OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Da Marianello Marianelli riceviamo il seguente intervento, che pubblichiamo come contributo alla discussione

Appunti per un congresso

1. Una ferita aperta

Mi chiedo per quale ragione Fabrizio Cambi abbia riproposto su questa rivista ai germanisti il problema della forbice storiografia/storia a cui fa quasi da perno quello della necessità o meno, oggi, di nuove storie della letteratura. Non può essere un caso che la proposta viene fatta in vista del congresso scientifico dell'AIG del prossimo anno a Bologna che sarà dedicato, secondo la circolare di questo gennaio, alla "consapevolezza riflessa" del pensiero storico dal '700 a oggi sulle opere e le ricerche letterario-linguistiche. Deve essere una ragione seria se Cambi ha richiamato alle armi uno come me che, in congedo da quasi venti anni, si ripresenta in servizio, armato di un vecchio fucile poco ermeneutico, ignaro, come il Fabrizio stendhaliano, perfino del campo di battaglia. Ho il vantaggio di essere un quanto mai libero battitore, più osservatore che combattente, e di avere alle mie spalle l'esperienza di 140 pagine di una storia della letteratura tedesca dal 1933 al 1970, aggiunte nel 1971 a quella del Santoli. Le avevo scritte, più che da germanista, da italiano interessato a vedere come avessero amministrato i tedeschi lo stesso nostro patrimonio di dolore di una guerra mondiale insieme voluta e perduta, a seguire il percorso, parallelo e diverso, delle due nostre letterature così come, usando la "kontrastierende Synopse", ha poi fatto Wilfried Barner per le letterature delle due Germanie nella sua *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (1994).

Drammatizzando appena, spero, e temo, che con questo invito Cambi abbia messo, forse senza volerlo, il dito su una "ferita" che Cesare Cases disse "ancora aperta" quando nella sua ultima lezione (*Che cosa sia e a qual fine si studi la letteratura tedesca*, ora nel fascicolo 2 del 2000 di "Belfagor") augurò "buona utopia" a tutti noi, a ognuno la sua, un suo "progetto", per quanto vulnerabile. Forse un po' del dolore per quella "ferita del possibile" rimane nella domanda, così postmoderna, ultima delle proposte tematiche della citata circolare: "... che cosa succede dopo la crisi della storia?", che sembra fare eco all'ironica domanda: "Are we being historical yet?" posta da C. Porter nel 1988.

A modo suo ne risente anche *L'Ottocento letterario tedesco* di Enrico De Angelis, già recensito da Cambi, che qui mi preme solo perché ha valide ragioni d'inserirsi nella problematica del congresso. Scrivendo, "utilizzando la terminologia tedesca", da "non germanista per non germanisti" – ovvero, se posso ridurre all'osso il discorso, da uomo o almeno da filosofo entro e oltre lo specialista - , De Angelis ha il merito di avere sentito e riproposto, pregiudiziale a ogni ricer-

ca, la responsabilità di una precisa scelta di campo metodologica da parte del "narratore", anzi "costruttore" di una storia letteraria: "Oggi l'intellettuale non lo si concepisce che come specializzato; ma anche la specializzazione non interessa nessuno se in essa non si esprime un'idea". La quale ha col "metodo" un rapporto geloso, vitale, spesso politico, tanto che si potrebbe immaginare una commedia politica dell'arte recitata per figuras metodologiche. Per i fedeli, per esempio, del nuovo criticismo la difesa del "close reading" era qualcosa di più che la difesa di un metodo ermeneutico. Per capire quanto lo strutturalismo sia stato, prima che una moda, un modo, un'"idea" di vita, basta leggere gli amari due libri - *Notizie dalla crisi* e il recente *Ritorno alla critica* - con cui Cesare Segre, "da critico incazzato", arriva a ipotizzare "la necessità di una critica che trascenda quella strettamente letteraria" e a ribadire che "l'aspetto principale di un'opera letteraria è proprio quello etico, vale a dire il riconoscimento dell'alterità", secondo l'alterna, eterna risacca della letteratura con quelle che oggi piace chiamare le "superfici dure della vita" (Luca Crescenzi).

2. Le foglie di fico

Purtroppo, o per fortuna, già il semplice "imperativo metodologico" che duole a De Angelis basta da solo a farmi mettere in dubbio - forse perché non ne so molto - non pochi illustri luoghi comuni della ricerca moderna, il dubbio che siano un po' foglie di fico per nascondere una diffusa astenia metodologica. Questo non vale solo per il vetero-storicismo che discarica nel fiume del passato ogni responsabilità di scelta. Lo stesso stimolante, conclamato pluralismo (per restare ai contributi delle storie letterarie scritte a più mani) non mi libera dal sospetto di un involontario gioco a scaricabarile metodologico fra i collaboratori. Il *vulnus* metodologico duole, se duole, anche quando è trasferito nel policlinico dell'avventante comparatistica. Sono lontani i tempi della "Rivista di letteratura generale *e* comparata" di Santoli; ma ancora oggi preme ai comparatisti più coscienziosi che la "comparata" ricordi di essere nata da una costola della "generale". Quelli che organizzano l'avvincente, essoterico corso agostano, "Synapsis 2001", sul tema del "complotto" a Bertinoro, quelli che vanno in clausura esoterica a Sant'Arcangelo di Romagna, sanno che non basta moltiplicare i temi, varare a Cagliari un "dizionario tematico", sanno che senza una spina dorsale metodologica la più fiorente comparatistica crescerebbe invertebrata. Sono lontani anche i tempi in cui Francesco Orlando giudicava la divisione del lavoro "un male necessario", sapeva che in ogni operazione occorre "coinvolgere il maggior numero di aspetti e connessioni reali", sapeva il prezzo dell'"astrazione ritagliante", "scomoda" quanto "feconda". Eppure non mi sento un verme a dargli ancora oggi ragione, non sono sicuro che il lavoro interdisciplinare, pur rallegrato da tanti richiami e riscontri reciproci, basti a risolvere il problema metodologico. Né l'ammirazione per il multimediale, così ricco di risultati, mi toglie il sospetto di una incapacità di sintesi in chi lo pratica: se è vero, come dicono, che oggi anche la storia non si "scrive" ma si "racconta", arriva il momento, di grazia o disgrazia, in cui chi racconta, per quanto ne so, ha da essere solo.

Né basta, credo, spostare (come si è proposto di fare Paolo Chiarini, citando Asor Rosa, nella ragionata premessa al volume *La nascita della letteratura tedesca* da lui curato, 1995) il problema del metodo sul "circuito letterario europeo". Non basta, temo, portare il cane tedesco – o italiano, o spagnolo - per l'aia del "macrocosmo" (come lo chiama Paduano) europeo per liberarlo dalle pulci dei suoi problemi. La loro conoscenza storiografica non basta, se non diventa coscienza storica, per inscrivere una nuova storia letteraria nella carta geografica d'Europa cara a Dionisotti. Tanto più che, ormai, l'orizzonte della critica (grazie anche al lavoro "intercontinentale" di Ceserani e alla sua *Guida allo studio della letteratura*, del 1999, che l'AIG dovrebbe regalare ai suoi soci) è

diventato, senza offesa, "globale". Viceversa, lo stesso pur necessario "transito da una concezione monocratica della letteratura tedesca a una visione rizomatica", "enantiodromica", esaltata da Marino Freschi nella premessa al primo volume della *Storia della civiltà letteraria tedesca*, non basta, temo, per far arrivare la germanistica alla terra della *Weltliteratur* promessa e promossa dal nostro padre Goethe. Ché, se anche ci fossimo arrivati, resta sempre aperta la ferita fra quella "universalità" e la crisi in atto della metodologia, di cui Freschi è informato e in cui sono in gioco non solo i famigerati canoni ma il futuro della stessa letteratura. Basti pensare a *Das Ende der Germanistik und ihre Zukunft* (1969) di Eberhard Lämmert, a *The Anxiety of Influence* (1973) esibita con tanto successo da Harold Bloom e a *The Interpretations of Cultures* (1973) di Clifford Geertz che ha sperimentato su se stesso il "disorientamento metodologico dell'antropologia culturale" (Crescenzi).

3. Per una storia delle rughe

Dopo avere tanto insistito sulla responsabilità di una scelta di metodo, De Angelis non dice molto della sua. In compenso pone due pesanti, ma utili, indirette ipoteche sul tema del congresso quando scrive che "la germanistica è pur sempre un derivato della critica romantica; entrambe hanno visto nella Dichtung una forma di conoscenza". Purtroppo per me, anche un italianista affidabile come Asor Rosa considera la "storiografia letteraria come operazione di conoscenza" che a me non basta se non diventa coscienza. Gli è che, come "uomo qualunque", soffro ogni notte lo stesso incubo, di cadere dal purgatorio della conoscenza totale nell'inferno della totale comunicazione, di smarrirmi nella moderna "selva selvaggia" di internet. Come germanista a riposo duro fatica a immaginare una "Dichtung" ridotta a una forma di conoscenza, "parallela", dice De Angelis, "a quella filosofica". Parallela, dunque distinta, ma come? Lui stesso si pone il problema di "come si fondi una storiografia che selezioni" sia pure "con riserva," passando dal momento conoscitivo a quello riflessivo, dal "cogo" al "cogito" agostiniano.

Eppure, dato e non concesso che la germanistica sia davvero soltanto un derivato della critica romantica, De Angelis offre un prezioso filo rosso per scrivere una storia, un "gran récit", della letteratura tedesca, la fascinosa e dolorosa storia critica dell'io romantico dal suo big bang sulla fine del settecento al fall out dell'"individuo atomo dolente" (Zagari), spettacolare come la quanto mai simbolica sequenza finale di *Zabriskie Point* di Antonioni.

Si tratterebbe, in sostanza, di fare per il romanticismo quello che Crescenzi ha fatto con nitore e vigore per l'età di Goethe (nel suo contributo alla *Storia* curata da Freschi) scandendo le tappe del "rapido diffondersi, nella cultura della Aufklärung, di un'autocoscienza critica rivolta alla messa in discussione 'dall'interno' ... del sistema creato e sviluppato ... dal primato della Ragione". È incredibile quanto precoci siano apparse le rughe su quel suo volto. Si tratterebbe ora di fare la storia delle rughe, non meno precoci, sul volto dell'io romantico: da quella di un "dilettantismo" congenito come "giustificazione del vivere borghese", che De Angelis, partendo da Goethe, estende a tutta la sua avventura "moderna", a tutte le altre dove la "conoscenza" romantica dell'io si fa via via nodo di coscienza, come si dice, infelice e mette in discussione se stessa "dal suo interno". Penso, per esempio, alle polemiche giovanili di Benjamin nel l913 contro il romanticismo ("... occorre vagliare la pretesa che questi sentimenti si constituiscano a norma", "... l'arte è sentimento ma non fonda il collettivo") e il neoromanticismo ("cordialmente simpatico e pericoloso"), penso al *Chandos-Brief* di Hofmannsthal, alla crisi del romanticismo che Thomas Mann ha incominciato a soffrire, rivisitando la Huch, "dall'interno" a metà degli anni venti (e ha superata ricercando nel pozzo del passato biblico mitico quello che avrebbe dovuto trovare in Lessing), o a

quella di Musil per il finale del suo romanzo, e così via fino all'"estetica della perdita" di Botho Strauss. Del resto, in questa parabola critica del romanticismo De Angelis (che pure, scrivendo da "non germanista", ha ragione di dichiarare la fine della germanistica storica) inscrive d'ufficio anche la sua "storia" dichiarandone il carattere autobiografico, quasi di "res gestae Henrici per Germanos": "Una storia della letteratura tedesca", scrive, "che non sfidi la soggettività del suo narratore a dimostrare le sue pretese di oggettività mi pare abbia scarse possibilità di essere una storia". Mi pare che questa, alla propria soggettività, non sia "una", ma "la" sfida infinita dell'io romantico. Non ho competenza per dire se De Angelis abbia vinto la sua sfida, ma non vedo contrasto fra il suo perentorio presupposto metodologico e il non meno perentorio finale: "Da solo mi presento e son l'epilogo". Ci vedo semmai, sul piano della critica, un ennesimo esempio di quel, per dirlo con Zagari, "rinvio ad altro" che nell'io romantico diventa spesso "rinvio a se stesso", del "ruolo di protagonista che il soggetto tende ad assumere nella cultura romantica", della "soggettività" che si propone come "vas electionis". Nuovo, semmai, è il modo, a "passo variabile" narrativo, con cui l'autobiografo procede nella sua scommessa: come chi, recitando una parte, s'interrompe via via per spiegarla a chi l'ascolta, compreso se stesso, passando continuamente dalla bottega al retrobottega ermeneutico, spiegando i suoi umori e "imbarazzi" con certi autori (come Heine o C.F. Meyer), alternando l'"io" confidenziale al "noi" sapienziale, passando dal trivellamento all'excursus, dal montaggio al commento, dal "ductus" espositivo al "raptus" speculativo. Questo suo modo d'insegnare confessandosi mi risveglia la voglia di far lezione. Mi chiedo solo come si potrebbe raddrizzare questa sua storia "sghemba" per farne il segmento di una storia letteraria di gruppo senza snaturarla.

4. Per un bilancio di lavoro

Per questo esame di coscienza, nel bene e nel male, del romanticismo dovremmo sentire i suoi confessori più seri, come la Hennemann Barale o Bevilacqua. Soprattutto in vista del congresso sarebbe bene scandire le tappe interne del dialogo che Zagari conduce da quarant'anni col romanticismo (il saggio sulla "Friedensfeier" è del l960). Ossimorando come gli ditta dentro, e pre-"vedendo" i problemi più grevi del nostro presente in quelli del passato, è la persona più adatta per dirci se fra le nuove "feconde prospettive dell'operatività romantica" possa esserci anche quella di una storia letteraria critica dell'io romantico. Sembra questo il momento più adatto per un bilancio del discorso zagariano mentre sta per uscire la sua raccolta *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe* che si apre col saggio "Sistemi dell'immaginario romantico" (1988), quanto mai pruriginoso di suggestioni sugli "indirizzi della riflessione critica del romanticismo", tesa fra "itinerari" ed "epifanie", eterna fidanzata e vedova dell'"altro". La persona più adatta per una ricognizione del paesaggio ermeneutico di Zagari sembra essere Emilia Fiandra che nelle sue poche pagine finali di *Ottocento tedesco* (1998) ha, con partecipe finezza, evidenziato della "lezione" di Zagari la "sensibilità per la parola, per l'esperienza poetica intesa nello stesso tempo come soglia e margine", parole chiave della poetica romantica.

5. Questa volta

Il richiamo di De Angelis alla responsabilità delle scelte di metodo vale anche per un congresso che, questa volta, non può non essere anche didattico perché il problema dei metodi e dei testi di storia della letteratura tocca da vicino i docenti delle scuole secondarie che lavorano in varie associazioni come LEND, GISCEL, ANILS, ultima non ultima l'ADILT. (Non pensavo che fosse ancora viva questa piccola associazione nata una trentina di anni or sono da un rapporto illecito con la didattica quando sognavo di anticipare alcune esperienze professionali nelle strutture universitarie, come prevede oggi la riforma, senza pregiudicare l'iter della ricerca.) Ora

il problema tocca da vicino anche i docenti e gli studenti dei corsi di laurea triennale previsti dalla riforma, come il "Corso di studio in letterature europee per l'editoria e la produzione culturale" varato a Pisa.
Per questo e altri problemi consiglierei qualche germanista di bazzicare la casa dei colleghi italianisti dove il dibattito fra docenti universitari e delle scuole medie è quanto mai vivace, ferace e documentato. Valgano di solo esempio gli *Atti* del "Seminario di formazione per docenti" (Pisa, novembre 1999) dove Francesco Orlando ha tenuto una lezione smagliante sul tema dell'insegnamento dell'italiano. Quanto alle strutture, basti pensare all'Associazione Docenti d'Italiano con una sezione didattica presieduta da un professore dell'università e da uno delle medie, come nell'ADILT di una volta.

6. Gli svantaggiosi vantaggi del neo-storicismo

Anche per i suoi riflessi nell'insegnamento, il discorso sul linguaggio letterario diventa, più che attuale, cruciale in vista di nuove esperienze metodologiche come quella dei "neo-storici" che, passando dall'America alla Germania, si sono attestati con armi e bagagli (nel numero speciale dell'"Osservatorio" dedicato ai "Cultural Studies") proprio sul fronte del linguaggio poetico e propongono un'inversione di tendenza, seducente ma soprattutto inquietante, nel rapporto fra testo letterario e contesto antropologico. Certo, il passaggio dalla "Geisteswissenschaft" alla "Kulturwissenschaft" può essere (anche perché "Geist" pare un fossile, sempre più friabile e meno affidabile, dell'idealismo) ormai un atto dovuto quanto quello dal "ritorno del rimosso" psicologico al "ritorno del represso"; ma il chiasmo, la forbice metodologica della "storicizzazione del testo e testualizzazione della storia", scritta sulle bandiere di questi storici nuovi e sagaci di naso, rimescola carte vecchie e nuove dell'ermeneutica. Costringe, per esempio, l'arte in genere a rimisurarsi con "lo zoccolo duro della realtà", a ristabilire con quello un discorso o confronto o negoziazione o "introduction" (Greenblatt) o qualunque altro termine che sia parente pudico del recente "materialismo culturale" dichiarato di Dollimore e dell'antica, impudica sovrastruttura marxista. Certo, un confronto serrato sulla linea d'intersezione fra studi letterari e antropologici sarebbe il migliore presupposto per una storia della letteratura dove il filo rosso di un'ermeneutica testuale sofisticata potrebbe tramare in un disegno storico anche i temi più duri del sociale. Il punto, da chiarire anche prima del congresso, è se gli amici neo-storici dei "cultural studies", allergici in genere a ogni sistemazione anche progressista, abbiano davvero la forza o la voglia d'imbarcarsi in una loro storia della letteratura. A ripensarci, le quasi 1300 pagine di *A History of a French Literature* (1989) della Harward University Press, di osservanza benjaminiana (quella dei *Passages*), potrebbero già essere il modello di una storiografia che ha tolto alla letteratura ogni presunzione o speranza di essere "sinngebend", quell'inesauribile fonte di senso rievocata da un gran veterano come Lämmert a conclusione del convegno su "Geschichte als Literatur" del 1989.
Proprio questa formulazione, "storia come letteratura", fa nascere il dubbio di un'usurpazione, il dubbio che gli antropologi siano venuti a deporre le uova di cuculo dei loro concetti operativi nel nido della letteratura. La quale è avvezza a offrirlo agli uccelli più strani e più stanchi di passaggio. Purché non glielo distruggano. Purché, invece di prenderla in prestito, non si pretenda di togliere l'aureola della poetica dalla letteratura e di trasferirla, dilatarla alla totalità dei fenomeni storici. Purché, a forza di caricare un testo letterario di "energie sociali" (Greenblatt), di materiale contestuale perfino inconscio e subliminare, non lo si riduca a una discarica della storia. Più, infatti, ci si mette di "quanto", più si perde di "come"; più lo si costruisce, più, in realtà, si decostruisce; più tracce o impronte si rilevano sulla sua pelle, più se ne perde l'iden-

tità e, dunque, la funzione proprio in tempi in cui è forse più necessaria. Non deve essere stato un caso se, giusto a Trento, si è svolto a maggio un "incontro internazionale" per chiedere a scrittori di varie nazioni che cosa significhi "fare letteratura oggi", a questi lumi di luna postmoderna.

