IV - 15

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Amelia Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 244, €11,50

Chi legge *Blu e poesia* non può evitare di cadere nel precipizio di Persefone, metafora in cui Cristina Campo cristallizza l'esperienza della vera conoscenza, la conoscenza che accade per attrazione di figure, mediante il mito, la poesia. A volte, raramente, mediante la scrittura saggistica. E certamente l'epigrafe del volume suggella l'altezza della ricerca che la parola di Valtolina distilla nelle pagine che attraversano lo spazio e il tempo delle metamorfosi di un colore-cifra, dalle valenze archetipe e simboliche stratificatesi spesso in maniera antifrastica, a volte assenze nel silenzio della storia.

Il colore del cielo e quindi del luminoso – osserva l'autrice come lo splendore del blu sia evocato anche etimologicamente dal nesso fra la radice verbale *BHEL, originaria sia per le lingue germaniche che romanze, con *flavus*, il giallo - è anche il colore dell'abisso: a conferma l'anfibologia di un'altra parola, *kyaneos*, il *caeruleus* adoperato tanto per esprimere una vertigine in altezza che in profondità, lo sconfinamento del cielo e della profondità marina. Così nella tradizione dell'Occidente si cristallizzano due opposte sfere di significato nella stessa parola, in un solo colore: la *sophía*, la speculazione del pensiero, l'ascesa nella conoscenza (razionale o misterica che sia) e la *nékia*, il precipitare nella tenebra della psiche. La storia del pensiero occidentale è segnata sin dalla sua nascita come origine del pensiero filosofico dal colore blu, come narra Platone nel *Timeo*, lì dove radica, in quel che Hölderlin definirà "l'azzurro della scuola degli occhi", la sede delle idee, ricorrendo all'immagine della testa umana appesa con le sue radici in cielo. Da questa volta divina prende le mosse la densa ricognizione dei significati assunti dal colore azzurro in Occidente, arricchita di osservazioni che dai sentieri filosofici si spostano in ambiti prettamente figurativi – le vetrate di Chartres – oltre che letterari. Di fatto un pregio particolare di questo volume è indubbiamente costituito dalla modalità dell'indagine: in tempi di falsa e retorica interdisciplinarità, Valtolina si inoltra con rigore a abilità critica nelle zone di confine, nei luoghi di contatto fra filosofia, letteratura, arti figurative, antropologia, storia, etc., trasformando i luoghi d'ombra, i posti trascurati per apparente dissipazione di senso, in terre di scoperta di nuovi significati.

E con questa particolarissima lente che non esita, per restare in metafora, a fissare la luce e inoltrarsi nelle tenebre, l'autrice, stila una breve storia delle sorti del colore in Occidente (il capitolo "*Tutto azzurro nel mio libro…*") per concludere che la storia del colore segna la storia del pensiero: "Un colore freddo e sublimante; da Leonardo in poi,

Università degli Studi di Trento

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

perduta l'aura trascendentale di cui il Medioevo lo aveva circonfuso, anche colore prospettico – e il pensiero vuole prospettiva, esige distanza dall'oggetto, *pathos della distanza*. Fino all'estrema distanza della meditazione: azzurro è lo sfondo di molti mandala e nella lingua pali il suo nome (*nila*) significa 'meditazione'. […] Colore dell'*unio mentalis* alchemica, della congiunzione fra *lógos* e *psyché*, l'azzurro segna l'origine e insieme il percorso verso l'incandescenza bianca della mente: è la tintura celestiale che permette il passaggio dalla *nigredo* all'*albedo* dischiudendo il regno della riflessione, là dove il pensiero si fa immagine; è la quintessenza che scolora la negritudine dell'egotismo e inizia la personalità alla scoperta di Anima [in nota è un riferimento a *Fuochi blu* di Hillman]; è il primo distacco dal nucleo nero del dolore e dalla prigionia della materia." (pp. 2-39).

Ma fin qui non siamo che nelle premesse, sebbene queste pagine addensino risultati di uno studio assai ampio ed esteso, autonomo, anche se estremamente compatto e sintetico. Solo nel paragrafo che segue, *Un colore di poesia*, Valtolina delimita il campo della sua ricerca – per quanto, come constateremo durante l'appassionante lettura, esso sia a sua volta vastissimo - , l'universo poetico. E poi ancora, dopo un primo *excursus* passando per il sangue blu del cigno di Cocteau, l'azzurro dei fogli manoscritti di Colette, la mansarde bleu di George Sand, l'inevitabile stanza celeste di Proust, la penna di Valtolina, penetra lieve nel suo regno d'elezione, la poesia tedesca.

E qui la riflessione che culmina nell'assunto, ampiamente dimostrato dalle pagine dei capitoli successivi (*Metamorfosi*, *Dissonanze*, *Usque ad finem*, *Controblu*), di una coincidenza di poesia e utopia nel segno del blu, prende le mosse da un'indagine linguistica che, spaziando dalle origini indogermaniche, indaga le valenze simboliche di quello che è stato definito "il più difficile di tutti i colori" a partire dalle trasformazioni linguistiche dei diversi *caeruleus*, *lividus*, *caesius*, *bleu*, *blu*, *blau*. E proprio la qualità sonora del "blau" in tedesco ne definisce l'ambivalenza: richiamandosi a una suggestiva osservazione di Ernst Jünger, Valtolina si sofferma sulle valenze del dittongo AU che fa collidere la vocale chiara A con una scura, la U, cioè "la vocale più alta con quella più bassa", come scrive Jünger, creando un effetto di sospensione e vertigine mediante la convergenza di "altezza e profondità". Per questa ambiguità simbolica del colore, o meglio per questa sua doppia natura che è linguistica, prima ancora che filosofica e letteraria, il blu è divenuto il colore di una parola poetica che dice la sua assenza, la sua mancanza, il suo smarrimento, e, al contempo, la sua impellente necessità, il suo emergere da una ontologia negativa: la parola dell'utopia. Al tempo delle riflessioni metriche di A.W. Schlegel – "U blu" - e delle *Scoperte sulla teoria del suono* di Chladni, Novalis immerse nell'azzurro il suo fiore poetico, segnatura non solo della ricerca d'assoluto dei romantici, ma della tensione utopica della parola poetica, che permane e si conserva, si cela per riaffiorare, anche lì dove il degrado del quotidiano, l'abiezione dei tempi, la tragicità della storia serrano le labbra alla musa della poesia: nei versi di Celan, dell'ultimo Celan, in particolar modo, non c'è più neanche lo spazio per la memoria di quella poetizzazione del mondo di cui il fiore azzurro era simbolo. In *Huhediblu* il fiore azzurro tracolla fra "i colpi d'ascia vibrati dalle parole" (p. 194). Ma è nel blu, in un cielo che sorge da un abisso, poiché, come precisa Valtolina, "insorge" contro ogni degradazione e svuotamento di senso che la parola poetica 'risorge' nel silenzio della storia: "Im Aufgang der Leinwand,/ verwandlungswillig:/ ein Blau, das emporströmt" si legge in una lirica scritta da Celan nell'imminenza della morte. Il blu, come acutamente precisa Valtolina, diviene "controblu" e suggella la forza della sua resistenza nel moto di ascesa segnato dalla radicalità dell'"empor": tende all'alto quel che si sottrae al silenzio e al nulla.

In un moto circolare che elegge l'azzurro a cifra di una tensione verso l'alto, dal giacin-

to azzurro citato dalla Campo al tormentato fiore dell'assenza di Celan, Valtolina spigola nel solco segnato per la lirica tedesca dalla "blaue Blume" di Novalis: soffermandosi sull'operazione compiuta da Heine per via d'ironia, e ponendo l'accento sulla valenza di questa dissacrazione, che traghettò il simbolo romantico nelle terre aspre della modernità, il paesaggio poetico tracciato dall'autrice si tinge del blu dissonante di Trakl, dell'azzurro visionario della Lasker-Schüler, per spegnersi apparentemente nel segno dell'abbandono del blu malinconico di Gottfried Benn: "un blu di cordoglio, sconsolato come il triste amore di Isotta, blu notturno e blu finale" (p. 167). Ma il blu - ci insegnano le dense pagine di questo libro - ha sempre in sé un 'di più': si avvicina a dire il nulla, la negazione per assurgere a divenire segno di un "fanatismo della trascendenza" (Benn) che si palesa in quel sogno che Valtolina fa coincidere con la tensione alla forma: "il sogno azzurro della poesia sogna l'*Artistik*, il regno della forma." (p. 170). Il blu è così, pur se nell'effimero spazio del sogno, colore dell'essere che "si rivela", colore della conoscenza, di fronte a cui si spalanca il precipizio di Persefone.

Grazia Pulvirenti

Soma Morgenstern, *Fuga e fine di Joseph Roth*, a cura di Ingolf Schulte, Milano, Adelphi, 2001 (Biblioteca Adelphi; 415), pp. 459, € 23,24

Soma Morgenstern, *Werke in Einzelbänden: Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*, hrsg. und Nachwort von Ingolf Schulte, Lüneburg, zu Klampen, 1994, pp. 330, € 24

Mit dem Titel seines Buches spielt Morgenstern bewusst auf Roths Roman *Flucht ohne Ende* an, dessen sehr knappes Vorwort als Motto für das Buch des Freundes fungieren könnte, man bräuchte nur den Namen des Romanhelden bloß durch den seines Autors zu ersetzen: „Im folgenden erzähle ich die Geschichte meines Freundes, Kameraden und Gesinnungsgenossen Franz Tunda. Ich folge zum Teil seinen Aufzeichnungen, zum Teil seinen Erzählungen. Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum, zu „dichten". Das wichtigste ist das Beobachtete."(Joseph Roth, *Flucht ohne Ende*. München, dtv, 1981, S. 5). Mit der Wahl eines so bedeutungsschwangeren und anspielungsreichen Titels indes lässt Morgenstern die Vermutung aufkommen, als handele sich nur um die Darstellung von Roths letzten Jahren, was aber keineswegs zutrifft, denn er verfolgt die Geschichte dieser Freundschaft bis zur ersten Begegnung der beiden während der Landeskonferenz der zionistischen Mittelschüler Galiziens in Lemberg im Jahr 1909 oder 1910.

Soma Morgensterns Buch über *Joseph Roths Flucht und Ende* ist ein eigenartiges Zwitterwesen, das eigentlich nur mit etwas gutem Willen in den Rahmen einer germanistischen Fachzeitschrift gehört, denn der Gegenstand dieser Erinnerungen wird nicht mit den Augen eines so nüchternen Biographen wie David Bronsen betrachtet, welcher im übrigen Morgensterns langjährige Beziehung zu Roth beinahe auf den Status einer flüchtigen Bekanntschaft herabmindert: „(Morgenstern; C.N.) lernte Roth 1913 als Student an der Wiener Hochschule kennen, sah ihn wiederholte Male in Wien in den zwanziger Jahren und einige Male in den dreißiger Jahren, bis zum Anschluß Österreichs. Wohnte 1938-1939 zusammen mit Roth im Hôtel de la Poste in Paris."(David Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie*, München, dtv, 1981, S. 687) Liest man dagegen Morgensterns Aussagen über seine Freundschaft zu Joseph Roth, so wird der Anschein erweckt, als habe die beiden eine sehr enge Beziehung mit allen Höhen und Tiefen bis hin zu Roths Tod im

Jahr 1939 verbunden. All dies beschreibt Morgenstern aus einem sehr persönlichen Blickwinkel, der natürlich auch vor der Nachtseite und den Abgründen in Roths Charakter, insbesondere seinem Alkoholismus, die Augen keineswegs kritiklos verschließt, sondern den zunehmenden Verfall des Freundes und dessen immer mehr aus Monarchisten und Katholiken bestehende Entourage durchaus kritisch betrachtet. Selbstverständlich konnte das Verhältnis zwischen dem erfolgreichen Schriftsteller und Feuilletonisten Joseph Roth und dem heute fast ganz in Vergessenheit geratenen Romancier Soma Morgenstern nicht problemlos sein, wenngleich sich letzterer in seinen Erinnerungen redlich bemüht, keinen Neid aufkommen zu lassen. Man wird Morgenstern auch nicht vorwerfen können, mit seinen Erinnerungen vom Nachruhm des weitaus populäreren Freundes und Kollegen zehren zu wollen. Ihm geht es vorrangig darum, Zeugnis abzulegen.

Vielleicht sind an dieser Stelle einige Worte über Soma Morgensterns Leben und schriftstellerischen Werdegang angebracht. Salomo Morgenstern kam am 3. Mai 1890 in einem Dorf bei Tarnopol, im damaligen KuK-Kronland Galizien zur Welt und wuchs in einer polyglotten Umgebung als Kind eines gelehrten Chassiden inmitten einer tiefreligiösen Familie auf. Früh schon wurde er auf Drängen seines Vaters mit der deutschen Sprache vertraut gemacht und blieb dem Deutschen auch bei seiner literarischen Arbeit treu. Schon hier tut sich eine lebensgeschichtliche Parallele zu Joseph Roth auf, die als verbindendes Element zwischen den beiden ansonsten sehr unterschiedlichen Charakteren nicht zu unterschätzen ist. Die Studienzeit in Wien ist beiden ebenso gemeinsam wie die Übersiedelung nach Berlin und die Mitarbeit am Feuilleton der Frankfurter Zeitung unter der Ägide Benno Reifenbergs, in Morgensterns Fall als Wiener Kulturkorrespondent. Zahlreiche gemeinsame Bekanntschaften und Freundschaften innerhalb der Berliner, Wiener und später auch der Pariser Kulturszene verbanden die beiden miteinander, wie auch ihre nie ganz überwundene Fremdheit und Distanz gegenüber dem Kulturbetrieb. Von einigen Begegnungen, so etwa dem von Morgenstern zwischen Joseph Roth und Robert Musil vermittelten und durchaus nicht unproblematischen Gespräch zwischen diesen so grundverschiedenen Autoren, berichtet das Buch (in diesem Fall auf S. 76 ff.) ausführlich.

Deutlich treten aber nicht nur die Affinitäten zwischen Roth und Morgenstern hervor, sondern auch Divergenzen, die von finanziellen Fragen - Roth hatte Morgenstern mit unverhohlener Chuzpe vorgeschlagen, im Pariser Exil gemeinsame Kasse zu machen - über Roths unverfrorene literarische Anleihen - so etwa die 'Übersiedelung' eines gewissen 'Jankel Christjampoler' aus einem Roman Morgensterns in Roths 'Tarabas' bis hin zu ihrem jeweiligen Verhältnis zum Judentum.

Auch Soma Morgensterns Geschicke während der Emigration unterschieden sich grundlegend von Roths Schicksal: Schon seine Ausreise nach dem Anschluss Österreichs war schwierig genug. Die materielle Not wurde nur unwesentlich durch ein Arbeitsstipendium der „American Guild for German Cultural Freedom" gelindert, während Roth noch Tantiemen aus verschiedenen Quellen erhielt und diese großzügig verprasste, um anschließend den Freund anzupumpen. Morgenstern hatte alle Ängste und Nöte des geduldeten aber keineswegs willkommenen Emigranten zu erdulden. Die Ungewissheit über die Geschicke der Angehörigen, die ständige Sorge um die Gültigkeit von Papieren, die Beschaffung von Dokumenten und Bürgschaften für die ersehnte Ausreise nach Amerika auf Seiten Morgensterns, die Verweigerungshaltung, die Realitätsflucht und der Suff auf Seiten Roths treten drastisch hervor.

Nicht genug damit. Morgenstern musste überdies die Internierung als feindlicher

Ausländer in französischen Lagern (Montargis und Audièrne) erleben und entkam beim zweiten Mal nur mit knapper Not der Gestapo, um zu Fuß in den unbesetzten Süden zu flüchten. Auch die Jahre nach seiner endgültigen Emigration in die USA waren nachhaltig von der Shoah geprägt. Morgenstern wurde von existenziellen Zweifeln umgetrieben, aber auch von einem regelrechten Ekel gegenüber der deutschen Sprache, was zu Sprachlosigkeit und langjähriger Schreibhemmung führte. Dennoch wechselte er nicht ins Amerikanische, sondern hielt an der deutschen Sprache als literarischem Ausdrucksmittel fest. Als Morgenstern „im 86. Lebensjahr gestorben war, wurde beiderseits des Atlantiks sein Tod gerade noch gemeldet, Nachrufe gab es so gut wie keine.“, vermerkt Ingolf Schultes Nachwort *Soma Morgenstern - der Autor als Überlebender* mit berechtigter Bitterkeit. Die Fährnisse der Geschichte des 20. Jahrhunderts, sprich das Naziregime, hatten nicht nur sein Leben überschattet, sondern auch die Rezeption seiner Werke nachhaltig verhindert. Morgensterns Romantrilogie *Funken im Abgrund* blieb auch in der Nachkriegszeit weitgehend unbekannt ebenso wie der Roman *Die Blutsäule*.

