VII - 21

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

INTERVENTI

Culture a confronto: *Cultural Studies* nel contesto anglosassone e italiano

1.
Nell'introduzione al suo nuovo e utilissimo dizionario di studi culturali Michele Cometa evoca la difficoltà di parlare di un territorio "in continua evoluzione", come è quello dei "cultural studies", e cita a ragione la parola di Nietzsche sull'impossibilità di definire ciò che ha una storia.[1] Questa osservazione è ancora più giusta se si considera lo slittamento semantico di "studi culturali" non solo nel tempo, ma anche nello spazio, fra culture diverse. Fra i "cultural studies" nati in Inghilterra nei primi anni Sessanta e quelli praticati nelle università americane degli anni Ottanta e Novanta, fra un continente d'immigrazione multietnica come l'America e i vari paesi europei ancora alla ricerca di una nuova identità transeuropea, le differenze sono spesso più palesi delle somiglianze. Da qualche tempo ci si chiede in America se lo studio della letteratura non abbia perso il suo oggetto, orientandosi sempre di più verso la cultura in generale, mentre in Europa l'università è in fase di trasformazione, riprendendo in parte il modello americano. Che cosa ci può insegnare a questo proposito il campo di battaglia costituito dai "cultural studies"? Qual è la sua storia, e quale può essere il suo futuro?

Ciò che mi propongo di fare qui è di abbozzare lo sviluppo storico dei "cultural studies" in area anglosassone, prima nella sua fase di formazione in Inghilterra negli anni Sessanta, poi nella seconda fase di divulgazione in America negli anni Ottanta e Novanta, soffermandomi su un tipo di studio, quello dei "German-Jewish studies", particolarmente significativo. Concluderò affrontando la questione degli "studi culturali" in Europa e soprattutto in Italia, dove la pubblicazione di un numero speciale dell'*Osservatorio Critico della Gemanistica* dedicato ai "cultural studies" e il già citato lessico di Cometa ci permettono di interrogarci sul nuovo significato degli "studi culturali" nel contesto italiano attuale.

Il rapporto fra società e cultura: questo è sempre stato il tema fondamentale dei "cultural studies" e ci obbliga a chiedere: quale società? Cultura per chi? Cultura di chi? È significativo che il movimento dei "cultural studies" non sia nato nelle università d'élite di Cambridge o Oxford, bensì in un'università di periferia, nella città industrializzata di Birmingham, da studiosi provenienti dalla classe operaia oltretutto d'origine africana, che avevano vissuto sulla propria pelle, per così dire, tutte le tensioni della lotta fra classi sociali o della decolonizzazione del Regno britannico.

Università degli Studi di Trento

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

mento vengono spesso citati tre studi importantissimi: *The Uses of Literacy* ("Gli usi dell'alfabetizzazione") di Richard Hoggart del 1957, *Culture and Society* di Raymond Williams, dell'anno seguente, e poi *The Making of the English Working Class* di E. P. Thompson del 1963.[2] Partendo dall'origine sociale nella classe operaia inglese, e lavorando in università di confine e di minor prestigio come Leeds o Birmingham, questi autori si sono posti il problema marxista della coscienza di classe nell'accesso alla cultura e soprattutto nell'uso del potere intellettuale e culturale.[3] È un movimento che parte dunque da due fenomeni ben distinti del contesto inglese del ventesimo secolo: prima da una stratificazione sociale ben rigida e particolarmente evidente nelle strutture di educazione privata delle "élites", e poi dal movimento *radical* che contestava questi privilegi di classe in nome di un'ideologia democratica e marxista. A questi fenomeni di classe bisogna aggiungere l'apporto di Stuart Hall e Paul Gilroy, intellettuali inglesi di origine africana, che hanno pubblicato negli anni Settanta, Ottanta e Novanta numerosi interventi sui fenomeni di razza per contestare l'egemonia bianca coloniale che dominava (e domina) ancora buona parte della cultura inglese. Sebbene non siano mancati contributi provenienti in particolare dal femminismo e dalla decostruzione, fondamentali si sono rivelati gli impulsi della lotta di classe e del conflitto razziale postcoloniale.