7. La paura del post

A proposito, quali rapporti ha il neo-storicismo col postmoderno? A questa vessatissima domanda, Ceserani, che della lunga marcia "da Berkeley a Bologna" è stato un po' il confessore, il cappellano militare, ha risposto da par suo in *Raccontare il postmoderno* (1997) suscitando lo scetticismo di Romano Luperini che nel suo *Insegnare la letteratura oggi* (2000) scrive: "Non vorrei che, seguendo i pifferai che ci cantano le magnifiche sorti e progressive del postmoderno, andassimo a finire tutti quanti, senza neppure accorgercene – incantati come i topi nella favola - , nella palude che ci siamo ostinati a non voler vedere". Alla diffidenza di Luperini vorrei, nel mio piccolo, aggiungere una mia paura che non mi lascia da quando ho tradotto le *Considerazioni*: che il *post*-moderno sia, come l'*im*-politico di Thomas Mann, maledettamente politico.

8. Hölderlin e Zanzotto

Ora, non si tratta né di salvare l'aureola arrugginita, il prestigio della letteratura come tale; né di ritornare all'aristocratico "sauvetage de la qualité" caro al vecchio Charles Du Bos o alla "letteratura come vita" già cara a Carlo Bo; né di tornare a recitare il rosario del "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo" in tempi grami; né di rifugiarsi nella mistica della parola o nel mito. A meno che non ci si contenti, come tanti, di campare in un'epoca in cui il mito pullula, "circola come moneta di scambio" e "assume forme ... spesso pericolose, comunque distorte", dice Zagari che è forse uno dei pochi studiosi coscienti dei limiti di questo quanto mai ameno inganno dei nostri tempi, "esposto in ogni istante a proliferare, a ristagnare, a inquinarsi, a banalizzarsi". Zagari sconsiglia il lettore moderno di leggere Hölderlin in chiave ermetica (come me lo recitava nella sua traduzione Leone Traverso fra i poggi di Settignano sul finire degli anni trenta); sconsiglia anche una lettura "buonista": "troppo facile è diventato ... far conto sulla rendita perpetua costituita da ciò che, fondato dai poeti, rimane". Prima di Heidegger, meglio dei romantici ossessionati a pampoetizzare l'universo, Hölderlin sapeva il limite del proprio canto ("Statt offner Gemeine sing' ich Gesang"), che è anche quello di molta poesia moderna. Per questa consapevolezza soffriva di una sua (o nostra?) insonnia "pentecostale": "... / Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu sein". Convinto da Bevilacqua, Zagari consiglia un terzo Hölderlin, l'ultimo, quello più resistente alla critica neo-storica, segnato dalla "disarmonica violenza della ferita" esistenziale. Esistenziale o storica, importa poco se si considera quello di Hölderlin un esempio, fra tanti, del linguaggio poetico-simbolico, oggi vigilato speciale dai neo-storici. Basta, mettiamo, quello di Zanzotto che, a fronte di un mondo (il nostro?) dove "tutto è ricco e perduto", "tutto è pieno e sconvolto, / tutto, oscuro, trionfa e si prostra", pone e oppone il suo linguaggio "corrotto e assoluto". Non si tratta di salvare l'aureola, l'identità aristocratica di quell'ossimoro, bensì, in generale, la funzione, attuale e democratica, di un immaginario artistico inteso come "ferita ancora aperta" fra il "corrotto" e l'"assoluto", il "progetto" e lo zoccolo sempre più duro della storia. Cases aveva ragione.

9. Per una storia delle ferite

Tanta ragione che oserei aggiungere alle due proposte - quella di una storia della letteratura critica dell'io romantico e quella, se mai vorrà nascere, di una poetica del sociale – una storia della letteratura basata su quella ferita aperta fra "the forms of power" e "the power of forms". Nemmeno questo, comunque, sarebbe un racconto piacevole o progressista: i problemi, per esempio, di lin-

guaggio sofferti da Christa Wolf nell'urto contro i suoi tempi, anche nel giro dei pochi anni di *Cielo diviso*, non sono più allegri di quelli sofferti dalla Bachmann ("Mia parola, salvami"), per non dire quelli di Paul Celan per riscattare la "lingua morta": "Una parola / lo sai, un cadavere, / dobbiamo lavarla, dobbiamo pettinarla, / dobbiamo disporre / verso il cielo i suoi occhi". Se è vero, insomma, come è vero, "che la partita ... si gioca dal principio alla fine nella dimensione del linguaggio" (Hennemann Barale), sarebbe troppo tardi, vano e ipocrita giocarla sulla carta della poesia intesa come vestale e mediatrice di un "nuovo ordine". È superfluo dire che una storia della letteratura basata sulla poetica della cultura e quella della "ferita" sarebbero opposte. Forse, più che opposte, speculari, due diversi modi di affrontare la "compattezza bête", come la chiama Zagari, ovvero l'impietosa durezza della "fatticità", come la chiama Crescenzi: quello di sfumare e quello di tenere aperta e viva la ferita dell'immagine artistica.

Vorrei, concludendo, provarmi a dire agli amici neo-storici la ragione che mi farebbe preferire il terzo virtuale progetto. Non sono lontani i tempi in cui destabilizzare, "umfunktionieren" il linguaggio inteso come "dispositivo del potere" (Foucault) parve, *faute de mieux*, il modo di buscare l'oriente della rivoluzione per l'occidente del linguaggio. Oggi ci si accontenta di cancellare i confini fra quello letterario e quello non letterario. Ma forse oggi il potere ha un diverso linguaggio, fatto di spot, anche subliminari, di battute, di foto giganti, di montaggi, di slogan, di luoghi il più possibile comuni e ribaditi, una specie di non linguaggio per non pensare. A questo punto si tratta di scegliere se scendere al livello di quel linguaggio o trasformare in forza espressiva la ferita – qualunque ferita – per cui vale la pena di vivere. "Io ho sempre creduto", ha detto ai primi di maggio Cacciari ad Abbado, "che il nostro 'impegno' consista essenzialmente nell'essere *responsabili* del proprio linguaggio - nel corrispondere, cioè, alla sua storia, alla sua 'serietà' - , nel conoscerne la complessità, nel non permettere che si banalizzi, che si inaridisca, che si faccia 'idiota'. Tenere '*aperto*' il proprio linguaggio, 'scatenarne', direi, le potenzialità, sperimentando tutti i possibili". Come dire, buon linguaggio a tutti.

Ballate magiche svedesi, a cura di Massimo Panza, Milano-Trento, Luni, 1999, pp. 201, £. 24.000

Le ballate rappresentano indubbiamente uno dei generi più diffusi in tutto il continente europeo, e il loro insieme costituisce un ricco tesoro di motivi e schemi narrativi cui la letteratura "colta" ha ampiamente attinto nel corso dei secoli. Ricchissima, in particolare, è la tradizione dei paesi nordici, raccolta a partire dal XVI secolo e – con zelo e con metodo via via affinato – nei secoli XIX e XX. Il volumetto curato da Massimo Panza viene ora ad aggiungersi a una precedente silloge di ballate danesi presentate in traduzione italiana da Maria Valeria d'Avino (*Antiche ballate danesi*, Roma, Salerno editrice, 1993), permettendo così al lettore italiano di ampliare le sue conoscenze su uno dei fenomeni più interessanti e problematici del patrimonio culturale europeo, che si colloca al punto di intersezione tra diversi campi di indagine: medievistica (giacché al medioevo sappiamo risalire la formazione del genere) e modernistica (solo in età moderna troviamo attestazione scritta delle ballate), storia della letteratura e folclore, antropologia culturale e indagine storico-religiosa.

Nell'ampio *corpus* delle ballate svedesi – o *folkvisor* – Massimo Panza opera una selezione dettata da criteri assai diversi da quelli che hanno guidato Maria Valeria d'Avino: d'Avino, infatti, sceglie i testi da tradurre tenendo conto della rilevanza per la successiva ricezione, in particolare da parte della letteratura romantica, mentre la scelta di Panza avviene – con la sola eccezione della

prima ballata, su cui si dovrà tornare – nell'ambito del sottogenere "ballate magiche", testimoniando così, già a partire dal momento dell'individuazione dei testi da proporre al lettore italiano, un interesse più antropologico che letterario. Nella concisa ma densa introduzione al volume, Panza affronta brevemente le questioni della formazione del genere, della probabile origine francese, delle vie di trasmissione tra i diversi ambiti linguistici e culturali e dei modi di comunicazione delle ballate all'interno delle società scandinave del tardo medioevo, ma, per sua esplicita ammissione, tutto questo complesso di interrogativi e percorsi di ricerca non è al centro della sua attenzione, che si rivolge invece ad "andare in traccia dei *disiecta membra* in cui si è frammentato il discorso misterioso e intriso di allusioni esoteriche di cui le *visor* sono riccamente conteste" (p. 18). Proprio qui, o, come dice più avanti Panza, nella "prospettiva iniziatica" secondo cui sono interpretate le ballate (p.184), è la fonte del procedimento di lettura cui i testi sono sottoposti, un procedimento con cui devo francamente dire di trovarmi in dissenso e che non mi pare privo di ambiguità e contraddizioni. Che infatti nelle ballate magiche scandinave compaiano figure legate in qualche modo al passato pagano è fuor di dubbio, che esse però siano interpretabili come trasposizioni compatte e coerenti non solo di antichi miti precristiani, ma addirittura di procedimenti rituali del paganesimo nordico mi pare ipotesi improponibile. Significativo, del resto, è che Panza debba prendere a base della sua argomentazione gli studi di Otto Höfler sulle ipotetiche società cultuali segrete dei germani, studi non solo in gran parte superati, ma fortemente legati al contesto culturale della Germania degli anni Trenta e ai presupposti ideologici dello stesso Höfler (su tutta la questione si rimanda al contributo di Carlo Ginzburg, *Mitologia germanica e nazismo*, pubblicato nella sua raccolta di saggi *Miti emblemi spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 210-238, e alla sintetica, ma chiara, nota su Höfler contenuta a p. 152 del libro, sempre di Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989). La lettura di Panza, insomma, parte dal presupposto che le singole ballate vadano intese come illustrazioni di percorsi iniziatici in cui un eroe – o un'eroina – conquista tramite una prova/incontro con un essere soprannaturale un più alto livello di conoscenza (pp. 22, 23, 155, 156, 157, 169 ecc.) e, *contemporaneamente*, esse costituiscano rappresentazione metaforica della lotta tra forze solari e forze delle tenebre che stava alla base di antichi culti di fertilità (pp. 10, 140-141, 147). Prendendo le mosse da questa lettura *a priori*, Panza pone poi i singoli testi su un letto di Procuste interpretativo e con un uso disinvolto, e soprattutto astorico, degli strumenti della comparatistica conferisce ai singoli elementi narrativi funzioni che non tengono alcun conto del contesto specifico in cui sono trasmessi. Solo ignorando volontariamente il contesto della società medievale e il ruolo in esso svolto dal cristianesimo si può interpretare il verso "Padre e Figlio di Dio dimenticava" (nella ballata *La prigioniera nel Monte b*) come testimonianza di un "oblio rituale" grazie a cui l'inizianda entra "in una nuova sfera cognitiva" (p.181). In questo modo risulta anche possibile leggere come conflitto mitico stagionale e come iter iniziatico – un percorso iniziatico in cui, paradossalmente, il demone invernale risulta essere lo stesso iniziando – una ballata come *Le figlie di Töres*, in cui ogni figura soprannaturale è assente e il cui unico evento miracoloso è lo sgorgare di tre sorgenti nel luogo dove tre vergini vengono violentate e uccise, motivo questo del tutto compatibile con la religiosità cristiana medievale.

In un limpido saggio pubblicato qualche anno fa, Marco Battaglia metteva bene in rilievo come sia necessario far uso di grande prudenza sia nella valutazione dell'arcaicità sia nell'interpretazione delle ballate scandinave (*Il fenomeno della ballata popolare nel tardo medioevo scandinavo. Osservazioni preliminari per una ricerca*, "Studi Nordici", 1, 1994, pp. 35-55). Se infatti si tiene conto del contesto storico in cui queste ballate sono nate

– contesto la cui ricostruzione già è problematica, dato che la trascrizione avviene in genere dopo diversi secoli e nulla sappiamo sulle fasi precedenti della loro evoluzione – non possiamo eludere con la stessa tranquillità di Panza alcune questioni: in primo luogo, in che misura ogni singola ballata trae il proprio materiale narrativo dalla società contemporanea e da rappresentazioni religiose *vive* all'interno della cultura in cui viene composta e trasmessa? Sostenere che i testi contengono "significati nascosti molto probabilmente già incomprensibili all'uditorio dei mercati, delle feste campestri o delle celebrazioni di mezza estate che facevano da sfondo alle *performances* ballatistiche nel Nord" (p. 20) non costituisce una risposta. E' possibile, infatti, che schemi mitici e cultuali coerenti come quelli che Panza crede di individuare nelle ballate si fossero trasmessi di generazione in generazione – a secoli di distanza dalla conversione al cristianesimo – senza che se ne avesse coscienza? A mio parere no, e quegli schemi mitici e cultuali, se mai sono esistiti, certo non sono ravvisabili nei testi in nostro possesso. Ma se anche accettassimo l'ipotesi di Panza, non dovremmo obbligatoriamente pensare a una risemantizzazione di tali schemi che conferisse loro un diverso significato in un contesto di comunicazione radicalmente diverso rispetto alla società precristiana? Tanto più se, come ipotizzava Panza stesso in un saggio precedente, gli autori delle ballate potevano essere a volte membri del clero (*La ballata delle figlie di Töres: un caso di correzione etimologica*, "Studi Nordici", 1, 1994, pp. 139-162). Se, invece di andare in cerca di un riposto messaggio iniziatico originario, esotericamente e forse inconsapevolmente trasmesso, si tiene conto di ogni singola ballata – anzi, di ogni singola versione di ogni ballata – nel suo specifico contesto sociale e culturale, allora non troveremo uno o due schemi mitici ripetuti all'infinito, ma una pluralità di atteggiamenti verso la società, il meraviglioso e il mondo soprannaturale in tutte le sue diverse sfumature. Interessante, a questo proposito, è ad esempio il modo differenziato in cui i personaggi delle ballate magiche si rapportano a esseri soprannaturali, o comunque legati alla sfera dell'ultraterreno, di natura diversa, e i differenti bisogni sociali e psicologici che queste rappresentazioni soddisfano (si veda in particolare il saggio, che prende in esame il *corpus* delle ballate inglesi e scozzesi, di David Buchan, *Talerole Analysis and Supernatural Ballads*, in *The Ballad and Oral Literature*, edited by Joseph Harris, Harvard UP, Cambridge Mass.-London, 1991, pp. 60-77).

Il contributo più interessante che il volume fornisce alla cultura italiana è senz'altro la traduzione dei testi prescelti. In questo senso il lavoro di Panza appare indubbiamente utile, tanto più che la traduzione testimonia notevole attenzione e cura, anche agli aspetti ritmici – nel senso più lato – delle ballate tradotte. Alcune osservazioni riguardo alla strategia di traduzione adottata mi sembrano però opportune. In primo luogo, sembra che Panza decida sistematicamente di evitare il ripresentarsi in italiano della ripetitività tipica dello stile formulare delle ballate. Così, quando un verso riprende parola per parola un verso precedente, variandolo minimamente, la traduzione tende a introdurre una maggiore differenziazione: a "Din silkessydde särk *passar jag inte på*" "Dina silfverspenda skor *passar jag inte på*" "Din röda guldkrona *passar jag inte på*" (*Il Lupo Mannaro*, vv. 9, 13 e 17) corrisponde in traduzione "Del serico ricamo *non m'importa*" "Delle tue scarpe argentee *non mi curo*" "*Spregio* la tua corona d'oro rosso". Analogamente, in *Agneta ed il tritone b*: "Och hafsman *på henne med milda ögon ser*" "Hennes moder *på henne med milda ögon ser*" (vv. 6 e 24) e, in traduzione, "dolce l'osserva l'uomo degli abissi" "sotto l'occhio indulgente della madre". Altri esempi in *Agneta ed il tritone a*, ancora in *Agneta ed il tritone b*, in *Agneta ed il tritone c*, in *Messer Olof e le donne-elfo*. Almeno in un caso, invece, una variazione del testo originale viene annullata in traduzione: "*Ack* hör

du Agneta, hvad jag *dig säga må*" "*Och* hör du Agneta, hvad jag *vill säga dig*" (*Agneta ed il tritone c*, vv. 23 e 27); in traduzione: "Ascolta, Agneta, quanto devo dirti" e, di nuovo, "Ascolta, Agneta, quanto devo dirti".

Interessante, nel prendere in esame il processo di traduzione come luogo di incontro tra due differenti tradizioni culturali, è anche la scelta di Panza di tradurre i nomi degli esseri soprannaturali del folclore nordico con termini ripresi dal mondo classico: così *havsman* (*uomo del mare*) viene tradotto ora con *tritone* ora con *ceteo* oppure – e la scelta è più sorprendente – con *fauno*; il termine *fauno* traduce anche *näck* (parola con cui si indica in genere, nelle tradizioni svedesi, uno spirito acquatico), mentre almeno in un passo (in *La prigioniera nel Monte b*) il termine *bergman* (*uomo del monte*, sintagma che, in alternanza con *bergakung – re del monte* – designa il leggendario sovrano degli elfi montani) viene tradotto con *orco*. Un allontanamento dagli usi nordici è evidente anche nel caso della ballata *Il fauno rapisce la fanciulla*, dove la traduzione inserisce un *giuro* ("Ja det är så svårt uti hafvet att vara" "giuro, è penoso vivere sott'acqua") difficilmente conciliabile con un contesto tradizionale nordico.

Qualche appunto, in conclusione, è doveroso muovere per quanto riguarda l'organizzazione dell'apparato critico, che risulta davvero di difficile utilizzazione. Soprattutto la scelta di stampare le note ai commenti (pp. 111-138) prima dei commenti stessi (pp. 139-201) appare incomprensibile. Nei commenti, inoltre, si fa costantemente riferimento alle strofe delle ballate, senza però che tali strofe vengano numerate nel testo, o almeno evidenziate graficamente con l'introduzione di righe bianche tra una strofa e l'altra. Per i riferimenti alle opere citate si segue il metodo di indicare il nome dell'autore seguito dalla data di pubblicazione del libro, ma la suddivisione della bibliografia in tredici diverse sezioni e sottosezioni – ognuna delle quali elenca gli autori in ordine alfabetico – rende poi assai laborioso il reperimento del testo citato. Nella bibliografia, poi, non sempre si indicano le pagine delle riviste in cui alcuni contributi sono pubblicati. Qualche nota testuale in più, infine, sarebbe stata utile alla comprensione di alcune scelte di traduzione. Il termine *wallera*, ad esempio, che appare di centrale importanza nella ballata *Le figlie di Töres*, viene tradotto da Panza ora con *briganti* ora con *caprai*, senza che tale scelta venga discussa in una nota o nel commento. Anche il verso "Hillemoth, Hillemoth, Wallerwj", nella stessa ballata – verso che certo non è di trasparente chiarezza – viene "addomesticato" con un verso del tutto comprensibile in italiano ("Vi salutiamo donne di pastori") senza alcuna segnalazione delle difficoltà presentate dal passo.

