walser dice di avere i nervi a posto proprio perché non si preoccupa dei propri nervi; prova ne è lo stesso testo *Nervös*, risultato del supposto stato ansioso di un soggetto in grado di trasformare la propria 'patologia' in creatività letteraria. *Nervös*, parola della *Jetztzeit*, viene assunta da Walser solo per stravolgerne il significato originario. In tal senso questo testo si può considerare "ein exemplarisches Beispiel literarischer Diskurskritik durch literarische Mimesis am Diskurs" (p. 74).

La contestualizzazione dell'opera, vale a dire la precisa ricostruzione delle costellazioni tematiche all'interno delle quali di volta in volta i singoli testi walseriani vanno collocati, getta una luce nuova sulla produzione dell'autore, o almeno sui testi presi in esame: Walser si rivela insospettato *enfant terrible* anche negli ambiti che più che mai hanno nutrito la sua fama di scrittore dell'idillio. Da sempre egli è noto come poeta della natura; leggendo la sua opera completa difficilmente ci si può sottrarre al fascino di descrizioni come quelle, ad esempio, della raccolta *Seeland*. Utz mostra come la scrittura walseriana in realtà tenda a scalzare stereotipi paesaggistici ed ideologici ancora oggi assunti a stilemi della Confederazione Elvetica. E' questo il caso delle Alpi, che tanta parte hanno nell'opera di Robert Walser e del fratello pittore Karl. Nella prosa *Leben eines Malers* lo scrittore, ispirandosi al quadro di Karl *Aussicht auf die Alpen*, menziona appena il profilo dei monti che appaiono sullo sfondo, enfatizzando piuttosto la figura del *Faulpelz* - evidente allusione eichendorffiana - che riposa nella radura in primo piano. Come è noto, in particolare a partire da Haller le Alpi vengono considerate rigeneranti rispetto ai luoghi posti più in basso, vale a dire alle città. Ben vedeva Goethe quando affermava che il poema halleriano *Die Alpen* costituiva per la Svizzera "l'inizio di una poesia nazionale". Da allora, contrapporre la terapeutica altitudine e verticalità della catena montuosa alla piatta orizzontalità delle città, insalubri luoghi di perdizione e di corruzione, è ormai diventato un *topos*. La *Heimatliteratur* dell'inizio del secolo pullula di *Alpenromane* che postulano un *homo alpinus* (negli anni Trenta strumentalizzato razzisticamente) come prototipo del vero svizzero. E' tenendo conto di tali fondamentali dati storico-culturali (nonché di diversi altri che non possono, ovviamente, essere qui illustrati) che l'apparentemente innocua descrizione walseriana acquista *vis polemica* e carica erosiva. All'attivismo del *Kraftmensch* protagonista dell'*Alpenroman* Walser contrappone nella *sua* letteratura, servendosi del perdigiorno sognante ignaro della maestosa vista alpina di cui potrebbe godere, l'esaltazione dell'interiorità e della fantasia, ad indicare la sovranità della propria arte rispetto alle tendenze e alle mode del momento. L'indolenza del personaggio, confinato in una radura circoscritta da abeti, non sta certo a significare disprezzo per la natura che lo circonda, ma, metaforicamente, totale estraneità alle raffigurazioni alpine ormai parte dell'immaginario collettivo; si potrebbe aggiungere che a queste raffigurazioni Walser allude nella superficie linguistico-stilistica - e qui si mostra la sua monelleria - *per contrarium*, ossia facendo uso di espressioni ("träumender, faulenzender Monsieur Faulpelz", "träger Kerl") provenienti da un campo semantico che si colloca al polo opposto rispetto agli ideali di forza, vigore, laboriosità ed efficienza impersonati dal suddetto 'uomo alpino'. Lo stesso appellativo francofono *Monsieur*, che peraltro evoca una civiltà di aristocratici agi, contrasta ironicamente con la connotazione fortemente nazionalistica

dei protagonisti dell'*Alpenroman*.
La verticalità, in senso proprio e metaforico, è una dimensione che attira l'interesse di Walser: le Alpi colpiscono l'autore come catena montuosa e come 'pilastri' della cultura dell'epoca. Tra questi, speciale menzione meritano Nietzsche, *la* figura della *Jetztzeit*, e Heinrich von Kleist, o meglio i dibattiti in merito alle opere e al pensiero delle due figure. Walser, infatti, non si occupa direttamente dei due scrittori, bensì della loro ricezione nel contesto degli inizi del secolo; di particolare rilievo appare il confronto con Kleist, con il quale egli appare a tratti identificarsi. L'autore svizzero si sofferma sia sulla problematicità del linguaggio teatrale kleistiano sia sulle prestazioni degli attori che impersonano i diversi ruoli. Talvolta egli trascende la realtà teatrale, alludendo con i suoi commenti a episodi storici in parte trasfigurati dalla sua immaginazione. E' quanto si osserva in *Porträtskizze* (1907), di cui Utz scopre una triplice, sorprendente attualità: il testo, oltre a indurre a riflettere in merito alla rappresentabilità di Kleist e a motteggiare la recitazione dell'attore protagonista, costituisce una satira addirittura dell'imperatore Guglielmo II, il quale diventa anch'egli 'interprete' kleistiano quando, durante un discorso tenuto a Berlino nel febbraio del 1907, cita alcuni passi del *Prinz Friedrich von Homburg* per illustrare la situazione politica prussiana. Nel 1911, in occasione del centenario per la morte di Kleist, mentre molti letterati si mobilitano per ricordare lo scrittore, Walser preferisce tacere. Quando, all'inizio degli anni Venti, l'*establishment* culturale prussiano decide di servirsi del teatro di Kleist (in particolare della *Hermannschlacht*) come punto di forza della politica nazionalistica antifrancese, Walser scrive la prosa *Kleist in Paris* - recentemente scoperta da Utz - nella quale egli provocatoriamente traspone l'autore tedesco proprio nella capitale dello stato nemico.
Il Walser altrove stigmatizzato come *Fremdling* diventa qui quasi un sociologo della letteratura, sensibilissimo alle variazioni nel paradigma ricettivo degli autori più significativi, variazioni alle quali reagisce con trovate a dir poco estrose che evidenziano un senso dell'umorismo di stampo jeanpauliano.
Tra le molte tematiche, che non possono essere qui delineate, approfondite negli undici capitoli della trattazione di particolare evidenza è il concetto di *Ohralität*, destinato senza dubbio ad affermarsi nella critica walseriana. Osserva Utz che la *Geschwätzigkeit* rilevata da Benjamin nei testi dell'autore svizzero presuppone un *orecchio* particolarmente attento alle molteplici voci del proprio tempo; di qui il neologismo '*Ohr*alität', per il quale si potrebbe forse proporre in italiano 'sonoralità'.
La contestualizzazione operata implica una conoscenza capillare delle manifestazioni storico-culturali del tempo di Walser; Utz dà prova di rara erudizione nel seguire, di volta in volta, il paradigma di problematiche all'epoca attuali e di cui spesso oggi non si è più coscienti. Il metodo da lui adottato ricorda talvolta il *Zirkel im Verstehen* della stilistica spitzeriana, qualche decennio fa messa al bando, ora semplicemente obliata. Il procedimanto usato parte dal *micro* e ad esso torna dopo aver esaminato il *macro*: il dettaglio testuale rimanda a problematiche del contesto esterno, che vengono verificate tornando sull'evidenza dell'opera. Nella monografia si registra certo un sensibile spostamento d'accento a favore del contesto, la cui illustrazione si rivela imprescindibile per mostrare la valenza innovativa della scrittura walseriana. Conformemente a tale spostamento d'accento a favore del dato storico, sempre delineato con grande dovizia di particolari, la letteratura critica su Walser in qualche caso è limitata ad una scelta dei contributi più significativi (ad esempio per quanto riguarda la sinestesia, Nietzsche, la fiaba). Per quanto concerne la scrittura 'labirintica', Utz preferisce servirsi di recenti studi del fenomeno senza far riferimento alle canoniche trattazioni di Curtius, Hocke e Hauser. La monografia molto deve a testi che Utz ha recentemente scoperto (e che verranno pubbli-