Bisogna notare, come fece lo stesso Hall ad un convegno sul movimento nel 1990, che i fautori dei *cultural studies* vedevano il marxismo "come problema, ostacolo, pericolo, non come soluzione" (Hall, 279). La Nuova Sinistra inglese, di cui faceva parte Hall, è nata nel 1956 al momento del crollo dell'idea marxista legata all'Unione Sovietica, screditata dal suo intervento in Ungheria. Se il marxismo come teoria poneva per Hall e Williams i problemi fondamentali dell'uomo sociale/culturale, l'egemonia di Mosca era diventata politicamente insostenibile, cosí come il marxismo volgare che poneva un rapporto determinista fra "base" e "sovrastruttura". Proprio qui risaltano le implicazioni polemiche della parola "cultura", che per loro non doveva essere interpretata come mero riflesso di condizioni economiche, ma con una sua particolare autonomia. "La cultura", scriveva Williams nell'introduzione del suo saggio pionieristico, "non era soltanto una reazione ai nuovi metodi di produzione, la nuova *industria*. Era legata, al di là di questi, ai nuovi tipi di rapporti personali e sociali rappresentati dalla *democrazia*". Prima del tardo Settecento "culture" voleva dire in inglese "la cura dello sviluppo naturale" e quindi "un progresso nella educazione dell'uomo", ma era sempre cultura *di* qualcosa. Durante il secolo venne a significare qualcosa di più vasto: "la condizione generale dello sviluppo intellettuale in una società nel suo complesso", oppure "l'insieme generale delle arti", oppure, più tardi, "un intero sistema di vita, materiale, intellettuale e spirituale" (19). Williams voleva mostrare l'emergere della cultura "come astrazione e come assoluto" (20), non determinata dalla "base" delle condizioni economiche, costituendo anzi una "corte di appello umana" al di sopra dei processi sociali (21). "Là dove *cultura* significava uno stato o atteggiamento mentale", riassumeva Williams, "significa ora […] un intero sistema di vita" (21).

Affermando l'autonomia della sfera culturale, Williams ha quindi allargato la definizione di cultura alla cosiddetta "popular culture" e ha criticato l'uso spregiativo del termine "cultura di massa". Quando si parla di "masse", dice Williams, o del cosiddetto "uomo della strada", si tratta sempre di "altra gente", non di noi stessi, dei nostri parenti, amici, o vicini. "Massa" era una parola nuova per definire la plebaglia, legata al crescente addensamento delle popolazioni urbane, ma che conservava le caratteristiche tradizionali di questo termine: credulità, incostanza, pregiudizi di gruppo, mediocrità di

gusto e di costumi (352). Da questo punto di vista elitario la democrazia di massa sarebbe una minaccia per il pensiero e il sentimento individuali; il suo opposto, implicitamente, è "democrazia di classe" (354), dove democrazia vorrà semplicemente dire "il processo per mezzo del quale una classe al potere esplica il suo compito di governare" – uno storpiamento dell'idea stessa di democrazia che Williams giudica "intollerabile". Fa notare che la "comunicazione di massa" non è nata con la radio o la televisione, bensí con il libro stampato e con la possibilità di ciò che chiama la "trasmissione multipla", insistendo a lungo sulla libertà di risposta e di ricezione in questo campo, che può svilupparsi non come strumento ideologico al servizio di una certa classe politica ma come fonte di comunicazione e di comunità. "Abbiamo bisogno di una cultura comune, non per un'astrazione, ma perché non sopravviveremmo senza di essa" (373).