Fulvio Ferrari

Johann Rist, *Germania anelante la Pace*, a cura di Roberto De Pol, trad. di Massimo Gobber e Roberto De Pol, Tirrenia (PI), Edizioni del Cerro, 2000, pp. 126, £. 32.000

In un articolo sulla "Süddeutsche Zeitung" del 3 marzo scorso Renate Tebbel, ricordando il quattrocentesimo anniversario della nascita di Johann Michael Moscherosch, osservava che "ormai il suo nome e la sua opera sono familiari soltanto a una ristretta cerchia di specialisti di letteratura barocca", per quanto la sua letteratura e il suo atteggiamento verso la realtà presentino numerosi aspetti di modernità. Altrettanto e forse ancor più si potrebbe dire di Johann Rist, di sei anni più giovane dell'autore del primo romanzo di genere picaresco, del quale è uscita di recente la traduzione, a quanto mi risulta la prima in assoluto della sua ricca produzione, del dramma allegorico in tre atti con un interludio *Das Friedewünschende Teutschland* in una essenziale quanto pregevole edizione a cura di Roberto De Pol, inserita nella collana di testi irenici ed ecumenici, fondata da Enrico De Mas e diretta da Giovanni Fiaschi, autore di un breve, incisivo "prodromo".

Nella vasta letteratura secentesca originata dalla guerra dei Trent'anni, che con tanta materia alimenta i vari generi, un evidente discrimine tematico e psicologico, in particolare nella produzione drammatica, è dato, come osserva De Pol nell'introduzione, da drammi che "anelano a una pace non ancora raggiunta e quelli che invece la celebrano dopo che è stata finalmente ottenuta". Lo conferma lo stesso Rist il cui *Friedewünschendes Teutschland*, rappresentato ad Amburgo nel 1647, ha il suo complemento e coronamento con la messinscena nel 1652 di *Das Friedejauchtzende Teutschland*.

La chiave di lettura di *Germania anelante la Pace*, proposta da De Pol e da Fiaschi, è che l'invocazione alla pace non è dettata da una visione utopico-proiettiva tale da rimuovere la presenza di Marte nelle alterne vicende umane, quanto piuttosto da una prospettiva retroattiva che riaffermi la purezza e quindi la potenza degli originari valori e costumi del popolo germanico. È fuor di dubbio che Rist, pastore e poeta di successo, convinto divulgatore della riforma opitziana nella Germania settentrionale e grande promotore della lingua tedesca, sia forse il letterato più costantemente votato all'ideale della pace, come giustamente rileva De Pol che ne ricostruisce le principali tappe poetiche in chiave pacifista costituite da componimenti pressoché sconosciuti quali *Kriegs- und Friedens Spiegel*, *Friedens-Posaune*, *Hamburgische Fried- und Freüdenfeür.*

Ma più interessante risulta l'esame del "livello superiore di elaborazione critica" che guida Rist nel tentativo di spiegare cause e conseguenze della 'guerra tedesca' nell'arco di un ventennio, dalla *Irenaromachia* (1630), in assoluto il primo dramma tedesco sulla pace, al *Perseus* (1634), fino appunto alle rappresentazioni allegoriche della Germania che anela e celebra la pace. De Pol fissa, per quanto può consentire un'introduzione sintetica, il campo di azione ideologica e tematica dell'autore, la specularità fra opera drammatica ed eventi storici come il trattato di Lubecca del 1629 e l'uccisione di Wallenstein nel 1634, la ricezione e la traduzione nell'azione allegorica della *Irenaromachia* di fonti erasmiane e di Bogislaus Philipp von Chemnitz, la compresenza di motivazioni teologiche del conflitto "inteso come punizione di Dio per i peccati del mondo" e di ragioni machiavelliche per cui la guerra è anche "sciagura imputabile a concreti interessi egoistici". Abbiamo evidentemente di fronte numerose prospettive di analisi che meriterebbero di essere riprese e approfondite anche per gettare un po' più di luce critica in un secolo che per la sua canonica fluidità e distanza ermeneutica continua a soffrire della forbice tra erudizione e minuziosa ricognizione di alcune isole culturali e letterarie da un lato e una frequente opacità e genericità sul piano storico-letterario dall'altro. Ad esempio, se scontato è il *topos* cristiano della guerra come punizione divina, meno perspicua appare la ragione dell'assenza, fra le cause scatenanti il conflitto, di quella delle controversie religiose. Secondo De Pol "lo scarto in Rist tra una spiegazione provvidenziale del conflitto, tutto sommato scontata, e il mancato accenno alla lacerazione confessionale potrebbe essere ricondotto a considerazioni di opportunità". È molto probabile e comunque questa ipotesi non esclude, anzi rafforza, come peraltro viene sottolineato nell'introduzione, il disegno di Rist che, interpretando la guerra come castigo divino per il tradimento dell'appartenenza culturale, mira al "ritorno alla purezza della tradizione germanica, nella lingua e nei costumi", coniugando nazionalismo e irenismo. Quest'ultimo termine viene dunque inteso nella sua duplice accezione, sia come spinta ecumenica che valorizza i punti comuni alle diverse confessioni cristiane sia come spirito di conciliazione e aspirazione alla tolleranza e alla fratellanza universale.

Nel travestimento mitologico-allegorico il "disconoscimento dei pristini costumi" sarebbe causato secondo Rist dall'arroganza e dalla superbia di Germania che, abbandonando Pace, cede alla tentazione di Lussu-

ria, spianando la strada alla colonizzazione culturale e linguistica. Singolare può apparire perciò nel dramma l'inversione di causa ed effetto nella spiegazione della miseria tedesca che sarebbe determinata dalla sconfessione e dalla rimozione del valoroso e decoroso passato germanico personificato, secondo un motivo presente anche in Frischlin e in Schottel, dal ritorno di grandi figure di eroi, come Ariovisto, Arminio, Claudio Civile e Vitichindo, la cui carica ammonitrice e redentrice non può più avere alcuna efficacia: "Per quel che posso capire, Germania, - dice Ariovisto - ti sei molto allontanata dalle tue antiche semplicità, fedeltà, onestà, schiettezza e prodezza; la tua nobile lingua tedesca, al confronto della quale le altre sono soltanto lingue rabberciate, è come se ti facesse nausea; tu parli mescolando le varie lingue di cui fai proprio un bel gergo incomprensibile".

L'abbandono della scena degli eroi con in testa Mercurio, che prevede l'imminente intervento della giustizia di Dio, prelude all'ingresso a corte di quattro cavalieri stranieri, uno spagnolo, un francese, un croato, uno svedese, che blandiscono una Germania discinta e viziosa e stordendola con cibi e bevande la consegnano a Marte perché la annienti con la guerra e la miseria. Resta da chiarire il perché di questa lettura rovesciata di Rist secondo cui il degrado morale ha causato la guerra e non viceversa. Su questo il lettore si sarebbe atteso un supplemento di indicazioni, anche congetturali, da parte del curatore. È evidente che la prospettiva teologico-escatologica, unita a forti istanze didattiche, fosse prevalente durante la guerra e Rist, uomo di chiesa, non poteva certo non esserne partecipe. Ma il pastore evangelico riafferma ancor più la sua posizione di *clericus* in opposizione a quella dominante del *miles* non solo per ragioni autobiografiche, subendo la guerra, a differenza ad esempio di Grimmelshausen, come civile e non come uomo d'armi e condannando il ceto militare. È una condanna estesa infatti anche a quella cerchia di letterati e di dotti che, rappresentati dal vacuo e saccente Monsieur Sausewind, cedono alle seduzioni della guerra e diventano *Kavalliere*. Gli invasori stranieri che mettono a ferro e fuoco la Germania trovano terreno favorevole perché agiscono in un contesto di decadimento morale e di crisi di identità storica e culturale che ha distrutto il talismano della Concordia. Quando all'orizzonte sembra profilarsi la pace Rist compone un dramma che è al tempo stesso diagnosi e terapia per il proprio popolo al quale Dio nell'epilogo dispensa "in dono la Speranza dell'amata Pace" dopo che Mercurio ha precisato ancora una volta le ragioni della tragedia tedesca: "Il tuo tenore di vita, Germania, che in quanto a empietà e scellerata malvagità ha superato di gran lunga la cieca vita dei pagani, è l'unica causa a cagione della quale tutte queste punizioni si sono abbattute su di te".

Il messaggio di pacificazione, che la felice composizione allegorica di Rist trasmette, significa non solo il porre argine a una calamità umana, quanto soprattutto la possibile riacquisizione di un'identità perduta che ritrova senso e vitalità nelle radici di un passato quasi cancellato dalle sciagure del presente. "Il nesso forte fra pace e appartenenza – osserva Fiaschi – costituisce una effettiva apertura ad una concezione della pace, che supera la stagione riformata dell'irenismo per aprirsi invece al nesso nazione-stato". In questo quadro interpretativo di per sé condivisibile occorrerebbe tuttavia forse maggiore cautela nel definire "conservatrice e radicalmente nazionalistica" (De Pol) la concezione che sta alla base del dramma di Rist che in una ormai cronica situazione di scardinamento di un presunto ordine mondano si muove in effetti all'interno di una logica polare scarsamente umanistica, basata sulla punizione e sul perdono divini e sul ripristino di un modello di concordia nostalgicamente sbilanciato sull'antica germanicità. Se la figura allegorica di Pace è mossa più da "realismo hobbesiano" che da sollecitazioni, più vicine alla sensibilità moderna, del pensiero irenico, incentrato sul dibattito sui *fundamentalia fidei*, e della problematica

erasmiana sulla *concordia*, non del tutto persuasiva appare l'adozione delle categorie della conservazione e del radicalismo nazionalistico. La prevalenza nel dramma di Rist di aspetti mondani, scopertamente utilitaristici propagandati dal personaggio di Pace, peraltro giustificati da necessità imposte dalla rappresentazione teatrale costruita su figure allegoriche, e l'assenza di uno spazio interiorizzante in cui collocare la riflessione irenica, si spiegano con la contingente situazione tedesca segnata da brutalità, dalla fame e dalla corruzione. Più che il conservatorismo andrebbe rilevato piuttosto il tasso di realismo e di critica sociale, comunque sottolineati da De Pol soprattutto riguardo a *Das Friedejauchtzende Teutschland* e in linea con il profilo che Grass propone di Rist in *Das Treffen in Telgte*.
Altro è il discorso della ricezione del dramma che, al di là della sua qualità letteraria, è riesumato e valorizzato nella sua esemplarità in quegli snodi che hanno scandito la storia tedesca. Nel quadro della fortuna di quest'opera, ricostruita da De Pol, sono indicative alcune date di ristampa, come il 1806, il 1864, il 1915, o di rappresentazione come il 1919 ad Altona o il 1923 a Baden-Baden. Il richiamo forte alla pace non ha in realtà mai coinciso con il pacifismo, tanto meno con i presupposti riconducibili al pensiero irenico, ma ha rappresentato spesso la risposta all'aggressione straniera, la strategia di lotta per l'unità nazionale e la reazione al *Dolchstoss* a seguito della prima guerra mondiale. La rassegna di queste ricorrenze storiche conferma la portata del dramma di Rist in quanto va a pieno titolo inserito nella tormentata storia e cultura tedesche, ma l'assimilazione nel flusso della storia non deve attenuarne l'intrinseca problematicità né subordinare alla modernità la sua collocazione, in parte già di per sé anacronistica, nella società tedesca del tempo.
Il significato di *Das Friedewünschende Teutschland* rende ancor più meritoria la presente edizione italiana la cui veste parsimoniosa, giustificata dal curatore che per motivi di spazio ha omesso anche il *Nothwendiger Vorbericht an den Teutschgesinnten Leser*, esplicita la difficoltà di diffondere una letteratura di cui per secoli in Germania ci si è, in parte surrettiziamente, fatti forti.
Una considerazione finale va alla traduzione di Massimo Gobber e Roberto De Pol da qualificare come molto valida, in particolare nei registri adottati. Il rammarico per la mancanza di un'edizione con testo a fronte risulta quindi ancora maggiore. Ma probabilmente anche in questo caso si è deciso così per mancanza di spazio.

Fabrizio Cambi

Roberto Zapperi: *Una vita in incognito. Goethe a Roma.* Torino: Bollati Boringhieri, 2000 (Nuova Cultura; 76) 225 S.; £. 48.000

Roberto Zapperi: *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom* (Aus dem Italienischen von Ingeborg Walter). München: C.H. Beck, 1999 299 S.; 39.80 DM

Mit einem kurzen Seitenblick auf :
Hanns-Josef Ortheil: *Faustinas Küsse.* München: Luchterhand, 1998 350 S.; 42.00 DM (als Dtv-Taschenbuch: 20.00 DM)

Bei der Publikation seiner Studie über Goethes Romaufenthalt hat Roberto Zapperi einen verlegerisch ungewöhnlichen Weg beschritten, denn sein ursprünglich auf Italienisch verfasstes Buch erschien 1999, also pünktlich zum 250. Geburtstag Goethes, zunächst in Fortsetzungen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und wenig später auf dem deutschen Buchmarkt in einer (von Zapperis Ehefrau, Ingeborg Walter angefertigten) Übersetzung, die innerhalb relativ kurzer Zeit mehrere Auflagen erfuhr. Die Resonanz war nicht nur bei den Käufern positiv, sondern es erschien auch eine Reihe von meist günstigen

Rezensionen in Tageszeitungen und Rundfunksendungen. Beinahe überschwänglich lesen sich auch die Bemerkungen eines unter dem Pseudonym „Benvolio“ schreibenden Rezensenten in einer Sammelbesprechung „Neues aus der Goethe Literatur (II)“: „Natürlich sind Zapperis Ergebnisse eher Lesestoff ‚für Fortgeschrittene’; man muss – [...] – schon ein bisschen mit Goethes Vita vertraut und an ihr interessiert sein. Dann regaliert Zapperi mit wirklich deliziösen Leckerbissen.“(Goethe-Jahrbuch Bd. 116, S. 391 f.)

Im Mai 2000 wurde die italienische Ausgabe sozusagen ‘nachgereicht’. Wirft man einen ersten vergleichenden Blick auf die deutsche und die italienische Fassung von Zapperis Buch, so fällt sofort der um einige Reproduktionen und Fotos ergänzte farbige Abbildungsteil in der italienischen Ausgabe auf, wenngleich sich das bei Bollati Boringhieri erschienene Paperpack insgesamt etwas schmuckloser präsentiert als die bei C.H. Beck publizierte Hardcoverversion. Letztere versucht die Aufmerksamkeit des potentiellen Käufers durch ein von Angelika Kauffmann angefertigtes Goethe-Portrait auf sich zu ziehen, dessen Augenpartie durch einen schwarzen Balken unkenntlich gemacht ist. Durch diesen etwas aufdringlichen und nicht besonders überzeugenden Verfremdungseffekt soll die Problematik von Goethes Inkognito deutlich in den Blickpunkt gerückt werden. Bei Bollati Boringhieri hat man sich für einen eleganteren aber auch konventionelleren Umschlag entschieden, indem das Aquarell *Goethe am Fenster seiner Wohnung* von Tischbein auf die Frontseite des Titelblattes gesetzt wurde.

Sieht man von derartigen Äußerlichkeiten ab, so legt Zapperi im Vorwort zur italienischen Ausgabe dar, dass es sich hierbei um eine ergänzte und überarbeitete Fassung handele, die wiederum in die geplante vierte Auflage des deutschen Textes eingehen solle. Diese liegt uns bisher leider nicht vor, umso interessanter ist ein Vergleich zwischen der italienischen und der deutschen Ausgabe des Buches.

Roberto Zapperi, von Hause aus Historiker, ist bisher vor allem mit Studien über kunsthistorische Themen (*Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese* - 1994 bei Bollati Boringhieri), die Geschichte des Papsttums in der Zeit der Gegenreformation (*La leggenda del papa Paolo III. Arte e censura nella Roma pontificia* - 1998 ebenfalls bei Bollati Boringhieri) und als Mitherausgeber des *Dizionario biografico degli italiani* in Erscheinung getreten. Mehrere dieser Titel wurden ins Deutsche übersetzt und bei C.H. Beck veröffentlicht.

Mit Goethes Romaufenthalt greift Zapperi nun also ein Thema auf, das normalerweise der germanistischen Zunft vorbehalten ist, wobei es den Anschein hat, als könne insbesondere die italienische Germanistik nur selten der Verlockung zu widerstehen, sich über Goethes Italienbild zu äußern. Aber gerade die Tatsache, dass Zapperi kein Literaturwissenschaftler, sondern ein mit quellenkritischem Sachverstand und detektivischem Gespür vorgehender Archivforscher ist, gereicht dem Buch zum Vor- und zugleich zum Nachteil. Im übrigen ist für Germanisten selbstkritisch anzumerken, dass gerade in der uferlosen Goetheforschung häufig die provokativsten, am wenigsten weihevollen und teils auch interessantesten Beiträge von fachfremden Autoren stammen, man denke nur an die - keineswegs unumstrittene - inzwischen jedoch ‚klassisch’ gewordene psychoanalytische Studie von Kurt R. Eissler - mit der sich Zapperi leider nicht ernsthaft auseinandersetzt, obwohl er sich - ebenso wie es Eissler naturgemäß tut - eingehend mit Goethes römischem Liebesleben beschäftigt. Der ‘fremde’ Blick des Historikers auf diesen für Goethe so entscheidenden Lebensabschnitt („Das vergangene [Jahr] war das wichtigste meines Lebens; ich mag nun sterben oder noch eine Weile dauern, in beiden Fällen war es gut.“J.W. Goethe: Italienische Reise. HA Bd. 11. S. 149) gestattet Entdeckungen und Einblicke, zu

denen die allzu sehr auf das literarische Werk fixierte Germanistik bislang kaum gelangen konnte. Aber gerade hierin liegt auch die Crux von Zapperis Buch, denn sein Umgang mit den literarischen Früchten des Italienaufenthaltes, unter anderem also den *Römischen Elegien*, die geradezu wie eine beliebige historisch-biographische Quellen herangezogen werden, und der *Italienischen Reise* erscheint als sehr positivistisch. Die beiden Werke werden kaum als literarische oder gar als ästhetische Produkte wahrgenommen.