Was Morgensterns Buch über seine Freundschaft zu Joseph Roth auszeichnet, ist seine Aufrichtigkeit und Schnörkellosigkeit bis hin zur Schonungslosigkeit gegenüber seinem Gegenstand. Dies zeigt sich in den Ausführungen über Roths Hang zur Mystifikation oder über die Frauen in Roths Leben, wobei die Ehefrau, Friedl, besonders schlecht wegkommt, doch insbesondere in den zahlreichen Passagen über Roths Alkoholkonsum: „So ein genießerisches Schnapstrinken habe ich nur noch bei *einem* anderen trinksüchtigen Freunde bemerkt, bei Hanns Eisler, dem Komponisten. Dennoch ist Eisler kein tragischer Säufer geworden, sondern ein recht wohlgemuter Trinker geblieben. Warum?, habe ich mich oft gefragt. War Eisler ein willensstarker Künstler, Roth aber ein willensschwacher? Eines Tages, angesichts einer Riesenflasche Cognac, befragte ich Eisler. Er sagte, nicht ohne einen leichten Seufzer: ‘Leider ist es so, daß ich keine Note schreiben kann, wenn ich getrunken habe. Sonst wäre ich sicher ein schwerer Alkoholiker geworden.’ Joseph Roth sagte mir [...] überall, wo er in einem öffentlichen Lokal rastlos trank und rastlos schrieb: ‘Ohne Alkohol wäre ich wahrscheinlich noch gerade ein guter Journalist geworden. Alle guten Einfälle kommen mir beim Trinken. Wenn du willst, zeig ich dir in meinen Romanen jede gute Stelle, die ich einem guten Calvados zu verdanken habe.’ Ich zog es vor, *ihm* die Stellen zu zeigen - und es waren nicht die besten, und ich sagte es ihm.“(Morgenstern; 147 f.)

Der Autor strebt nach Authentizität und Wahrheit, was sich in lebendigen Dialogszenen - wie der oben zitierten - ebenso zeigt wie in den häufigen, offenbar bewusst nicht ausgemerzten Wiederholungen. Morgensterns Stil ist - für ein autobiographisches Buch ganz und gar untypisch - so uneitel, dass es fast schon wieder manieriert wirkt.

Noch ein Wort zur italienischen Ausgabe: Die von Sabina de Waal besorgte Übersetzung kann sich sehen lassen. Auszusetzen ist allein die von der deutschen Version abweichende Praxis der Hintanstellung der Fußnoten, offenbar um die Einheitlichkeit des Schriftbildes und die Flüssigkeit der Lektüre nicht zu stören. Wer blättert aber schon gerne unter der Fußnote 249 von Seite 264 auf Seite 448, um mit der enttäuschenden Auskunft abgespeist zu werden: „Non è stato possibile ottenere ulteriori ragguagli.“ Diese Anmerkung hätte man sich schon im Original als Fußnote am Seitenende sparen können, ist aber am Textende eher ärgerlich, obgleich festzuhalten bleibt, dass die Mehrzahl der Noten nützlich und gerade für den mit Joseph Roth, der Exilliteratur oder der Wiener Kulturlandschaft der 20er und 30er

Jahre weniger vertrauten Leser aufschlussreich ist. Umso bedauerlicher, wenn man diese wertvollen Zusatzinformationen in den Anhang verbannt.

Christoph Nickenig

Theodor W. Adorno, Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a./M., Suhrkamp, 2002, pp. 179, € 24.90

Nell'ambito della pubblicazione degli scritti postumi di Theodor W. Adorno, che vanno dai corsi di filosofia tenuti a Francoforte tra l'inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta a scritti di filosofia e sociologia musicale, appunti filosofici e anche frammenti letterari, è apparsa ora presso l'editore Suhrkamp un'edizione critica del carteggio tra Adorno e Thomas Mann, che merita attenzione non fosse altro che per il puntuale lavoro dei curatori, Christoph Gödde e Thomas Sprecher, i quali hanno corredato ogni lettera di un dettagliato apparato critico, indispensabile per decifrare contesti oggi divenuti spesso criptici. La conoscenza tra Thomas Mann e Adorno, che vivevano entrambi in esilio in California, avvenne probabilmente tra il '42 e il '43 in casa di Max Horkheimer e della moglie Maidon. Mann, settantenne e segnato dalla malattia, ha già iniziato, nell'estate del '43, il lavoro al *Faustus*, riprendendo un motivo, quello del patto diabolico dell'artista, che, come si desume dalla *Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, era un suo vecchio interesse, risalente addirittura al 1901. La collaborazione con Adorno inizia quando Mann si trova al settimo capitolo del romanzo, intorno al luglio del '43: lo scrittore si rende conto dei limiti delle proprie conoscenze musicali tecnico-teoriche e della necessità di ricorrere all'aiuto di un musicologo. Decisiva si rivela la lettura della prima parte, dedicata a Schönberg, di uno dei capolavori di Adorno, la *Philosophie der neuen Musik*, della quale Mann lesse il manoscritto. Nel *Roman eines Romans* Mann ricorda a questo proposito: „Hier war in der Tat etwas ‚Wichtiges'. Ich fand eine artistisch-soziologische Situationskritik von größter Fortgeschrittenheit, Feinheit und Tiefe, welche die eigentümlichste Affinität zur Idee meines Werkes, zu der ‚Komposition' hatte, in der ich lebte, an der ich webte. In mir entschied es sich: ‚Das ist mein Mann'" (*Entstehung*, Frankfurt a./M 2002, p. 705). L'affinità tra lo scritto adorniano su Schönberg ed il *Faustus* è da ricercare nel rapporto analizzato da entrambi tra tradizione ed avanguardia, anche se non è azzardato ipotizzare che probabilmente il debito di Mann nei confronti di Adorno sia più vasto di quanto la *Entstehung* sia disposta a concedere, ché proprio il motivo principale del romanzo, il pericolo della ricaduta dell'avanguardia in barbarie, si rifà direttamente alla critica adorniana di Schönberg. Questa poggia sulla constatazione di una dialettica tra progresso e regressione sottesa allo sviluppo della musica moderna, ovvero, „dass die objektiv notwendige konstruktive Erhellung der Musik aus ebenso objektiven Gründen, gleichsam über den Kopf des Künstlers hinweg, in ein Finsteres, Mythologisches zurückschlagen droht" (*Briefwechsel*, p. 34). Si tratta di un rovesciamento dialettico che nella *Philosophie der neuen Musik* Adorno ricostruisce analizzando l'evoluzione di Schönberg. Soprattutto i drammi, *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, testimoniano come l'espressione in Schönberg sia qualitativamente diversa da quella romantica e stilizzata dello Jugendstil, priva com'è dello *Schein* e dell'ornamento. Nella sua disposizione ancipite, nel suo essere segno dell'impotenza, della dissoluzione del soggetto, l'espressione denuncia l'insostenibilità del soggettivismo espressionista e prepara quindi il proprio rovesciamento, la ricerca di schemi oggettivi atti a superare la casualità dell'individuale. Nella sua

oggettività, raggiunta attraverso la totale razionalizzazione del materiale musicale, la dodecafonia è una risposta a questa crisi. La sua verità, scrive Adorno, è la verità dell'universale sul particolare. L'assoluto potere sul materiale musicale atomizzato costituisce anche l'affinità tra Schönberg e l'antipode Strawinsky: „Bei beiden wird alles musikalisch Einzelne vom Ganzen prädeterminiert, und es gibt keine echte Wechselwirkung von Ganzem und Teil mehr. Die verfügende Disposition übers Ganze vertreibt die Spontaneität der Momente" (*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a./M 1975, p. 71). Nella dodecafonia - "Ein System der Naturbeherrschung in Musik" (ibidem, p. 65) - il soggetto domina la *physis* attraverso un'organizzazione razionale della quale alla fine egli stesso diviene vittima. Proprio la vanificazione dell'autonomia soggettiva, l'esperienza che ogni nota è ora determinata dalla serie, e nessuna è più "libera", "spontanea", è nel *Faustus* al centro della discussione tra Zeitblom e Leverkühn nel ventiduesimo capitolo del romanzo. La variazione - in Beethoven universalizzazione della „Durchführung" come rinnovamento della forma a partire dalla spontaneità soggettiva - viene trasposta nel materiale, e determina ora il comporre a priori: ciò che prima era libertà diviene destino. Non è la dimensione arcaica e ctonia delle composizioni di Leverkühn, ma è già la sua figura storica ad avvicinare la dodecafonia alla superstizione. Ciò nondimeno Adorno non nega la possibilità che proprio nell'oggettività della costruzione totale del materiale musicale riesca a farsi spazio dialetticamente una nuova espressività, che Mann, citando la tradizione del madrigale, non mancherà di tratteggiare nella *Weheklag Dr. Fausti*.

L'intensa collaborazione di Adorno al romanzo manniano è documentata solo in minima parte dal carteggio. Fa eccezione la nota lettera di Mann del 30 dicembre 1945 sul principio del montaggio nel *Faustus*, nella quale lo scrittore, giunto alla soglia dell'opera tarda di Leverkühn, rivolge ad Adorno l'invito a riflettere insieme "wie das Werk – ich meine Leverkühns Werk – ungefähr ins Werk zu setzen wäre; wie Sie es machen würden, wenn Sie im Pakt mit dem Teufel wären" (*Briefwechsel*, p. 21). In appendice all'edizione critica del carteggio sono riportati gli appunti di Adorno sulle composizioni descritte nel *Faustus*, che questi ha delineato con schizzi musicali come se si trattasse di preparativi per composizioni vere e proprie e che Mann a sua volta ha „messo in versi", come soleva dire. Degli appunti di Adorno si sono conservati quelli relativi al concerto per violino, all'*Ensamblemusik* per tre archi, tre fiati e pianoforte, al quartetto per archi e alla cantata *Weheklag Dr. Fausti*, mentre per quanto riguarda l'oratorio *Apocalipsis cum figuris* i curatori del carteggio rimandano ad un passo, poi cassato, della *Entstehung*, dove Mann descrive le peculiarità che Adorno si era immaginato per la composizione, dal satanico scambio tra parte vocale e strumentale, uomo e cosa, alla dissonanza intesa come forma simbolica dello spirito e alla sfera armonica e tonale concepita come emblematica del mondo dell'inferno, ovvero della banalità (*Briefwechsel*, p. 24-25).

Nella citata lettera del 30 dicembre 1945 Mann chiede ad Adorno il permesso di inserire nel romanzo citazioni dai suoi lavori musicologici, soprattutto dalla *Philosophie der neuen Musik*, la cui parte dedicata a Schönberg si rivelò fondamentale per il colloquio di Leverkühn con il diavolo nel venticiquesimo capitolo del romanzo, ma anche dal saggio *Spätstil Beethovens*, dedicato alla cifra allegorica della convenzione nel Beethoven tardo, di cui Mann disponeva nell'edizione del 1937 e che venne utilizzato per le lezioni di Wendell Kretzschmar nel capitolo ottavo (in particolare "Beethovens Zustand um das Jahr 1800", cfr. a questo proposito: Hansjörg Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des "Doktor Faustus"*, in: "Literaturwissenschaftliches

Jahrbuch der Görres-Gesellschaft“, NF, 11. vol., 1970, p. 285 sgg.). Della riuscita operazione di montaggio delle riflessioni di Adorno nel romanzo è ignaro testimone Bruno Walter, che, dopo aver letto il manoscritto del *Faustus*, attribuisce a Thomas Mann le considerazioni filosofico-musicali che Wendell Kretzschmar fa nel capitolo ottavo sull’ultima sonata per pianoforte opus 111 di Beethoven, in realtà formulate da Adorno durante le discussioni con lo scrittore nell’ottobre del ’43 e nel gennaio ’44: “Nie ist Besseres über Beethoven gesagt worden! Ich habe keine Ahnung gehabt, dass Sie so in ihn eingedrungen seien!“ (*Briefwechsel*, p. 21). L’assenso di Adorno al montaggio delle proprie riflessioni nel romanzo non è solo da ricondurre allo scetticismo condiviso con Bert Brecht circa il concetto borghese di proprietà spirituale, *pendant* di quella materiale, ma anche alla sua simpatia con la prassi manniana della citazione come confusione ludica dei confini tra realtà e finzione, una commistione eversiva rispetto all’ordine borghese già programmaticamente elaborata nel *Krull*, dove - momento questo molto adorniano – *Sein* e *Schein* si trovano tra loro in un rapporto dialettico e un’autenticità priva di apparenza non esiste. Se qualcosa è salvabile del concetto di originalità - così Adorno - è solo il rigore con il quale un’idea viene portata alle sue estreme conseguenze. Del resto non mancano nel romanzo ringraziamenti nascosti ovvero espliciti all’indirizzo del filosofo – Wendell Kretzschmar ad esempio scandisce il motivo dell’arietta del secondo movimento dell’opus 111 non solo con Him-melsblau o Lie-besleid, ma anche con Wie-sengrund.

L’atteggiamento di Adorno assume rilevanza ancor maggiore a fronte delle reiterate accuse di Arnold Schönberg all’indirizzo di Mann, riflesse nell’epistolario, di essersi impossessato della teoria dodecafonica (Schönberg giunse fino al punto di spedire a Mann un articolo di suo pugno per l’utopica “Encyclopaedia Americana” del 1988 firmato con lo pseudonimo “Hugo Triebsamen”, dove si legge che lo scrittore Thomas Mann, inizialmente musicista e scopritore della tecnica dodecafonica, avrebbe tollerato in silenzio che un compositore disonesto che risponde al nome di Schönberg si impossessasse con la frode della sua scoperta. Solo nel *Doktor Faustus* la paternità manniana della dodecafonia sarebbe stata palesata in modo inequivocabile, cfr. *Briefwechsel*, p. 40). Nemmeno la postilla che dal 1948 chiude il romanzo sarebbe riuscita a placare l’ira del compositore (Schönberg polemizzò sulla formulazione “das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers”: “Allerdings, in zwei oder drei Jahrzehnten wird man wissen, welcher von uns beiden des andern Zeitgenosse war”, cit. *Briefwechsel*, p. 41).

Se la corrispondenza tra Adorno e Mann sul *Faustus* è limitata solo ad alcune lettere, il rapporto nato in questa circostanza è alla base dello scambio epistolare successivo, che durò fino alla morte dello scrittore. Mann si rivela lettore attento ed estimatore acuto dei lavori di Adorno, dei quali loda l’“unglaublich hochgezüchteten kritischen Stil, der wie ein Dolch ins Fleisch der Dinge geht“ (*Briefwechsel*, p. 140). Non solo i *Minima Moralia*, ma anche il *Kierkegaard*, il *Versuch über Wagner*, la monografia su Alban Berg, la *Charakteristik Walter Benjamins* ed altri lavori adorniani incontrano l’entusiastico plauso dello scrittore. Il carteggio tocca poi la situazione politica della Germania post-bellica, che Mann visiterà brevemente nell’estate del ’49 per ricevere il Goethepreis a Francoforte ed a Weimar, escludendo però categoricamente un rientro definitivo (“Nach Deutschland bringen mich keine zehn Pferde. Der Geist des Landes ist mir widerwärtig, die Mischung aus Miserabilität und Frechheit [...] abstossend”, *Briefwechsel*, p. 67). Diversamente Adorno, la cui insofferenza verso l’irrealtà della Weimar californiana lo induce a rientrare dall’emigrazione, una scelta alla quale Mann del resto non nega la sua comprensione (“Ich gönne Sie den

Deutschen nicht, aber zugleich fühle ich nur zu gut die Befriedigung mit, die Ihr Verlangen nach Wirkungsmöglichkeit, Tätigkeit dort findet", *Briefwechsel*, p. 75). Lo scenario che si offre all'esule è la rimozione collettiva, agevolata dalla circostanza - acutamente osservata dal filosofo - che la dittatura non è stata vissuta, al pari del sistema borghese, come momento di "Identitätsstiftung" quanto piuttosto come possibilità demoniaca al di là dell'identificazione. Chiamando per nome la rimozione, Mann – così Adorno in una lettera - ha scatenato su di sé l'ira dei tedeschi, e null'altro si legge nella loro collera se non il tentativo di continuare a rimuovere la colpa. Il rapporto dei tedeschi nei confronti di Mann è d'altra parte segnato da una fondamentale ambivalenza che Adorno non manca di rilevare: "Es ist, psychoanalytisch gesprochen, unbeschreiblich affektbesetzt – mit aller Ambivalenz, die in diesem Begriff gesetzt ist, mit unendlich viel Verborgenem, Verkorkstem, Verstocktem, aber doch auch mit der Liebe, die hinter Verdrängungen steht. Als ob sie gar nicht von Ihnen loskämen, aber, da sie zu lieben sich nicht getrauen, schimpfen müßten" (*Briefwechsel*, p. 48).