Se ho segnalato questo aspetto dei *cultural studies* anglosassoni, è perché sia l'impegno politico e non-dogmatico per la democrazia, sia l'interesse per la "popular culture" sono state le caratteristiche più vistose del movimento nel suo sviluppo in Inghilterra e negli Stati Uniti che non sempre sono state recepite a dovere nel contesto italiano. Se è diventata prassi comune nell'ambito universitario americano studiare romanzi gialli e film *thriller* come se fossero testi classici di letteratura, o trattare cartoni animati, "letteratura gay" e "rap music" come legittime forme di espressione culturale, è in parte perché la nostra società è cambiata, ma anche perché i *cultural studies* ci hanno indicato la strada. Quando penso al contesto universitario inglese di quegli anni, a quella cultura d'élite a Cambridge e Oxford con i suoi riti di "*high table*" e "*high culture*", dove l'idea stessa di contestazione ideologica della borghesia veniva quasi sempre da un gruppo d'*insiders* ipercolti del tipo Bloomsbury, quando penso alla "Idea of a Christian Society" di T. S. Eliot o alle metodologie critico-letterarie di F. R. Leavis e I. A. Richards di allora, al "New Criticism" e al "close reading", cioè la lettura di testi letterari canonici praticata come una sorta di esercizio spirituale-morale, l'università inglese e americana di oggi mi sembra davvero un mondo radicalmente cambiato.

2.

Per renderci conto di questa trasformazione, vediamo qualche titolo dell'importantissima antologia pubblicata a Londra e New York nel 1992, frutto del grande convegno internazionale su "Cultural Studies Now and in the Future", che dà un'idea precisa del movimento all'apice del suo successo in America. Vi troviamo saggi su "i romanzi gialli e la politica del Popolare", sulle foto pornografiche "sovversive" della rivista "Hustler", sulla rappresentazione fotografica di pazienti malati di AIDS, sui film "Rambo" di Sylvester Stallone come sulla tecnocultura new-age e la musica popolare. Più di un terzo degli interventi si rivolge esplicitamente alla "popular culture" di oggi. Altri saggi s'indirizzano verso l'analisi antropologica, femminista o politico-filosofica della cultura, e se i riferimenti ai testi letterari non mancano, salta agli occhi la quasi completa assenza dei "grandi" autori della letteratura "universale" (solo un articolo – su quaranta! – su Shakespeare). In America *cultural studies* è venuto a significare "popular culture" e non "high culture", vuol dire la cultura di *ora* e non quella di ieri o dell'altro ieri, il che vuol dire la cultura di gruppi emarginati, esclusi e diversi, del "Terzo Mondo" lontano della Metropoli occidentale, o meglio, dentro di essa. Cultura come campo di contestazione, di tensione, di conflitto, ma cultura anche come speranza di una più completa realizzazione di comunità, come "corte d'appello umana", per dirla con Williams.

Questo spiega perché i *cultural studies* in America si siano stabiliti prima non in dipartimenti di letteratura bensì in quelli meno

prestigiosi e tradizionali di "communication" o "media studies", e spesso in università statali piuttosto che in quelle private della Ivy League, ai margini di discipline come sociologia, antropologia e storia. Poi, quando vennero accettati da giovani docenti di letteratura, il movimento ha spesso diviso il corpo insegnante fra i "tradizionalisti" e i "politicizzati", fra i fautori del *canon* della grande letteratura come moralmente "esemplare" o almeno storicamente rappresentativo e, d'altra parte, partigiani di una nuova e più ampia definizione di cultura come intervento etico-politico. Negli anni Ottanta è nato in America un grande dibattito sul valore del *canon* letterario, cioè quella lista di "grandi" autori classici importanti che costituiva la spina dorsale per lo studio di ogni letteratura. In molte università c'erano corsi obbligatori che radunavano queste tradizioni nazionali, stabilendo una metanarrativa della storia occidentale attraverso la letteratura, cominciando con le poesie epiche di Omero e Virgilio, talvolta con uno sguardo alla Bibbia come letteratura, passando per Dante, Cervantes, Shakespeare, Voltaire e Goethe per arrivare all'epoca moderna. Difeso da un lato come tradizione culturale morale dell'Occidente, fu rifiutato dall'altro come cultura d'élite maschile, bianca e "eurocentrista". Ricordo ancora l'atteggiamento indignato di una collega della Columbia University costretta ad insegnare il corso di "Great Books". Lei ne parlava come di "devil's work": non voleva "contaminare" le giovani menti con questa tradizione "diabolica", che invece altri docenti consideravano come la base fondamentale dell'educazione umanistica universitaria.