Im Mittelpunkt von Zapperis Darstellung stehen einerseits Goethes vermeintliche Flucht aus Karlsbad (Kap. 1), Sinn und Zweck seines Inkognitos bzw. des Spiels mit seiner wahren Identität und den verschiedenen Aliasnamen (Kap. 2), derer sich der Autor des im Kirchenstaat verpönten Werther nicht ohne Grund bedienen musste (Kap. 3), sowie die sorglose und regelrecht verspielte Existenz des endlich seinen amtlichen Obliegenheiten entkommenen Geheimen Rates (Kap. 4). Den anderen Pol der Darstellung bilden die verschiedenen amourösen Erfahrungen Goethes und die Entschleierung der wahren Identität „Faustines“ (Kap. 5 bis 8), worin Gustav Seibt Zapperis „glanzvollste Leistung“ sieht. (Gustav Seibt: *Der Staatsminister auf Freiheitsreise*. HTML-Text: http://www.BerlinOnline.de/kultur/lesen/belle/.html/belle.199912.09html)

Zapperi geht in der deutschen Version seines Buches in medias res, indem er auf jegliche Art von Einleitung oder Vorwort verzichtet. In der italienischen Fassung dagegen spricht Zapperi deutlich aus, warum es sich nach seiner Auffassung bei Goethes Romaufenthalt um eine „ganz andere Existenz“ handelte und vertritt die These: „[...] che Goethe a Roma avesse una doppia vita, della quale si sapeva poco o niente, perché egli stesso vi aveva steso un fitto velo di mistero. La ragione è presto detta: il celebre scrittore era anche ministro del duca di Weimar e non amava che i contemporanei e i posteri ne venissero a conoscenza, visto che si era svolta essenzialmente a contatto con gli ambienti popolari della città. Preoccupato di tutelare la sua immagine di uomo pubblico, egli aveva evitato di far sapere in Germania che aveva vissuto a Roma, in incognito e sotto falso nome, in mezzo alla gente del popolo, bazzicando nelle taverne, mescolandosi al pubblico chiassoso dei teatri o attardandosi a curiosare nei vicoli dei quartieri. Tanto più che proprio queste frequentazioni avevano dato più di una volta occasione a storie di donne, sulle quali era ovvio che il poeta temesse il dilagare in Germania d’inevitabili, fastidiosissimi pettegolezzi.“(Zapperi; 9 f.)

Man könnte diesen Selbstbefreiungs- und Selbstfindungsversuch auch mit Helmut Koopmann bündig auf folgenden Nenner bringen: „Was er eigentlich suchte, war Leben, nicht Bildung.“(Helmut Koopmann: *Goethe, Frau von Stein und Italien*. In: Cultura Tedesca. 13/2000. S. 113-134, hier S. 134) Oder noch pointierter mit Giuliano Baionis Worten: „In questo senso, l’improvvisa decisione di realizzare l’antico sogno del viaggio in Italia non era tanto una fuga da Charlotte, ma semmai l’andare finalmente incontro alla realtà di quella Faustina sulla cui bella schiena il *Geheimrat* in incognito scandirà poi i distici delle *Elegie romane*.“(Giuliano Baioni: *Goethe. Classicismo e rivoluzione*. Torino: Einaudi, 1998 (PBE; 653) S. 92)

Goethe konnte in Rom unter Wahrung seines Inkognitos - er gab sich zunächst als Johann Philipp Möller aus Leipzig aus, dann als Maler Filippo Miller, ganz abgesehen von diversen Verballhornungen, zu denen Goethe selbst - mit beinahe kindlicher Freude - beitrug und ihn schließlich gar als Milleroff durch das Königreich beider Sizilien reisen ließ - ein Doppelleben führen, das einem Geheimen Rat aus Weimar unter den wachsamen Augen der vatikanischen Behörden und der allgegenwärtigen Spitzel niemals möglich gewesen wäre.

Das im Vatikanstaat weit verbreitete Spitzelwesen bildet den Ausgangspunkt für Hanns-Josef Ortheils 1998 erschienene

romanhafte Darstellung von Goethes Romanaufenthalt, *Faustinas Küsse*. Aus dem Blickwinkel des unermüdlich hinter Goethe herspionierenden und seine Dienste dem Kirchenstaat andienenden Giovanni Beri beschreibt Ortheil das Leben und Treiben Goethes in Rom und vermittelt dem Leser so auf fiktionaler Ebene Einblicke, die dem Forscher aufgrund der nicht ganz eindeutigen Quellenlage zwangsläufig verschlossen bleiben müssen, da sie ins Reich der dichterischen Phantasie gehören. Der Romancier kann sich etwa die Freiheit nehmen, den Spion in die Entourage Goethes aufzunehmen und eine gewisse Rosina auf diesen so spröde und prüde wirkenden Nordländer anzusetzen. Beris Versuch der Kuppelei misslingt, stattdessen verliebt sich Goethe in die Gastwirtstochter Faustina, womit Ortheil der von Zapperi als falsch entlarvten Darstellung der Forschung folgt. Der Romancier verleiht der römischen Liebschaft jedoch einen pikanten Akzent, indem er Faustina zum Verbindungsglied zwischen Beri und Goethe macht. Durch den fremden Blick des ungebildeten Spitzels, der seine Auftraggeber mit erlogenen Informationen über geheime Umtriebe des Weimarer Ministers versorgen muss, lässt Ortheil den Romaufenthalt Goethes in einem ganz anderen, ironisch gebrochenen Licht erscheinen: „Beri nutzte die Zeit, um sich nach dem Dichter Goethe zu erkundigen. Wer kannte ihn überhaupt und wer wusste etwas Zuverlässiges über seine Werke? Im Hafen, nein, da kannte ihn niemand, natürlich nicht, selbst die Schiffer, die viel herumkamen und einiges erfuhren, hatten seinen Namen noch nie gehört. Ein deutscher Dichter? Bah, gab es denn sowas? Dichter in Deutschland, in diesem unfreundlichen Land nördlich der Alpen, wo es das halbe Jahr regnete und die Menschen in kleinen, merkwürdigen Holzhäusern wohnten, mit dunklen Balken, schwer und unbequem?“(*Faustinas Küsse*; S. 88 f.)

Hätte sich Goethe tatsächlich als Träger eines berühmten Namens, als hochrangiger Beamter und als Verfasser des Werther zu erkennen gegeben, so hätte er unwillkürlich im Rampenlicht gestanden, sich den gesellschaftlichen Zwängen und Verpflichtungen unterwerfen müssen, denen er ja gerade entkommen wollte.

Den Autor der „Leiden des jungen Werthers“ hätten die päpstlichen Behörden wohl tatsächlich mit Argwohn beobachtet, denn das Buch war, wie Zapperi sehr schön darstellt, ins Italienische übersetzt und im Bistum Mailand beschlagnahmt worden. Goethe vermied es also nach Möglichkeit, als Dichter in Erscheinung zu treten, konnte sich aber der Aufnahme in die Arcadia nicht entziehen, wodurch er sich, nach Zapperis Darstellung, eine Art Freibrief für den Fall einer Behelligung durch die Ämter des Kirchenstaates zu verschaffen hoffte.

Was aber hatte Goethe zum Auf- und Ausbruch nach Italien veranlasst, nachdem er während seiner beiden Schweiz-Reisen (1775 und 1779) schon nach Italien gelugt hatte, um dann jeweils von Liebesbanden zurückgehalten zu werden? Welche Antwort gibt Zapperi auf diese „[...] bei Goethe-Kennern ungemein beliebte Frage“ (Koopmann; 113)?

Die Fluchthypothese ist seit jeher in Goethe-Biographien virulent, so etwa noch bei Karl Otto Conrady: „Im nächsten Jahr 1786 ging die Badereise erneut nach Karlsbad. Wiederum waren Weimarer Freunde da, der Herzog, Frau v. Stein, Herders. Aber niemand von ihnen wusste oder ahnte, dass Goethe eine heimliche Flucht plante.“(Karl Otto Conrady: *Goethe. Leben und Werk*. Bd. 1: Hälfte des Lebens. Frankfurt aM: Athenäum, 1987 S. 428) Noch pointierter legt Richard Friedenthal die Darstellung über Goethes abrupten Aufbruch nach Italien an und stellt ein ganzes Kapitel seiner Biographie unter das Motto „Flucht“, wobei er jede von Goethes Reisen als eine solche gedeutet wissen will. Gegenüber derartigen Vereinfachungen nimmt sich Zapperis Darstellung weit differenzierter aus, obgleich er die komplexe Vorgeschichte, also das frustrierende Dasein als - wie Herder über Goethe in einem Brief an Hamann schrieb -

„factotum“ am Weimarer Hof, die problematische Beziehung zu Frau von Stein, das Versiegen der schöpferischen Arbeit und die Überlastung durch Amtsgeschäfte etc. kurz aber präzise abhandelt. Zapperis Interesse gilt weniger den psychologischen Auslösern, die zur überstürzt erscheinenden aber bis ins Detail geplanten Abreise führten. Für ihn ist die Frage bedeutsamer, wie es Goethe gelang, sich seinen Brotgeber Carl August gewogen zu erhalten, sich seiner amtlichen Pflichten elegant zu entledigen, den ersehnten Aufenthalt in Italien zu organisieren und durch den Abschluss mit Göschen über die Herausgabe seiner Werke sowie durch Zuwendungen des Weimarer Hofes zu finanzieren. Goethe gelang ein diplomatisches Kunststück, denn er stellte einerseits seine Entbehrlichkeit als Amtsträger unter Beweis, indem er frühzeitig seine vielfältigen Aufgaben zu delegieren. Andererseits durfte seine weitere Existenz im Bannkreis des Weimarer Hofes keines-wegs als überflüssig erscheinen. Es blieb ihm also keine andere Wahl, als Herzog Carl August in die Rolle des Mäzens zu drängen. Dieses schwierige Manöver konnte aber nur durch eine längere Abwesenheit ins Werk gesetzt werden: „Der Herzog musste vor die vollendete Tatsache einer längeren Abwesenheit gestellt werden, die als bezahlter Urlaub gerechtfertigt war. Damit begann eine längere Probezeit, die beweisen sollte, dass die Verwaltung des kleinen Staates auch ohne ihn funktionierte, und zwar so gut, dass leicht und für immer auf seine Dienste verzichtet werden konnte.“ (Zapperi; 30) Zapperi verweist in der deutschen Ausgabe – im Unterschied zur italienischen – auf ein kurzes Schreiben des Herzogs hin, in dem „dieser ihn (Goethe; C.N.) dazu ermunterte, so lange in Italien zu bleiben, bis er die Ausgabe seiner Werke zu Ende gebracht habe. Goethe antwortete begeistert am 7. Juli aus Rom und teilte mit, die Abreise noch etwas herausschieben zu wollen.“(Zapperi; 30) In der italienischen Fassung liegt der Akzent wesentlich stärker auf dem Ringen Goethes um eine günstige Lösung: „Il poeta infatti poté ritornare in Germania, dopo quasi due anni di soggiorno in Italia, con la vittoria in tasca.“
Unabhängig davon, für welche Ausgabe von Zapperis Buch man sich auch entscheidet, in jedem Fall, handelt es sich – aufgrund der fundierten Quellen- und Archivarbeit des Autors - um eine lohnende, über weite Strecken auch unterhaltsame und spannende Lektüre, ein Lob, über das der Goethe-philologe vielleicht die Nase rümpft, das der Glaubwürdigkeit von Zapperis Ergebnissen aber keineswegs Abbruch tut.

Christoph Nickenig

Christof T. Eschenröder, *Goethe e la psicoterapia* (*Goethe und die Psychotherapie*, 1999), trad. di Ada Danese, Roma, Edizioni Scientifiche Magi, 2000, pp. 159, £. 25.000

Nel catalogo di una casa editrice orientata verso studi psicoanalitici e psicoterapici appare in traduzione questo volume di non poco interesse anche per la germanistica, *Goethe e la psicoterapia* di Christof T. Eschenröder, a breve distanza di tempo dalla sua prima pubblicazione in Germania. Diviso in sette capitoli, ciascuno dei quali autoconclusivo, lo studio di Eschenröder ruota intorno a due tematiche sostanziali: la lettura e l’accoglimento di Goethe da parte delle scuole psicanalitiche novecentesche a partire da Freud e il ruolo di Goethe quale possibile precursore „selvaggio“ o „intuitivo“ di percorsi e terapie che nella psicanalisi si sarebbero codificati in metodo, primo fra tutti lo psicodramma. Lo spunto iniziale è molto semplice: la constatazione che sono innumerevoli, nei padri fondatori della psicanalisi, i riferimenti a Goethe. Tale constatazione, alla quale sotto forma di rapida rassegna è dedicato il primo capitolo, non ci meraviglia in realtà più di tanto, visto che personaggi come Freud, Jung, Adler, lo stesso Moreno, si formarono in un ambito

culturale legato al mondo tedesco e la loro frequentazione con le opere di Goethe era praticamente obbligata. Tale linea di esposizione continua nel secondo e nel terzo capitolo, approfondita sugli esempi rispettivamente di Freud e Adler. Di Freud viene ripercorso il precoce riaffiorare di motivi goethiani che, fin dall'ascolto di una conferenza sul frammento *La natura*, decisivo a detta dello studioso viennese per l'intrapresa della sua carriera scientifica, ne avrebbero via via accompagnato l'evoluzione fino al conferimento nel 1930 del premio Goethe, sigillo a un'affinità che secondo Eschenröder sconfina in una vera e propria inconscia identificazione. A sostegno di tale ipotesi Eschenröder adduce episodi interessanti o curiosi (come il lapsus di cui Freud è protagonista quando, in occasione del suo primo viaggio a Roma nel 1901, scrive in una lettera ai familiari che Goethe aveva più di quarant'anni quando venne a Roma per la prima volta: la proiezione che sconvolge il dato biografico è evidente) ai quali tuttavia si alternano osservazioni discutibili: che rilievo può avere, infatti, che Freud nel 1902 saluti Sorrento e l'Italia con i versi del *Mignon-Lied*, come si presume che abbiano fatto migliaia di viaggiatori tedeschi prima e dopo di lui? Una certa banalizzazione, dovuta allo sforzo di cercare l'intreccio, la prova decisiva a ogni costo, affiora anche nel capitolo successivo, dedicato a *L'accoglienza riservata a Goethe da parte di Alfred Adler e di altri esponenti della psicologia individuale*. In realtà, l'analisi di Eschenröder in questo capitolo è imperniata quasi esclusivamente su Adler e viene effettuata ancora una volta sotto forma di enumerazione di citazioni goethiane nell'opera dello psicanalista viennese. Da esse emerge un dato sorprendente: Adler, che volentieri indulgeva nella sua prosa alla citazione aforistica, fa di Goethe un uso il più delle volte strumentale che non di rado ne stravolge il senso quando non addirittura la lettera: così ad esempio come quando in ben due luoghi di due saggi diversi cita virgolettando una frase che non sembra ricorrere affatto in Goethe („Genio, forse esso è soltanto diligenza!"); o come quando attribuisce alla scoperta della differenza sessuale il turbamento che Wilhelm Meister prova alla fine della recita del teatro delle marionette, quando i pezzi che avevano preso vita sulla scena vengono riposti in un cassettone. La disinvoltura di Adler sembra derivare da un'impostazione che pretende di piegare la realtà alla propria visione delle cose, e non procedere nella direzione opposta: così, anche la miopia di Goethe e il correlato sforzo di „educare" l'organo sensoriale più debole, che sfociò in conseguenze di tanto peso per la riflessione dell'autore tedesco, vengono assunti come dati di partenza atti a definire il talento visivo di *tutti* i poeti come risultato di un tentativo di compensazione della debolezza visiva.

Sul motivo dell'identificazione Goethe-Freud, comunque, Eschenröder torna anche nel seguito del suo lavoro. Il quarto capitolo (*Il primissimo ricordo di Goethe*) prende le mosse dalla nota interpretazione data da Freud al primo ricordo che Goethe afferma di conservare dalla sua infanzia, per indicare una nuova, significativa sovrapposizione tra il medico viennese e il suo illustre modello. Goethe racconta appunto in *Dichtung und Wahrheit* di quando, bambino, avrebbe gettato per strada piatti e stoviglie di casa, frantumandoli, per allietare i bambini del vicinato, e Freud legge l'episodio a sostegno della propria teoria del „ricordo di copertura". A fianco del racconto sulla propria difficile nascita, la memoria della vicenda starebbe a indicare una reazione violenta alla nascita del fratellino e la volontà simbolica di eliminare l'intruso, che sarebbe di fatto morto di lì a pochi mesi (Freud così traduce il resoconto di Goethe: „Io sono nato fortunato: il destino mi ha tenuto in vita benché sia stato dato per morto quando sono venuto al mondo. Ma il destino ha eliminato mio fratello, per modo che non ho avuto bisogno di spartire con lui l'amore della mamma"). In realtà, è persuasiva l'ipotesi di Eschenröder secondo la quale l'interpretazione ben si atta-glierebbe

a Freud stesso, che sopravvisse al fratello minore Julius, scomparso in tenera età (Freud del resto afferma in una sua lettera a Fließ di aver accolto il fratello „con desideri cattivi e con reale gelosia infantile“, e che la sua morte avrebbe lasciato in lui „il germe del rimorso“), ed è ben individuata la posizione assunta dallo psicologo individuale Paul Rom, che proprio da una diversa lettura dell'episodio goethiano risale per stabilire la pregnanza dei ricordi infantili non come ricordi di copertura, ma come prove rivelatrici di comportamento, in cui è prefigurato o simboleggiato un modello che avrà poi particolare significato per la vita adulta dell'individuo (nel caso di Goethe, la trasformazione della propria vita in spettacolo atto a ricevere il consenso di un pubblico).

A partire dal quinto capitolo il lavoro di Eschenröder prende una direzione diversa, che sarà mantenuta anche nel seguito dell'opera: come, cioè, in episodi biografici o letterari (spesso episodi biografici che ci vengono trasmessi attraverso la lente significativamente deformante della letteratura) dell'esperienza goethiana vengano prefigurati elementi o principi che la teoria psicanalitica un secolo più tardi renderà espliciti. Per prime sono prese in esame la credibilità e l'eventuale validità terapeutica delle procedure che Goethe dichiara di aver messo in atto durante il suo soggiorno a Strasburgo nel 1770 per vincere svariate paure: le vertigini, l'eccessiva sensibilità ai rumori, e così via. La prassi di Goethe sembra essere invariabilmente quella di sottoporsi a una sorta di „vaccino“ rispetto ai propri complessi: sale sui campanili per abituarsi all'altezza, cammina di fianco ai tamburi in parata, assiste alle più delicate operazioni chirurgiche, e così via - tutto al fine di neutralizzare con la consuetudine l'impressione di sgomento che istintivamente quelle situazioni gli provocano. Eschenröder - preso atto della probabile deformazione cui la duplice lente del tempo e dell'intenzione sottopone i ricordi in *Dichtung und Wahrheit* - individua in Goethe un precursore della terapia comportamentale, che difatti gli attribuisce ampio valore, individuando negli esercizi di Strasburgo un corrispettivo spontaneo di quel metodo del confronto o dell'esposizione che tale corrente terapeutica pone al centro della propria prassi e che ha consentito di conseguire risultati importanti, ad esempio, nel trattamento dell'agorafobia. Allo stesso modo, Eschenröder annovera Goethe tra i precursori dello psicodramma, in particolare con il suo dramma *Lila*, di cui nel sesto capitolo vengono ricostruiti le fonti, la storia e i meccanismi: nel *Singspiel* del 1777 (cui già Gottfried Diener aveva dedicato nel 1971 un approfondito studio nella prospettiva psicanalitica, *Goethes Lila. Heilung eines „Wahnsinns“ durch „psychische Kur“*) viene intrapresa la strada della cura „delle fantasie con le fantasie“ che è centrale nel metodo di psicoterapia di gruppo elaborato da Moreno. E in parallelo - a completare la costellazione: cura di sé (cap. V), cura altrui attraverso l'arte (cap. VI), cura altrui diretta e autofinalizzata (cap. VII) - viene esposta nel settimo e ultimo capitolo la prassi concreta che Goethe mise in opera nell'approccio al giovane Plessing, afflitto da sindrome malinconica: sennonché, con acume, Eschenröder dimostra tutti i limiti dell'“opera di soccorso psichico“ (secondo le parole di Freud) prestata da Goethe e che solo con molta benevolenza e larghezza - come pure è stato tentato - si può ricondurre ad antesignana di moderne teorie di terapia psicanalitica, e che è invece molto più illuminante sulle condizioni psichiche di Goethe stesso al momento della visita a Plessing, coincidente con il viaggio nello Harz della fine del 1777, con l'ascesa al Brocken e il componimento *Harzreise im Winter*.