Se da un lato la disfatta e la prostrazione del paese sono tali da rendere improbabili rigurgiti nazisti, non mancano d'altra parte sintomi preoccupanti (ad esempio la riammissione di Heidegger e la riapertura dei Bayreuther Festspiele nel 1951) che segnalano come il "metaphysisches Bedürfnis" sia più che mai vivo nella coscienza collettiva. Un clima che non tarderà a farsi sentire anche in ambito accademico: per riottenere la cattedra ordinaria a Francoforte, che gli era stata tolta nel 1933, Adorno dovette attendere fino al 1956 (nel 1950 ricevette una *außerordentliche*, nel 1953 una *planmäßige außerordentliche Professur*).

Nelle lettere a Mann di Adorno riguardanti l'università il filosofo sottolinea soprattutto l'interesse con il quale gli studenti discutono problemi di metafisica come se fossero questioni politiche – forse, chiosa Adorno, perché la politica non c'è più - "Es ist dafür besonders charakteristisch, daß es fast immer um Auslegungsfragen, kaum um solche der Wahrheit einer Theorie selber geht – ein Spiel des Geistes mit sich selber [...] Wie wenn der Geist, mit der Möglichkeit der Verwirklichung im Auswendigen auch von seinem eigentlich theoretischen Objekt abgeschnitten, in sich kreiste und sich begnügte, die eigenen Waffen zu schärfen" (*Briefwechsel*, p. 47). La dissoluzione della politica è anche il dileguarsi di ogni figura concreta dell'utopia e la conseguente necessità di permanere teoricamente nella negazione, un ascetismo che Adorno fa valere di fronte alle richieste di una definizione concreta dell'utopia avanzate da Mann: "Gäbe es nur je ein positives Wort bei Ihnen, Verehrter, das eine auch nur ungefähre Vision der wahren, der zu postulierenden Gesellschaft gewährte! [...] Was ist, was wäre das Rechte?" (*Briefwechsel*, p. 122). Forse Adorno formula una risposta alla domanda di Mann sostenendo che l'utopia è inscindibile dallo Schein. La potenzialità utopica dello Schein deriva dal suo carattere di Als-Ob, che ne fa protesta contro la realtà empirica, negazione determinata dell'ordine esistente (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1997, pp. 511-512). In questo contesto è da intendere anche la critica che Adorno muove agli elementi positivistici nel Marx maturo: "wenn er die Spannung zwischen dem utopischen und positivistischen Element im Sinn des letzteren auflöste und damit vorbereitete, daß der Sozialismus selber zu einem Stück der Produktionsmaschine wurde, so hängt das wohl mit einer eigentümlichen Farbenblindheit gegen den Schein zusammen, ohne den es keine Wahrheit gibt" (*Briefwechsel*, p. 126-127).

La centralità dello *Schein* per il pensiero adorniano si evince nel carteggio non da ultimo dall'attenzione con la quale Adorno segue la stesura delle ultime opere manniane. Si tratta di considerazioni su *Der*

Erwählte nella lettera del 25 agosto 1951, che Adorno considera come punto d'incontro tra *Unordnung und frühes Leid* e lo *Joseph*, e del quale sottolinea la cautela con la quale il tedesco viene „sospeso", facendo emergere un mormorio, quasi un linguaggio corrotto che realizza la possibilità di una lingua europea impedita dai confini nazionali. Proprio tale promiscuità linguistica restituisce al livello della forma il motivo dell'incesto come critica dell'autenticità, tenera sovversione degli ordini. Nella lettera del 18 gennaio 1954 Adorno commenta anche la novella *Die Betrogene*: del racconto il filosofo sottolinea il carattere sovranamente allegorico di parabola, che si articola come variazione del motivo della vita che tende alla morte nella rappresentazione della morte che ribolle di vita, conducendo la tematica schopenhaueriana della vanità del vivente ad un esito materialistico che la libera dal suo carattere ideologico. Ma è soprattutto il *Krull* l'opera verso la quale Adorno mostra maggiore interesse - e preoccupazione, a fronte dei dubbi che Mann stesso nutriva circa la continuazione di un progetto risalente al periodo precedente la prima guerra mondiale e ormai, secondo lo scrittore, superato dallo *Joseph*. Ciò che affascina Adorno è la catarsi dell'umorismo (riassunta con una frase di Nietzsche: "Die witzigsten Autoren erzeugen das kaum bemerkbare Lächeln") come liberazione dall'incantesimo cattivo della fantasmagoria borghese che il filosofo aveva così instancabilmente criticato in Wagner. Compromettendosi umoristicamente, l'opera smentisce il fantasmagorico occultamento della produzione attraverso l'apparizione del prodotto e realizza concretamente qualcosa che alla filosofia pare eternamente sfuggire. In queste considerazioni frammentarie si intravede che cosa Adorno abbia inteso con interpretazione in senso filosofico, che non significa parafrasi o commento del contenuto filosofico, bensì liberazione del contenuto filosofico coagulatosi nella forma - "eine so formidable Aufgabe", scrive Adorno, "daß man das Gruseln darüber lernen kann" (*Briefwechsel*, p. 82).

Mario Zanucchi

Grazia Pulvirenti, *Oltre la scrittura. Frammento e totalità nella letteratura austriaca moderna*. Prefazione di Giorgio Cusatelli, Pasian di Prato, Campanotto, 2002, pp. 209 (con ill.), € 18,00

Da una parte abbiamo la crisi del linguaggio, il naufragio dei parametri conoscitivi e la deflagrazione delle forme della rappresentazione artistica nella cultura austriaca in transito tra Ottocento e Novecento, in cui si legge il malessere di una società avviata alla sua più acuta forma degenerativa; dall'altra la positiva spinta dell'artista a reagire alla corrosione dei valori morali con l'esperimento della "forzatura del segno", che libera il discorso poetico dal condizionamento della parola e lo affida a nuovi principi formali mediati dalla musica e dalla pittura. "Il processo di ‚Emanzipation der Dissonanz' - scrive Grazia Pulvirenti nel primo capitolo del suo saggio *Oltre la scrittura. Frammento e totalità nella letteratura austriaca moderna* - innescato da Schönberg nel primo decennio del Novecento, insieme al nuovo principio della "necessità interiore", postulato da Kandinsky nel suo trattato, hanno contribuito alla trasformazione del concetto stesso di unità dell'opera in ogni campo artistico" (p. 30). Tuttavia, prima di conseguire questo risultato, in cui il principio della frammentazione e la percezione della totalità assente diventano fattori propulsivi di una letteratura e di un'arte non più in concorrenza tra loro, autori come Hofmannsthal hanno dovuto fare i conti con il visionario isolamento dell'artista che si adopera - per dirla con Hermann Broch - ad assoggettare il proprio narcisismo a una disciplina, e a superare il disagio della Storia non cedendo al nichilismo.

Ciò spiega l'esperienza dell'impotenza linguistica di cui è costellato il testo di *Ein Brief* di Hofmannsthal, ma anche la ricerca di Stifter di corrispondenze tra i segni "che svelino sensi profondi e inesprimibili" (p. 44). Christian Begemann in *Die Welt der Zeichen. Stifter- Lektüren* (1995) ha già analizzato efficacemente come il malessere epocale di cui Stifter tracciava il profilo nei saggi contenuti in *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* (1884) lo costringesse ad accomiatarsi per sempre dalla speranza di trovare un principio organico per un progetto futuro e a trovare rifugio in uno spazio intermedio tra plurivocità e indefinitezza del segno artistico. Ma proprio in questa potenzialità espressiva s'incunea il progetto teorico di Grazia Pulvirenti, che segue l'esperimento creativo di quattro interpreti della letteratura austriaca moderna (Stifter, Hofmannsthal, Trakl e l'ignorato Janowitz) leggendone contemporaneamente l'esito sulla base di un mestiere connotato da diverse e complementari attitudini espressive e a partire dal prodotto artistico stesso, in quanto risultato del lavoro sinestetico. Questo modo di porsi costruttivamente di fronte al fenomeno del superamento della scrittura risolve l'impasse in cui si era dibattuto persino un gigante come Theodor W. Adorno, che considerava "incommensurabili" le singole arti e rifiutava ogni forma di critica artistica che si appoggiasse allo strumento della comparazione. Impegnandosi a individuare il non-identico in ciò che è identico per poter descrivere il rapporto dialettico esistente tra espressioni artistiche eterogenee, Adorno si riduceva a definire „linguaggio" ogni forma di dicibilità artistica, limitandone alquanto la complessità relazionale.

Nello studio di Pulvirenti, il concetto cui tende l'interpretazione viene felicemente sacrificato all'indagine incrociata nel campo delle arti, cosicché, ad esempio la disamina di cinque gruppi tipologici in cui la suggestione coloristica sembra aprire, in modo diverso, lo spazio della visione nell'opera letteraria, viene corroborata dall'individuazione del diverso uso del colore nelle varie fasi della produzione pittorica di Stifter. Hofmannsthal, invece, lacerato dal dilemma tra una realtà che considera infinita e l'opera d'arte, che deve rendersi visibile e finita nello spazio della sua espressione, risolve il conflitto nella totalità dell'evento teatrale, un agglomerato di musica e gesto scenico in cui particolarmente quest'ultimo diviene surrogato della carente significazione del segno linguistico. Ma il ductus letterario in cui s'inscrive il progetto teorico di Pulvirenti non segue solamente il movimento orizzontale dello sguardo incrociato tra le arti o quello sincronico all'interno delle singole esperienze poetiche. L'occhio rimane costantemente rivolto alla tradizione culturale austriaca e all'eredità dei suoi momenti più sublimi, che si riflette nella prosa e nella lirica austriaca tra Otto- e Novecento, come si vede sull'esempio delle molteplici influenze musicali che convergono nell'opera di Trakl. Ma come nel Rinascimento non era possibile risalire al *concetto* che guidava la mano dell'artista cavando dal complesso di un'impresa geniale l'indicatore del talento nelle varie tecniche di manipolazione della materia, così la germanista arretra talvolta di fronte alla tentazione di definire fino in fondo l'arte dei suoi autori, raggiungendo i migliori risultati con uno stile denso di lessemi evocativi e di eleganti suggestioni formali. Così la combinazione di sostantivi e colori nella lirica di Trakl "si basa sempre più su un gioco di impertinenze sul piano logico" (*Das Herz*, 1914), così il presupposto esistenziale e la strategia di significazione di Janowitz (1892 - 1917) si incontrano nella "attivazione di memorie sopite e latenti di stati di pregressi di fusione tra individuo e tutto" (p.140). Questo ci conferma ancora una volta che "parlare dell'indicibile" è possibile solo incontrandolo in una parola che lo re-inventi o lo riassorba ad un più alto livello, per non rinunciare a contemplarlo nell'immagine. Spesso questa immagine è

frammento, residuato, brandello, l'esile linea che separa la pagina bianca dalla prima lettera. In altri casi è estro evocativo, di cui è bene conoscere i limiti: "Ripercorrere i sentieri lungo i quali si sono aggirate le Muse inquiete, dopo l'abbandono della loro dimora, è impresa pericolosa, ma al cui fascino è difficile sottrarsi. Le vie si incrociano e spesso si confondono; di molte si è cancellato il ricordo; altre conducono a precipizi d'insondabile profondità. Inevitabile è il rischio di smarrire il cammino, per le difficoltà di un'analisi semantica plurivoca che riesca ad affrontare non tanto strutture in sé omogenee, quali quelle di un'opera musicale o letteraria, quanto piuttosto figurazioni culturali articolate e complesse" (p. 149).

Dobbiamo tuttavia constatare che queste "Muse inquiete" (Macchia, *L'elogio della luce*, 1990, pp. 7-8), che Pulvirenti ha eletto ad emblema del suo pellegrinaggio tra le arti, continuano ad aggirarsi sulla scena della letteratura austriaca contemporanea, se Ilse Aichinger, notoriamente "poetessa del silenzio", ha deciso di consegnare ai fotogrammi di vecchi film e a foto d'album le emozioni di questi ultimi anni. La terza forma di espressione, quella che si situa tra l'immagine e la parola, è spesso la sincope che elude il riferimento al passato e al futuro e risolve l'insufficienza del linguaggio. E in *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* (2001), come recita il titolo, l'immagine è quel frammento di vita che scongiura il rischio di una sovraesposizione del soggetto, con i suoi ricordi personali, rispetto alla memoria storica. In altri casi è espressione di un tentativo di far "rivivere morte stagioni dell'animo attingendo, nello spazio del sogno, a una totalità primigenia ormai infranta" (Pulvirenti, p. 138). Infatti, non solo le immagini creano di volta in volta nuove immagini e forme di immaginazione, ma producono anche, talora con fantasia ed efficacia anche maggiore, parole e testi. Nei versi di Janowitz si scopre la grande coreografia di un mondo pietrificato in cui l'uomo è solo un ospite di passaggio, che cerca un approdo nel ricongiungimento onirico con una totalità primigenia ormai infranta. Le orbite vuote, il volto tragico: così Janowitz immagina il poeta moderno che, sopraffatto dal dolore per il sangue sparso con le guerre fratricide, non è mai stato così simile ad Omero.

Nel suo saggio sul problema delle forme, Kandinsky scriveva: "L'irresistibile impulso dell'arte attuale a rivelare il fattore compositivo nella sua purezza, a svelare le leggi destinate a guidare la nostra grande epoca, è la forza che costringe gli artisti a tendere, per vie diverse, a una medesima meta". Svelare i segreti della composizione in un quadro - pittorico, teatrale o letterario che sia - di elementi astratti e reali e individuare le radici del processo che rende possibile agli autori della *finis Austriae* un'operazione di produttiva *Entgrenzung*, è un'ardua impresa, che può dirsi in buona parte felicemente risolta nelle pagine di *Oltre la scrittura*.

Elena Agazzi

Susanna Böhme-Kuby, *Non più, non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar*, Genova, il melangolo, 2002, pp. 223, € 20

Susanna Böhme-Kuby affronta, racchiudendole in una sintesi, la vita e l'opera di Kurt Tucholsky secondo un'ottica che traspare già con tutta evidenza dalla breve introduzione posta a capo del suo studio e, ancor di più, dal florilegio di testimonianze (fa invero un certo effetto sentire che una frase come "È uno di quelli che infilo sempre in valigia, ogni volta che mi metto in viaggio", detta a proposito di Tucholsky, viene dalla bocca di Helmut Kohl) e dal testo di Tucholsky che la precedono: *Gruss nach vorn*, "Saluto in avanti", una sorta di editoriale scritto nel 1926. In esso l'autore berlinese si rivolge ai suoi ipotetici lettori del 1985 e in poche righe emette una sentenza, resa stralunata ma non

meno pungente dall'ironia della distanza, sul proprio tempo e sulle sue contraddizioni, sotto il trasparente riparo dell'invocazione ai posteri. Quanto differisca, privata com'è del sostegno di una dottrina politica positiva, la visione di Tucholsky da quella di un Brecht (inevitabile il confronto) che ugualmente, in *An die Nachgeborenen*, descrive il presente attraverso la lente del futuro, lo si legge e Böhme-Kuby lo legge nelle rispettive chiuse. Da una parte, in quella brechtiana, l'orizzonte si fa – anche forzatamente – utopico e nel futuro si proietta il superamento delle contraddizioni dell'oggi, mentre dall'altra Tucholsky, che scrive una decina d'anni prima di Brecht, sembra assegnare connotazioni ontologiche al caos inerente al suo tempo, facendo cadere ogni speranza nella progressività della storia e del divenire umano: "Vai con Dio, o comunque chiamerete allora quella cosa lì. Evidentemente non abbiamo molto a dirci, noi mediocri. La nostra vita si è consumata, il contenuto è scomparso con noi […] Ma questo ancora voglio gridarti dietro: Voi non siete migliori di noi, e nemmeno di quelli che c'erano prima. Neanche un po', ma neanche un po'" (p. 12).