cati in un volume dal titolo *Feuer*), nonché ai voll. 5 e 6 dei microgrammi (in uscita presso Suhrkamp nel 1999), materiale questo che l'autore ha avuto modo di consultare presso il Walser-Archiv di Zurigo. La contestualizzazione qui operata - pionieristici in tale direzione possono considerarsi alcuni contributi dei decifratori dei microgrammi Echte e Morlang, nonché di Greven e di Gabrisch - non ha la pretesa di esaurire l'inafferrabilità walseriana; lo studio è piuttosto da considerarsi una costellazione di analisi esemplari che invitano ad ulteriori applicazioni (in riferimento ad altri testi e ad altre tematiche) del metodo usato. Per Utz è proprio questo il fascino di Walser: "daß er einen nie losläßt, weil man ihn nie zu fassen bekommt" (p. 22).

Anna Fattori

Uta Treder (curatore), *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento (Lasker-Schüler, Aichinger, Bachmann, Haushofer, Mayröcker)*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 308, £. 32.000

Tracciare una "cartografia letteraria al femminile del Novecento tedesco e austriaco" è l'obiettivo che si propone il volume collettaneo a cura di Uta Treder dedicato ai settant'anni di Giuseppe Bevilacqua. Lo scopo non è qui quello di ritrovare un comune sostrato di temi in alcune scritture femminili, ma di seguire delle "transizioni", dei passaggi, che riguardano sia l'esperienza vitale delle scrittrici in questione che i testi oggetto dell'analisi. Tra le sollecitazioni che offre questo percorso di lettura la transizione è dunque ciò che unisce la varietà dei saggi, andando al di là di una concezione normativa della differenza, che uniforma individualità e storie, per una rivisitazione critica del significante donna che ricostruisca l'identità retrospettiva attraverso le narrazioni e l'indicazione cartografica degli attraversamenti in un territorio complesso come quello della soggettività femminile.

Come è noto, in questi anni le riflessioni sul 'femminile' e sulla 'scrittura femminile' in particolare, che si rifanno soprattutto a teorie strutturaliste e poststrutturaliste, hanno messo abbondantemente in discussione il concetto di identità femminile come qualcosa di originariamente dato o di unitario, sottolineandone invece la forma e l'effetto di ruolo sociale e culturale, definito all'interno della struttura stessa del linguaggio. Rispetto ad una *Frauenbildforschung*, intenta a ricercare stereotipi e destinata a isterilirsi in contrapposizioni ripetitive, un'analisi attenta alla pluralità dei livelli linguistici, delle strategie retoriche e dei ruoli femminili e maschili rintracciabili in un testo al di là delle stesse intenzioni autoriali, sembra oggi decisa a indagare quei livelli semiotici in cui sono ancora leggibili le tracce di categorie e dimensioni fondamentali della nostra esperienza.

I saggi sulle scrittrici di lingua tedesca del Novecento si lasciano ormai alle spalle le discussioni teoriche per seguire "das Andere" della scrittura femminile nel transitare delle figure e delle storie in cui emerge una prodigiosa arte della variazione. Nell'intento di attraversare e restituire la duttilità mossa di temi, forme e motivi di vita e di scrittura si corre però il rischio di una metaforizzazione del discorso che ripropone un'irrisolta tensione tra la necessità e l'inadeguatezza di una misura della scrittura e la dismisura della condizione ineffabile, parte forse di quella contraddizione che lega parole e silenzio nei testi dei soggetti di genere femminile. Così di Else Lasker-Schüler Uta Treder segue le immagini cangianti della scrittura poetica, di cui rievoca il tempo e lo spazio, il presente e il passato, la bellezza e la vanità, creando tra le stesse una relazione di circolarità. Nella letteratura, come unico luogo che mostra i segni e fa parlare le voci di una soggettività nomade, non riducibile e non omologabile, viene individuata una via di scampo da un'identità fissa verso un'identità in divenire, che però

alla fine "pare consegnata ad una diaspora eterna, così come diasporica fu l'identità di Else Lasker Schüler a Gerusalemme." In questo modo anche per Ingeborg Bachmann, la cui collocazione geografica è quella della *Grenzgängerin*, come ricorda Maria Chiara Mocali, la lingua diventa "il luogo di chi non ha luogo", dimora comunque precaria, in cui l'utopia di una parola che si stacca dal linguaggio del codice, ma allo stesso tempo è profondamente consapevole del legame tra poesia e situazione storica, si affida ad una voce che faccia affiorare i segni e i desideri che sono stati dimenticati. Un "radicale atto di resistenza", rileva Uta Treder, accomuna la Bachmann a Ilse Aichinger, la cui "lingua aggrottata", come la definisce Carla Becagli nel saggio dedicato alla scrittrice austriaca di origine ebraica, fa a meno degli abbellimenti e anzi usa deliberatamente "parole brutte", tesa verso una vigile poetica del silenzio.

In questa cartografia dei 'passaggi' femminili nel Novecento di lingua tedesca, con una netta predominanza dell'area austriaca, trovano posto anche Marlen Haushofer, "una casalinga dai sogni interessanti" (Rita Svandrlik), che mette in scena complicati tentativi di evasione in un mondo separato che si presenta come uno spazio di simbolizzazione in cui però più che ritrovarsi ci si può finalmente perdere, e Friederike Mayröcker con il suo gioco metamorfico delle identità. Come un "imprevedibile gioco di specchi e rispecchiamenti" ci viene presentata da Sara Barni l'opera di Mayröcker che, passata attraverso un radicale scetticismo linguistico, approda ad una sorta di magia combinatoria degli stessi segni linguistici. E laddove la sintassi diventa "una sfinge", lasciando che le catene associative seguano la logica del sogno e dell'enigma, lo "schreibende Mensch" rifiuta emblematicamente le etichette del femminile ribadendo la "Unbekümmertheit des Bewusstseins des eigenen Geschlechts".

Il filo che unisce le analisi proposte in questo volume è, si può dire, quello della scoperta di un'avventura della soggettività come costruzione provvisoria fondata su un'identità che, avendo rinunciato alle sue nozioni ipostatizzate ed essenzialistiche, diventa alla fine gesto di produzione discorsiva. Il ripensamento dell'unicità del proprio esistere, la moltiplicazione e la replica del sé fino al rischio della sua perdita, che si esprimono attraverso modalità diverse di produzione segnica, rendendo plurima l'identità, creano e legittimano l'ambivalenza. L'intento iconoclasta, disperato o giocoso, perseguito con differenti strategie nei testi analizzati, consiste allora nel mettere in campo una facoltà di essere che può presentarsi come doppia, ma anche come multipla o intenzionalmente unica. La funzione autoriale non va qui ricercata né dalla parte dell'autrice reale né da quella della locutrice fittizia, ma si realizza e vive nella divisione e nella distanza. Così il linguaggio 'femminile', abbandonato l'ambito categoriale, sembra trovare una sua sfuggente esistenza testuale nello spazio della contingenza, negli innumerevoli singolari femminili, in quelle zone più oscure in cui la pulsione a significare è difficilmente descrivibile e le correlazioni del sistema semantico, che governano il senso profondo e 'indicibile', coinvolgono livelli percettivi e sensibili legati alla sfera del corporeo come elemento non più secondario ma determinante della comunicazione. Un linguaggio diverso, "eine andere Sprache", nel senso indicato da Ingeborg Bachmann, "die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und wir nachahmen".