In definitiva, un volume certo carente se considerato con gli occhi dello specialista di letteratura, costellato da questa prospettiva di ingenuità (una per tutte: proprio nell'ultimo capitolo, a sostegno dell'ipotesi di una presunta omosessualità di Plessing viene riportata una lettera del

giovane a un amico, colma di accenti appassionati che sono in realtà tipici della retorica dell'epoca per quel che riguarda le manifestazioni affettive) e anche di qualche inesattezza (una certa confusione sulle date e sulle edizioni, ad esempio), un po' slegato nella successione delle sue parti. Eppure ricco di stimoli, come spesso avviene quando si ha la contaminazione tra campi del sapere distanti tra loro nella geografia ufficiale delle scienze, e tuttavia impegnati ad analizzare con strumenti diversi lo stesso soggetto.

Alessandro Fambrini

Giorgio Cusatelli (a cura di), *Athenaeum 1798 – 1800*, traduzioni, note, apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Firenze, Sansoni, 2000, pp. 982, £. 130.000

L'edizione italiana completa della rivista principale della *Frühromantik*, l'*Athenaeum* dei fratelli Schlegel, costituisce un evento editoriale e culturale *sui generis* nel panorama degli studi letterari italiani. Innanzitutto editoriale. Non si può non dare il massimo riconoscimento alla casa editrice Sansoni per aver coraggiosamente pubblicato questo volume di quasi mille pagine tra i classici del pensiero critico, affrontando la non facile presentazione in italiano non di un'opera organica – per quanto l'*Athenaeum* lo sia dal punto di vista concettuale – ma di una "rivista" eterogenea e composita, e certo riservata ad un pubblico selezionato. Nel contempo la casa editrice, e ovviamente il curatore Giorgio Cusatelli che l'idea ha avuta, hanno sancito un principio spesso disatteso, quando non del tutto rimosso nell'editoria italiana, la pubblicazione cioè non di lacerti di imprese culturali come le riviste, ma dell'intero, anche nelle sue parti meno perspicue o caduche. Ché poi si accerta, proprio nel caso dell'*Athenaeum*, che le sezioni più inevitabilmente datate e che maggior sforzo hanno richiesto per un attualizzazione critica, sono però in un certo senso le più importanti, quelle che fanno da sfondo, nel caso in questione, alle vette massime della critica romantica. E nel volume di Cusatelli tali vette non mancano certo, basti pensare ai frammenti degli Schlegel, al dialogo *Die Gemälde* (per altro tradotto per la prima volta in italiano) o al *Gespräch über die Poesie*. Tuttavia proprio nei margini dell'attività critica dell'*Athenaeum* si scoprono altri e decisivi tesori: le traduzioni dal greco, le recensioni, note e appunti, e qualche capolavoro nascosto, come gli scritti di Hülsen, autore, quest'ultimo, praticamente ignoto persino alla più attenta critica romantica nostrana.

C'è poi da augurarsi che tale scelta editoriale finisca per rappresentare un modello in un panorama editoriale che, fatte le debite eccezioni, inclina per versioni ridotte, spesso decisamente mortificate nella quantità e nella qualità, di opere che, pubblicate in tutta la loro interezza, avrebbero un impatto certamente diverso sul pubblico. E questo vale, si badi bene, anche e soprattutto per i classici italiani!

La pubblicazione dell'*Athenaeum* costituisce però, al di là dell'esempio editoriale, un evento culturale significativo anche se prevedibile. Si deve infatti proprio alla ricerca letteraria italiana, sia sul versante della germanistica in senso stretto che su quello degli studi umanistici nel loro complesso, un'intensa attività di contestualizzazione, approfondimento e pubblicazione dei testi fondamentali del romanticismo. Negli ultimi vent'anni la cultura italiana è stata certamente tra le protagoniste della ricerca internazionale sul romanticismo, tedesco in particolare, con opere monografiche soprattutto di germanisti (Zagari, Hennemann Barale, Bevilacqua) e filosofi (Moretti, Vercellone, Poggi), ma anche con edizioni che nulla hanno da invidiare alle produzioni d'oltralpe. Si pensi alle *Opere filosofiche* di Novalis a cura di Moretti e Desideri o alla monumentale silloge *I romantici tedeschi* di Bevilacqua che costituiscono in un certo senso lo sfondo che ha reso possibile l'impresa dell'*Athenaeum*. In questo senso la pubblicazione della rivista

nella sua interezza, anche se anticipata da edizioni di singoli testi pure pregevolissime, è stata preparata e resa necessaria da più in un ventennio di studi romantici. Non a caso, nella sua agile introduzione al volume, Cusatelli, da par suo, richiama le tappe di questa vicenda interpretativa, offrendoci in trasparenza lo spaccato di alcune vicende della cultura italiana, oltre che le necessarie chiavi di lettura delle direttrici fondamentali della rivista, che Cusatelli individua nel carattere composito, per così dire comparatistico e decisamente cosmopolita dell'impresa dei *Frühromantiker*.

Ovviamente in un volume così ricco non si poteva cedere alla tentazione di indugiare in approfondimenti filologici e teorici cui pure si era preparati dalla vivace letteratura internazionale ed italiana. Bene hanno fatto dunque le curatrici delle traduzioni e dell'apparato critico, Elena Agazzi e Donatella Mazza (Cusatelli ha riservato per sé, ovviamente, solo la parte degli *Inni alla notte* di Novalis) a concentrare in poche, necessarie pagine, note e glosse di carattere storico (nelle postfazioni puntuali ai singoli fascicoli intitolate *Storia e cronistoria*), senza per questo rinunciare, dove necessario, agli opportuni rimandi critici. Chi legge però sa benissimo che la parte più impegnativa sono appunto le traduzioni, soprattutto di quei testi che quasi nessuna eco o solo relativa importanza hanno avuto nella letteratura critica, e la cui traduzione appunto diviene di per se stessa il primo contributo sull'argomento, certamente in Italia. Ci riferiamo ai già citati testi di Hülsen, alle traduzioni dal greco, alle indispensabili ed epocali pagine su Flaxman, che da soli fanno la differenza (non va per altro dimenticato l'apporto silenzioso di specialisti come Domenico Magnino, per le questioni di filologia classica, di Giuseppe Mazzocchi per quelle di ispanistica e di John Meddemmen per quelle di anglistica).

Il volume si distingue inoltre, e non poteva essere altrimenti vista l'esperienza di ricerca dei curatori, per un breve ma efficace apparato iconografico, particolarmente opportuno nella parte dedicata a Flaxman, che certo poteva essere ancora più ampio, essendo, com'è noto, l'*Athenaeum* anche una delle palestre, per non dire l'incunabulo della *Kunstbeschreibung* romantica. La traduzione italiana dei *Gemälde* e del saggio su Flaxman di A. W. Schlegel costituisce infatti un evento nell'evento e certamente non tarderà a stimolare ulteriori riflessioni sull'*ekphrasis* romantica.

Michele Cometa

Charles Rosen, *La generazione romantica*, a cura di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 1997, pp. 791, £ 110.000

Il più notevole studio sul movimento romantico pubblicato negli ultimi dieci anni in Italia non proviene, come ci si potrebbe attendere stando alle regole, dalla storiografia letteraria o filosofica, e non proviene nemmeno dall'Europa, bensì dagli Stati Uniti: a dimostrazione del fatto che l'attuale cultura nordamericana ha, in molti suoi aspetti, un rapporto sorprendentemente privilegiato con quei fatti salienti della tradizione dell'arte europea con cui ha acquisito familiarità attraverso i vari flussi della migrazione intellettuale nel XX secolo. Il libro di Rosen è dedicato, infatti, alla musica della generazione romantica, ma è un libro straordinariamente istruttivo per qualsiasi studioso o conoscitore del Romanticismo.

Trattandosi di un libro già frequentemente recensito e vecchio di alcuni anni, esso non viene considerato qui nel merito dei suoi aspetti di più stretto interesse germanistico (che pure non mancano e saranno pure menzionati), bensì in quanto esempio di riuscita storiografia artistica in opposizione a quei recenti tentativi di storiografia letteraria cui, dall'ultimo numero, l'"Osservatorio" ha iniziato a dedicare la sua attenzione. E per essere subito chiari, va detto che i meriti dello studio di Rosen, da

questo punto di vista, si spiegano soprattutto con i difetti teorici che lo informano, ovvero con le evidenti ingenuità che lo costellano. Per essere opera storiografica, infatti, *La generazione romantica* non è, a prima vista, un gran che. Intanto Rosen concentra la sua attenzione quasi esclusiva sulla letteratura pianistica o, al più, liederistica. A differenza di quanto aveva tentato in un altro suo scritto maggiore, *Lo stile classico*, Rosen trascura pacificamente nella sua trattazione autentici monumenti della civiltà musicale romantica come le Sinfonie di Schubert e di Schumann, le *Scene dal Faust di Goethe* dello stesso Schumann, i concerti per violino e per pianoforte di Mendelssohn, l'intera opera di Carl Maria von Weber e di Paganini e la musica per piccoli gruppi di tutti quanti (con rarissime eccezioni). Pare quasi che il pianista Rosen abbia preso il sopravvento sullo studioso; e i giudizi criticabili non mancano di fare, conseguentemente, la loro comparsa. La vena innovatrice di Schumann si isterilisce - a parere di Rosen - dopo i primi, geniali cicli pianistici; Chopin - cui sono dedicati ben tre capitoli monografici - è la quintessenza del musicista romantico; Schubert è romantico solo da un certo punto in poi e, essenzialmente, in coincidenza con la creazione dei due grandi cicli di *Lieder*, *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*; e il contributo di musicisti come Meyerbeer o Bellini alla generazione romantica è descritto sinteticamente in due rapidi paragrafetti. Che libro è un libro che trascura così apertamente le gerarchie consolidate, i giudizi di valore più ponderati e, persino, le più ovvie periodizzazioni, pur pretendendo di compiere opera di storiografia esaustiva? Che tipo di esaustività potrà mai raggiungere?

Né mancano, nella trattazione di Rosen, considerazioni che nessuno storiografo di qualsiasi branca artistica inserirebbe ormai più nei suoi lavori. Da quelle sul significato di certe opere per il "progresso" della musica, a quelle sul valore di "anticipazione" di certe soluzioni armoniche o melodiche: così, solo per fare un paio di esempi - ma altri si potrebbero facilmente addurre - la genialità di Liszt nel musicare la *Lorelei* di Heine sta nel fatto di anticipare il tema iniziale del *Tristano e Isotta*, e il trattamento della polifonia da parte di Schumann "presagisce alcuni sviluppi che non si sarebbero avuti se non dopo quasi un secolo" (p. 734).

Per di più, proprio a premessa del volume, Rosen dichiara apertamente i confini storiografici della sua trattazione, precisando che si occuperà solo di "quei compositori i cui stili caratteristici vennero a definirsi tra il secondo e il terzo decennio del secolo scorso", ma ammette contemporaneamente i suoi arbitrii laddove osserva che, d'altra parte, una trattazione di Berlioz, "Bellini e (più concisa) Meyerbeer è ineludibile", mentre Verdi e Wagner sono assenti perché "i loro maggiori raggiungimenti afferiscono la generazione successiva". Non sarebbero possibili altre associazioni? E, per completezza, non andrebbero comunque considerate le opere giovanili di Wagner e Verdi? Ed è ancora possibile usare in modo tanto aproblematico categorie estetico-valutative come quelle di "stile caratteristico" e "raggiungimento maggiore"?

Ma proprio queste e altre considerazioni analoghe aiutano a capire, non a sminuire il valore del lavoro di Rosen. Poiché contro la diffusa tendenza storiografica all'opera-enciclopedia, alla trattazione completa ad uso pedagogico, magari metodologicamente sovraccarica, Rosen rivendica l'indispensabilità dell'ellissi, del taglio esemplificatore e dell'omissione programmatica per rivolgersi esclusivamente all'essenziale, che è il risultato artistico, il fatto estetico nella sua specificità. Perciò la storiografia di Rosen è congeniale all'oggetto romantico per la sua vocazione a organizzare costellazioni di analisi che costituiscono altrettante cellule di discorsi critici variamente combinati tra loro: in altre parole la forma-frammento diventa l'unità minima del ragionamento ermeneutico il quale, a sua volta, sottende linee di sviluppo diacronico.

Si tratta, in fondo, di una vecchia prassi

dell'artigianato critico. Ma Rosen risolve attraverso di essa la difficoltà di coordinare analisi puntuale e discorso storico: quest'ultimo non è mai in primo piano ed è, piuttosto, dedotto dal lettore sulla base dei cenni forniti nell'analisi. Così Rosen è prodigo di indicazioni genealogiche ed è puntualissimo nella ricostruzione delle fonti o nella precisazione delle successioni cronologiche. Ma una genealogia o una cronologia non sono che cellule iniziali di un discorso storiografico, rispetto al quale il lettore attiva una sorta di pensiero complementare che può o meno permettergli di desumere dinamiche evolutive o significative sequenze storiche di fatti. Si è così condotti, attraverso esempi e indagini parziali, per sentieri non obbligati che il lettore traccia in base alle evidenze che Rosen accumula nel corso del suo studio. Per fare solo l'esempio più macroscopico, la successione dei capitoli monografici di cui si compone la seconda parte del volume, non è giustificata da un progetto storiografico preordinato, bensì dalle necessità esplicative che rendono inevitabile posporre il capitolo su Liszt a quelli su Chopin, ma che d'altra parte - come dimostra il successivo capitolo su Bellini, utile a comprendere non poche affermazioni relative all'arte della melodia chopiniana - rivelano nuove e diverse evidenze se letti secondo un ordine diverso.

Questa lieve anarchia delle parti risponde, del resto, a un'idea di storia e di storiografia più complessa di quanto non sembri. La successione dei fenomeni e dei fatti artistici si distribuisce, in un disordine sottratto alla convenzione della linearità, entro un arco di sviluppo aperto e indifferente alle tipologie predefinite; i modelli riconosciuti perdono il loro significato; il lettore non si limita a riconoscere la logica di una sequenza di fatti, bensì ne diventa l'interprete e, talvolta, l'antagonista, quando altre evidenze gli suggeriscono diverse associazioni. Per questa ragione Rosen evita qualsiasi spiegazione dei motivi che gli hanno suggerito una determinata successione di capitoli e può tranquillamente ricorrere alla forma chiusa delle sezioni monografiche senza che il lettore senta questa scelta come una violazione dell'intenzione storiografica e dell'esposizione cronologica. E per questa stessa ragione la prima parte - diciamo così - "problematica" del libro non stride affatto con la seconda, in apparenza del tutto diversa.

Si dirà che questa semplificazione e rarefazione dei principi informatori di uno studio critico non è affatto nuova; che la drastica dieta decostruzionista ha avuto per lo meno il merito di legittimare simili tentativi; che le nuove tendenze storiografiche angloamericane hanno, nel frattempo, cancellato l'utopia della completezza e dell'enciclopedismo in sé compiuto; e che, in fondo, lo studio di Rosen ha un'aria vecchiotta, con quel suo insistere sulle peculiarità stilistiche dei singoli autori e dei singoli pezzi. Senonché da tutte queste premesse nessuno aveva mai tratto una convincente opera storiografica, né uno studio dotato di analoga capacità di sintesi. Le molte omissioni non contano infatti e, anzi, scompaiono al cospetto della vastissima gamma di argomenti sviluppati da Rosen. E non c'è dubbio che, rese virtù le già menzionate omissioni, tutto il Romanticismo musicale sia illuminato da Rosen a partire dalla prospettiva della letteratura pianistica. Per fare ancora un esempio: manca - è vero - un discorso sull'orchestra romantica e, quindi, sugli esperimenti timbrici del sinfonismo ottocentesco, e non c'è dubbio che un diverso capitolo su Mendelssohn avrebbe ovviato facilmente a questa lacuna. Ma le considerazioni intorno all'invenzione del suono romantico nel pianismo lisztiano rendono sostanzialmente superflua una simile estensione del discorso, poiché pur nella loro parzialità rendono conto di ogni sfumatura della ricerca romantica in ambito timbrico.

Ma c'è di più. Le omissioni, le ellissi, i tagli prospettici non impediscono a Rosen di dare

ampiezza di prospettive al suo studio che, infatti, sviluppa nella sua prima, ampia sezione di oltre trecento pagine un discorso largamente interdisciplinare. Ciò rende preziosa la lettura del libro, nonostante la difficoltà, anche al pubblico non specialista e, comunque, a qualsiasi studioso del romanticismo. Non che i titoli dei capitoli di Rosen siano particolarmente attraenti. Nessuno che abbia una qualche conoscenza più che dilettantesca del Romanticismo europeo si stupirà della presenza di capitoli e paragrafi dedicati a "Idea e attuazione", "Frammenti", "Rovine", "Disordini", "Assenza". È che nella trattazione multidisciplinare di Rosen - in cui i testi di riferimento, anche desunti dalla tradizione del classicismo e del romanticismo tedeschi, sono sempre citati con precisione e combinati in modo affatto originale - le prospettive di lettura e d'analisi abituali si capovolgono e snodi culturali, letterari e artistici noti e frequentati rivelano aspetti inattesi. Così, ad esempio, nel capitolo centrale di questa prima parte - "Montagne e cicli liederistici" - Rosen ricostruisce con competenza stavolta sì, davvero, enciclopedica, la trasformazione dell'arte del paesaggio tra Sette e Ottocento e perviene a conclusioni importantissime sulla gerarchia delle arti in questo snodo capitale. Ecco un passaggio: "Quando ci spostiamo dalla musica intesa come rappresentazione di emozioni a quella concepita come espressione di idee […], lasciamo un'arte imitativa per imbatterci in un'arte che funge da modello per la logica del potere immaginifico. […] Il trionfo della poesia bucolica in Inghilterra e in Germania e della prosa descrittiva in Francia fu raggiunto tra il 1795 e il 1805: Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Goethe, Brentano, Chateaubriand e Senancour ne sono le grandi figure rappresentative. L'analogo trionfo della pittura puramente paesaggistica, che perviene al sublime senza far ricorso al soggetto storico, è più diffuso e si estende dalla metà del Settecento al terzo decennio del secolo successivo, da Loutherbourg al tardo Constable. La musica sembra notevolmente in ritardo. Nella sinfonia *Pastorale* di Beethoven, del 1808, si ha ancora un paesaggio idealizzato, una sorta di pastorale classica. […] La *Pastorale* non agogna al carattere personale e all'individuale particolarità della descrizione lirica contemporanea o della descrizione topografica. Per questo dobbiamo attendere fino al ciclo *An die ferne Geliebte*, composto da Beethoven nel 1816, alla schubertiana *Winterreise* del 1828 […]. Comunque, la lentezza dell'arte musicale è illusoria: come ci dimostrano le parole di Schiller, è la musica a provocare il trionfo della pittura e della poesia paesaggistiche, dimostrando la possibilità di dar vita a un'arte che raggiunga i risultati più eccellenti senza apparentemente cercare riferimenti al di fuori di se stessa. Per Schiller e i suoi contemporanei, l'abituale lentezza della musica era adesso diventata la sua forza" (pp. 163-164). Decenni di storiografia artistica vengono rimessi in discussione da questo solo passaggio. E in realtà è proprio grazie agli apparenti arbitri associativi che Rosen può pervenire a risultati di questa portata: la disgregazione delle ripartizioni storiografiche e disciplinari tradizionali lascia emergere evidenze altrimenti inattingibili. Così, seguendo uno schema tipicamente angloamericano, Rosen non opera alcuna distinzione di fino tra Goethe, Schiller, Hölderlin e, altrove, Schlegel, Brentano e, persino, Baader. Tutti sono letti nella prospettiva di una definizione sostanziale del Romanticismo, e per tale via vengono rimesse in dubbio le differenziazioni di scuola ormai praticate da chiunque in modo pressoché automatico.