Soffermiamoci un attimo su questo esempio. Questo corso di "Great Books" della Columbia University, impartito ancora oggi e considerato un modello per tanti altri corsi simili in tutta l'America, era politicamente progressivo quando fu introdotto negli anni Trenta.[4] Nel contesto etnico-politico piuttosto acceso di allora, con le tensioni sociali fra gruppi etnici europei in America e lo spettro del fascismo in Europa, questo corso dava un'idea della comune appartenenza a una grande storia occidentale; dava agli studenti d'origine irlandese, italiana, francese, tedesca, ebraica e altro, un lessico comune di cui potevano andare fieri, e attraverso cui potevano assimilarsi nel "melting pot" di una società d'immigrazione basata sull'ideale del "E pluribus unum". Ma questa diversità era completamente bianca e maschile: le donne furono ammesse alla Columbia solo nel 1983, le minoranze "di colore" (afro-americani, latino-americani, asiatico-americani) entrarono poco a poco dopo il movimento di rivolta del '68. Questo cambiamento demografico degli studenti, che man mano si estese al corpo insegnante, ha finito per rendere sospetto il corso di "Literature Humanities": non rispecchiava più la diversità ma sembrava a molti, al contrario, uno strumento d'esclusione. Dov'erano in questa lista i grandi autori africani, asiatici, le donne? Dov'erano le loro storie?

La svolta contro il canone e verso i *cultural studies* va vista insieme a questo cambiamento demografico degli studenti e del corpo insegnante. Se in Inghilterra il movimento era legato al fenomeno della decolonizzazione e della lotta delle classi sociali del dopoguerra, in America fu il movimento dei "civil rights" e il femminismo degli anni Sessanta a preparare il terreno universitario per un cambiamento profondo, politicizzando l'insegnamento in un modo mai constatato prima di allora. Ma come già notato, i dipartimenti di letteratura erano spesso lenti ad accogliere questa tendenza. Ben dopo il '68, lo studio della letteratura era ancora nella scia del "New Criticism", una tecnica raffinata e astorica che poneva il testo come oggetto estetico autonomo, escludendo ogni tentativo di stabilire un rapporto fra esso e la società circostante come una "illusione referenziale" riduttiva e volgare. Parlare dell'autore era "biografismo" naif e pettegolo, indagare il contesto storico e sociale disper-

deva l'attenzione dal vero oggetto di studio, cioè l'essenza letteraria del singolo testo. Il critico doveva sempre rimanere nell'ambito linguistico/retorico/estetico; si leggeva di preferenza la poesia, quella lirica o ermetica, dai Romantici inglesi a Wallace Stevens, non si parlava delle condizioni storiche reali da cui era sorto il testo.

Questa tecnica di lettura, assai fortunata nella sua divulgazione a vari livelli di scolarità, da Harvard fino alle "high schools" pubbliche, si avvantaggiò senz' altro della relativa astoricità della cultura americana come della mancanza di solide conoscenze storiche da parte degli studenti. Si potrebbe persino stabilire un rapporto fra Guerra Fredda ed estetismo apolitico nel successo istituzionale del "New Criticism", che ebbe inizio infatti negli anni Cinquanta e continuò fino ai tardi anni Settanta. Una svolta negli studi letterari americani è avvenuta con l'arrivo della teoria strutturalista e poi poststrutturalista negli anni Settanta, che si stabilì come metodologia d'élite in varie università di avanguardia – fra cui Johns Hopkins, Yale, Cornell, e Irvine in California. Ma questa "svolta" continuava in un altro senso la tendenza depoliticizzata del "New Criticism", poiché anche con la semiotica di Barthes o la decostruzione di Derrida si rimaneva nel campo astorico della testualità, delle "strutture elementari" del significato linguistico, della "différence". L'autore, di cui non volevano parlare i "New Critics", era diventato il soggetto assente dello strutturalismo antropologico (Levi-Strauss) e linguistico (Saussure e Greimas), "l'autore morto" di Foucault e di Barthes. L'accento che mettevano i "New Critics" sull'ambiguità, l'ironia, o la plurivalenza semantica del testo letterario, s'accordava benissimo con la "différence" derridiana o l'allegoria di Paul de Man, il carismatico docente di Johns Hopkins e Yale che influenzò tanti studenti.