Lucia Perrone Capano

Giuseppe Dolei, *Tra malinconia e utopia. La letteratura tedesca degli anni Settanta*, Napoli, Guerini e Associati, 1995, pp. 102, £. 25.000

Katrin Schäfer, *"Die andere Seite". Erich Frieds Prosawerk. Motive und Motivationen seines Schreibens*, Wien, Edition Praesens, 1998, pp. 421, ÖS 412.

La più recente letteratura tedesca presenta una fisionomia assai varia e complessa, difficilmente riconducibile ad unità (come accade per ogni fenomeno artistico valutato dai contemporanei), eterogenea nelle sue diverse tendenze e finalità, sradicata da ciò che Giuseppe Dolei definisce "un contesto storicamente significativo". L'indagine che lo studioso compie dei modelli e delle modalità della letteratura degli anni Settanta diviene strumento prezioso di comprensione dei più recenti fenomeni letterari, non propriamente significativi se decontestualizzati rispetto al periodo dal quale traggono origine.

Categorie ormai familiari al lettore come raccoglitori adeguati a circoscrivere tendenze e inclinazioni dei prodotti letterari degli anni Ottanta e oltre, quali "nuova interiorità" o "pessimismo storico", vengono analizzate dall'autore a partire da una prospettiva che, fruttuosamente, le 'circostanzia' nell'indagare le loro origini, le loro prime manifestazioni nel decennio precedente, riuscendo così a coglierne il significato in tutto il suo spessore. Da questo approccio risulta inoltre un'appassionante disamina della 'svolta' avvenuta negli anni Settanta rispetto alla letteratura impegnata, ideologicamente ancorata al sottosuolo politico di quegli anni, dei quali fornisce, a sua volta, testimonianze di valore storico, oltre che politico e letterario.

Lo studio di Dolei procede quindi ben oltre quell'intento che sembrava assumere nelle pagine introduttive, lì dove l'autore scrive di basarsi su un "processo di ricognizione limitato ad alcuni esempi significativi" (p. 10); se anche la scelta degli autori e delle opere analizzate nel corso dei quattro capitoli in cui si articola lo scritto, non può essere, per ovvie ragioni, esaustiva, essa mette a fuoco i punti nevralgici, i cardini intorno a cui ruota il movimento letterario di quegli anni, le sue tendenze e modalità: dalle diverse forme di letteratura documentaria di un Enzensberger e Böll, "punto d'arrivo ideale per la letteratura degli anni Settanta, impegnata appunto ad abbattere il muro di omertà o di falsità sapientemente innalzato dal potere politico e dai suoi mezzi di informazione" (p. 35), alle tribolazioni dello sforzo di liberarsi "dalle pastoie della realtà socialista" (p. 36) di certi autori della Repubblica Democratica, il cui caso esemplare è rappresentato da Christa Wolf, alle forme del "culto di un soggettivismo esasperato" (p. 53), fino alle diverse varianti di "scrittura femminile" (dalla Struck alla Plessen) e a quell'episodio, rappresentato dalla *Ästhetik des Widerstands* di Peter Weiss, di "passaggio elettivo dalla borghesia alla classe operaia" (p. 87).

Una trasformazione epocale, forse fra le più radicali della letteratura moderna, viene indagata nelle sue profonde ragioni, analizzata nei suoi singoli aspetti e ricostruita con quella chiarezza e trasparenza d'espressione proprie dell'autore: lo studio s'inoltra nell'analisi, sempre puntuale e vivace, di quelle opere che, riconducibili ai parametri scelti nei quattro capitoli (*La crisi del modello ideologico, La rivolta dei figli, La scrittura femminile, "La ferita" Germania e le ferite d'Europa*), consentono di cogliere le varie tappe di un travagliato percorso che, dalla dissoluzione dei presupposti della letteratura della *Studentenbewegung*, avrebbero condotto, attraverso la revisione e l'esaurimento dei modelli ideologici, ad una fuga dal sociale nel mondo del privato. Dopo un excursus fra le pagine degli autori indicati come appartenenti alla "generazione matura" (p. 11) interprete della svolta storica, con l'appropriata scelta degli esempi più noti di Grass, Enzensberger e Böll, Dolei indaga le modalità di manifestazione della crisi in

rapporto agli intenti estetici e agli esiti formali, denunciando debolezze formali, come nel caso della *Gallistl'sche Krankheit* di Walser, opera interessante più come espressione della "sintomatologia della crisi e delle sue motivazioni" (p. 26) che non per i suoi risultati letterari ("decisamente poco felici"), e circoscrivendo gli esiti migliori scaturenti dalla crisi indagata, come i racconti di Botho Strauß, felicemente contrapposti all'opera nata dalla penna di colui che Dolei, con faceta ironia, definisce il "campione esemplare della tenerezza o della tenera sensibilità" (p. 53), cioè Peter Handke. L'autore mette a fuoco, additando diverse forme di banalità e varie debolezze dell'opera handkiana, i peggiori esiti di certa letteratura ripiegata in un malinteso culto dell'interiorità che, privo di altri strumenti riflessivi e di quell'ampio respiro letterario di un autore come Uwe Johnson per esempio, rischia di divenire mero e vano narcisismo verbale, naufragio della carica utopica in una passiva e rassegnata malinconia, la forma più rischiosa di quell'inquietante fenomeno che l'autore indaga come sintomatico della nostra letteratura più recente e che egli definisce di "autentica estraneità" dello scrittore, di "perdita della memoria storica".

Per l'austriaco di origine ebraica Erich Fried, la "coscienza illuministica della Germania" dal dopoguerra alla fine degli anni Ottanta, l'approdo all'utopia, nella sua ultima produzione, è il risultato non della rinuncia all'impegno politico o della crisi delle ideologie e di un ripiegamento malinconico dell'io su e stesso, ma l'esito ultimo di uno strenuo e costante impegno civile, passato incolume attraverso le varie crisi, giacché sempre avulso da ogni fanatismo ed estremismo di sorta e sempre animato da un profondo sentimento umanitario, di rispetto e solidarietà.
Alla produzione in prosa di Erich Fried, argomento negletto dalla critica, è dedicato il volume della giovane germanista Katrin Schäfer, un'ambiziosa analisi del laboratorio narrativo del poeta, "cabarettista di classe" (Sant'Elia) e vigoroso narratore. Già Wendelin Schmidt-Dengler (1986) aveva indicato categorie interpretative fondamentali per la comprensione dell'opera in prosa dell'autore, suggerendo l'opportunità di uno studio più approfondito. Il lavoro della Schäfer si muove nella traccia segnata da Schmidt-Dengler soprattutto per quel che riguarda la rilettura critica del patrimonio narrativo operata dall'autore e le strategie del gioco linguistico, i suoi "seri giochi di parole" (espediente espressivo del soldato nel romanzo *Ein Soldat und ein Mädchen*) che, muovendo dall'interno dei cliché della comunicazione verbale, giungono ai confini della stessa, là dove diviene palese l'avvenuta frantumazione di quella gabbia di regole con le quali lo scrittore sembrava giocare distrattamente.
Lo studio tenta di abbracciare in maniera esaustiva le innumerevoli questioni inerenti al *corpus* della narrativa friediana, dal romanzo *Ein Soldat und ein Mädchen* del 1960 ai volumi *Kinder und Narren* (1965), *Fast alles Mögliche* (1975), *Das Unmaß aller Dinge* (1982), *Angst und Trost* (1983), in cui sono presenti anche delle liriche, *Mitunter sogar Lachen* (1986), ai diversi testi apparsi su riviste: il rapporto fra elementi autobiografici e finzione letteraria, la matrice giudaico-cristiana di temi, di motivi e di strutture mentali, la tradizione talmudica come retroterra della sua originalissima scrittura, i rapporti con i suoi *Spiegelbilder* Kafka e Borges, le modalità della scrittura che l'autrice definisce, in maniera piuttosto azzardata e per certi aspetti immotivata, "exstatisch".
Se l'aspetto più valido dello studio consiste nel recupero degli inediti, nella loro valutazione come testi autonomi e come strumenti di lettura dei testi noti, il limite è rappresentato da una scrittura, seppur piana e chiara, a tratti ripetitiva e prolissa, che insiste eccessivamente nel gioco di rimandi alla "andere Seite" dalla quale, Fried scrive, incomincia la vita. Dal motivo dell'alterità prende le mosse il lavoro e a tale motivo, contenitore di tanti altri, rimanda continuamente l'autrice, facendone, con rischio di poca chiarezza,