È l'interpretazione politica, quella che Böhme-Kuby privilegia, scavando nella sua capillare ricognizione della vita e dell'opera di Tucholsky un percorso che illumina la relazione-reazione che l'autore tedesco instaura con la sua epoca e ponendo al tempo stesso le premesse per una sua attualizzazione nella *nostra* realtà. Tutto ciò emerge nella già rammentata introduzione come compito programmatico: "Chi scrive ritiene che l'opera di Tucholsky meriti di essere conosciuta meglio anche in Italia, e particolarmente nella situazione odierna, in quanto affronta temi e tendenze ancora o nuovamente di grande attualità. Lo spostamento sempre più a 'destra' di un sempre meno definito 'centro' politico e della società nel suo insieme, la frammentazione delle sinistre e delle diverse tendenze pacifiste di fronte alla crescente militarizzazione a livello mondiale, che provoca per l'opposizione rimozioni paralizzanti, nonché la crescente necessità di difesa dei diritti umani fondamentali – tutti questi aspetti conferiscono alla testimonianza del pubblicista politico Tucholsky una sorprendente attualità" (p. 21).

E lo studio, difatti, senza trascurare gli aspetti compresenti più che collaterali del Tucholsky lirico, *chansonnier*, narratore, si concentra sulla pubblicistica politica, secondo il duplice criterio cronologico e biografico, come biografici sono stati del resto nel corso del tempo molti degli approcci critici a questo autore in cui profilo umano e produzione letteraria appaiono più che in altri strettamente intrecciati (si veda ad esempio lo studio di Michael Hepp, *Kurt Tucholsky. Biographische Annäherungen*, 1993). In questo caso, il lavoro di Böhme-Kuby sembra così organizzato più per seguire il filo di una coerenza, non consentita da un ordine puramente tematico oppure da una scansione per generi, piuttosto che per avvicinare una personalità che resta sempre sfuggente e il cui interesse è in fondo secondario rispetto all'opera. Böhme-Kuby ricostruisce così in quattro capitoli la vicenda umana e letteraria di Tucholsky, ognuno dei quali è assegnato a uno spazio temporale e al tempo stesso spaziale, geografico. Più vasto e vago il primo, in cui dell'autore berlinese sono ricostruiti lo sviluppo e gli esordi (*Dal Reich alla Repubblica di Weimar - 1890-1918)*, via via più serrati i successivi che si concentrano su periodi più ristretti (*Berlino – 1919-1923*; *Parigi – 1924-1929*; *Svezia – 1930-1935*); un capitolo a parte è quello finale, dedicato a *La fortuna postuma*, in cui viene rapidamente riepilogata la storia della ricezione di Tucholsky nel dopoguerra, con l'uso diverso e spesso strumentale che se ne fece sui due versanti della Germania divisa dapprima e in quella riunificata poi.

Nel primo capitolo sono tracciate soprattutto le coordinate sulle quali Tucholsky nel corso degli anni costruirà la propria personalità e

il proprio profilo di scrittore: le origini borghesi, l'ascendenza ebraica, i primi viaggi, gli incontri, le affinità (uno spazio significativo è dato alla fascinazione che Tucholsky, ventunenne, prova nei confronti di Kafka, incontrato a Praga grazie alla mediazione di Max Brod, e che aprirà la strada a un significativo apprezzamento delle sue opere, concretizzato in diverse recensioni nel corso degli anni), fino alle prime pubblicazioni e al successo di *Rheinsberg* nel 1912 - in cui Böhme-Kuby individua, al di là degli elementi di godibilità che ne garantirono la fortuna, un ulteriore capitolo di quella rivolta contro la morale sessuale di cui Wedekind era all'epoca il principale sacerdote - e al sodalizio con Siegfried Jacobsohn che dischiude a Tucholsky le porte della collaborazione con "Die Schaubühne", sulla quale cominciarono ad apparire i famosi articoli scritti sotto i numerosi pseudonimi che vanno a comporre come un variegato mosaico il ritratto di questo autore.

In questa fase si delinea il modulo che resterà costitutivo per gli anni a venire: la caricatura (caratterizzata come "comprensione nel suo nucleo più profondo dell'oggetto stesso dell'arte", p. 41), la satira come approccio privilegiato all'esistente e strumento irrinunciabile di conoscenza (l'applicazione militante di Tucholsky da parte di Böhme-Kuby tocca qui uno dei suoi fronti più spericolati, laddove si argomenta che, stante la necessaria, continua conflittualità dell'autore satirico con l'autorità, "la destra non sarà mai capace di produrre buona satira artistica", p. 41). La fase satirica, sostanzialmente ottimista per quanto riguarda la possibilità di intervento sul reale attraverso la scrittura, verrà poi meno negli anni successivi, quando "l'ottimismo della speranza perderà la sua ragion d'essere" (p. 42). La disillusione di Tucholsky passa attraverso la disillusione generale degli anni di Weimar in cui gli intellettuali che, come lui, avevano puntato su una "rivoluzione dello spirito" (p. 61) sono sconfitti da quella "cultura di epigoni" (Cases) che lascia campo libero a rimestatori e avventurieri senza cultura e senza scrupoli. Nel contesto dello scenario weimariano postbellico Böhme-Kuby delinea un Tucholsky in continua lotta – dapprima piena di velleità, poi sempre più disperata – contro i feticci della nascente società di massa, alla quale cerca di opporre "una fede nell'alternativa" (p. 62) che ponga le premesse per contrastare la fondamentale illiberalità della società tedesca. Si pone a questo punto il problema di come l'individualismo estremo, ripetutamente e giustamente indicato da Böhme-Kuby come cifra costitutiva della visione di Tucholsky (e cui in buona sostanza si deve il rifiuto degli ideali della rivoluzione bolscevica, nonostante i *flirt* e la collaborazione assidua con la stampa di sinistra), si ponga in autentico antagonismo con quella "cultura di destra" che afferma di avversare. In realtà, quella di Tucholsky non è la presa di distanza elitaristica e sostanzialmente reazionaria che diversi intellettuali intrapresero di fronte alla volgarità della destra dilagante, ma un rigetto che si nutre della consapevolezza dell'arbitrarietà e dell'obsolescenza delle strutture di fondo su cui si regge la società contemporanea e in cui mostri come il fascismo trovano il proprio brodo di coltura. In questo senso la virata verso la Francia e la cultura francese, cui si accompagna dal 1924 la presa di domicilio a Parigi, è una risposta precoce alla deriva sempre più senza ritorno intrapresa dalla Germania. I limiti di tale risposta sono anche gli stessi, tuttavia, che fanno la sua forza iniziale: la proiezione utopica dei primi anni, testimoniata dalla mole impressionante di corrispondenze e di articoli che segna quella fase della produzione di Tucholsky, cede il passo a un sempre più radicale scetticismo democratico. Böhme-Kuby ben sottolinea come, alla metà degli anni Venti, Tucholsky si avvicini a posizioni di maggiore estremismo (che non coincidono però mai, nonostante occasionali alleanze strategiche, con un'adesione alle posizioni marxiste: sull'onda di una sensibilità condivisa da altri esponenti dell'intelli-

ghenzia rivoluzionaria dell'epoca come Erich Mühsam, Tucholsky ravvisa nel processo di consolidamento del movimento comunista europeo le tracce di un crescente dogmatismo che prelude a un suo irrigidimento e imborghesimento), cogliendo nel parlamentarismo, e non solo in quello tedesco, una sostanziale debolezza, un paravento per i grandi interessi, "una forma di velata dittatura che garantisce il dominio della borghesia sulle masse popolari" (p. 104). Conferma a tale interpretazione è in fondo l'ingresso della NSDAP nel parlamento tedesco, nel 1930, quando Tucholsky viveva ormai da un anno presso Hindås, in Svezia: da allora e in pratica fino alla morte (nonostante l'affermazione del 1932 di "non voler pubblicare più nulla", p. 156) l'attività letteraria di Tucholsky si concentra contro il bersaglio nazionalsocialista. Lo scetticismo radicale cui è improntata la produzione di questi ultimi anni, letto da più parti come un disimpegno, è in realtà – e come tale lo interpreta Böhme-Kuby proprio alla luce delle tematiche antinaziste che affollano la produzione di questo periodo – un rifiuto della prospettiva consolatoria alla quale si aggrappano molti emigranti "forzati" di quegli anni: ovvero che vi sia "un'altra Germania, al momento sconfitta, ma in futuro sicuramente vincente" (p. 159). Per Tucholsky la salvezza passa da un'altra parte, ha radici nell'illuminismo francese, tenta di saldarsi, senza abbracciarle *in toto*, alle grandi rivoluzioni conoscitive dell'Ottocento e del Novecento – il marxismo, l'anarchismo, la psicoanalisi – e scavalca il presente, per non avere forse mai luogo (tornando a quell'iniziale e azzeccata invocazione ai posteri), se non come prospettiva utopica insieme vincente e perdente.

Alessandro Fambrini

Giuseppe Dolei, *Voci del Novecento tedesco*, Catania, CUECM, 2001, pp. 219, € 12, 91

L'esigenza di un bilancio critico dell'arte o della letteratura del secolo trascorso ci pone di fronte ad una molteplicità di fenomeni e di percorsi non lineari, di tendenze contraddittorie e per lo più contrarie ad ogni sforzo definitorio e generalizzante, che soddisfarla secondo un tradizionale spirito di compendio appare oggi impresa disperata e votata all'insuccesso. Una soluzione può essere allora quella di giustapporre alcune delle sue 'voci' lasciando che, oltre la specifica individualità di ciascuna, affiorino indirettamente, se esistono, legami trasversali, rapporti sotterranei e obliqui ad indicare affinità e parentele non più rubricabili sotto etichettature astratte o proposizioni teoriche. Nel volume di Giuseppe Dolei le "voci" appartengono a nove scrittori del Novecento tedesco, dagli inizi del secolo agli anni Ottanta del medesimo, ai quali corrispondono dieci saggi redatti e pubblicati dall'autore tra il 1979 e il 1998. Il "filo rosso" che lega insieme profili tra loro anche molto diversi non va ricercato tuttavia solo in ciò che si dichiara nel "Proemio" come una benemerita "volontà di capire" (p. 7), ma anche in quelle trame comuni, sottili e profonde, che emergono attraverso una costante prospettiva di studio: interrogata sul suo rapporto con la storia, letta sempre nel suo difficile confronto con la realtà fattuale, la letteratura tedesca del Novecento si viene a collocare in una sua specifica dimensione tragica. Sullo sfondo di una crisi culturale, che indubbiamente accomuna nel segno del tragico tutte le espressioni artistiche e letterarie europee del XX secolo, l'approccio di Dolei rende possibile individuare nella storia letteraria della Germania e dell'Austria moderne le coordinate di una 'polifonia' tutta tedesca. All'interno di questo coro, per insistere con la metafora musicale, le voci si dispongono e corrispondono come in un contrappunto: da un lato abbiamo la linea austriaca (Trakl, Musil, Bachmann, Zweig), dall'altro la linea

della Germania divisa (Böll, Kipphardt, Weiss, Wolf, Johnson).La prima, segnata dall'incapacità di un rapporto diretto con la politica e la storia, ma da altrettanta sensibilità alle ragioni psicologiche, sociologiche e culturali del disagio individuale, rende queste ultime filtro di una lettura del Moderno che, di là dalla contingenza di questa o quella guerra, giunge a mostrare le radici malate dell'intera civiltà occidentale. Il primo grande esempio è la poesia di un 'classico' come Trakl, la quale, resistente ad ogni classificazione e chiusa anche alla trasmissione ereditaria, ha assimilato e accolto la catastrofe bellica in un'esperienza universale del male che è tanto più assoluta quanto più inetto all'impegno risulta il suo autore. In Robert Musil si trasforma, ma sostanzialmente non muta, il "disagio" dello scrittore "nei confronti della storia" (p. 25). Il confronto di Musil con la drammatica contemporaneità delle due guerre si esprime, in maniera più e meno diretta, sia nei saggi sia nel romanzo *L'uomo senza qualità*. Tuttavia questo deliberato impegno si scontra poi, alla prova della scrittura, con un' "arretratezza intellettiva" che lo destituisce di forza, lucidità e incisività. In altre parole, come e forse più che in Trakl, la letteratura musiliana non elude il confronto con la storia, ma si rassegna alla denuncia della propria impotenza. L'ironia rivolta da Ulrich-Musil all'autenticità dei fatti e, ancor più, alla pretesa di raggiungerne mai una vera conoscenza, aggredisce il fondamento stesso del sapere storico, rifiuta cioè la storia come processo portatore di senso. Il paradosso che inchioda Ulrich - e Musil stesso - sulla "diagnosi dei mali del presente" (p. 40) ci mette perciò di fronte "ad un'equazione tra vita e letteratura" nella quale "il bilancio negativo sulla prima finisce per gettare ombre inquietanti sulla seconda" (p. 38). L'universo del "senso della possibilità" si edifica infatti su una "forzata rinuncia alle provocazioni del potere" (p. 40) che è, in altre parole, una rinuncia ad operare comunque una scelta nel mondo reale, nonostante la coscienza della natura aleatoria di ogni morale positiva cui tale scelta, come tale, risponderebbe. L'etica aperta di Ulrich-Musil sfocia invece in un passivo e per questo "nobile disimpegno" (p. 37), nel quale Dolei ci induce a cogliere un minimo comune denominatore tra lo scrittore e l'altrimenti diversissimo Stefan Zweig, cui è dedicato il saggio conclusivo del volume. Con un'ingenua fiducia nei "valori dell'antico cosmopolitismo umanistico" (p. 202) e nel "primato assoluto dell'arte" (p. 203), Zweig si iscrive ad un pacifismo astratto che rende la sua rievocazione del "mondo di ieri" tanto più affascinante, quanto più i valori e disvalori di questo mondo sono perduti per sempre. Sono gli stessi valori nei quali Zweig non ha mai smesso di credere e che affida alla letteratura non solo perché questa se ne faccia custode, ma anche perché la letteratura si presenta sempre a Zweig come l'alternativa dell'umano contro la barbarie della politica. Una tale separazione tra arte e politica lo renderà a lungo miope nei confronti del nazionalsocialismo e dell'avanzare di quella "Europa delle patrie" che si veniva edificando proprio sulle ceneri dell' "Europa delle lettere" nella quale Zweig ha fino all'ultimo riposto la sua fede (p. 218). Sebbene l'anacronistica nostalgia della *Welt von gestern* non occulti le ipocrisie e le violenze che attraversavano l'altrimenti rispettabile impero asburgico, a Zweig manca quel tragico disincanto sul fallimento della nostra intera civiltà che rende ragione dell'impotenza di Ulrich e, nello stesso tempo, dell'attualità dell'opera musiliana. Tale disincanto si ritrova invece in Ingeborg Bachmann, scrittrice che, non a caso, si è detta e sentita molto vicina a Robert Musil. Con i due saggi sulla sua lirica, rispettivamente del 1986 e del 1996, Dolei, in controtendenza rispetto ad una letteratura critica ormai prevalentemente concentrata sull'opera in prosa, indaga la genesi della prima a partire dalla seconda, per sottolineare, non in ultimo, la coerenza e la continuità di questo universo poetico attraversato da un radicale pessimismo. Per Bachmann poesia