Si tratta, com'è evidente, di questioni di enorme portata le quali, tuttavia, restituiscono solo una pallida immagine della ricchezza e della complessità del libro di Rosen. Si tratta però, anche, di questioni che toccano direttamente la natura e il significato della storiografia artistica del futuro. Esse rappresentano un incitamento ad abbandonare sentieri disciplinari spesso percepiti come ostacoli e a riaprire questioni

apparentemente pacifiche ricorrendo a una *ars combinatoria* le cui regole devono ancora essere scritte, ma di cui il libro di Rosen offre un esempio straordinario.

Luca Crescenzi

Luca Renzi, *Joseph Görres e i „Teutsche Volksbücher“. Sul concetto di „Volk“ e di „Volksbuch“ nel romanticismo di Heidelberg*, con uno scritto di Giorgio Cusatelli, Campanotto, Pasian di Prato, 2000, pp. 237, £. 35.000

Non v'è dubbio che gli studi degli ultimi decenni abbiano contribuito, nel complesso, a dipingere un quadro del fenomeno romantico estremamente ricco di differenze e peculiarità, insistendo con crescente attenzione sull'apporto dei singoli esponenti, e tra essi anche di quelli a torto ritenuti minori, di quella straordinaria stagione dello spirito e restituendo in tal modo ad una piena visibilità la policroma vena sin-poetica che la percorre e la vivifica. Tuttavia, per quanto l'immagine dell'universo romantico si rispecchi così nell'attendibilità storica dell'infinita problematizzazione di un'esperienza che si sorprende costantemente *in fieri*, ancora adesso molte delle sfumature più velate di questo *tableau vivan*t della cultura tedesca ed europea tra l'ultimo Settecento e il principio dell'Ottocento paiono inibite a brillare di luce propria. Ad uno sguardo che intenda abbracciare quella feconda eterogeneità intellettuale, esse si mostrano in effetti come offuscate dal troppo intenso lucore di una linea interpretativa tesa a bruciare il senso della riflessione romantica nel brevissimo volgere dei suoi inizi jenensi o, al contrario, si disperdono e si sfrangiano nell'utile ma sovente interlocutoria iterazione del romantico attraverso i più disparati episodi dell'avventura artistica ed estetica della modernità (e del post-moderno).
Lo studio di Luca Renzi, nell'affrontare i *Teutsche Volksbücher*, con ogni probabilità lo scritto di Joseph Görres più gravido di pur controverse valenze e simbologie romantiche, si prefigge di esplorare quella che tra tutte le zone d'ombra non rischiarate a sufficienza dalla *Romantik-Forschung* internazionale presenta le maggiori insidie, esposta com'è a banalizzazioni e strumentalizzazioni che rendono quanto mai scabroso e impervio il cammino verso il recupero produttivo del pensiero e dell'opera görresiani a un documentato e sereno dibattito sulle vicende interne e sull'eredità del travaglio romantico. Soprattutto, scrutando fin dal titolo un Görres vigorosamente partecipe dell'agitata e seminale temperie posta per consuetudine sotto il segno del „romanticismo di Heidelberg“, Renzi sgombra subito il campo da equivoci e fraintendimenti di natura classificatoria, optando per l'argomento trattato nel suo libro a favore di una lettura poggiante su solide basi geo-politiche. Da un siffatto procedere sono allora escluse considerazioni in merito all'opportunità di statuire l'appartenenza di Görres all'una o all'altra costellazione della galassia romantica, mentre dai riferimenti profusi nel corso dell'analisi emergerà il fedele ritratto di un intellettuale che insieme ad altri ha svolto un ruolo fondamentale nel costituirsi di un ‚movimento‘ romantico, dove il termine deve darsi per intero nel suo significato letterale, cinetico, in cui si contempli anche il concreto peregrinare della discussione romantica da un luogo all'altro della Germania. Così, il Görres che „può a buon diritto essere considerato il mitologo del Romanticismo“ (p. 11) viene colto „nel breve lasso romantico“ (p. 16) della sua permanenza a Heidelberg - effettiva solo tra il 1806 e il 1808, ma in realtà proiettata ben oltre il momento del malinconico ritorno nella nativa Coblenza - vale a dire nella fase più acuta della sua ‚romantizzazione‘, che, ci informa Renzi, è sì il frutto maturo della frequentazione degli scritti di Friedrich Schlegel e Novalis, ma, come avverte Giorgio Cusatelli nella sua nota conclusiva, indica „congiuntamente la

continuità di una proiezione futurologica autentica (non quella prevista dai romantici trasformando il passato in futuro)“ (p. 236). In tale inesausta oscillazione tra lo studio del passato mitico - fin da allora ispirato da una chiara intenzione mitopoietica - e lo scioglimento di questa perigliosa tautologia nell’infiammata attualità politica degli anni che preparano la svolta nazionalista dei *Befreiungskriege* Renzi individua il tratto saliente della ricerca di un Görres assai distante da vieti e seriori stereotipi, profondamente immerso nel contesto culturale della propria epoca, sul cui sfondo tuttavia egli si staglia grazie alla propria capacità di „legare i fenomeni mitici agli eventi naturali e ai processi terrestri più di chiunque altro“ e di fornire „descrizioni fisiologiche e geografiche nel decifrare le origini comuni dei miti“ (p. 66). E con ciò ci viene additata una caratteristica di non poco conto, se è vero che questa singolare mistura di adesione e difformità nell’approccio ad uno dei temi più cari all’interrogazione romantica serve a ordinare i presupposti per la confutazione della tesi baeumleriana diretta ad affermare una inconciliabile antinomia fra il pre-idealismo di Jena e la simbolica di Heidelberg, ossia, in buona sostanza, „fra la concezione di Baeumler e di tutti gli idealisti, dei quali la filosofia di Schelling è il compimento, e quella di Görres e di tutti i romantici“ (p. 72). Se in generale è giusto, e financo ovvio, sostenere che Baeumler - al quale, come nota Renzi, si deve comunque il primo studio ponderato dell’esame görresiano del mito, per altro contenuto nello scritto del 1926 dall’eloquente titolo *Bachofen, der Mythologe der Romantik* - indulgeva a una interpretazione smaccatamente *pro domo sua* della molteplicità romantica, Renzi precisa i termini della questione, osservandola dalla prospettiva heidelberghese, e così facendo pone nel debito risalto l’illiceità di una misurazione gravemente parziale dello spessore della cangiante, alle volte incostante meditazione di Görres, che tace i numerosi e significativi punti di contatto tra questa e talune conquiste dell’illuminismo. Quest’ultimo termine viene qui inteso però in un’accezione lata, non limitata al confluire storicamente ‚necessario‘ di varie correnti della *Spätaufklärung* nell’ampio e accogliente alveo della cultura romantica, dove la loro riconoscibilità paga dazio all’accettazione incondizionata del *fait accompli*, di un travaso pressoché automatico che quasi si direbbe l’inevitabile conseguenza del girare del secolo. Il discorso sul mito, strutturato intorno al ravvisamento della neutralità, della funzione mediatrice di cui il mito medesimo si fa depositario quale terzo elemento di una trimurti che lo vede troneggiare sulle vicende storiche al fianco dello spirito e della materia, si configura quindi agli occhi di Renzi come l’oggettivazione tormentata e accidentata di un’inquietudine che si appagherà, senza per altro sfumare nel tristo luogo comune di una completa acquiescenza cattolico-reazionaria, solo nella primissima fase post-heidelberghese di Görres, nei vivi colori del grandioso polittico della *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, vera e propria summa del pensiero dell’intellettuale renano, nel cui svolgimento „egli tendeva retrospettivamente all’unione di tutti i popoli esistenti anticamente nella religione e nella poesia e, contemporaneamente, all’unione del mondo degli dèi e delle saghe germaniche nordiche con quella asiatica“ (p. 38).

Nell’operare una ricostruzione dell’attività speculativa e di ricerca del giovane Görres funzionale all’analisi dei *Teutsche Volksbücher* Renzi, pur procurando sempre di allogare gli sviluppi della riflessione del pensatore romantico nelle sedi dei vari scritti di cui dà compiutamente conto - e si appalesa qui ad esempio con puntualità la rilevanza di *Glauben und Wissen* del 1805, ideale saldatura tra il Görres appena ridestato dall’infatuazione giacobina, tutto votato all’indagine antropologico-naturalistica di limpida e mai sconfessata matrice herderiana, e il neoplatonico-böhmiano che tra innegabili suggestioni novalisiane ed echi del magistero di Kant è come travolto „dall’inestinguibile anelito verso i tre ideali di *Wahrheit*,

Schönheit, Tugend ai quali corrispondono la scienza, l'arte e la integrità morale" (p. 33) -, assume e mantiene la centralità di una convinzione che, ora espressa a chiare lettere, ora diffusa tra le pagine del suo libro, impronta di sé il metodo e gli esiti del saggio: è in gioco qui, a parere di Renzi, l'emancipazione da Schelling, o per meglio dire dalla schellinghiana *Identitätsphilosophie*, da conseguire bensì attraverso la ricezione e il dispiegamento del concetto illuministico-herderiano della *Ahndung* e dunque separando dapprima rigorosamente l'ambito gnoseologico da quello religioso, ma prevedendo in aggiunta l'oltrepassamento, a ritroso nel tempo e nello spazio, dell'idea di *Weltganzes*, in cui Herder credette di veder realizzate le proprie nobilissime aspirazioni all'unità organica tra la storia dello spirito e la storia della natura. Ecco quindi motivata, secondo Renzi, la tensione görresiana al ringiovanimento collettivo, al ritorno alla fanciullezza che promana da un *Volk* depositario di un pensiero autenticamente progressivo, in quanto capace di coniugare al presente la lingua del mito, ancora trattenuta da una convenzione della fondamentale indecifrabilità del senso del tempo storico che nemmeno la *Neue Mythologie* schlegeliana era riuscita a scalfire - e resta da chiedersi se non ci sarebbe riuscito, con la potenza della sua poesia geroglifica, quel Novalis la cui presenza all'interno del libro di Renzi è forse, per i motivi appena esposti, troppo sporadica.

È d'altra parte proprio l'insistita sottolineatura della „concezione di ‚originalità' e di passato del popolo, la considerazione della sua lingua e della sua fanciullezza" (p. 79) a sceverare il contenuto del libro medesimo dalle acquisizioni dei più recenti studi italiani su Görres (in verità, almeno per quanto concerne i temi qui in oggetto, assai più densi di quelli tedeschi). Con felice discordanza, se confrontato con le pagine dedicate da Giampiero Moretti (*Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Bologna, Cosmopoli, 1995, pp. 36-62) a un Görres essenzialmente propedeutico alla grande sistemazione simbolica di Friedrich Creuzer, oppure con la dettagliata monografia filosofica di Leonardo Lotito, *Dal Mito al Mito. Analogia e differenza nel pensiero di Joseph Görres*, Bologna, Pendragon, 2001, l'itinerario di Renzi risale il corso delle riflessioni görresiane intorno ai concetti di *Volk* e di *Volksbuch* fino a individuarne la fonte sgorgante da una *Naturpoesie* atemporale, diretta filiazione e cospicuo sviluppo della ricerca herderiana di una simbiosi tra popolo e poeta ancora immune da forzature nazionalistiche. E però, mentre ci rende edotti del confuso ma vivacissimo clima culturale della Heidelberg del primo Ottocento, questo studio fa lievitare ai nostri occhi la massa delle distinzioni, talora sottilissime e più spesso corruscamente marcate, che delineano la magmatica e sfaccettata compagine della stagione romantica sulle rive del Neckar. Se con il suo trapassare nella disposizione storica questa età si è progressivamente caricata di significati sempre nuovi e non di rado giustapposti secondo criteri opinabili - come è stato nel caso di Moretti il costituirsi in maniera apodittica di un asse che dal binomio Görres-Creuzer attraverso Bachofen e Nietzsche condurrebbe dritto nel cuore del nichilismo novecentesco (Baeumler, Spengler) - è sicuro pregio dell'analisi di Renzi la patente premura di ancorare la valutazione scientifica al fondo del „lebendiger Geist" che Görres sente spirare dal *Volksbuch*. Oltre a dar corpo, insieme con il „lyrischer Geist" del *Volkslied* e lo „epischer Geist" della *Volkssage* ad un'altra delle strutture triadiche che ripetutamente emergono dal fertile sostrato religioso dell'ideologia görresiana, tale figurazione assurge qui a eccezionale rilevanza laddove si consideri come „per Görres risultava difficoltoso datare e situare storicamente le espressioni poetiche di questo *Geist*, scaturito dal popolo e concepito come unità" (p. 99). Siamo così giunti in prossimità del punto focale del libro

di Renzi, nel quale la citata pluralità dei ‚romanticismi' heidelberghesi si concreta in un animato diorama in cui si rappresentano tutti i dubbi e le fruttuose perplessità reciproche che accompagnano la circolazione di idee e progetti tra gli attori di quel ‚secondo' romanticismo. Naturalmente il pensiero correrà subito al *Wunderhorn*, ma anziché registrare scontati entusiasmi e facili celebrazioni Renzi annota la titubanza di Görres di fronte a quel catalogo che fa apparire il *Volkslied* come prodotto eccessivamente raffinato dalla politura di Arnim e Brentano - i quali del resto ricambiano giudicando con fredda distanza i *Teutsche Volksbücher* inutili e pasticciati - nel quadro di un'operazione obbediente a scrupoli e calcoli filologici che omologano la *Poesie* ad una *Kunst* atrofizzante, dimentica nel suo delirio immanentistico del fatto che „il popolo conduce, secondo Görres, spesso una vita vegetale e sonnolenta, lontano dalla luce del sole" (p. 146). E di *Poesie* come momento e voce della nascita a quella luce da profondità asiatiche (forse già schopenhaueriane?) si nutrono le pagine dei *Teutsche Volksbücher*, „che assumevano in tal senso una valenza programmatica evidente, ben oltre il tentativo di riscoperta e rivitalizzazione del passato *volkstümlich*" (p. 156). Invitandoci a seguire le orme del *Wanderer* dell'introduzione al regesto dei quarantanove titoli che compaiono nell'opera, Renzi ci apre le porte di un mondo ctonio, di un paesaggio tellurico in cui, nel tono sognante di un *Märchen* romantico dissimulato con maestria, il mito parla all'uomo in un linguaggio sapientemente sfumato dal registro metaforico a quello simbolico e dove Görres situa la „Quelle des Lebens", e al tempo stesso „enuncia quel carattere fondamentale di tutti i *Volksbücher* che qui egli trova esemplarmente delineato, cioè quella capacità esercitata dal popolo di rinverdire i fasti di opere letterarie decadute e originariamente composte per classi elevate e di riassorbirne e salvarne il significato, rivalutandolo per i propri fini" (p. 177). Ora, la „nähere Würdigung" che Görres intende riservare ai *Volksbücher* dei quali fa menzione si risolve in definitiva nell'accoglimento di tali titoli all'interno di un discorso che ne pone in risalto l'origine da un *Volk* ‚interclassista', creatore di poesia e sempre distinto, in senso herderiano, dal *Pöbel* amorfo e passivo. Il libro di Renzi si preoccupa di fornire per ciascuno scritto una scheda che ne illustra sinteticamente la tradizione e le motivazioni addotte da Görres a favore dell'inserimento nell'enumerazione, ma, sebbene nuclei tematici e leggendari di vasta fortuna, come *Tyll Eulenspiegel*, *Fortunatus*, *Herzog Ernst* o lo stesso *Faust* vengano colti in un passaggio decisivo della loro secolare trasmissione, è quanto mai opportuno tenere a mente l'osservazione formulata all'avvicinarsi della conclusione dello studio: „Nonostante gli indubbi meriti storici e alcune precisazioni di rilievo in merito a singole opere, il criterio di valutazione storico-critico e filologico adottato da Görres risulta pur sempre inconciliabile con l'odierno punto di vista della ricerca" (p. 190). Dopo aver seguito nell'ultimo capitolo del volume il compendio degli sviluppi di siffatta ricerca (e qui risaltano contributi seminali ma piuttosto datati, come quelli di Gervinus ed Engels, a scapito di trattazioni più moderne, quali sono le letture di Francesco Delbono e Hans Joachim Kreutzer, che pure vengono citate tanto in alcuni luoghi del testo quanto nella ricca bibliografia), l'impressione ricavata da questo studio görresiano è di positiva provvisorietà, come si addice ad un'indagine mirata a circoscrivere l'attitudine metamorfica con cui Görres lavora ai suoi *Teutsche Volksbücher*, visti dall'intellettuale di Coblenza, simile in questo a quel suo fine conoscitore che sarà il giovane Walter Benjamin, come fenomeni da individuare e preservare allo stadio irrelato dello *Ursprung*. Adesso che finalmente il lavoro di Görres è stato restituito alla sua primitiva collocazione in seno alla nascente disciplina della germanistica, illuminandone gli albori con mirabile sagacia antropologica, c'è da

auspicare che la discussione su questo autore non resti limitata a suggestioni episodiche. Sarebbe questo un obbligo da assumere nei confronti di un pensatore prodigo di spunti stimolanti, calato nei propri anni eppure ben conscio di una transitorietà delle epoche e delle culture che prelude al loro ricomporsi in un disegno superiore, nel quadro dell'avvicendarsi così efficacemente ritratto nella postfazione ai *Teutsche Volksbücher*: „jede neue Generation findet, wenn sie aus der Chrysalide bricht, auch schon die Blüthe blühend und die Nahrung von der Vorhergegangenen aufgehäuft, in der sie in fortlaufender Metamorphose gedeihen soll".