il punto d'incontro dei temi più disparati: il luogo dell'utopia e lo spazio dell'amore, un diverso modo di vedere la realtà, una diversa prassi di scrittura, ciò che è prima e ciò che è oltre la parola, ciò che è nella pagina e ciò che è nell'umanità dello scrittore, la sua più intima e 'altra' identità.
I pregi del lavoro sono da ricercare altrove, nell'analisi del romanzo operata alla luce dei testi scartati, ritrovati nel lascito, e nell'indagine del romanzo giovanile inedito, *Der Kulturstaat*, scritto dal sedicenne entusiasta dell'arte come strumento di trasformazione del mondo: esso contiene *in nuce* la carica utopica che attraversa l'intera produzione friediana e si cristallizza come nodo poetico cruciale nella lirica dell'ultimo periodo.

Grazia Pulvirenti

SCHEDE

Skeireins. Commento al Vangelo di Giovanni, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1997, a cura di Raffaella Del Pezzo, pp. 166, £. 30.000
Vittoria Dolcetti Corazza, *La Bibbia gotica e i bahuvrihi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 148, £. 30.000

Gli studi gotici hanno in Italia tradizione nobile e antica e tuttora, grazie anche all'impulso dato dal lavoro di Piergiuseppe Scardigli, occupano un posto di primo piano tra gli interessi della Filologia germanica italiana.
I due volumi recentemente pubblicati rappresentano contributi assai diversi, ma ugualmente stimolanti, allo studio della lingua e della documentazione dei Goti che, proprio in Italia, realizzarono uno dei primi esperimenti di costruzione politica e culturale latino-germanica. Con il suo libro, Raffaella Del Pezzo fornisce una nuova edizione, con traduzione a fronte, dei frammenti gotici del commento al *Vangelo di Giovanni* noto con il titolo di *Skeireins* attribuitogli dal primo editore dell'opera, il tedesco H. F. Massmann. Il testo, di cui ci rimangono solo otto fogli appartenenti a un palinsesto in origine sicuramente assai più ampio, è di notevole interesse: le citazioni scritturali permettono un confronto con il più consistente e significativo monumento linguistico gotico pervenutoci, la Bibbia tradotta dal vescovo Wulfila nel quarto secolo. La presenza di un simile documento, più tardo rispetto alla traduzione wulfiliana, permette inoltre di affrontare il problema dell'evoluzione della lingua gotica, perlomeno nella sua funzione di lingua scritta di cultura. Anche dal punto di vista della storia e della storia delle idee, del resto, la *Skeireins* rappresenta un documento di grande interesse. Pur nello stato frammentario in cui oggi lo possediamo, infatti, troviamo qui riflessioni teologiche che permettono di avvicinarsi al pensiero dell'arianesimo, interpretazione dell'insegnamento cristiano cui i Goti si mantennero a lungo fedeli.
Il volume si apre con una introduzione generale in cui si dà conto della tradizione manoscritta dell'opera, delle fonti individuate e della sua importanza nel quadro degli studi sul mondo gotico. Seguono quindi l'edizione del testo con traduzione a fronte - particolarmente utile in vista di un possibile uso didattico -, un'ampia sezione di note testuali (pp. 41-109), glossario e bibliografia e infine, in appendice, il testo negli originali caratteri gotici.

La Bibbia gotica e i bahuvrihi presenta lo studio di una particolare classe di composti nominali - indicati appunto con il termine sanscrito *bahuvrihi* - e riprende, completandolo, un lavoro iniziato da Vittoria Dolcetti Corazza con l'articolo *Bahuvrihi gotici*, pubblicato sul numero 10 (1988-89) della rivista "Romanobarbarica". Il *bahuvrihi* è un composto bimembre che si riferisce a una persona o cosa caratterizzata dal composto, e svolge dunque una funzione aggettivale (valga ad esempio il *bahuvrihi* tedesco mo-

derno *Dickkopf*, citato da Dolcetti Corazza all'inizio dell'introduzione al suo studio al fine di precisare l'argomento del libro).
Il volume censisce, raccoglie e discute tutti i composti nominali di questo tipo presenti nel più ampio e significativo monumento linguistico e letterario della tradizione gotica, la traduzione wulfiliana della Bibbia, ordinandoli a seconda della tipologia della struttura binomica, a seconda cioè che il composto sia formato da sostantivo + sostantivo, aggettivo + sostantivo, pronome + sostantivo, avverbio + sostantivo, preposizione o prefisso + sostantivo. A questa elencazione ragionata dei termini (cap. 3) fa quindi seguito una discussione dei meccanismi di formazione dei composti (cap. 4) e un più ampio inquadramento dei *bahuvrihi* all'interno del lessico gotico (cap. 5). Un'ampia bibliografia completa questo interessante contributo allo studio della linguistica gotica.

Fulvio Ferrari

Peter Szondi, *Le "Elegie Duinesi" di Rilke*, a cura di Elena Agazzi, seguito da Rainer Maria Rilke, *Elegie Duinesi*, Milano, SE, 1997, pp. 203, L. 30.000

Quando, nel 1955, Peter Szondi, al suo esordio quale docente universitario, tenne il suo primo corso alla Volkshochschule di Zurigo sulle *Elegie Duinesi* di Rilke, aveva ventisette anni e stava completando (o forse ormai aveva esaurito) la sua emancipazione critica dal suo maestro Emil Staiger, il grande protagonista della stagione metodologica della 'werkimmanente Interpretation', per riconoscersi nelle sue nuove guide, la triade Lukács-Benjamin-Adorno. Gli appunti del corso, che in sole dieci ore poté toccare del ciclo duinese solo le prime due elegie, la ottava e la nona, sono stati ritrovati solo parzialmente tra le carte postume. Mancanti risultano la trattazione della prima e singoli passi delle successive. Ma nel complesso quello che possediamo permette comunque un giudizio sull'impresa del giovane professore e contiene alcuni spunti meritevoli di grande attenzione.
Citerò solo due passi: la interpretazione di "Spiegel" in II, 16 profilata sull'uso che della stessa immagine fa Tommaso d'Aquino, da cui risulta la radicale distanza della meditazione rilkiana da ogni dimensione metafisica (p. 31), e la lettura grammaticalmente innovativa di un passo (II, 37) con il riferimento del soggetto "sie" non agli amanti (soggetto della frase) ma agli angeli (soggetto delle frasi precedenti e in genere dell'intero passaggio): ipotesi forse non difendibile testualmente fino in fondo, ma tale da non poter essere lasciata facilmente cadere, sì che essa introduce una vibrazione di polisemia quanto mai cònsona al dettato rilkiano (p. 40 seg.). Sono esempi che mostrano la acutezza del critico e la sua indipendenza di giudizio anche di fronte ad una letteratura secondaria, come quella rilkiana, ormai cresciuta oltre ogni limite. Sullo sfondo dell'interpretazione szondiana traspare una certa presenza del pensiero di Rudolf Kassner, il filosofo che conobbe il poeta fin dal 1907 (e non dal 1912, come affermato nelle note) e che su di lui scrisse vari saggi. Curiosamente Szondi ha comunque rispetto a Kassner qualche sinteticissimo accenno, ma non affronta esplicitamente il tema dei rapporti tra il pensiero del filosofo e quello (forse in realtà ad esso irriducibile) del poeta.
Commenti dunque, questi, di sicura vaglia, anche se andrà subito detto che essi colpiscono in particolare quali documenti di un insegnamento già di alto livello (non si può mai dimenticare che si tratta di vere lezioni universitarie, con le inevitabili concessioni - ma poche - ad esigenze di didattica chiarezza), impartito da un docente che non è esagerato definire geniale, ma che ancora non ha maturato tutta la sua originalità. Così il lettore, di fronte a queste pagine, si trova come sospeso tra l'ammirazione per la qualità del lavoro ermeneutico (in particolare intorno all'ottava e alla nona), il rimpianto per l'incompiutezza del testo (non solo per la