e storia, arte e politica non costituiscono più un'alternativa, poiché – secondo la sue parole riportate dall'autore - "fare poesia non si può al di fuori della situazione storica" (p. 105). Si impone allora la domanda su come si esprima la storia nei versi difficili di questa scrittrice, su come il verso divenga, se diviene, uno strumento di lotta e di impegno. I saggi di Dolei rispondono con un'analisi attenta di numerosi testi lirici, nei quali si mostra costantemente l'ordine paradossale di un discorso poetico che lavora nello "spazio storico" del linguaggio *contro* il linguaggio storico, contro la "lingua da furfanti" che asseconda la sopraffazione, l'assuefazione e la violenza (pp. 116 sg.). Nella storia contro la storia: così Bachmann ha concepito la sua militanza poetica, decidendo di abbandonare la lirica nel momento in cui questa, sempre in bilico tra relativo e assoluto, tra tempo e utopia, tra discorso e musica, ha minacciato di perdere l'equilibrio verso la seconda di queste dimensioni. Sui modi e sulle ragioni di questo passaggio si concentra il secondo degli studi dedicati alla scrittrice austriaca. Nei versi del congedo di *Lieder auf der Flucht*, ciclo conclusivo del volume *Anrufung des großen Bären*, Dolei, nuovamente insistendo sulla continuità tra le due forme espressive scelte dalla scrittrice, individua una soggettività che, mentre si dice ferita a morte dalla storia, consacra per l'ultima volta, orficamente, nel canto, l'assoluto dell'esperienza d'amore, prima di esporla, nella prosa, al tragico scontro con il linguaggio stesso che l'ha ferita. Dalla scrittura impegnata di Ingeborg Bachmann alla prosa militante di Christa Wolf, che nella Bachmann ha espressamente riconosciuto uno dei suoi più importanti maestri, il passo è breve. Più in generale, la bachmanniana "estetica della resistenza" sembra costituire nel panorama disegnato dall'insieme dei saggi, il ponte ideale tra l'impronta latamente esistenzialista degli scrittori asburgici e quella più dichiaratamente impegnata degli scrittori della Germania divisa. Il percorso di Christa Wolf dalla *Moskauer Novelle* al racconto *Kein Ort. Nirgends*, ultima pubblicazione dell'autrice quando è stato scritto il saggio, ne mostra il progressivo distacco dall'estetica e dall'ideologia socialiste attraverso strategie narrative sempre più ardite e impopolari, le quali, non a caso, tradiscono la coscienza di una forza eversiva del linguaggio che era stata già della Bachmann. In questa evoluzione *Kein Ort. Nirgends*, come già intuiva Dolei nel 1979, costituisce una tappa importante: per la prima volta Wolf tratta una materia estranea alla realtà della DDR, il raggio della sua analisi critica si allunga all'indietro verso il romanticismo tedesco e già qui trova forme di intolleranza e di emarginazione. Per quanto fosse difficile allora "prevedere lo sviluppo di uno scrittore che si trova[va] ancora nel bel mezzo della sua attività" (p. 180), nella reazione fredda del pubblico occidentale alla pubblicazione di quest'opera Dolei riusciva a captare, per via negativa, la direzione futura della scrittura wolfiana verso un irriducibile anticonformismo e un'ostinata militanza letteraria contro ogni forma di repressione ideologica. Nella stessa sofferta equidistanza critica e nella polemica congiunta contro i due sistemi di potere 'riassunti' sul territorio tedesco, due autori, per molti aspetti assai diversi, come Christa Wolf e Uwe Johnson vengono a trovarsi vicini: "Dal nazismo allo stalinismo, e da questo al capitalismo: 'Kein Ort. Nirgends' ('Non c'è posto per me'), potrebbe, come per il Kleist di Christa Wolf, suonare il bilancio di Gesine Cresspahl" (p. 183), la protagonista della tetralogia *Jahresstage* (1970-1983). "Analogamente alla Christa Wolf di *Kindheitsmuster*" Johnson si confronta col passato nazista, ma nell'esplorarne il retroterra sociologico e politico, si rende conto attraverso gli occhi disincantati di Gesine, rifugiata in America, che "ad Est come a Ovest il potere politico esibisce un volto paradossale: invisibile e onnipotente allo stesso tempo" (p. 183). La "Svizzera morale", che Christine vanamente

cerca, corrisponde alla Germania ideale che il suo autore non si stanca di rappresentare "al di sopra delle due entità statali che gli furono ugualmente e irrimediabilmente estranee" (p. 181). Il doppio rifiuto di una patria scissa e, nello stesso tempo, unita solo dalla negazione della democrazia, ha spinto Uwe Johnson, al pari di Christa Wolf, verso la sperimentazione di tecniche narrative che, in un modo o nell'altro, rendessero conto di questo incrocio di piani diversi e coincidenti nella sconfitta dell'ideale democratico. La *Kulturpolitik* caldeggiata dall'ideologia socialista e da questa sempre costretta entro gli stretti binari di una più o meno patente autocelebrazione, trova una sua realizzazione alternativa e polemica nell'invenzione di modi e forme che raccontano una storia diversa, che 'militano' contro il discorso del potere. Anche Peter Weiss, nell'*Estetica della resistenza* (1975-1981), "non esita a scompigliare le regole della tradizione letteraria" (p. 84) e crea "un modello alternativo di *Bildungsroman*" (p. 89) modificandone le premesse: la formazione, la funzione e il punto di vista dell'io narrante sono quelli di un operaio che, come tale, manca dei presupposti sociali e di classe per poter parlare di ciò che riguarda il suo stato, il suo privato, la sua psicologia nelle forme del tradizionale individualismo. Attore e testimone insieme della sua storia, l'io narrante sembra non poter parlare per Weiss se non attraverso un discorso collettivo che al tempo stesso lo costituisce come soggetto politico e letterario nel corso della storia. L'arte, scoperta ed esaltata nel corso del romanzo come una possibilità di "liberazione dal dominio di classe" e di lotta all' "idolatria del potere" (p. 96), si certifica dunque tale nella scrittura stessa del testo. La resistenza, elevata "a norma assoluta attraverso la storia delle sue sconfitte" (p. 102) sembra offrire a se stessa una nuova *chance* nell'atto letterario. Da Christa Wolf a Peter Weiss, questa letteratura tedesca che è maturata nel rapporto critico con le idee e la politica socialista, muove congiuntamente verso la costruzione di una scrittura che trae la sua dimensione politica dal confronto vivo con il materiale principe della trasmissione storica: il linguaggio. Una voce scontenta e polemica contro la falsa democrazia e la violenza della Germania capitalista è anche quella di Heinrich Böll, al cui romanzo *Fürsorgliche Belagerung* (1979) è dedicato il saggio (del 1979): *L'ultimo Böll tra i demoni del capitalismo e le lusinghe del socialismo*. Se una frustrazione analoga di fronte ai due regimi apparentemente alternativi della Germania moderna accomuna Heinrich Böll ai suddetti contemporanei (Böll è, tra l'altro, particolarmente caro a Christa Wolf), lo distingue invece non solo la tentata terza via di un cattolicesimo poco credibile nella funzione mediatrice che Böll gli attribuisce, ma anche, sembra implicitamente suggerire la critica rivolta da Dolei alle molte carenze del romanzo, la mancata cura delle strategie narrative, il diverso rapporto di Böll con la scrittura. Sebbene questi, per indole e per scelta, inclini di preferenza verso una letteratura del documento piuttosto che verso una letteratura del discorso, proprio "la chiara insufficienza della documentazione storica" (p. 71) imputata a *Fürsogliche Belagerung* impedisce al "cronista della storia tedesca" (p. 71) di ritrovare la sua classica misura narrativa. Il tema, storia di un editore minacciato dal terrorismo in una società attraversata da contraddizioni e tensioni, è di quelli, scrive Dolei citando Heinar Kipphardt "sui quali difficilmente si può scrivere senza il sostegno della prova e che hanno bisogno di un'autenticità oggettiva" (pp. 71 sg.). Con queste stesse significative parole si apre il saggio sugli *esordi di Kipphardt romanziere* (1979, pp. 41-65). Si tratta ancora una volta di presentare la continuità di uno scrittore nel passaggio da un genere all'altro, in questo caso dal teatro al romanzo: "contenuto documentato" (p. 45) nell'uno e nell'altro caso, "documento quale componente essenziale della letteratura che voglia mantenere credibilità alla rappresentazione di certi argomenti di interesse generale" (pp. 44 sg.). *März* (1976), il romanzo discusso, racconta

la storia di uno schizofrenico, per smascherare, attraverso la descrizione competente e precisa di metodi e terapie psichiatriche, il silenzioso e unanime complotto sociale che vuole l'emarginazione del diverso e la sopraffazione di cui le cosiddette "terapie" lo rendono vittima. La critica del sistema capitalista e della complice psichiatria è svolta dall'interno, implicita nella contraddizione tragica tra "una realtà oggettiva precostituita e il tentativo individuale di modificarla" (p. 56). Nello scontro fra queste due impari forze März, il protagonista, soccombe infatti come l'eroe tragico, ma, fa notare Dolei, diversamente da questi, non può salutare nella vittoria del reale la giustizia di un ordine superiore. L'irreligiosa violenza del sistema genera una tragedia vuota, una tragedia che non costruisce più sulla sconfitta dell'eroe il ponte dialettico tra il soggetto e l'ordine collettivo della storia. Attraversata e variamente connotata da questa lacerazione, la letteratura degli autori raccolti nel volume di Dolei ci propone dunque, se vogliamo tornare a quel "filo rosso" cui si accennava all'inizio di queste note, le diverse declinazioni che il Novecento tedesco ha saputo dare ad un sacrificio soggettivo solitario che apparirebbe inutile, e in ciò tanto più desolatamente tragico, se non trovasse un suo ultimo riscatto e una sua ultima necessaria ragione nella letteratura stessa che lo racconta.

Paola Gheri

Guido Massino e Giulio Schiavoni (a cura di), *Stella errante. Percorsi dell'ebraismo fra Est e Ovest*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 427, € 25,82

Sfogliando l'indice di *Stella errante. Percorsi dell'ebraismo fra Est e Ovest* risalta subito l'impostazione interdisciplinare della miscellanea che raccoglie venticinque interventi a carattere letterario, linguistico, filosofico, storico e sociale. Nel volume, curato da Guido Massino e Giulio Schiavoni, sono pubblicati gli atti del Convegno internazionale *Westjuden – Ostjuden. Problemi dell'identità ebraica fra Est e Ovest*, organizzato nei giorni 11 e 12 maggio 1999 a Vercelli e Torino dall'Università di Vercelli in collaborazione con la Comunità ebraica, il Goethe-Institut di Torino, e l'Istituto italo-austriaco di cultura di Milano.

Nonostante la poliedricità dei contributi, una chiave di lettura comune è costituita dal tema introdotto dalla metafora del titolo, quello della diaspora ebraica: tutti gli interventi propongono di seguire un movimento, geografico ma anche metaforico, secondo le direttrici Ovest-Est o Est-Ovest, prevalentemente in area mitteleuropea. Unico intervento interamente rivolto verso Sud, verso Israele, è quello di Enrico Fubini che, con *Identità ebraica e sionismo oggi* (pp. 9-17), apre la miscellanea. 'Sionismo' analizzato, non nell'accezione storicamente determinata del termine, bensì considerando il rapporto *tout court* tra identità ebraica e terra. Ripercorrendo le tappe fondamentali che hanno portato alla costituzione dello stato nazionale ebraico, Fubini riflette su "particolarismo" – che identifica in Israele la terra in cui radicarsi – e "universalismo" – che vede la diaspora come fondamento stesso dell'identità ebraica – come espressioni contrapposte dello spirito di quel popolo, imprescindibili nella loro dialettica. Da Est verso Ovest si muove la ricerca d'impianto biografico di Alberto Cavaglion su *Isaac Bashevis Singer e l'ebraismo americano* (pp. 31-51), viaggio di non-ritorno la cui meta finale saranno gli Stati Uniti. L'atteggiamento di disagio del *Westjude* nei confronti degli *Ostjuden* del mondo yiddish americano è lo stesso che indaga Marino Freschi, considerando più specificatamente il contrasto insanabile nell'animo dello scrittore tra assimilazione e origini *ostjüdisch*. Non stupisce che sia il mondo incantato e primigenio vissuto da Singer fanciullo negli *shtetl* a costituire la

forza creativa, la linfa vitale della sua scrittura, mondo spesso evocato ma al quale lo scrittore non riesce ad aderire intimamente. Ancora del dilemma vissuto dagli assimilati si occupa Elèna Mortara Di Veroli attraverso la prospettiva dei letterati integrati in Occidente, che pur tuttavia continuano a considerare l'*Ostjudentum* patria ideale e modello di riferimento spirituale. Tale ipotesi viene commentata attraverso gli scritti di Primo Levi - secondo cui gli *Ostjuden* sarebbero espressione, sofferente e sradicata, di una condizione generalizzabile a tutto il genere umano -, di Ahad Ha-am - che dipinge l'emancipazione come una sorta di "schiavitù interiore" (p. 68) della quale le stesse vittime sarebbero responsabili - e di Jacob Gladstein, ebreo di origini polacche assimilato in America, che vede la modernità del mondo occidentale impallidire di fronte alla purezza e alla bellezza dell'ebraismo orientale. Scritti che, ruotando intorno al *topos* letterario che contrappone all'umanità autentica di un *Ostjudentum* l'identità fìttizia di tanti *Krawattenjuden* - come amava definirli Hamerow nel suo libro su *Krawattenjuden* e *Kaftanjuden* - assimilati e quindi irriconoscibili perfino nei loro costumi, ci fanno ricordare le pertinenti osservazioni di Magris sul pericolo di un'idealizzazione e celebrazione acritica dell'*Ostjudentum* trasfigurato poeticamente come luogo mitico, ma non compreso nella sua effettiva realtà storica economica e sociale.

Alla ricerca delle radici perdute di quel mondo leggendario si muove Claudia Sonino (*Ebrei tedeschi verso Est*, pp. 77-86) attraverso le testimonianze di Heine per la Polonia, ma anche di Theodor Lessing, Arnold Zweig, Alfred Döblin e Joseph Roth, per proporre l'idea di un viaggio come abbandono di una condizione alla ricerca di un'altra dalla destinazione segreta. Alla luce della ricerca tipicamente ebraica dei significati nascosti dietro a cose e parole, si potrebbe aggiungere che l'importanza di questo viaggio è confermata dal significato originario della parola 'viaticum'. Per una volta l''abbaglio della radice' da cui metteva in guardia l'ebraista James Barr – egli diffidava dell'ossessiva ricerca dell'*étymon* – riesce invece illuminante: il significato etimologico recupera l'originaria espressività della parola sottolineando l'aspetto più importante, il nucleo originario del viaggio costituito dal 'viatico', da ciò che alimenta il suo percorso indipendentemente da quale possa essere la sua destinazione.

Viaggio ancora indagato nelle ricerche di Chiara Sandrin – rintracciato nelle poesie di Celan e negli scritti di Kafka secondo una prospettiva escatologica - e di Daniela Canella che propone una rilettura del mito di Assuero accostandolo analogicamente alla figura dello scrittore Roth. Il vivere senza radici e il vagare da un paese all'altro vengono considerati ossimoricamente principi di appartenenza e di identità, metafore di un'ipotetica *Heimat*. Sembra si possa in tal modo capovolgere l'antica accusa antisemita di 'sradicamento' – si pensi, prendendo un esempio dall'iconografia nazional-patriottica, alla famigerata immagine del serpente semita che insidia l'albero 'ariano' radicato alla terra – che vedeva nell'instabilità ebraica un pericoloso elemento di degenerazione: l'eterno vagare, la *Heimatlosigkeit*, la transitorietà valgono invece come preziose occasioni di arricchimento e affratellamento universali. Anche dall'analisi di Gert Mattenklott dell'opera di Georg Hermann, presentato nella sua doppia veste di ebreo e assimilato (*Georg Hermann: l'oscurità viene dall'Oriente*, pp. 185-201), si evince come per lo scrittore berlinese cosmopolitismo ed eterna itineranza, sommi e privilegiati fondamenti dell'ebraismo, farebbero degli ebrei il "sale della terra" (p. 192).

L'esperienza dell'esilio negli scritti autobiografici - non è un caso che durante il recente convegno torinese *Arcastella* (dall'unione dei due simboli mitici l'Arca di Noè e la stella di David) uno spazio di privilegio sia stato quotidianamente dedicato alle autobiografie di scrittori ebrei – viene testimoniata da due interventi, quello a carattere tematologico di Rosanna Vitale sulle

autrici tedesche emigrate in Brasile Susanne Bach e Marthe Brill intorno alle questioni di *Heimat* ed esilio e quello di Roberta Ascarelli su Glückel von Hameln la cui autobiografia, comunemente considerata una sorta di inconsapevole testimonianza della vita ashkenazita tra Seicento e Settecento, si rivela ad una più attenta analisi strutturata e sostenuta da una ben vagliata consapevolezza letteraria.

Nel corpo centrale del volume belle foto raffiguranti diverse prospettive della Neubydschow boema corredano l'intervento di Hartmut Binder – sul romanzo *Die böse Unschuld* di Oskar Baum - che ha il carattere di un percorso investigativo intrapreso per ipotizzare possibili spiegazioni sulla scelta dell'ebraismo orientale come motivo della sua narrativa. L'apparente paradosso dell'antisemitismo ceco - antitedesco perché rivolto contro ebrei assimilati al gruppo etnico tedesco - viene spiegato attraverso l'estrema varietà della composizione culturale e linguistica del mondo slavo; conviene infatti pensare all'*Ostjudentum*, mondo solo apparentemente omogeneo, come un arcipelago formato da isole di varia grandezza, estremamente variegato sia nelle sue differenze interne (dai *chassidism* oltranzisti alla tradizione rabbinica ortodossa sino alla *Haskalàh* d'ispirazione illuminista), sia nei rapporti di queste con le diverse realtà nazionali. Dello stesso arcipelago orientale ci racconta Julius H. Schoeps in particolare descrivendo vita e usanze degli *shtetl*: ciò che in prima istanza si presenta come un saggio di etnologia, alterna poi sapientemente descrizioni vere e proprie - sinagoga, casa, mercato - a scorci di vita degli *shtetl* che mirano a ricreare l'atmosfera di quel luogo perduto e magico. Sulla scia di queste ricerche di topografia letteraria di paesaggi orientali trova infine posto anche l'appassionante studio di Giulio Schiavoni sullo *Scheuenenviertel*, antichissimo quartiere berlinese dei granai e centro dell'ebraismo ortodosso dell'anteguerra in cui sono ricostruite e contestualizzate la vita e la produzione lirica della poetessa ebrea galiziana Masha Kalèko.