Stefano Beretta

Georg Büchner, *Woyzeck*, herausgegeben von Enrico De Angelis, München, K. G. Saur, 2001
Volume pp. 289 + CD-Rom

Incompiuta l'opera, infinito l'atto esegetico. Questa asserzione potrebbe riassumere il carattere aperto e innovativo dell'operazione realizzata da Enrico De Angelis intorno al *Woyzeck*. È più che una nuova edizione critica del *Woyzeck* di Georg Büchner questo lavoro curato da De Angelis e pubblicato dalla casa editrice K. G. Saur di Monaco come volume corredato da CD-Rom: i materiali autografi (conservati presso il Goethe- und Schiller-Archiv di Weimar), affidati alla riproduzione in facsimile, corredati da trascrizione, esegesi filologica del testo ricostruito sulla base delle correzioni apportate rispetto all'edizione con facsimili e trascrizione curata da Gerhard Schmid (Wiesbaden, Edition Leipzig, 1981) e delle successive, sono l'oggetto di una lettura, di una proposta di lettura che, nell'accuratezza del lavoro filologico svolto, si propone come tappa di un atto esegetico infinito: "l'opera interrotta si sviluppa, in fin dei conti, come forma di *work in progress* (p. 37), puntualizza De Angelis nelle pagine della sua introduzione. Non a caso è stato corredato il volume da un CD-Rom: esso rende più rapida ed agile la consultazione ed il raffronto fra manoscritti, trascrizioni e testo definitivo; arricchisce le possibilità di codificazione di segni diacritici mediante l'uso di colori, per esempio, nella trascrizione, il colore verde segnala novità nella decifrazione dei segni manoscritti, il rosso indica quelle proposte di lettura di Schmid superate in questa edizione, l'azzurro i cambiamenti nell'ortografia, il blu sottolinea ipotesi che Schmid aveva considerato secondarie e che qui si ripropongono come valide. Ma soprattutto, e questo è il dato saliente, il CD-Rom consente, come vedremo in seguito, di operare una lettura dinamica dei frammenti del dramma, proponendo percorsi plurivoci fra le pagine dei manoscritti e ipotesi esegetiche nuove e decisamente proiettate verso un'apertura del testo alla luce di tutti i suoi inquietanti interrogativi.

Il CD-Rom, i cui dati sono disponibili nel formato "pdf", usufruibili sia dai sistemi Windows che Mac, si articola, come anche il volume, nelle seguenti parti: un'introduzione, che, oltre a esporre i criteri dell'edizione, in un intreccio di testimonianze documentali e particolari biografici, ricostruiti con dettagliata precisione a partire dal soggiorno di Büchner a Giessen del 1833, getta nuova luce su particolari apparentemente secondari della genesi del testo; una sezione iconografica, dove appaiono ingranditi i minuscoli disegni - forse sarebbe meglio definirli caricature - che appaiono sulle pagine in-folio, ai margini del testo o frammisti ad esso, accompagnati da ulteriori elementi iconografici di sussidio alla loro interpretazione; la riproduzione in facsimile dei manoscritti; trascrizione e commento alla trascrizione; ricostruzione filologica del testo sulla scorta delle varianti e commento; testo e commento.

Complessa quante altre mai è la vicenda editoriale dei manoscritti del *Woyzeck*, a

partire dalla prima edizione curata da Karl Emil Franzos, con le gravi difficoltà provocate, oltre che dalle peculiarità della grafia, ricca di abbreviazioni e dal tratto veloce, da un inchiostro piuttosto sbiadito anche a seguito di un trattamento chimico cui le pagine furono sottoposte. La prima edizione critica fu quella sopracitata, con riproduzione in facsimile degli originali, realizzata da Gerhard Schmid, che stabilì la corretta sequenza dei manoscritti (rispettata anche dall'edizione di De Angelis), seguita da quella di Henri Poschmann (Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1985), rielaborata in una nuova pubblicazione (München, C. H. Beck, 1991), fino, per citare solo le principali, a quella curata da Thomas Michael Mayer (Berlin, Altamira, 1990) e alla *Studienausgabe* di Burghard Dedner (Stuttgart, Philipp Reclam, 1999).

Il principio su cui si basa l'esegesi fornita da De Angelis di un testo di cui, come egli precisa nella *Einleitung* (pp. 13-45) "solo pochissime parole… sono decifrabili senza problemi", è quello riassumibile nella massima del minor spazio lasciato all'intuizione e della massima decisione nell'operazione di trascrizione. Il primo punto è chiaro; circa il secondo bisogna precisare che De Angelis muove dall'assunto del pericolo costituito da una trascrizione che trasmetta i dubbi della lettura, senza assumere le responsabilità di una scelta, come accade nell'edizione Schmid, di indubbio "valore storico", ma debolmente propositiva. Pur demandando la discussione dei luoghi più difficilmente leggibili al commento, la trascrizione curata da De Angelis assume il carattere di una ricostruzione globale, che, con un minimo ricorso di elementi diacritici, si presenta come una proposta del curatore al lettore. Nello spazio che egli riserva all'emendazione del testo, in una continua ricerca di equilibrio fra assoluta fedeltà al manoscritto decifrato e intervento normativo (per esempio a livello di interpunzione) si dispiega, tenendo conto degli aspetti suddetti, un'ulteriore fase della lettura che si avvale delle ipotesi di De Angelis, evidenziate puntualmente da appositi segni diacritici; l'esposizione delle questioni più spinose viene demandata alle pagine del commento che correda anche questa parte del lavoro. Il *Lesetext*, il testo finale, consente non solo un'operazione di lettura più piana, giacché non appaiono più i segni diacritici, ma anche più dinamica, in quanto, e ciò accade evidentemente nella versione CD-Rom, la struttura del testo è ricostruibile da differenti punti di partenza, mediante *hyperlink* che consentono di cambiare il movimento della lettura, conformemente alla natura irrisolta della costruzione del dramma. Questo credo sia l'aspetto che rende la versione in CD-Rom prezioso strumento di lavoro e non mero tributo alle mode dei tempi: il supporto multimediale propone infatti di muoversi attraverso i frammenti del dramma lungo una pluralità di percorsi, la cui validità può venire di volta in volta verificata dal lettore, senza per questo cadere nell'arbitrio più assoluto, giacché, come precisa De Angelis, l'opportunità dell'atto di lettura scaturisce dal raffronto fra i diversi elementi messi a disposizione, dal facsimile, alla trascrizione, al testo emendato, al testo finale. Certo il curatore rinuncia a una personale proposta di sequenza delle scene - non si è tenuto conto delle suddivisioni in scene secondo quei segni riportati a matita sui manoscritti, ma non di mano di Büchner, bensì dei primi editori. Ma ciò accade non per debolezza o capitolazione di fronte a una responsabilità soverchiante. Piuttosto per un estremo atto di coerenza con le ipotesi metodologiche che muovono questo lavoro e con la convinzione che le singole stratificazioni sceniche non si possano in fondo combinare "giacché ciascuna di esse risponde a differenti e opposti principî drammaturgici" (p. 45). Tesi questa cui probabilmente era addivenuto, nel suo personalissimo e creativo atto di lettura, Alban Berg che realizzò il suo *Wozzeck* (1921) come una successione di quindici scene, ciascuna in sé compiuta nella particolare forma strumentale prescelta (passacaglia, rondò, tempo di sonata, fantasia

e fuga, etc.) ciascuna un frammento di un edificio infinito e inesauribile nella sua totalità, quello della storia della miseria e della disperazione umana.

Grazia Pulvirenti

Steven E. Aschheim, *G. Scholem, H. Arendt, V. Klemperer. Tre ebrei tedeschi negli anni bui*, trad. dall'inglese di Rosanella Volponi, Firenze, La Giuntina, 2001, pp. 160, £. 24.000

L'ultimo saggio di Steven Aschheim riproduce il testo di tre conferenze tenute dall'autore all'Hebrew Union College di Cincinnati nell'ottobre 1999 e viene edito contemporaneamente in America e in Italia: Aschheim, professore a Gerusalemme e autore, fra l'altro, di un famoso studio su cultura tedesca ed ebraismo orientale tra XIX e XX secolo (*Brothers and Strangers*, 1982), affronta qui uno dei nodi centrali della cultura tedesca del Novecento, la dibattuta questione della "simbiosi ebraico-tedesca", analizzata attraverso la biografia di tre figure emblematiche dell'ebraismo tedesco novecentesco: Gershom Sholem, Hannah Arendt e Victor Klemperer.
Come chiarisce il titolo originale del saggio, Aschheim si avvale per questa analisi delle "Intimate Chronicles" lasciate dai tre studiosi, cioè di diari ed epistolari, di scritti privati che testimoniano con maggiore immediatezza e attendibilità i sentimenti, l'evoluzione psicologica, le reazioni più intime.
Aschheim è consapevole della diversità biografica, ideologica e caratteriale di queste tre figure: si tratta, non solo, di uno scarto cronologico e dell'appartenenza a generazioni diverse - dal più anziano Klemperer (nato nel 1881), a Scholem (nato nel 1898) sino ad Hannah Arendt (1906) - ma anche di scelte o di parabole esistenziali differenti: Scholem lasciò presto la Germania ed emigrò nel 1923 in Palestina, Hannah Arendt si trasferì in America nel 1941, mentre Klemperer restò in Germania durante gli anni del Terzo Reich e alla fine della guerra si stabilì nella DDR. Differenze biografiche che determinano o rispecchiano, in parte, le differenti scelte ideologiche: il trasferimento in Palestina corrisponde al sionismo radicale di Scholem, mentre il rifiuto di emigrare di Klemperer rispecchierebbe idealmente, secondo Aschheim, la sua dichiarata appartenenza al *Deutschtum* (in realtà Klemperer non si risolse mai ad emigrare perché non conosceva l'inglese e non avrebbe potuto dunque ottenere nessun tipo di collocazione professionale all'estero).
Aschheim non nega perciò le differenze umane e filosofiche fra i tre pensatori e i netti contrasti che affiorarono ad esempio tra Scholem e la Arendt in occasione della pubblicazione di *Eichmann in Jerusalem* o che separano il sionismo di Scholem dall'assimilazionismo di Klemperer. Egli rinviene, però, a ragione, alcuni tratti comuni in queste tre figure: un'acuta sensibilità per "le patologie e le particolari caratteristiche della loro epoca", un eccezionale spirito di osservazione unito a grande curiosità intellettuale, oltreché, ovviamente, un'indagine serrata circa la propria identità ebraica.
La definizione della propria identità presuppone uno scavo psicologico e un confronto con la propria personalità e la propria autobiografia che traspaiono con maggiore chiarezza e spontaneità negli scritti di uso privato, nei diari e nelle lettere, appunto, cui Aschheim ricorre per la presente analisi. Pur conscio dei rilevanti problemi interpretativi posti da questo genere di scritti ("Le lettere possono essere artefatte e i diari, senza dubbio, in modo compensativo, auto-ingannevoli", p.15), Aschheim ne riconosce l'immediatezza "unica nel suo genere" e la natura privilegiata di materiale che fornisce "accesso ai sentimenti e ai pensieri più intimi" di chi scrive: nel caso specifico, conclude l'autore, si tratta di "testimonianze private che registrano, da inaspettati punti di vista, lo

spessore e il dramma dell'esperienza europea ed ebraica nel ventesimo secolo".
Nel primo saggio, l'autore evidenzia sulla base dei diari giovanili di Scholem (1913-1917) e del suo epistolario (1914-1982, pubblicato in Germania in tre volumi negli anni 1994-99) il formarsi della consapevolezza ebraica del giovane Scholem e la sua adesione al sionismo. Come altri rappresentanti della sua generazione (ma si ricordi anche la celebre diagnosi epocale della "westjüdische Zeit" formulata dal più anziano Kafka) Scholem era consapevole dello sradicamento culturale insito nell'assimilazione e del conseguente impoverimento dei valori culturali e religiosi ebraici. Aschheim ricostruisce la demistificazione operata da Scholem riguardo la presunta "simbiosi ebraico-tedesca" (definita da Scholem una "menzogna" e un "mito") e il suo sostegno "quasi istintivo al sionismo" ponendoli in una fertile contrapposizione dialettica con la profonda confidenza del filosofo ebreo con la cultura tedesca, dagli autori classico-romantici (Goethe, Hölderlin) ai lirici contemporanei (Rilke, George) sino alla filosofia di Nietzsche, colta da Scholem nel suo aspetto anarchico-visionario.
Persino il pacifismo mostrato da Scholem al momento della prima guerra mondiale, poi così apprezzato dai suoi ammiratori, è interpretato da Aschheim alla luce della peculiare contrapposizione scholemiana tra mondo europeo e mondo ebraico: "i diari – osserva Aschheim – chiariscono abbondantemente che il suo atteggiamento non derivava tanto da un senso d'umanitarismo oltraggiato quanto – in misura assai maggiore – dalla convinzione che i mondi della politica europea e tedesca (…) non erano una faccenda ebraico-sionista".
Aschheim scinde l'analisi di Scholem relativa a una presunta estraneità e incompatibilità tra tedeschi ed ebrei dall'effettivo, posteriore, collasso della convivenza ebraico-tedesca provocato dalla catastrofe nazista. Secondo l'autore, cioè, le analisi di Scholem non sono da intendersi come profezie sul futuro e l'abbandono precoce della Germania non fu il gesto preveggente di chi aveva intuito l'evoluzione dell'antisemitismo tedesco, ma fu piuttosto un'emigrazione compiuta nella speranza di una possibile palingenesi dell'ebraismo.
Di Hannah Arendt, che conosceva bene Scholem e di cui, in qualità di redattrice presso l'editore Schocken, curò la seconda edizione del suo *Major Trends in Jewish Mysticism*, viene qui proposto un itinerario verso l'identità ebraica contrassegnato dal rapporto con due non ebrei: la relazione sentimentale ed intellettuale con Martin Heidegger (documentata dal carteggio: *Briefe 1925-1975*, Frankfurt am Main 1998) e la profonda amicizia con Karl Jaspers (il loro carteggio 1926-1969 è stato pubblicato anche in italiano da Feltrinelli nell'eccellente versione di Quirino Principe a cui la traduttrice del presente volume avrebbe potuto fare ricorso per la traduzione delle citazioni). In questa parte sulla Arendt l'argomentazione di Aschheim, cui non giova peraltro la contorta e faticosa traduzione italiana, si fa più confusa, appesantita da un'aggettivazione vaga e inappropriata: i carteggi della Arendt con Kurt Blumenfeld e con Hermann Broch sono definiti, con aggettivo criticamente irrilevante, "irresistibili", lo stesso Broch, uno dei massimi romanzieri del Novecento, assai letto e studiato anche in America, è uno scrittore "ingiustamente trascurato", mentre del discusso legame tra la Arendt e Heidegger apprendiamo poco al di là della banale constatazione che si trattò di "una questione esplosiva" e che Heidegger fu mosso nella sua attrazione per la Arendt dal "brivido del proibito". L'analisi del nazismo offerta dalla Arendt richiedeva "un bagaglio (sic) concettuale adeguato allo scopo" mentre le sue proposte riguardanti la convivenza ebraico-tedesca sono definite, con un termine fortemente banalizzante, delle "ricette". È evidente che con una terminologia simile e con una sintassi a tratti fortemente oscura è difficile attingere alle profondità del pensiero della Arendt. A titolo esemplificativo cito uno

dei tanti passi incomprensibili che s'incontrano nel saggio: "ella [la Arendt] era però consapevole non soltanto della debolezza caratteriale dell'uomo (anche se troppo spesso la sua enfasi su quell'aspetto di Heidegger omise alcune delle sue azioni come un "opportunista consapevolmente connivente"), ma anche dei suoi pregiudizi ideologici" (p. 66).

Preciso e ricco di citazioni, anche se scarsamente innovativo, è il saggio finale su Klemperer, significativamente intitolato: "Victor Klemperer e il trauma delle identità molteplici" (sulle tematiche esposte nel saggio di Aschheim esiste già un ampio ed eccellente studio, cui peraltro l'autore rinvia, di Paola Traverso: *Victor Klemperers Deutschlandbild-Ein Jüdisches Tagebuch*, in "Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte", XXVI/1997. Qui l'autrice illustra e commenta con straordinaria chiarezza l'evoluzione spirituale e intellettuale di Klemperer, dalla conversione alla persecuzione nazista, sino all'ingresso nel Partito comunista. I saggi di Aschheim e di Paola Traverso coincidono peraltro anche nell'impostazione di fondo: entrambi mirano a fornire un'immagine sfaccettata, molteplice, discontinua della personalità di Klemperer, anche in polemica – è questo il caso della Traverso - con le semplificazioni e le stilizzazioni operate dalla stampa tedesca nell'ampio dibattito successivo alla pubblicazione dei diari di Klemperer 1933-45). Klemperer (1881-1960), figlio di un rabbino della comunità ebraica riformata (quindi non ortodossa e con forti concessioni alle spinte assimilazioniste), professore di lingue romanze a Dresda, è autore di una vastissima produzione diaristica che testimonia con precisione di dettagli e penetrazione critica la vita privata e pubblica in Germania dall'età guglielmina alla DDR degli anni Cinquanta. Aschheim ricorre non solo ai celebri diari tenuti da Klemperer negli anni del nazismo (editi in Germania nel 1995 e disponibili ora anche in italiano: *Testimoniare fino all'ultimo*, Mondadori 2000), ma anche al *Curriculum Vitae*. *Tagebücher 1881-1918* (Berlin 1989), ai diari degli anni di Weimar (Berlin 1996) e a quelli sulla DDR (Berlin 1999). Aschheim traccia il percorso di Klemperer come tedesco e come ebreo soffermandosi su alcune importanti scelte esistenziali: la conversione al protestantesimo (una prima volta nel 1903, su sollecitazione del fratello Berthold, e poi ancora nel 1912, sei anni dopo il matrimonio con la pianista protestante Eva Schlemmer), il successivo distacco dalla Chiesa protestante, dovuto sostanzialmente alla delusione di Klemperer per il comportamento ambiguo assunto dalla Chiesa protestante durante il nazismo, e l'ingresso nella KPD nel novembre 1945. Come molti ebrei assimilati, Klemperer era un agnostico e la conversione al protestantesimo fu ritenuta, proprio come era stato il caso di Heine quasi un secolo prima, "il biglietto d'ingresso alla cultura europea". La lettura dei diari degli anni Venti corregge però l'immagine della completa integrazione ebraica nella società tedesca e quella di un perfetto inserimento di Klemperer nella comunità culturale tedesca. Klemperer annota le reazioni di antisemitismo e constata il suo stato di "pariah", per usare un'espressione della Arendt, disprezzato dagli ebrei per la sua apostasia e non accettato dai tedeschi come uno dei loro.

Klemperer non si sentiva però né un ebreo né un ebreo tedesco "ma piuttosto puramente e semplicemente un tedesco" (*Curriculum Vitae*), era avverso al sionismo, con la sua ideologia separatista e nazionalista, ed istintivamente ostile alla religiosità ebraica, da lui associata alle immagini del ghetto e della segregazione: anche nei primi tempi della persecuzione mantenne una fedeltà tenace e persino commovente alle radici culturali e spirituali della patria tedesca, mentre ancora nel 1942 (30/5) scriveva: "*Io* sono tedesco e aspetto che i tedeschi ritornino; si sono nascosti da qualche parte".