perdita della prima elegia, ma per non aver Szondi commentato tutto il ciclo duinese) e, come dire?, una certa sensazione di appartenenza di questo lavoro al passato. La fase infatti esplicativa del difficile testo rilkiano (riportato in appendice nell'originale e, a fronte, nella traduzione di Anna Lucia Giavotto Künkler) appare oggi sostanzialmente conclusa, in particolare dopo il monumentale lavoro, ormai canonico, di Jakob Steiner (*Rilkes Duineser Elegien*, Bern/München, 1962), che Szondi naturalmente non può ancora conoscere (ma anche Steiner ignorerà l'inedito Szondi). Le lezioni di Szondi appaiono quindi, ad una lettura odierna, più una geniale testimonianza di una fase definita della ricerca intorno a Rilke - cui certo è utile tornare, ma sapendo che ormai da essa non molto di nuovo può venire - che non un contributo del tutto attuale. A volerla dire un po' drasticamente, esse appartengono più alla storia che all'attualità della critica rilkiana, anche se proprio la loro densità e la cogente penetrazione della loro analisi (appoggiata naturalmente alla sinossi di altri testi poetici ed epistolari dell'autore) continuano a rappresentare una vera lezione di rigore intellettuale. Se Szondi avesse potuto tornare su questi suoi studi rilkiani in anni a noi più vicini, sicuramente avrebbe dato spazio all'impulso ad erompere dal cerchio ermeneutico (testo, lettere, sinossi di passi paralleli) ancora tutto inscritto entro l'invidualità dell'autore (com'è testimoniato in queste lezioni), anche se naturalmente non possiamo dire in che direzione l'avrebbe guidato quell'impulso, se ad esempio verso una completa storicizzazione (in parte ancora da percorrere dalla critica), o verso una più rigorosa autonomizzazione del testo dalla persona dell'autore o – perché no? – ancora altrove.

Alberto Destro

Sophus Claussen, *Montallegro - Valfart* (*Valfart*, 1896), a cura di Lorenzo Del Zanna, Firenze, Manent, 1998, pp. 250, £. 30.000

Può lasciare perplessi a prima vista il titolo scelto per questa prima versione italiana di una delle poche prove narrative di Sophus Claussen, autore centrale del decadentismo danese, noto da noi finora soltanto per la produzione lirica: *Montallegro* per *Valfart* ("Pellegrinaggio"), ovvero l'inizio del "secondo tomo" dell'opera, con la lirica in esso inserita (*Pellegrinaggio a Mont'Allegro*) che si erge a protagonista assoluta. In realtà, se di abuso si tratta, è un abuso verso il quale si è volentieri indulgenti: perché le pagine dedicate all'esperienza ligure (Mont'Allegro è un piccolo santuario della Madonna sulle colline a circa tre chilometri da Rapallo) sono non solo centrali nell'organizzazione dell'opera, ma anche il perno assoluto di questa edizione che Lorenzo Del Zanna (autore oltretutto di una traduzione esemplare, dal gusto tutto toscano di una lingua "antica") ha curato e corredato di un apparato unico oltreché prezioso. Claussen venne in Italia all'inizio del 1894 e visitò, secondo copione, Firenze, Siena, Roma, Napoli. Ma fu la Liguria, uno sfondo insolito per le rotte del *Grand Tour*, a diventare la terra delle sue visioni e della sua trasfigurazione: la terra della sua *realtà* italiana. In Liguria Claussen incontrò quella Clara Robinsonne (o Probinsonne, o Robinson, o Robichon) sulla quale s'impernia tutta la seconda parte del romanzo e alla quale Del Zanna dedica tutti i suoi sforzi di studioso e tutte le sue energie e la sua passione di "cercatore di verità". Perché Clara è figura quanto mai misteriosa e sfuggente: forse francese, forse piemontese, sedicente "nipote di un cardinale inglese", sposa di un tal Carlo, un "tenentino italiano", col quale sarebbe fuggita in Svizzera, madre di due figli morti in tenera età, col marito finito in manicomio a causa di folle gelosia, Clara è soprattutto la "farfalla" che illuminò l'estate del 1894 di

Claussen a Santa Margherita Ligure, e anche la farfalla che Del Zanna ha cercato invano di acchiappare, con un'indagine che si è protratta per anni attraverso archivi, interviste, cimiteri e parrocchie, che si accende di tanto in tanto con bagliori in cui sembra di intravedere una soluzione, ma che alla fine si chiude sul nulla. Non proprio sul nulla, in realtà: oltre a *Valfart* resta la ricerca, di cui l'introduzione a questo volume è un'affascinante resoconto, restano le lettere di Claussen che la riguardano (quelle al padre soprattutto, non quelle di lui a lei, che sono andate, forse temporaneamente, perdute), restano soprattutto le lettere di Clara, scritte (dettate, in realtà, a due diverse collaboratrici) in un italiano memorabile, sgrammaticato ed espressivo, in cui si delinea il profilo di una donna davvero singolare, mistura di slancio e di finzione, di ingenuità, di affettazione e di ignoranza.
Ecco perché è giustificata, dopotutto, la licenza del titolo: proprio perché il volume, con il materiale che contiene (ricco e prezioso anche quello iconografico, così come il corredo di varianti) è molto di più e di diverso rispetto a quanto non rappresenterebbe la semplice riproposizione del testo di Claussen. Che è in sé opera atipica, non vero e proprio romanzo, per la mancanza di respiro, di coerenza narrativa, piuttosto sequenza di bozzetti, di schizzi imperniati comunque intorno a un centro, ovvero l'esperienza italiana dell'autore, che si ravvivano di tanto in tanto per un'impennata, per una lirica, ma nel complesso tradiscono la propria natura irrisolta. Claussen dà il meglio di sé come poeta: anche in quest'opera che appartiene al suo primo periodo (il romanzo è del 1896) folgorano alcuni lampi del suo personalissimo cammino di lirico, qui ancora profondamente intriso di simbolismo: come nella rievocazione magica di *Ekbàtana*, come nei versi sontuosi di *Pompei*. Eppure si affaccia qua e là, nell'incontro con un'Italia che non è solo idealizzata e monumentale, ma fatta di mille cose quotidiane, un tono dimesso, da contrappunto, da chiaroscuro quasi heiniano (suo "padre", lo chiama Claussen in una sua vecchia lirica, *Stamtavle*), che anticipa esiti successivi della poesia dell'autore danese, proiettato nella sua evoluzione verso risultati di grande modernità. In questo senso, anche per ciò che Claussen ha rappresentato per le generazioni a lui posteriori (anche per le nuovissime) di poeti danesi, questo testo merita senz'altro una considerazione attenta.