L'ebraismo come elemento di distinzione culturale dalla particolare prospettiva dello scrittore austriaco Grillparzer è al centro dell'analisi di Riccardo Morello, che, considerando intellettuali ed ebraismo all'epoca della Restaurazione, analizza le qualità che hanno permesso agli ebrei di affermarsi ed eccellere in ogni campo alla luce del nesso tra retaggio ebraico e disposizione verso arte e cultura. Ancora dedicata a Franz Grillparzer è la questione su cui si interroga Nicoletta Dacrema, che – parafrasando il titolo di un libro assai interessante di Antoine Bermann - potrebbe essere riformulata così: *Franz Grillparzer: L'Epreuve de l'èntranger*, prova a cui la studiosa sottopone lo scrittore austriaco al fine di scoprire la sua capacità o incapacità di accogliere l'Altro, il diverso, l'ebreo. Al di là dell'inequivocabile atto di responsabilità civile e morale espresso a favore della comunità ebraica nel 1867 - quando Grillparzer sostiene l'emancipazione e vota a favore dell'uguaglianza civile e della libertà di culto - all'analisi dei fatti lo scrittore austriaco non supera brillantemente la prova dell'estraneo, mostrando un atteggiamento in effetti ambiguo: aperto e tollerante, nei confronti di quella stretta cerchia di *Bildungsjuden* che riempiva i salotti viennesi, ma sostanzialmente chiuso di fronte alla diversità vera e propria personificata dagli *Ostjuden*.

La riflessione sul contraddittorio rapporto con le proprie origini ebraiche costituisce l'argomento delle relazioni di Gerhard Friedrich sul 'luogo' di Peter Weiss – luogo in effetti piuttosto difficile da scoprire considerata la maniera problematica in cui le origini paterne erano vissute dallo scrittore - e di Rita Calabrese che affronta la questione dell'ebraismo nella vita e nelle opere di Anna Seghers, per la quale perfino lo pseudonimo si dimostra acquisizione volta a suggellare definitivamente l'allontanamento dall'*entourage* di provenienza e la sua scelta militante. Alla luce della

Judenfrage all'interno del dibattito marxista, la questione dell'identità ebraica, velocemente liquidata come questione 'sovrastrutturale', viene considerata nella prospettiva di quegli ebrei marxisti che, rinnegando la propria origine – come non pensare alla figura esemplare dell'allievo prediletto del rabbino diventato comunista nel film *Train de vie* - sacrificavano la propria specificità ebraica in nome della causa marxista. Sarebbe infine eufemistico definire semplicemente controverso il genere di legame sul quale ci riferisce Giancarlo Baffo in *Così parlò Juduska. L'antisemitismo di Vasilij V. Rozanov*. Veramente sorprende la *non chalance* con la quale lo scrittore russo afferma il suo *odi et amo* nei confronti dell'ebraismo: se in un primo momento sembra che egli esalti l'attivismo ebraico, soprattutto considerandone l'erotismo come fondamento, nella posteriore fase antisemita utilizza tutto il peggior repertorio dell'antigiudaismo religioso - dall' accusa di omicidio rituale alla libagione di sangue - arrivando a definire l'ebraismo come "religione dell'Occultamento" (p. 398).

L'affascinante testimonianza del teatrante ebreo Moni Ovadia, è quanto di più divertente la lettura della miscellanea possa offrire. Dalle sue lontane origini sefardite – egli eredita la stessa *lingua salvata* di Canetti – approdando alla cultura mitteleuropea ashkenazita, Ovadia fa luce sull'origine del suo teatro yiddish, colta e popolare allo stesso tempo, chiarendo l'essenza vera del *Wizt* ebraico, mistura grottesca di riso e amarezza, che si afferma come unico modo espressivo, straniante e dissacrante, ancora valido in tempi attuali. Il guitto irriverente - anche e soprattutto nei confronti del mondo ebraico - sottolinea, oltremodo consapevolmente, l'importanza dell'yiddish, lingua una e plurima perché influenzata da diverse altre, eppure unica in grado di mantenere il carattere multiculturale dell'ebraismo (a questo proposito diverte la *boutade* di quel vecchio ebreo che si diceva capace di parlare "17 lingue...tutte in yiddish", p. 27). Uno dei *Witz* più conosciuti e divertenti del repertorio di Moni Ovadia - quella del vecchio sfortunato perché negro ed ebreo allo stesso tempo – ricorda il titolo dell'intervento di Martin Pollack: *"II destino doppiamente infelice di essere polacco ed ebreo"* (pp.99-116) in cui lo studioso si occupa di problemi di assimilazione ebraico-tedesca ed ebraico-polacca nella Galizia della seconda metà del XIX secolo alla luce della questione del bilinguismo (polacco-yiddish). Di yiddish si occupano anche Guido Massino, che indaga il rapporto di Franz Kafka e Thomas Mann con la comunità ebraica di Varsavia analizzato attraverso traduzioni, recensioni, articoli, e pubblicazioni sulla rivista yiddish "Literarishe bleter", e Peter Demetz, che, rintracciando l'eventuale presenza yiddish nelle opere di Franz Kafka e di Max Brod, ricostruisce le ragioni che ne favorirono o frenarono la diffusione nella Praga ebraica del XIX secolo - a differenza di Brod, Kafka non considera l'yiddish nemmeno una vera e propria lingua (lo definisce "Jargon" confermando il celebre commento sul carattere 'anebraico' della sua letteratura.) Merito dell'intervento è aver tenuto conto del particolarissimo contesto praghese, in cui la doppia influenza tedesca e polacca determinava un duplice motivo per il rifiuto linguistico yiddish: l'assimilazione al mondo tedesco allontanava quel che nell'yiddish vi era di povero e misero, l'assimilazione al mondo polacco rifiutava l'yiddish in ciò che in esso vi era di tedesco, linguisticamente e culturalmente.

Ancora di problemi inerenti la lingua, ma nelle sue implicazioni filosofiche, si occupano Rosalia Coccia, che affronta la questione dell'identità ebraica in Elias Canetti per il quale il tedesco, *lingua d'elezione* è cifra fondante della propria identità, e Maria Enrica D'Agostini che si interroga su *Parola e scrittura per evocare 'identità' e 'patria'* attraverso le considerazioni di alcuni autori di cultura e origine ebraica. La lingua evocatrice di profondi e arcani significati, si avvicina ossimoricamente al silenzio: così nel

caso di Rilke, della "sprachlose Sprache" (p.216) di Hofmannsthal, di Kafka, di Celan, di Ilse Aichinger, di Karl Kraus, di Rose Ausländer, di Adorno, di Canetti. Un discorso a parte meritano le considerazioni di Gerschom Scholem sulla 'dimensione segreta' delle lettere dell'alfabeto ebraico, il cui carattere simbolico - e si dovrebbe aggiungere che definirlo 'simbolico' è riduttivo dato che esse rispondono pienamente al principio dell'acrofonia - si intreccia con la numerologia, con la mistica, con la cabala.

Intervento isolato d'ispirazione storiografica è quello di Beatrice Sellinger, che in *Storicità e linguaggio nella "Stella della redenzione"* si occupa dell'innovativa metodologia proposta dallo storico ebreo Franz Rosenzweig. La *erzählende Methode* di quest'allievo di Meinecke - dalla cui prospettiva storiografica evenemenziale però si discosta decisamente – e che tanto fa pensare al metodo 'dialogico' di Gadamer, pone al centro del proprio orizzonte ermeneutico l'interlocutore e il processo di decodificazione insito in ogni forma di comunicazione. A distanza di diversi anni questa 'ermeneutica della ricezione' risulta della massima attualità - basti pensare ai nessi evidentissimi con il pensiero decostruttivista – ma anche della massima antichità, rimandando alla concezione ebraica della cabala. Intesa nel suo significato originario di 'ricezione' – per sfatare un po' l'alone mistico che di solito accompagna questa parola, si potrebbe aggiungere, come ironicamente ricorda Paolo De Benedetti, che cabala è anche la reception degli alberghi! - essa è l'elemento fondante del pluralismo ermeneutico ebraico: l'ebraismo auspica una ricezione dell'insegnamento divino, attiva e produttiva, – espressa dalla bella similitudine della Torah orale che è come un fiume su cui scende la Torah scritta – in cui l'essenziale funzione interpretativa ed esplicativa venga svolta proprio dal suo destinatario.

Questa ermeneutica dalla molteplice modalità interpretativa come cifra fondante dell'ebraismo in conclusione sembra aver ispirato tutti i lavori; la miscellanea infatti alterna sapientemente diverse prospettive disciplinari e metodologiche, che sinergicamente presentano un'ampia panoramica dell'ebraismo e delle sue diverse anime talvolta dialetticamente talvolta antiteticamente contrapposte. La ricerca, il cammino, elementi fondanti e ampiamente discussi nel volume, sembrano aver dato un'impronta agli studi e alla metodologia con cui sono stati affrontati, in una prospettiva che evidenzia infine come i problemi dell'ebraismo siano anche quelli della nostra epoca, i problemi identitari dell'uomo di ogni tempo.

Paola Di Mauro

Paola Mildonian, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 264, € 20,66

Il titolo della recente monografia di Paola Mildonian, *Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, non rende pienamente giustizia alla ricchezza di temi e materiali che in essa vengono trattati. Lo sviluppo, nella modernità, di una narrativa che fa uso di forme diaristiche è in effetti oggetto di un'attenta ed equilibrata analisi: l'autrice si confronta in modo assai produttivo con la letteratura critica esistente in materia, giungendo opportunamente a relativizzare la pretesa di ricondurre la narrativa diaristica a un genere codificato (sia esso il "racconto-diario" o il "romanzo-diario": p. 141), e quindi a correggere una concezione "evoluzionistica" che nel racconto diaristico vorrebbe vedere soltanto una tappa intermedia nel percorso che avrebbe portato dal romanzo epistolare al monologo interiore (p.142ss.). Anziché fissare un preciso statuto di genere per una narrativa che, come emerge con grande evidenza dai testi qui analizzati, ha prodotto esiti molto diversi, Paola Mildonian delinea i contorni

di un universo letterario che è certo assai variegato e che tuttavia è possibile delimitare a partire dalle caratteristiche proprie della "voce del diarista" (p.134). Riprendendo alcune riflessioni teoriche di Käte Hamburger – in particolare l'individuazione di una categoria intermedia tra reale e fittizio, quella del "finto" ("fingiert") – l'autrice mette infatti nel giusto risalto il carattere misto delle narrazioni in forma di diario e giunge alla convincente tesi secondo cui l'io diaristico si colloca a metà tra l'io lirico e l'io del narratore, e il diario fittizio è un tipo di letteratura "in cui lirica e narrativa si sovrappongono, in cui l'enunciato non s'affranca mai del tutto dal limbo dell'enunciazione" (p. 201).

Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento risulta tuttavia essere un titolo inadeguato a questo interessante studio, perché la riflessione teorica sul diario fittizio non ne è che la parte centrale. Essa non è soltanto corredata da una serie di stimolanti interpretazioni dedicate ai singoli testi, ma è anche preceduta da un discorso teorico sul diario moderno (e quindi non solo sul diario fittizio) e dall'esame delle diverse forme che la "scrittura del sé" ha assunto nel corso dei secoli. Le caratteristiche della scrittura diaristica divengono quindi l'oggetto di una riflessione che oltrepassa i confini della teoria letteraria, per arrivare inevitabilmente a confrontarsi col "problema, centrale nel pensiero e nell'estetica moderna, dell'identità" (p. 33), un problema che diviene motivo conduttore di tutto il libro. Nel capitolo introduttivo viene posta nel giusto risalto l'opposizione che si crea tra diario e autobiografia: il diario, rifiutando la visione retrospettiva così come lo sviluppo teleologico caratteristici della narrazione autobiografica, isolando il soggetto dal suo naturale contesto interpersonale, mette inevitabilmente in discussione il concetto tradizionale di identità. Al posto di questa sembra invece emergere un "sé estremamente fluido, continuamente manipolato, inevitabilmente moltiplicato" (p.35), e cioè una "fragile ipseità" (p.34), come sostiene l'autrice, richiamandosi a Paul Ricoeur. Rinunciando all'improbabile restaurazione di un'identità fissa e nettamente definita, registrando per converso la discontinuità del soggetto, la scrittura di un diario intimo diviene quindi la più diffusa forma di scrittura del sé, in una modernità caratterizzata dalla labilità dell'io. La diffusione conosciuta a partire dal tardo Settecento dalle pratiche diaristiche, e quindi anche il ricorso alla forma del diario nelle opere di narrativa, pur essendo fenomeni tipicamente moderni, non potrebbero però essere compresi del tutto se non in relazione alle forme di scrittura in prima persona che si sono affermate fin dall'antichità. Ecco che quindi viene tracciato un percorso che parte dagli *ypomnémata* e dalle epistole (ricondotti, sulla base degli studi di Michel Foucault, alle pratiche legate alla cura del sé), passa quindi ai *soliloquia*, alle *Confessioni* di Agostino e al *Secretum* di Petrarca, alle esperienze di Montaigne e di Pascal, per approdare quindi agli epistolari che danno voce alla *sensibilité* settecentesca. Proprio nel romanzo epistolare che si diffonde nel corso del Settecento Paola Mildonian individua un momento di fondamentale importanza per lo sviluppo di una moderna narrativa in forma di diario. Ovviamente l'opera di maggiore rilievo in questo contesto non può che essere *I dolori del giovane Werther*, un testo che, già per il fatto di presentare le lettere di un solo personaggio, contrariamente ai canoni tradizionali del genere, si avvicina significativamente alla forma del diario. Partendo da un'attenta analisi del testo goethiano, tenendo conto dei più recenti studi di Giuliano Baioni, Paola Mildonian mette in risalto i tratti da moderno esteta nella psiche del protagonista, il suo isolamento e il carattere incomunicabile delle sue esperienze. L'incomunicabilità delle esperienze di Werther è legata indissolubilmente alla ricerca di autenticità che lo caratterizza. Ed è proprio la stretta relazione tra (inarrivabile) autenticità dell'espressione individuale e scoperta dell'inadeguatezza dei

tradizionali modi di comunicare, evidente nel romanzo giovanile di Goethe, che diventerà un tratto proprio di molta narrativa in forma diaristica. Questa è infatti caratterizzata dall'autrice come una forma che non può non esercitare, anche là dove ogni pretesa di veridicità viene sfatata, "un effetto di autenticità" (p.134). Tutto ciò trova quindi riscontro in quel carattere "misto" dei racconti in forma di diario, a cui si è accennato sopra. La ricerca di autenticità, condotta al limite del solipsismo, rende quindi i diari, fittizi o meno, documenti particolarmente significativi di quella "ideologia dell'autenticità" che è stata oggetto di indagini da parte di Lionel Trilling e soprattutto da Richard Sennett.
Che questa messa in scena di "un discorso autentico" trovi di volta in volta realizzazioni assai diverse viene esemplificato in diversi percorsi tematici, dove, accanto al significato che la forma del diario assume nel rappresentare le contraddizioni del soggetto moderno (particolarmente importanti in questo ambito le indagini condotte su opere di Lermontov, Kierkegaard, Pessoa, Canetti e Arguedas), viene poi dedicata particolare attenzione alla rilevanza della forma-diario nella narrativa del fantastico (Poe, Stoker) o in quella a tema erotico (Tanizaki). Ovviamente è qui impossibile riassumere in poche righe le singole analisi testuali che arricchiscono ulteriormente la presente monografia; opportuno è però osservare, in conclusione, l'equilibrio che si crea tra riflessioni teoriche e indagini empiriche.

Marco Rispoli

Hermann Dorowin, *„Mit dem scharfen Gehör für den Fall". Aufsätze zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Wien, Edition Praesens, 2002, pp. 184, s.i.p.