Proprio negli anni della persecuzione nazista che egli trascorse a Dresda, alloggiato in diversi *Judenhäuser*, riscoprì però le proprie

radici ebraiche grazie a molte letture (F. Rosenzweig, M. Buber, S. Gronemann, S. Dubnov, ecc.) e finì per ribaltare la propria iniziale fiducia nelle qualità positive del *Deutschtum*, rinvenute sulla base di una sua credenza nella *Völkerpsychologie*, giungendo alla conclusione che il germe del nazismo risiedesse proprio nel romanticismo tedesco (in quello teutonico, "teutsch", non in quello tedesco, "deutsch), nella sua eredità culturale più retrivamente nazionalistica. Tra romanticismo e nazismo, scriverà Klemperer il 5/9/44 con un'annotazione tagliente, "c'è lo stesso rapporto di colpevolezza e non colpevolezza che esiste tra il cristianesimo e l'Inquisizione".

Alla fine della guerra, Klemperer, un uomo d'indole scettica e razionalistica, alieno dal fanatismo delle ideologie, riconobbe nel comunismo "il male minore" e nel novembre del 1945 entrò, senza nessun entusiasmo, nella KPD. La posizione di Klemperer riguardo il comunismo è molto complessa e dibattuta; stupisce perciò che Aschheim si pronunci al proposito con un giudizio un po' sommario: "Dopo la guerra aderì al Partito comunista, dopo aver costantemente equiparato il bolscevismo al nazismo". È vero che in diverse annotazioni diaristiche del 1933-34 l'autore accosta il comunismo al nazismo, ritenuti entrambi regimi tirannici e oppressivi, tuttavia Klemperer sfumò progressivamente questo giudizio e già nel 1936 il lettore dei diari assiste a un cambiamento di prospettive: in un'annotazione del 29/8 Klemperer riconosceva che nel comunismo era assente quella spregevole ideologia razziale che, a suo giudizio, costituiva invece il nucleo fondante del nazionalsocialismo.

Il percorso di Klemperer è perciò non privo di discontinuità e forse, come insinua Aschheim, rivela anche qualche traccia di opportunismo, ma è proprio questa sua inafferrabilità e l'estraneità a ogni ideologia che determinano il fascino e l'importanza dei suoi scritti. Si pensi, in questo senso, a certe annotazioni fulminanti della seconda metà del 1945 ove Klemperer istituisce una tempestiva e inquietante analogia tra la LTI, la lingua del nazismo indagata in suo celebre studio pubblicato nel 1947, e la lingua dei salvatori/oppressori sovietici, prontamente ribattezzata LQI, la lingua del Quarto Reich in cui Klemperer riconosce le stesse stigmate della lingua burocratica e totalitaria che avevano contrassegnato il linguaggio nazista. Nonostante il trauma del nazismo e i ripensamenti sulla natura dei tedeschi e sul destino della Germania, Klemperer rimase fedele ai valori umanistici della *Bildung* che avevano improntato la sua formazione di tedesco e di europeo: essi riaffiorano ancora in un'affermazione pronunciata nell'immediato dopoguerra, indicativa della volontà dell'autore di restare in Germania e di contribuire alla ricostruzione democratica del suo Paese: "Voglio davvero ripulire le stalle della Germania affinché questo Paese ritrovi una sua integrità".

Il percorso di Aschheim, che non segue un criterio cronologico quanto, piuttosto, psicologico, mostra infine i diversi aspetti dell'ebraismo tedesco novecentesco: dalla forte identità ebraica di Scholem, l'autore passa a considerare la "complessità" dell'ebraismo della Arendt per concludere infine nel trauma delle identità molteplici di Klemperer.

Il saggio di Aschheim, in conclusione, si distingue per alcune caratteristiche notevoli: il taglio interpretativo, condotto sulla base di scritti privati, la ricchezza di citazioni e l'originalità critica nell'affiancare personalità a tratti così diverse. Qualità altrettanto apprezzabili sarebbero state però anche una maggiore chiarezza espositiva, uno stile conforme all'argomento trattato e una traduzione precisa e scorrevole.

Paola Quadrelli

NOTA REDAZIONALE

Cogliamo l'occasione dell'uscita del decimo numero dell'"Osservatorio" per rinnovare l'invito ai lettori ad avanzare proposte di recensione di testi, usciti di regola – ma sono ammesse eccezioni: proprio in questo numero pubblichiamo il contributo di Luca Crescenzi su *La generazione romantica* di Charles Rosen, pubblicato qualche anno fa – negli ultimi due anni e di far pervenire segnalazioni e materiali bibliografici per coprire quanto più possibile il panorama editoriale della germanistica italiana.
All'ingresso nel quarto anno di vita, non possiamo che riconfermare le linee editoriali che hanno guidato fin dall'inizio la nostra pubblicazione: questo periodico è nato dall'esigenza, oltre che di assicurare un'informazione bibliografica tempestiva e capillare, di sviluppare un confronto critico, anche serrato, la cui natura esclusivamente scientifica, non priva talora di toni polemici, richiede di per sé la duplice condizione del rispetto reciproco da parte del recensore e del recensito e una sorta di impermeabilità nei confronti di situazioni e circostanze esterne al discorso strettamente culturale. A questo proposito si ricorda che la rubrica, che ospita interventi e contributi inerenti a temi di germanistica, costituisce un comune spazio di discussione e un'occasione ulteriore di comunicazione.

SEGNALAZIONI

Saggi

AA.VV., *Testo e immagine nel Medioevo germanico*, a cura di Maria Grazia Saibene e Marina Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 295, s.i.p.

Elena Agazzi (a cura di), *Luoghi non comuni. Contrasti nella letteratura austriaca contemporanea*, Torino, Silvio Zamorani editore, 2000, pp. 141, £. 28.000

Gaetano Biccari, *"Zuflucht des Geistes"? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, Narr, 2001, pp. 319, DM 96

Yvonne S. Bonnetain, *Breve grammatica dell'islandese antico*, Trieste, Editoriale San Giusto, 2001, pp. 128, £. 25.000

Giovanna Cermelli (a cura di), *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento. Per Ida Cappelli Porena*, Collana di memorie di atti e convegni 11, Pisa, ETS, 2001, pp. 118, £. 20.000

Michela Fabrizia Cessari, *Der Erwaehlte, das Licht und der Teufel: eine literarisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs Parsival*, Heidelberg, Winter, 2000, pp. 265, DM 68

Margherita Cottone, *Progettare un sogno. Letteratura e giardino in Germania*, Palermo, Flaccovio, 2000, pp. 143, £. 26.000

Alberto Destro (a cura di), *I paesi di lingua tedesca. Storia, cultura, società*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 291, £. 34.000

Giovanni Dotoli (a cura di), *Goethe e la musica*. Atti del Convegno internazionale, Martina Franca 29 luglio 1999, Fasano (BR), Schena, 2000, pp. 175, £. 20.000

Elisabetta Fazzini Giovannucci, *Le occupazioni della donna nelle fonti glossografiche tedesche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp.143, £. 30.000

Francesco Fiorentino, Günther Stocker, *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 166, £. 18.000

Marina Foschi Albert, *Generi letterari. 1.*

Narrativa, Bari, Graphiservice, 2000, pp. 195, £. 18.000

Marino Freschi, *Praga. Viaggio letterario nella città di Kafka*, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 319, £. 35.000

Maria Franca Frola, *Die Lehrlinge zu Sais: Accolita isiaco-atenaica*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2001, pp. 203, s.i.p.

Antonella Gargano, *Risvegli. Metamorfosi di Biancaneve nella letteratura tedesca contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 250, £. 30.000

Cesare Giacobazzi, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza*, Modena, Guaraldi, 2001, pp. 179, £. 35.000

Loretta Lari, *Generi letterari. 2. Dramma*, Bari, Graphiservice, 2000, pp. 168, £. 18.000

Guido Massino e Giulio Schiavoni (a cura di), *Stella errante - Percorsi dell'ebraismo fra Est e Ovest*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 434, £. 50.000

Lorenza Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, pp. 199, £. 34.000

Piergiuseppe Scardigli, *Germanica florentina e altre cose*, Trieste, Editoriale San Giusto, 2001, pp. 336, £. 85.000

Lia Secci, Anna Fattori, Leonardo Tofi (a cura di), *Sinestesie: percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 342, £. 46.000

Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Roma, Carocci, 2001, pp. 273, £. 42.000

Uta Treder, *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*, Perugia, Morlacchi, 2001, pp. 233, £. 30.000

Vivetta Vivarelli, *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*, Pisa, ETS, 2001, pp. 144, £. 20.000

Luciano Zagari (a cura di), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura dei paesi di lingua tedesca*, Pisa, ETS, 2001, pp. 358, £. 40.000

Riviste

Studi germanici 108 (nuova serie) Anno XXXVII, 2, 1999
Ludovica Koch, *La larghezza e l'altezza della lingua. In margine a una traduzione del* Beowulf; Manfred Durzak, *Stefan George und Goethe. Poetische Vereinnahmung oder produktive Aneignung und Verwandlung?*; Antonella Gargano, *Ernst Barlach: la molteplicità dei linguaggi*; Dieter Arendt, *Günter Grass: Eine emblematische Menagerie oder: Tiere – „Eine Art Korrektur"*. **Note – rassegne – profili**: Daniela Mantovan-Kromer, *Lingua e letteratura jiddish in Italia. Storia di una disciplina in via di formazione*; Georg Doerr, *Tendenzen des deutschen Romans seit 1989*. **Recensioni**

Studi germanici 109 (nuova serie) Anno XXXVII, 3, 1999
Luigi Forte, *Brecht fra passato e presente*; Luigi Forte, *Del povero Bertolt Brecht ovvero l'arte della simulazione*; Jan Knopf, *Brechts Liebeslyrik. Zur Theorie der Dichtung*; Carl Pietzcker, *Bertolt Brechts* Terzinen über die Liebe; Giulio Schiavoni, *Un identico sguardo spassionato. Benjamin commentatore di Brecht*; Ernst Schumacher, *„lieber E. Sch., wir haben die gedichte an ‚Sinn und Form' geschickt... herzlich Ihr b". Meine Beziehungen als Gedichteschreiber zu Bertolt Brecht von 1944 bis 1956*. **Note – rassegne – profili**: Margherita Versari, *"Die Worte verderben die Musik": narcisismo, musica ed eros in* Der arme Spielmann *di Franz Grillparzer*; Luca Crescenzi, *Ängstliche Rettung. Zu Eugen Gottlob Winklers Dialog*

Die Erkundung der Linie; Paolo Chiarini, *Il ‚mondo tedesco' di Giuliana Morandini*. **Recensioni**

Studi germanici 110 (nuova serie) Anno XXXVIII, 1, 2000
Luca Panieri, *Riflessioni sul genitivo plurale gotico*; Serenella Iovino, *"Ich ist Nicht-Ich" = "Alles ist Alles". Goethe lettore della* Wissenschaftslehre. *Un contributo alla storia del rapporto tra Goethe e Fichte*; Paolo Chiarini, *Primo ingresso del 'mito absburgico' in Italia. Con una 'giunta alla derrata'*; Simonetta Sanna, *Per una pedagogia delle immagini. Le immagini dell'*unablässiges Fahren *nel* Wallenstein *di Alfred Döblin*; Reinhold Grimm, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz.* **Note – rassegne – profili**: Thomas Taterka, "Der nachlass ist / gesichtet, der dichter / beruhigend tot"? *Das Bild Johannes Bobrowskis in der Forschung des letzten Jahrzehnts. Ein Literaturbericht***.** **Recensioni**

ProForma. Quaderni di germanistica 2
Goethe alle soglie del 2000
Ursula Bongaerts, *Zum Geleit*; Mauro Ponzi, *Il primo monologo dell'*Urfaust *di Goethe: l'anticamera del moderno*; Anna Maria Segala, *Goethe e la ballata danese*; Antonella Gargano, *Tre donne attorno a Goethe*; Maria Virginia Verrienti, *La figura di Goethe in Oriente*; Vanda Perretta, *Trilogia di una passione*; Norbert von Prellwitz, *Una traduzione* in itinere: A Werther *di Goethe*; Maddalena Fumagalli, *Goethe e la musica*; Flavia Arzeni, *Goethe e la commercializzazione di un mito*; Paolo Chiarini, *Goethe, i tedeschi e l'Europa*; Maria Paola Scialdone, *Richard Werner Dorn: un "Goethe-Verehrer" del XX secolo* Fuori tema: Hans Dieter Zimmermann, *Das Labyrint der Welt: Kafka und Comenius*; Wolfgang Höppner, *Die Literatur-wissenschaft der DDR in der „Wende"*

Cultura tedesca 15, dicembre 2000

Praga: Laura Auteri, *La città e il rinnovamento(1400-1600)*; Giuseppe Cengiarotti, *Momenti e figure della Praga rosacrociana e barocca Appunti di* Kulturgeschichte; Cinzia Leone, *Gli ebrei in Boemia: una minoranza fra le nazioni. Una comunità fra cechi e tedeschi: assimilazione e isolamento*; Giancarlo Fazzi, *Linee per una storia della letteratura ceca Moderna*; Heinz Schlaffer, *Condizioni culturali della letteratura praghese di lingua tedesca*; Matilde de Pasquale, *La 'primavera dorata' di R. M. Rilke*; Margherita Cottone, *Il potere dello spazio e le leggende praghesi: golem e marionette nella* Città misteriosa *di Gustav Meyrink*; Michel Reffet, *Franz Werfel zwischen Prag und Wien*; Elena de Pasquale, *La* Golemlegende *in* R.U.R. *di Karel Çapek*; Grazia Pulvirenti, *I fiori di un lontano paradiso e le pietre della terra. Scomparire come destino esistenziale ed essenza del segno poetico nell'opera di Franz Janowitz*; Antonella Gargano, *Il gesto e l'idea: Paul Kornfeld e il racconto* Die Begegnung; Rita Calabrese, *Il viaggio a Praga di Anna Seghers*; Karel Kosík, *Ha_ek e Kafka, ovvero un mondo grottesco*; Marino Freschi, *La fuga da Praga*. **Saggi:** Giovanni Scimonello, *Franco Biondis Roman* In deutschen Küchen (1997) *und Gino Chiellinos Lyrik als Paradigmen poetologischer Diskurse in der Ausländerliteratur der BRD*; Emilia Fiandra, *Alla deriva del sentimento. L-impossibile salvezza di 'Effi Briest'*. **Recensioni.**

Traduzioni

Heinrich Böll, *Opere*, a cura di Lucia Borghese, Milano, Mondadori (I meridiani), 2001, pp. 1564, £. 95.000

Hermann Broch, *L'espiazione. Inventato di sana pianta ovvero gli affari del barone Laborde. Tutto come prima*, trad. e introd. di Roberto Rizzo, postfazione di Claudio

Magris, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 247, £. 40.000

Veza Canetti, *Le tartarughe*, trad. di Alessandra Luise, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 264, £. 29.000

John von Dueffel, *Noi torniamo sempre all'acqua*, trad. di Claudio Groff, Milano, Mondadori, 2000, pp. 262, £. 29.000

Andreas Eschbach, *Miliardi di tappeti di capelli*, trad. di Robin Benatti, Roma, Fanucci, 2001, pp. 279, £. 7.900

Tobias Philipp von Gebler, *Thamos, re d'Egitto. Dramma eroico in cinque atti*, a cura di Grazia Pulvirenti, La Spezia, Agorà Edizioni, 2001, pp. 78, £. 29.000

Johann Wolfgang Goethe, *Il collezionista e la sua cerchia. Der Sammler und die Seinigen*, a cura di Gabriella Catalano, Napoli, Liguori, 2000, pp. 176, £. 18.000

Frieda Lampe, *Ai margini della notte*, a cura di Giovanni Nadiani, Faenza, Mobydick, 2000, pp. 136, £. 20.000

Hugo Loetscher, *L'ispettore delle fogne*, trad. di Bianca Zagari, Bellinzona, Casagrande, 2000, pp. 162, £. 24.000

Heinrich von Nördlingen e Margaretha Ebner, *Le lettere (1332-1350)*, a cura di Lucia Corsini, premessa di Donatella Bremer Buono, Pisa, ETS, 2001, pp. 453, £. 45.000

Ingo Schulze, *33 attimi di felicità*, trad. di Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori, 2001, pp. 270, £. 32.000

Werner Schwab, *Drammi fecali. Le presidentesse. Sovrappeso, insignificante: informe. Sterminio*, a cura di Roberto Menin, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 118, £. 26.000

Ruth Schweikert, *Chiudi gli occhi*, trad. di Silvia Juliani, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 119, £. 22.000

Jörg Steiner, *Il collega*, trad. di Mattia Mantovani, Bellinzona (CH), Casagrande, 2000, pp. 80, £. 18.000

B. Traven, *Nello stato più libero del mondo*, trad. di Andrea Chersi, introd. di Guido Bavroero, Brescia, Chersi Libri, 2000, pp. 74, s. i. p., distrib. akersi@hotmail.com

Robert Walser, *Poesie*, a cura di Antonio Rossi, Bellinzona (CH), Casagrande, 2000, pp. 105, £. 25.000

Robert Walser, *Il mio monte. Piccola prosa di montagna*, a cura di Michel Jakob, trad. di Maura Formica, Verbania, Tararà, 2000, pp. 88, £. 18.000

Robert Walser, *Diario del 1926. Frammento*, a cura di Mattia Mantovani, Genova, il melangolo, 2000, pp. 118, £. 14.000

Jakob Wassermann, *Il tumulto intorno allo Junker Ernst*, a cura di Angela Pineider, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 234, £. 15.000

Franz Werfel, *Verdi*, trad. di Willy Dias, Milano, Corbaccio, 2001, pp. 384, £. 36.000

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Osservatorio Critico della germanistica
anno IV, n. 10
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche - Trento 2001

Direttore Responsabile: Massimo Egidi

Redazione: Fabrizio Cambi, Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari
Comitato esterno: Luca Crescenzi, Guido Massino, Lucia Perrone Capano, Grazia Pulvirenti, 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 fabrizio.cambi@lett.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
Aprile 2000

periodico in attesa di registrazione presso il Tribunale di Lucca

ISSN

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

INDICE

Marianello Marianelli
Appunti per un congresso 1

Fulvio Ferrari
Ballate magiche svedesi, a cura di Massimo Panza 7

Fabrizio Cambi
Johann Rist, *Germania anelante la Pace*, a cura di Roberto De Pol 10

Christoph Nickenig
Roberto Zapperi: *Una vita in incognito. Goethe a Roma.*

Roberto Zapperi: *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*

Mit einem kurzen Seitenblick auf :
Hanns-Josef Ortheil: *Faustinas Küsse* 13

Alessandro Fambrini
Christof T. Eschenröder, *Goethe e la psicoterapia* 17

Michele Cometa
Giorgio Cusatelli (a cura di), *Athenaeum 1798 – 1800*, traduzioni, note,
apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza 20

Luca Crescenzi
Charles Rosen, *La generazione romantica*, a cura di Guido Zaccagnini 21

Stefano Beretta
Luca Renzi, *Joseph Görres e i „Teutsche Volksbücher“. Sul concetto di „Volk“ e di „Volksbuch“ nel romanticismo di Heidelberg*,
con uno scritto di Giorgio Cusatelli 25

Grazia Pulvirenti
Georg Büchner, *Woyzeck*, herausgegeben von Enrico De Angelis 29

Paola Quadrelli
Steven E. Aschheim, *G. Scholem, H. Arendt, V. Klemperer. Tre ebrei tedeschi negli anni bui* 31

NOTA REDAZIONALE 35

SEGNALAZIONI 35

Università degli Studi di Trento

IV - 10

Lire 10.000