Alessandro Fambrini

Hartmut Binder, *Praga. Passeggiate letterarie nella città d'oro* (*Prag. Literarische Spaziergänge durch die Goldene Stadt*, 1992), trad. di Chiara Guidi, Roma, e/o, 1998, pp. 272, £. 25.000

È una sorta di guida, questa di Hartmut Binder, tra i più noti studiosi tedeschi dell'opera di Kafka, cui ha dedicato la gran parte dei propri sforzi, fin dagli esordi con *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka* nel 1966: una "guida letteraria", come avverte la copertina, ma la cui utilizzazione è più quella da passeggio che da poltrona, e la cui dimensione è più quella orizzontale della descrizione lineare che quella verticale dei richiami associativi e della rievocazione. Organizzato in una serie di "passeggiate", secondo il principio assolutamente letterario della *flânerie*, sei in tutto, il libro di Binder procede con abbrivio diseguale. Il fatto è che Praga è una città dove è stata fatta molta letteratura e che proprio per questo fatto è *divenuta* letteratura: niente di più facile che i due piani si sovrappongano e che la realtà fattuale di Praga, per il solo fatto di esserci, venga trasfigurata automaticamente in stereotipi di matrice letteraria. Rischio cui non sfugge neppure quest'opera che da questi stereotipi per l'appunto nasce: essa si propone di decostruire opere letterarie, spogliandole del loro contenuto d'invenzione, e di isolare i loro nuclei "cartografici" per riproporli come mappe con le quali ripercorrere i luoghi reali della città, recuperando nella pratica turisti-

ca anche quella loro matrice originaria della specificità letteraria. L'operazione è efficace, non a caso, soprattutto con i due percorsi kafkiani (il primo e il terzo, dedicati rispettivamente a *Descrizione di una battaglia* e ai luoghi reali della vita di Kafka; i due capitoli occupano da soli, con le loro 115 pagine, quasi la metà dell'intero volume), sia per la potenza evocativa del dato di partenza, sia per la competenza specifica del critico, mentre meno convincenti appaiono i capitoli dedicati a Meyrink (il secondo), a Werfel (il quarto), e i due conclusivi sulla Praga boema.

Gioco facile, in fondo: scoprire i "correlati oggettivi" delle vicende del *Processo* o di *La condanna*, penetrare i nessi in cui le vertiginose costruzioni narrative di Kafka si agganciano al reale e al quotidiano, è una sensazione che illumina di una luce più vivida le opere che servono da punto di partenza - quasi scavando loro una nuova dimensione insediata a mezzo tra l'immaginario e il reale - e al tempo stesso indubbiamente arricchisce di nuova forza il profilo della città stessa. Il che porta alla domanda, variamente modulata, anche se nel complesso variamente elusa, sospesa sul fondo dei vari volumi che da molti anni, da Ripellino a Freschi, s'imperniano sulla "magicità" di Praga: ossia se sarebbe possibile la mitizzazione della capitale boema senza il perno di Kafka; o meglio ancora, se non sia Kafka che, a posteriori, conferisce un'unità (una particolare unità ineffabile) alle voci che hanno una comune origine praghese. Se, in altre parole, si dia a Praga un'identità, una fisionomia complessiva che poi, variamente scomposta, si applica a ogni suo attore, e che non si dà ad esempio a Vienna, Monaco, Berlino, perché è lì che si è avuto il grande fulcro kafkiano, e se il "praghismo", non meno del "kafkismo", non sia un suo retaggio.

Per quest'ombra che resta sullo sfondo, per l'inevaso "perché" di Praga, il volume può non soddisfare appieno chi richieda un'elaborazione più approfondita e meno strumentale di ciò che la città ha rappresentato, di quali forze l'hanno percorsa e animata, e in fondo può deludere anche chi cerchi fatti puri e semplici (esemplari in questo senso le "guide letterarie" anglosassoni: dati nudi e crudi, chi è nato e vissuto dove, chi ha scritto cosa in che luogo, e quando). Ma resta, come piacere possibile, quello della scoperta, nei luoghi meticolosamente ripercorsi e descritti, dell'*altra*, della terza Praga, quella che non esiste se non in un libro come questo e scaturisce dall'incontro tra gli spazi dell'immaginario e quelli della realtà, per la quale - per questa sì - il filo svolto da Binder funziona come guida.

Alessandro Fambrini

Artemio Focher, *Corso di lettura in lingua tedesca. Per studenti di facoltà musicologiche, allievi di conservatorio ed appassionati di musica*, Cremona, Turris Editrice, 1998, 2 voll., pp. 230 + pp. 39, £. 44.000

Il libro che ci propone Artemio Focher per i tipi della Turris è un prodotto tutto cremonese: confezionato da un germanista musicofilo, affidato a un piccolo, raffinato editore locale, sponsorizzato dal Centro di Musicologia "Walter Stauffer" e adottato come manuale di tedesco presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia (sede di Cremona), presso la quale Focher è ricercatore.

Quella che potrebbe sembrare una chiusura municipalistica è il punto di forza del volume, che si propone come una guida originale alla comprensione della lingua straniera. Che si tratti di una pubblicazione non convenzionale lo lascia intendere già il sottotitolo che indica come destinatari privilegiati gli "studenti di facoltà musicologiche, allievi di conservatorio ed appassionati di musica". L'autore limita il campo di ricezione a un selezionato sottogruppo di discenti, operazione, questa, che lo porta a descrivere la lingua straniera con un taglio diverso,

dedicando tutta la sua attenzione alle esigenze tecniche di quello specifico fruitore; le 24 unità didattiche studiate da Focher puntano, infatti, non a descrivere la grammatica in dettaglio, ma a guidare il lettore verso un approccio intuitivo che mira a sviluppare soprattutto la competenza passiva da parte di una categoria di discenti che, in quanto musicologi, della lingua tedesca faranno un uso strumentale.

In sintonia con il programma di un corso di studi che - come dice il nome: Paleografia e Filologia Musicale - privilegia il lavoro diretto sulle fonti documentarie, il manuale curato da Focher propone un approccio il più rapido possibile ai testi, cui il discente accede sin dalle prime lezioni tramite una ricca esemplificazione che tocca ogni livello segnico-informativo del tedesco. La lingua, mai descritta in astratto, ma nei suoi autentici contesti di uso, si presenta, così, nel suo aspetto più vivo, fatta di regole fonetiche e di strutture sintattiche, ma anche di tutti quegli elementi di senso quali prefissi, suffissi e radici il cui riconoscimento aiuta il discente a orientarsi con scioltezza in qualsiasi brano senza l'assillo del dizionario.

Al di là, tuttavia, della presentazione della serie organica di elementi grammaticali tradizionali, di frasi secondarie, di infiniti sostantivati, di parole composte, di caratteristiche della lingua poetica e arcaica (vi sono numerosi testi anche in alfabeto gotico), di appendici riepiloganti il lessico musicologico più interessante, questo vademecum del musicologo (dotato anche di una appendice con la soluzione degli esercizi proposti) è ben altro che una semplice grammatica: esso è una operazione di cultura che promuove il Tedesco, ma soprattutto la musica. Lo dice la stessa copertina, che reca in primo piano il frontespizio di *Das Babstsche Gesangbuch*, un prezioso innario del XVI secolo e, in filigrana, una pagina di schizzi con la firma di Beethoven: tutto è presentato con estrema cura, con l'eleganza che si addice a un lavoro che propone l'immagine di una civiltà musicale.