La recensione di una raccolta di saggi, la cui eterogeneità oltre che tematica è determinata da una redazione avvenuta nelle circostanze e congiunture più diverse, incontra spesso difficoltà e rischia di essere una rassegna più o meno descrittiva dei vari contributi. Il recensore tenta di solito una faticosa operazione di ricucitura individuando un filo conduttore che giustifichi e legittimi un conglomerato di testi assemblati talvolta in un volume perché si sottraggano alla dispersione secondo una strategia compositiva più o meno plausibile o visibile. Questo non si può certo dire della raccolta di otto saggi proposta da Hermann Dorowin e da lui riassunta in un verso di Ingeborg Bachmann, "Mit dem scharfen Gehör für den Fall", motto e chiave di lettura del volume stesso.
Nella prefazione, di per sé già una recensione, Wendelin Schmidt-Dengler rileva le coordinate con le quali Dorowin compie la lettura di autori austriaci del XX secolo, da Hofmannsthal a Bernhard e a Bachmann, in saggi di cui è sempre possibile l'estrapolazione, ma che in comune hanno l'istanza di cogliere la "particolarità della letteratura austriaca", l'uso frequente di un'analisi parallela o contrastiva di autori (Jura Soyfer-Georg Büchner, Ernst Jünger-Canetti), la ricorrenza di categorie, come quelle dell'utopia e del potere, in Fried e in Celan. Riguardo al primo aspetto Dorowin affronta la discussione, che nel tempo si è rivelata spesso sterile, della specificità della letteratura austriaca secondo la prospettiva benjaminiana del "Seitenblick", dello sguardo marginale e trasversale che attraversa la cultura austriaca dei primi decenni del Novecento e ne fornisce una diagnosi. Dorowin recepisce il metodo estendendone l'applicazione anche a epoche più recenti, ma soprattutto, riproponendo nel primo saggio su *Querulanten, Geisterseher und Saboteure im Abendland des Untergangs* gli scenari interpretativi benjaminiani, alimenta il dibattito sul possibile ponte fra l'emblematica e la visionarietà barocche e l'estetica avanguardistica del primo Novecento, fra le "due cosiddette epoche della decadenza". Vale la

pena riportare il passo di Benjamin citato da Dorowin e tratto dalla recensione al volume di prose *Hinterland* di Alfred Polgar: ”Daß ein Österreicher dies werden mußte, war vorbestimmt. Es ist nachgerade überhaupt die europäische Rolle des Österreichertums geworden, aus seinem ausgepowerten Barockhimmel die letzten Erscheinungen, der apokalyptischen Reiter der Bürokratie zu entsenden: Kraus, den Fürsten der Querulanten, Pallenberg, den geheimsten der Konfusionsräte, Kubin, den Geisterseher in der Amtsstube, Polgar, den Obersten der Saboteure“. La singolare analogia fra la visionarietà e l’emblematica barocche e le illuminazioni figurative dell’espressionismo, ma tradotte anche nella scrittura aforistica e nella miniatura e più in generale in una prosa breve trova riscontro nella rappresentazione dei “disiecta membra” della realtà, in attesa e in cerca di una ricomposizione totalizzante. Dorowin ci fa capire con un’esposizione densa e intensa, che data la rilevanza concettuale avrebbe richiesto forse maggiore respiro, come tanta letteratura austriaca frammentata e diluita in un variegato spettro di generi letterari, dal feuilleton allo schizzo, alluda a una visione raffigurativa di microcosmi la cui malinconica consapevolezza di morte potrebbe essere segno allusivo di salvezza. Il legame più profondo che unisce i saggi è dato tuttavia da una tessitura di motivi riconducibili a tradizioni specificamente austriache, quali quello della critica linguistica, della riflessione sul linguaggio attraverso la parola il cui segno poetico si combina con significati ontologici ed esistenziali, rivendicando “semplicità, chiarezza, perspicuità di relazioni” per citare Hans Höller nel suo tentativo di definire l’“utopia nascosta di Thomas Bernhard”. L’identità possibile dello “Haus Österreich” è ricostruita da Dorowin seguendo le liriche antenne percettive di Ingeborg Bachmann di fronte alla storia di cui si traccia un grandioso bilancio elegiaco in *Große Landschaft bei Wien*. Nella consapevolezza collettiva del fallimento storico, al sentimento lemurico di una fine irreversibile (“zweitausend Jahre sind um, und uns wird nichts bleiben”) Bachmann non intende opporsi al corso della storia per frenarlo o eternarlo miticamente in un ripiegamento malinconico, ma si propone di viverne sino in fondo la crisi come atto di volontà del singolo (“Die Türme der Ebene rühmen uns nach, / daß wir willenlos kamen und auf den Stufen / der Schwermut fielen und tiefer fielen, / mit dem scharfen Gehör für den Fall”). Dorowin stabilisce un nesso fra la rappresentazione bachmanniana della fine della storia la cui caduta richiede un “lucido ascolto” per la sua registrazione e un’altra percezione della “caduta” nel gulag di Wladiwostok del poeta russo Osip Mandel’stam descritta da Erich Fried nella lirica *Schutthaufen*. La letteratura, auscultando il rumore delle macerie che tante catastrofi hanno disseminato nel corso del XX secolo, ha contribuito ad alimentare nella società austriaca un processo di antirimozione purtroppo non sufficiente per chiarire i termini della questione ancora irrisolta della colpa. Questo può spiegare il percorso autonomo, spesso ruvido e impermeabile, di numerosi autori austriaci affermatisi negli ultimi venti anni come Gstrein, Mitgutsch, Jelinek, Ransmayr, Menasse. Credo, d’altra parte, che Dorowin abbia ragione quando sostiene che la presunta specificità della letteratura austriaca “si possa spiegare non sulla base di una ristrettezza regionale, ma dell’apertura e della particolare pluralità di influssi culturali” ancora riconducibili alla multiculturalità ereditata dall’Impero e alla centralità geopolitica, a una proiezione in scenari lontani che richiedono appunto un “lucido ascolto”. Da questo punto di vista l’esempio più singolare e vistoso è offerto proprio da Bernhard la cui ira dirompente e raggelante supera le valli e i villaggi austriaci ed è enfaticamente e universalmente recepita nel mondo letterario.

Ma c’è un altro aspetto che secondo Dorowin, riportando le posizioni dello stesso Polgar, connoterebbe la cultura austriaca, una sorta di *koinè* ideologico-estetica le cui radici

affondano di nuovo nella visionaria teatralità barocca, espressione di un "istintivo sentimento per la commedia", di un "intreccio di orrore e comicità", presenti ad esempio nella prima produzione di Canetti, o più indietro in Nestroy, Kraus e per finire nei *Volksstücke* di Jura Soyfer. A quest'ultimo è dedicato un saggio costruito sull'accostamento con Büchner non soltanto per le analogie di un infausto destino, quanto piuttosto per una comune strategia di denuncia dei conflitti sociali mediante l'esercizio della satira e l'uso del ridere come "più potente antidoto contro la disperazione", nella convinzione di dover "esigere in ogni cosa la vita, la possibilità di esistere". L'eredità del ridere cinico nel *Woyzeck* viene da Soyfer filtrato dalla tradizione del teatro popolare di Nestroy del quale coglie come elemento di consonanza la consapevolezza che "il pubblico non voleva più avere Hanswurst perché non voleva più essere Hanswurst".

A conclusione della lettura degli otto saggi si rafforza in definitiva l'impressione di un'apertura di prospettive metodologiche e tematiche, non codificabili in un organico quadro storico-letterario, ma fortemente sbilanciate nell'individuazione di una peculiarità della letteratura austriaca che non si ripiega su se stessa proprio perché il suo humus si rivela di grande fertilità per terreni ben più vasti.

Fabrizio Cambi

INTERVENTI

I trionfi della morte

Il pensiero sulla morte attrae a sé l'ossimoro e trionfa nella coscienza postmoderna come tentativo estremo di un disincantato e apotropaico confronto con l'evento che da sempre si sottrae al dominio dell'uomo e della sua ragione organizzatrice. Nella riflessione intorno alla fine, nelle modalità della ritualizzazione e della raffigurazione dell'ora estrema, si rivelano le strutture profonde di atteggiamenti sociali e culturali che rispecchiano le questioni principali della coscienza collettiva e individuale. E in questo scorcio di nuovo secolo la rimeditazione sulla fine assurge a strumento di una ricerca di sensi smarriti nell'epoca moderna.

Nella celebrazione della morte si cristallizzano i segni di credenze e di strutture antropologiche che dall'inizio dei tempi sono in grado di svelare di un popolo, della sua cultura e delle sue forme associative più di qualsiasi altro aspetto sociale o comportamentale. Basti pensare alla concezione dell'Aldilà degli egizi o degli etruschi, ai funerali in epoca barocca, alla polemica settecentesca sulle modalità della sepoltura, all'odierno cimitero del Cairo trasformato in un immenso alloggio per più di un milione di senzatetto.

All'insegna del titolo, foriero dell'ambiguità della tematica, "Vivere la morte nel Settecento" si è svolto l'annuale convegno organizzato dalla Società italiana di Studi sul Secolo XVIII (Santa Margherita Ligure, 30 settembre-2 ottobre 2002), che ha toccato in un agile succedersi di relazioni accomunate dal carattere interdisciplinare dell'approccio molteplici aspetti: dal discorso sulla morte sviluppato in ambito pedagogico al fine di correggere i vizi, all'apologia del suicidio come affermazione della soggettività più sfrenata e dello spirito libertario in clima di *Empfindsamkeit*; dall'evoluzione delle norme igieniche a partire dalla trasformazione dell'idea di morte, in un rinnovato rapporto fra malattia e sanità inaugurato con il secolo dei lumi, al cambiamento della ritualità nel passaggio dal funerale barocco a quello laico; dalla riflessione filosofica che proietta nella morte le forme e le contraddizioni della ricerca della felicità alla nascita di sottogeneri letterari legati alla morte violenta, come la letteratura patibolare; dalla ricerca sul perturbante all'indagine sul sublime che

trovano nel salto nell'ignoto l'esperienza privilegiata di una irruzione oltre le soglie del consueto.

Nell'immagine dell'altalena di Hume Nadia Boccara fa convergere l'oscillare fra il sentimento di malinconia istillato dal pensiero della morte innescato dall'esperienza della malattia, intesa, secondo l'insegnamento di Ariès, come avvertimento della mortalità, e l'entusiasmo, la curiosità per la vita in tutti i suoi aspetti: in tale contesto la riflessione sull'arte di morire cede il posto alla ricerca di un'arte di vivere in nome della passione. La passione rappresenta quell'impulso non dominabile dalla ragione che spinge all'azione, all'uscita da se stessi e quindi dalla dimensione della solitudine in un vitalissimo amor di sé ritrovato nel malinconico studiolo del filosofo alla ricerca del senso della morte, che confluisce in un'inconsapevole ricerca di felicità. Anche la visione del suicidio rientra per certi aspetti all'interno della problematica qui accennata, come ha messo in rilievo Mirella Brini nella sua relazione *Il suicidio da Hume a Rousseau*, in cui tale tema appare come occasione per una sollecitazione alla vita, come sembra nella cronaca del suicidio di un amico su un campo di battaglia, stilata da Hume nel 1746. Dalla filosofia settecentesca che discetta attorno al suicidio, liberando tale atto da ogni forma di condanna moralistica o religiosa emerge una visione differenziata della morte, ora assoluta, ora parziale che va da quella di stampo meccanicista a quella che pone le basi del trasformismo biologico secondo cui nascere, vivere, morire sono mutazioni di forme. Il fine morale dell'esistenza consiste nel risolvere il problema della morte: questa la tesi dell'interessante romanzo, ricco di situazioni macabre, ma dominate con ironia, di Theodor Gottlieb Hippel (*Lebensbiographie in aufsteigender Linie*) cui è stata dedicata la relazione di Federica La Manna, che riscontra come sull'impianto filosofico prevalga il grottesco, unico mezzo di dominio dell'inconoscibile minaccioso enigma.

Nella ricognizione degli apparati funebri indagati da Maria Canella, la morte svela la sua componente spettacolare, detenuta dal medioevo in poi e culminante negli allestimenti funerari del Seicento e del Settecento. È sulla fine del secolo che la trasformazione del rito delle esequie rivela, non tanto sul piano dell'apparato, quanto piuttosto della spesa e della pompa, quel processo di imborghesimento in atto in ogni ambito della società e della cultura, che portò da una parte a una emulazione delle cerimonie nobiliari da parte della borghesia, dall'altra a una semplificazione e snellimento della pompa funebre, addirittura regolamentata da una vera e propria normativa varata da Maria Teresa al fine di porre freno agli sperperi limitando l'uso degli addobbi e lo sfarzo degli abiti. Ma con la Restaurazione tale tendenza subisce un'inversione di marcia e si assiste a un ritorno alla macabra sontuosità precedente. Con i romantici invece la manifestazione di cordoglio viene introiettata nella sfera del privato e diviene espressione dei valori familiari, in una trasformazione della ritualità che, qualunque siano le sue forme, conserva sempre la funzione dell'elaborazione del trauma della perdita.

Già nel Settecento si profila il binomio di thanatos ed eros, come dimostra la riflessione di Blake all'interno di un dibattito sulle passioni che si tinge vieppiù di connotazioni profetico-apocalittiche in clima rivoluzionario, in cui l'evento sanguinario viene vissuto come parusia del vero Dio. La morte, secondo l'interessante ricostruzione di Claudia Corti, assume anche caratteristiche antitetiche rispetto alle tradizionali connotazioni di paura e di espiazione e appare come liberazione dalla materia e ritorno alla dimensione originaria. Nel labirinto dell'iconografia e delle valenze della morte in ambito massonico ci conduce l'affascinante relazione di Giorgio Cusatelli (*La morte nella massoneria del Settecento*) che, dopo una preliminare distinzione geografica e una panoramica diacronica, si sofferma sulle forme della simbologia

funeraria - in cui confluiscono i materiali iconici della tradizione cristiana, di quella alchemica e dell'immaginario egizio - che verte intorno al motivo del tempio. Attributi ricorrenti erano ovviamente teschi, ossa, scheletri, su cui domina la figura dell'uroboros, simbolo del superamento della dimensione terrrena e della morte come ritorno nei regni dello spirito.

E la morte è anche garante d'eternità, di una eternità terrena e memoriale, di una foscoliana sopravvivenza fra i ricordi dei posteri. Ancor di più: la morte può restituire dignità al defunto, può donargli quella stima e quel successo che gli era stato negato in vita. Questa l'ipotesi su cui è costruita l'interessante mostra recentemente inaugurata nelle sale del Palais Harrach dall'Österreichisches Theatermuseum (sezione del Kunsthistorisches Museum) di Vienna dal *titolo "Erst wenn einer tot ist, ist er gut" Künstlerreliquien und Devotionalien* (aperta fino a gennaio). L'epigrafe è tratta da *Der Musikkritiker* di Georg Kreisler e sintetizza una sindrome ben nota della psicologia individuale e di massa, legata alla scoperta del talento di un artista solo dopo la sua morte. Se Caravaggio è la figura in cui tale dicotomia si è manifestata in maniera esemplare, non bisogna ignorare fenomeni meno eclatanti, ma non meno significativi, paradigmaticamente rappresentati in Austria da Thomas Bernhard, oggi assurto a classico della modernità letteraria, ma in vita osteggiato da campagne giornalistiche e manovre politiche, al punto da provocare la sua acrimonia suggellata dal celebre divieto testamentario di allestimento delle sue opere teatrali in patria. E senza volersi soffermare su casi tanto eclatanti, bisogna ricordare che molti artisti, pur avendo ricevuto riconoscimenti dalla società del tempo non hanno mai smesso di venire osteggiati o denigrati per atteggiamenti sospetti di ribellione politica, di presunta immoralità (lo stesso Mozart) o di disobbedienza religiosa (Schubert). Per non parlare dei reiterati scontri con la censura di Grillparzer e Nestroy, per citare due numi delle austriache lettere e degli scandali suscitati dalla novità e originalità di alcune opere, oggi entrate a far parte del canone. Si pensi alle proteste che accolsero le innovazioni formali della Neue Wiener Schule, come in occasione del concerto-scandalo del 31 marzo 1913, organizzato al "Konzerthaus" dalla "Akademische Gesellschaft für Literatur und Musik" e diretto da Arnold Schönberg: secondo gli intenti degli organizzatori, si voleva presentare al pubblico viennese del "Konzerthaus" il linguaggio di stringata intensità espressiva elaborato da Schönberg e allievi, ponendolo sotto l'egida di Mahler, del quale avrebbero dovuto venire eseguiti i *Kindertotenlieder*. Ma già dopo i *Sechs Stücke für großes Orchester*, op. 6 (1909) di Webern uno scoppio di risa provocò le prime agitazioni, appena placate dall'esecuzione dei *Vier Gesänge*, op. 13 (1910-13) di Alexander Zemlinsky e poi culminate nelle proteste rumorose, durante i due *Orchesterlieder*, op. 4 (1912) di Alban Berg, e in una vera e propria baruffa che impedì l'esecuzione dei *Kindertotenlieder*, giacché i mahleriani si indignarono all'idea che il loro compositore venisse mescolato a un tale "aborto di balbettante impotenza" (Moritz Scheyer). Oggi il volto di Schönberg costretto dalle sue origini e dalla sua arte all'esilio, consegnato alla memoria del gesso con cui Anna Mahler ha realizzato la sua maschera funeraria, è un monito di tolleranza e una preghiera pronunciata in silenzio da labbra chiuse, di fronte a cui sfilano inquieti i visitatori.