Ecco perché questo *Corso di lettura in lingua tedesca* finisce per non essere - contrariamente al programma, forse fuorviante, enunciato dal sottotitolo - una pubblicazione riservata a una ristretta platea: ad esso si può accostare chiunque sia curioso di vita musicale, raccontata in modo inconsueto, tra un esercizio e l'altro, che, mentre descrivono le dinamiche della lingua straniera, ci informano di come Goethe, grande ammiratore di Mozart, fu sul punto di scrivere una continuazione del *Flauto magico*, o ci presentano un Beethoven ironico che rispondendo a Schindler, il quale gli chiedeva perché non avesse scritto un terzo tempo alla sonata op. 111, disse di non avere, appunto, avuto tempo.

Nicoletta Dacrema

SEGNALAZIONI

Saggi

Elena Agazzi - Manfred Beller (curatori), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, Viareggio, Mauro Baroni, 1998, pp. 426, £. 55.000

Laura Auteri, *Stille und Bewegung. Zur dichterischen Form bei Wieland*, Stuttgart, Heinz, 1998, pp. 137, s. i. p.

Maria Antonia Avella (curatrice), *Da Nietzsche a Benn. Poeti tedeschi tradotti da Italo Maione*, Cosenza, Memoria, 1998, pp. 382, £. 24.000

Gabriella Catalano - Emilia Fiandra (curatrici), *Ottocento tedesco. Da Goethe a Nietzsche. Per Luciano Zagari*, Napoli, La Città del Sole, 1998, pp. 388, £. 30.000

Giovanni Chiarini, *L'avventura di una rivista romantica*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1998, pp. 227, £. 30.000

Paolo Chiarini con la collaborazione di Bernhard Arnold Kruse (a cura di), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1998, vol. I, pp. 469, £. 100.000

Nicoletta Dacrema, *Il volto del nemico. Scrittori e propaganda bellica (1915-1918) nell'Austria di Francesco Giuseppe*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 133, £. 55.000

Alessandro Fambrini, *La vita è un ottovolante. Il circo nella letteratura tedesca tra '800 e '900*, "Le carte tedesche" 11, Udine, Campanotto, 1998, pp. 189, £. 35.000

Marina Foschi Albert - Loretta Lari, *Forme letterarie: lirica, narrativa, dramma. Manuali per gli studenti di germanistica*, Pisa, Jacques e i suoi quaderni, 1997-98, voll. 3, pp. 199, 147, 145, s. i. p.

Marino Freschi (curatore), *Il teatro tedesco del Novecento*, Napoli, CUEN, 1998, pp. 381, £. 35.000

Marino Freschi (curatore), *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Torino, UTET, 1998, 2 voll.; vol. I: *Dalle origini all'età classico-romantica*, pp. 537; vol. II: *Ottocento e Novecento*, pp. 711, £. 280.000

Maria Franca Frola, *Ercole, simbolo del sole, nell'Anfitrione di Plauto, Molière e Kleist*, Milano, I.S.U., 1998, pp. 57, s.i.p.

Maria Franca Frola, *Continuando a vivere nel millennio seguente. Reise der Söhne Megaprazons. Der Groß-Cophta. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Con la trad. it. di *Viaggio dei figli di Megaprazone* a cura di Roberta Battaglia, Milano, I.S.U., 1998, pp. 138, s.i.p.

Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 326, £. 32.000

Bruno Moroncini, *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Napoli, Cronopio, 1998, pp. 46, £. 10.000

Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Calabria. Dal Grand Tour al turismo di massa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, pp. 224, £. 24.000

Claudia Sonino, *Esilio, diaspora, terra promessa. Ebrei tedeschi verso est*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 262, £. 24.000

Italo Spinelli - Roberto Venuti (curatori), *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg. Materiali*, Roma, Artemide, 1998, pp. 112, £. 50.000

Vivetta Vivarelli, *Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1998, pp. 163, DM 38

Gottfried Wagner, *Il crepuscolo dei Wagner*, pref. di Harvey Sachs, trad. di Teresina Rossetti Wagner, Milano, Il Saggiatore, 1998, pp. 347, £. 38.000

Silvano Zucal, *Ali dell'invisibile. L'angelo in Guardini e nel '900*, Brescia, Morcelliana, 1998, pp. 551, £. 50.000

Riviste

Studia theodisca V, 1998
Ulrich Schödlbauer, *Die Kunst der Entfesselung oder "Moosbruggers Genius"*; Stefano Beretta, *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*; Hans-Albrecht Koch, *Abschied vom Sonett". Zu Rudolf Borchardts "Autumnus"-Gedichten. Mit einem Anhang: Hugo von Hofmannsthal als Leser von Borchardts "Herbstsonetten"*; Paola Bozzi, *"Body and Soul": "poiesis" e "performance" nell'opera di Herta Müller*;

Heinz-Peter Preußer, *Wi(e)dersinnige Tropen. Zur Diskrepanz von Narration und Rhetorik in Günter Kunerts erzählender Prosa*; Fausto Cercignani, *Georg Büchner, la "conversazione sull'arte" e la prassi poetica*; Eva Reichmann, *"Altwiener Amazonen". Grillparzers Frauenfiguren* ; Alessandro Fambrini, *Equivoci sul realismo. Tieck, Hoffmann e la teoria del "Wendepunkt"* ; Paola Rinaldi, *Thomas Mann e "das Ewig-Weibliche". Sull'atteggiamento dello scrittore tedesco nei confronti delle donne: il carteggio con Ida Herz e Lavinia Mazzucchetti* ; Für Ernst Behler: Maria Luisa Roli, *Das romantische Erbe und unsere Zeit. Ernst Behler zum Gedächtnis*; Ernst Behler, *Gedanken zur Theorie der Musik aus der Frühromantik*

Traduzioni

Ilse Aichinger, *La speranza più grande*, a cura di Elena Agazzi, Milano, La Tartaruga, 1998, pp. 227, £. 26.000

Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di Barbara Griffini, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, pp. 61, £. 15.000

Hans Magnus Enzensberger, *Ma dove sono finito?*, trad. di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 1998, pp. 250, £. 28.000

Johann Wolfgang von Goethe, *Achilleide*, a cura di Sotera Fornaro, Roma, Salerno, 1998, pp. 124, £. 16.000

Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, "Labirinti" 37, Trento 1998, pp. XXXVII + 55, £. 25.000

Christoph Hein, *Fin da principio*, trad. di Maria Anna Massimello, Roma, e/o, 1999, pp. 187, £. 25.000

Hans Kayser, *Manuale di armonica*, note introduttive di Maria Franca Frola, Milano, Fonte, 1998, s.i.p., 2 voll.; vol. I: *Prefazione – Introduzione - §§ 1 – 16*, trad. di Isabella Valtolina, pp. 295; vol. II: *§§ 17 – 28*, trad. di Stefania Masuccio, pp. 281

Klaus Mann, *La peste bruna. Diari 1931-1935*, pref. di Marino Freschi, trad. di Matilde De Pasquale, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 343, £. 45.000

Friedrich Nietzsche, *Poesie. Idilli di Messina. Ditirambi di Dioniso*, a cura di Luca Crescenzi, introd. di Italo Alighiero Chiusano, Roma, Newton Compton, 1998, pp. 134, £. 6.900

Friedrich Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, a cura di Luca Crescenzi, Roma, Newton Compton, 1998, pp. 158, £. 6.900

Jean Paul, *Setteformaggi*, trad. di Umberto Gandini, Frassinelli, Milano, 1998, pp. 776, £. 28.000

Ingo Schulze, *Semplici storie*, trad. di Claudio Groff, Milano, Mondadori, 1999, pp. 275, £. 29.000

W. G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, a cura di Gabriella Rovagnati, Milano, Bompiani, 1998, pp. 272, £. 34.000

Theodor Storm, *Immensee e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, "Labirinti" 35, Trento, 1998, pp. XXXI + 273, £. 30.000

Markus Werner, *Terraferma*, trad. di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, pp. 120, £. 18.000

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche Storiche
Collana Reperti, diretta da Fabrizio Cambi

VII. **Alberto Cantoni, Humour classico e moderno**, a cura di Massimo Rizzante, £. 25.000

"Alberto Cantoni (Pomponesco, Mantova, 1841 - Mantova, 1904). Autodidatta, si alimentò disordinatamente di cultura letteraria e filosofica classica e moderna. Fu uomo riservato e solitario, scrittore provinciale e cosmopolita, umile e aristocratico, amante del buen retiro della campagna, ma sensibile come un sismografo alle scosse della modernità del primo Novecento. Non ebbe né in vita né post mortem il successo che meritava. I suoi scritti non hanno trovato nel corso di questo secolo che un solo apologeta, Pirandello, che riconobbe in lui un vero maestro di umorismo, definendolo un "critico fantastico", un artista in grado di sottomettere sottilmente i procedimenti della critica alla potenza delle immagini e viceversa, la sua facoltà fantastica al demone della critica".