Nella concezione della mostra (ideata da Pia Janke e Ilija Dürhammer) e nella scelta degli oggetti esposti – dai mutandoni di Brahms alla macchina per scrivere di Thomas Bernhard, dal teschio di Haydn al posacenere della Bachmann, dal corno acustico di Beethoven alla tabacchiera di Mozart, dai rasoi di Grillparzer al sudario di Nestroy e a quello di Mahler, dalla tazza di Raimund alle lamette da rasoio di Schönberg, proseguendo con reliquie di ogni genere - la costola di Schubert, i riccioli

di Grillparzer, pezzi di intonaco di camere mortuarie, chiavi di sarcofagi, modelli di tombe e busti, oggetti della vita quotidiana, manoscritti e autografi - si rispecchia una propensione per la morte, gustata con contraddittorio, macabro e lacerato piacere, secondo una tradizione squisitamente austriaca: si pensi solo alla *Todesmusik* di Schubert (Lied D 758) – per non parlare della *Grabmusik* e del *Requiem* mozartiano e in generale della tradizione della musica funebre settecentesca – alla contemplazione della marciscenza della materia in Trakl e al *cupio dissolvi* di certe liriche rilkiane. Tale predilezione per la contemplazione della morte, passando attraverso l'opera di Christine Lavant e il *Todesartenzyklus* della Bachmann, è giunta fino a Bernhard – "Wenn wir ein Ziel haben, so scheint es mir, ist es der Tod, wovon wir sprechen, es ist der Tod..." (Rede für die Zuerkennung des Österreichischen Staatspreis für Literatur 1967) – e ai nostri giorni all'opera di Josef Winkler, con le sue lucide raffiguraioni della morte in cui l'orrore, dimenticato, si scioglie nell'incanto di una descrizione minuziosa di eventi luttuosi e cimiteri (esempio per tutti il Convento dei Cappuccini palermitano in *Friedhof der bitteren Orangen*).

Fra il riuscito allestimento delle vetrine-reliquiario (realizzato con gusto dagli architetti Blaich & Delugan), la morte celebra i suoi fasti, mostrando i suoi volti in parte ancora barocchi, a tratti decadenti, mondani e raffinati fra sontuosi oggetti di culto e devozioni moderne che rischiano di confezionare la dissoluzione in un prodotto di consumo al pari dei Mozartkugeln e del Neujahrskonzert. In presenza della morte si assiste a un duplice e ambivalente processo: da una parte l'artista viene innalzato nell'empireo della celebrità, oggetto di un culto laico consumato in ambiente profano e contrassegnato dal blasone dell'arte e della letteratura. Il defunto assurge così a Santo laico, a profana icona della coscienza estetica, in odore di intangibilità e devozionale alterità. D'altra parte la morte avvicina l'artista all'uomo qualunque, accomunandolo alla massa nella sua finitezza e caducità, consentendo al pubblico di sbirciare nello spazio intimo e segreto della tomba e della precedente vita privata, alla quale ci si attacca, con reverente e maniacale devozione. Ecco che la sfera del quotidiano e del corporeo – lamette, rasoi, bicchieri, capi d'abbigliamento, occhiali, orologi, chincaglierie e strumenti di scrittura – opera un avvicinamento della figura umana dell'artista, mentre la morte permea gli oggetti d'uso della ‚presenza' del defunto per via di una magica immanenza delle qualità di quest'ultimo. A tale ambiguità richiama Wendelin Schmidt-Dengler in un contributo, pubblicato nel catalogo (Wien, Verlag Christian Brandstätter, 2002) in cui ricorda come la 'cultizzazione' della morte non è indenne dal grottesco e dal paradossale come accade nelle vicende dell'Onkel Toni dell'austriaco Fritz von Herzmanovsky-Orlando o nella ricerca dell'ultima serva di Beethoven (*Beethovens letzte Magd*) dello stesso autore.

In questo misto di sacro e profano con cui da secoli si celebra laicamente o religiosamente la fine dell'esistenza terrena confluiscono paure ancestrali e sfide dongiovannesche, forme della sensibilità e arabeschi del gusto, trasformazioni sociali e vicende umane minime cancellate dal flusso della storia, discese nella corruttibilità della materia e voli nell'aldilà della trascendenza. Su ambiguità e contrasti, sfide superomistiche e rassegnati compianti, rimpianti e devozione secolare si leva il sorriso immobile della sfinge d'avorio, impugnata da Mozart alla sommità del suo bastone da passeggio, che fa capolino in un'affollata vetrina della mostra, poco lontana da un pegaso che svetta sulla cima di una sontuosa coppa donata a Grillparzer in onore del suo componimento dedicato a Radetzky, alle cui parole si erano accesi i cuori e l'ardore bellico dei soldati asutriaci impegnati nella campagna in Italia del 1848.

Grazia Pulvirenti

NOTA REDAZIONALE

Con questo numero l'"Osservatorio" chiude la sua quinta stagione. Non abbiamo intenzione di fare un bilancio, a questo punto dell'esistenza della nostra rivista, quanto piuttosto di tracciare programmi per il futuro: e già questo forse è un bilancio positivo. Dopo accurate riflessioni, e avendo constatato che non sempre il materiale da recensire è sufficiente a garantire la frequenza di uscita che ci eravamo all'inizio proposti, abbiamo deciso di trasformare la periodicità da quadrimestrale in semestrale, con due uscite previste a metà e a fine anno solare. Ripartiremo quindi in giugno con un "Osservatorio" un po' diverso, ma che tenterà di mantenere inalterate le caratteristiche che lo hanno contraddistinto in questi anni: puntualità nell'informazione, collegamento fra le opere che escono e i loro fruitori, finestre aperte sulla germanistica di altri paesi oltre che costante attenzione al dibattito all'interno di quella italiana.
Come già abbiamo fatto in passato, dunque, invitiamo tutti coloro che sono in diversa misura interessati – autori, lettori, editori – a inviarci copie delle loro opere, per poterle segnalare e recensire tempestivamente. Invitiamo inoltre tutti i lettori a confermare con i loro abbonamenti un sostegno che in questi anni non hanno fatto mancare alla rivista.

SEGNALAZIONI

Saggi

Ibsen and the Arts: Paintings – Sculpture – Architecture. Ibsen Conference in Rome 2001, 24-27 Oct. , ed. By Astrid Sæther, Oslo, Centre for Ibsen Studies, 2002, pp. 196, s. i. p.

Liborio Mario Rubino, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio, 2002, pp. 141, € 9,50

Eugenio Spedicato, *Il male passionale. La* Pentesilea *di Kleist*, Pisa, ETS, 2002, pp. 168, € 10

Riviste

Humanitas. Nuova serie, anno LVII, n. 6 – novembre-dicembre 2002
Brenner-Kreis. L'altra Austria, a cura di Silvano Zucal
Walter Methlagl – Allan Janik, *Il "Brenner"*; Silvano Zucal, *Il "Brenner" (1910-1954). Una rivista nella bufera teologica*; Allan Janik, *Carl Dallago e Martin Heidegger. L'inizio e la fine del "Brenner"*; Monika Seekircher, *Filosofia del linguaggio nel "Brenner" e attorno a esso. Ebner, Wittgenstein, Bachtin*; Paola Maria Filippi, *Carl Dallago e la scrittura aforistica. Agli inizi del "Brenner"*; Pietro Tomasi, *Carl Dallago, filosofo del religioso*; Stefano Semplici, *"È così facile, qui, essere uomo. Il* Mühlauer Tagebuch *di Ferdinand Ebner*; Anita Bertoldi, *Ferdinand Ebner e il "fuoco" del "Brenner"*; Richard Hörmann, *Ferdinand Ebner nelle sue lettere*; Michele Nicoletti, *"Brenner", 1933. La coscienza del singolo e lo Stato totale*; Michela Garda, *Josef Hauer*, op. 13, Über die Klangfarbe *e la cultura viennese degli anni dieci-venti*; Alessandro Fambrini, *L'angelo, lo specchio, il cristallo. Immagini di salvezza e perdizione nella lirica di Georg Trakl.*

Traduzioni

Rose Ausländer, *Arcobaleno. Motivi dal Ghetto e altre poesie*, trad. e prefaz. di Maria Enrica D'Agostini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002, pp. 129, s. i. p.

Herman Bang, *Ludvigsbakke*, pref. di Jørgen Stender Clausen, intr. a cura di Nicla Percario, Firenze, Editoriale Sette, 2001,

pp. 271, € 16

Imma von Bodmershof, *Sale di Sicilia*, a cura di Giuseppe Dolei, Siracusa-Palermo, Lombardi, 2001, pp. 260, € 15,49

Hermann Broch, *Autobiografia psichica*, trad. e postfaz. di Roberto Rizzo, con una prefaz. di Giorgio Cusatelli, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 152, € 14

Theodor Fontane, *L'adultera*, a cura di P. Severi, Genova, Il nuovo melangolo, 2002, pp. 209, € 8,00

Günter Grass, *Il passo del gambero*, trad. di Claudio Groff, Torino, Einaudi, 2002, pp. 203, € 15,00

Uwe Johnson, *I giorni e gli anni. Dalla vita di Gesine Cresspahl*, vol. I, trad. di Delia Angiolini, Nicola Pasqualetti, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 464, € 25,00

Wolfgang Koeppen, *La tana di fango. Memorie di un sopravvissuto*, trad. di Paola Buscaglione Candela, Firenze, La Giuntina, 2002, pp. 126, € 10

Michael Krüger, *Di notte, tra gli alberi*, a cura di Luigi Forte, Roma, Donzelli, 2002, pp. 216, € 10.80

Georg Christoph Lichtenberg, *Zibaldone segreto*, scelta e trad. di Franco Farina, Milano, Edizioni Virgilio, 2002, pp. 419, € 26

Kurt Marti, *Orazioni funebri*, a cura di Annarosa Azzone Zweifel, Milano, Crocetti, 2001, pp. 150, € 14,30

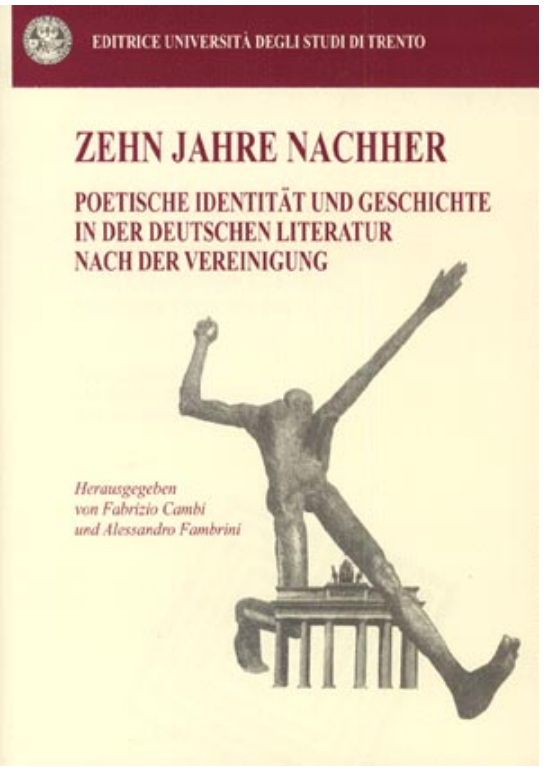
Friederike Mayröcker, *Della vita le zampe*, a cura di Sara Barni, Roma, Donzelli, 2002, pp. 216, € 11,00

Bernhard Schlink, *Fughe d'amore*, trad. di Laura Terreni, Milano, Garzanti, 2002, pp. 253, € 14

Kathrin Schmidt, *A nord dei ricordi*, trad. di Silvia Ruchat, Torino, Einaudi, 2001, pp. 424, € 16,53

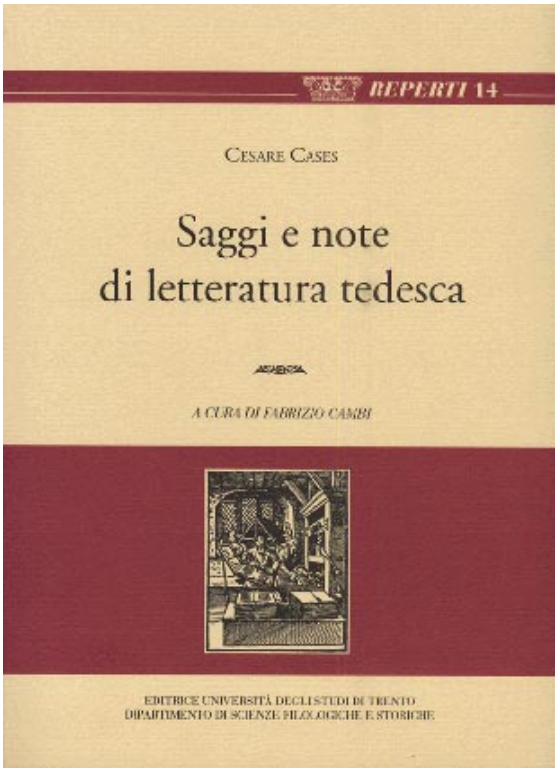
Annemarie Schwarzenbach, *Sybille*, trad. e postfaz. di Daniela Idra, Bellinzona, Casagrande, 2002, pp. 105, € 12,00

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica



57. Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung. Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Hrsg.), 2002, 370 pp., ISBN 88-8443-018-6, € 16

Il volume raccoglie gli atti del Convegno su "Identità poetica e storia nella letteratura tedesca dopo l'unificazione", tenutosi a Trento nel maggio 2000. In occasione del decennale della caduta del Muro germanisti di vari paesi e gli scrittori Volker Braun e Richard Pietraß hanno compiuto un primo bilancio del panorama letterario tedesco contemporaneo non disgiunto da una rivisitazione critica del recente passato della Repubblica Democratica tedesca.



XIV. Cesare Cases, Saggi e note di letteratura tedesca
a cura di Fabrizio Cambi, 386 pp. € 15.50

Il volume, da tempo irreperibile, raccoglie scritti, composti fra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, che spaziano dalla *Aufklärung* alla letteratura contemporanea e alla critica letteraria, in un'esplorazione dei processi culturali dettata dalla militanza delle idee e dalla ricerca di una prospettiva interpretativa. La ristampa è corredata da una recente intervista all'autore.

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Osservatorio Critico della germanistica
anno IV, n. 15
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): € 12,91
Abbonamento estero: € 18,59
Numero singolo e arretrati: € 5,16

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, 0461/882709 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. 0583/440188 - fax 0583/464656; e-mail mpf@pacinifazzi.it

Stampa: Tipografia Menegazzo - viale S. Concordio 903 - Lucca
Luglio 2002

periodico in attesa di registrazione presso il Tribunale di Lucca

ISSN

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

INDICE

Grazia Pulvirenti
Amelia Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca* 1

Christoph Nickenig
Soma Morgenstern, *Fuga e fine di Joseph Roth*
Soma Morgenstern, *Werke in Einzelbänden: Joseph Roths Flucht und Ende.* 3

Mario Zanucchi
Theodor W. Adorno, Thomas Mann, *Briefwechsel 1943-1955* 6

Elena Agazzi
Grazia Pulvirenti, *Oltre la scrittura. Frammento e totalità nella letteratura austriaca moderna* 10

Alessandro Fambrini
Susanna Böhme-Kuby, *Non più, non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar* 12

Paola Gheri
Giuseppe Dolei, *Voci del Novecento tedesco* 15

Paola Di Mauro
Guido Massino e Giulio Schiavoni (a cura di), *Stella errante. Percorsi dell'ebraismo fra Est e Ovest* 19

Marco Rispoli
Paola Mildonian, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento* 23

Fabrizio Cambi
Hermann Dorowin, *„Mit dem scharfen Gehör für den Fall". Aufsätze zur österreichischen Literatur im 20* 25

INTERVENTI

Grazia Pulvirenti
I trionfi della morte 27

NOTA REDAZIONALE 31

SEGNALAZIONI 31

Università degli Studi di Trento

IV - 15

€ 5,16