VIII. **Franco Munari, Studi sulla 'Ciris'**, a cura di Alberto Cavarzere, £. 30.000.

Franco Munari (Pernumia, Padova, 1920 - Berlino 1995) fu professore ordinario di filologia classica alla Freie Universität di Berlino dal 1961 al 1985. La sua produzione scientifica, negli anni giovanili indirizzata quasi esclusivamente alla latinità classica (soprattutto a Ovidio, di cui pubblicò l'edizione critica degli *Amores* (Firenze 1951), andò orientandosi col tempo sempre più verso la filologia medievale. In tale campo lasciò lavori notevolissimi, come l'edizione critica delle *Ecloghe* di M. Valerius (Firenze 1955) l'*editio princeps* degli *Epigrammata Bobiensia* (Roma 1955, in collaborazione con Augusto Campana) e i monumentali *Mathei Vindocinensis Opera* (Roma 1977, 1982, 1988). Gli Studi sulla 'Ciris' segnarono l'esordio dell'attività filologica del Munari: un esordio tanto felice per il rigore scientifico con cui egli negò - forse definitivamente - la virgilianità della Ciris, quanto sfortunato per le circostanze della pubblicazione (basti pensare la data: Firenze 1944). Si ripubblicano ora nella collana dei Reperti, introdotti da un saggio di Sebastiano Timpanaro che ne mette in rilievo l'attualità, certi di rendere con questa ristampa anastatica un prezioso servizio agli studiosi.

Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche Storiche
Collana Labirinti, diretta da Fabrizio Cambi

34. Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale* (1998), £. 30.000.

I saggi, dislocati su circa un ventennio di attività, sono stati raccolti attorno a tre temi principali che danno origine alle tre sezioni del libro. Nella prima, che comprende quattro articoli attorno a temi artaudiani, Bartoli indaga le corrispondenze fra teatro e pittura grazie ad una non comune familiarità con l'una e l'altra prassi compositiva. I due studi che compongono la seconda sezione, accanto al «teatro muto» della pittura, convocano altre rischiose marginalità fra poesia e musica. La terza parte, costituita da dodici saggi, s'apre e si sofferma sulla marionetta come *topos* del teatro del Novecento, indi percorre «paesaggi fantastici in scena» e termina con figure simboliche dannunziane. Chiudono il volume una *Notizia bio-bibliografica* a cura di Umberto Artioli e una *Postfazione* di Roberto Tessari.

35. Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle* (1998), a cura di Fabrizio Cambi, £. 30.000.

La scelta di sette famose novelle, qui presentate in una nuova traduzione con apparato critico, consentono di ridisegnare la parabola dall'idillio biedermeieriano, in cui dominano il ricordo e il sentimento doloroso dell'irrevocabilità del passato (*Immensee*, *Rose tardive*), a novelle che hanno per tema l'irresolutezza amorosa (*Nel castello*, *Viola tricolor*), il grottesco o il meraviglioso, magistralmente rappresentati in chiave realistica, (*Casa Bulemann*, *La fata della pioggia*), fino al noto racconto de *L'uomo dal cavallo bianco*, straordinaria epopea del destino, che, come scrisse Thomas Mann, trasmette «quell'elementare potere che lega la tragicità della vita degli uomini al segreto selvaggio della natura».

37. Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese* (1998), a cura di Alessandro Fambrini, £. 25.000.

Schnock, una delle rare prove narrative di Friedrich Hebbel (1813-1863), che qui viene presentata in prima traduzione italiana, è definita dal suo autore «dipinto olandese»: dichiarazione di genere, che indica programmaticamente una traccia jeanpauliana, ripercorribile nella asistematicità del testo, nella sua comicità eccentrica, nel linguaggio immaginifico, nell'uso della digressione e della divagazione.

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Osservatorio Critico della germanistica
anno II, n. 4
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche - Trento 1999

Direttore Responsabile: Massimo Egidi

Redazione: Fabrizio Cambi, Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari
Comitato esterno: Alessandro Costazza, Luca Crescenzi, Guido Massino, Lucia Perrone Capano, Aldo Venturelli, Roberto Venuti
Progetto grafico: Roberto Martini
Impaginazione: C.T.M. (Luca Cigalotti)
Editore: Maria Pacini Fazzi Editore - Lucca

Periodico quadrimestrale (febbraio, giugno, ottobre)
Abbonamento annuale (tre numeri): £. 25.000
Abbonamento estero: £. 36.000
Numero singolo e arretrati: £. 10.000

Modalità di abbonamento: versamento sul conto corrente postale numero 11829553 intestato a: MARIA PACINI FAZZI - LUCCA, specificando nella causale sul retro ABBONAMENTO ANNUALE A 'OSSERVATORIO CRITICO DELLA GERMANISTICA', e indicando nome, cognome, via e numero, c.a.p., città, provincia e telefono, oltre al numero di partita i.v.a. per gli enti, istituzioni, aziende che desiderano la fattura.

Manoscritti di eventuali collaborazioni e libri da recensire vanno indirizzati ai componenti della redazione presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche,via S.Croce 65, 38100 Trento (tel. 0461/881718, 0461/881723 o 881739; fax. 0461/881751; e-mail fcambi@gelso.unitn.it).

Amministrazione e pubblicità: MARIA PACINI FAZZI EDITORE S.R.L., piazza S. Romano 16 - casella postale 173 - 55100 Lucca; tel. 0583/55530 - fax 0583/418245; e-mail mpf@pacinifazzi.it

Stampa: Tipografia Menegazzo - viale S. Concordio 903 - Lucca
Febbraio 1999

periodico in attesa di registrazione presso il Tribunale di Lucca

ISSN

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

INDICE

Recensioni

Alessandro Costazza
Alberto Martino, *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento* 1
Fabrizio Cambi
Lea Ritter Santini, *Il volo di Ganimede. Mito di ascesa nella Germania moderna* 5
Elena Agazzi
Paolo Chiarini, Antonella Gargano, *La Berlino dell'espressionismo* 9
Alessandro Fambrini
Paola Gambarota, *Surrealismo in Germania.* 11
Elisabeth Galvan
Walter Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen* 14
Anna Fattori
Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'* 17
Lucia Perrone Capano
Uta Treder (curatore), *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento* 21
Grazia Pulvirenti
Giuseppe Dolei, *Tra malinconia e utopia. La letteratura tedesca degli anni Settanta*
Katrin Schäfer, *"Die andere Seite". Erich Frieds Prosawerk* 23

Schede di *Nicoletta Dacrema, Alberto Destro, Alessandro Fambrini e Fulvio Ferrari* 25

Segnalazioni 30

Università degli Studi di Trento

II - 4

Lire 10.000