Questa era la situazione quando incominciai i miei studi di dottorato alla Johns Hopkins a Baltimora all'inizio degli anni Ottanta, quando Derrida e Paul de Man dominavano ogni discussione di critica letteraria nelle maggiori università di ricerca, fino a diventare una specie di ortodossia generalmente riconosciuta. (Il decostruzionista J. Hillis Miller, collega di de Man a Yale, diventò presidente della Modern Language Association, cioè l'organizzazione professionale di tutti i professori universitari di letteratura nordamericani). Questo contesto è ovviamente ben diverso da quello europeo e italiano, dove il marxismo e la lotta di classe, il terrorismo degli "anni di piombo" e la politicizzazione dell'università hanno segnato profondamente gli anni Sessanta e Settanta. Tornerò sul contesto italiano più avanti. Ora intendo aprire una breve parentesi sui *cultural studies* in America come li ho vissuti e praticati io stesso nel campo della germanistica. Facevo una tesi su Kafka, un autore scoperto in America nel dopoguerra e i cui testi nella loro mancanza di riferimenti topografici precisi si prestavano benissimo alla tecnica di lettura del "New Criticism". Infatti nei primi trent'anni di ricerca su Kafka, dopo la guerra molto più apprezzato in Inghilterra e America che in Germania e Austria, gli anonimi personaggi kafkiani , senz'età né identità nazionale o religiosa, erano visti come abitanti di un mondo a sé stante, per niente legato alla vita dell'autore, a Praga o al contesto asburgico del primo Novecento. I lavori critici si limitavano quasi sempre a una analisi tematica, come se il compito del critico fosse di trovare la chiave di uno strano puzzle creato solo per il lettore.

Non volendo continuare questa impostazione, curioso di scavare sotto la superficie dell' anonimato kafkiano e stabilire un rapporto con il contesto storico e sociale, ho iniziato ad affrontare il soggetto dei "vestiti di Kafka" per parlare della "stoffa" del mondo kafkiano. Questo argomento mi permise di indagare fatti reali e di solito ignorati della sua biografia -il negozio di articoli di moda del padre, ad esempio, il

dandysmo dello stesso Kafka, il suo interesse per la moda e la "Reformkleidung", per il nudismo, per la ginnastica, per Otto Weininger e Adolf Loos - quanto l'uso altamente simbolico dei vestiti nelle sue opere letterarie. Cercavo in questo modo non soltanto di mettere in rilievo i discorsi estetici, sociali e politici importanti per il suo mondo -la sua "energia" per dirla con un termine chiave del New Historicism emergente- ma di aprire il testo linguistico ad altri registri come la pittura, l'architettura, la musica.

Questo libro fu percepito come una svolta nella critica kafkiana, e molti l'hanno preso come esempio di "cultural studies" anche se a mio avviso andrebbe classificato dalla parte del Neostoricismo della scuola di Berkeley di Stephen Greenblatt. Un aspetto chiave del mio ritratto, che ne mostra la differenza, riguardava l'ebraismo di Kafka, che non appare esplicitamente nei suoi scritti letterari. Ma anche qua, nel discorso dell'anonimato, nel desiderio stesso di cancellare la propria identità, di distruggere i suoi scritti o di suicidarsi, vedevo un segno storico: quello dell'intenso antisemitismo della sua società che spingeva gli ebrei a mascherarsi come gli altri, a preferire l'anonimità alla distinzione, in certi casi a volersi negare, mutilare, sparire. In questa interpretazione mi aiutarono molto gli studi di Sander Gilman sul "jüdischer Selbsthass", "l'odio di sé ebraico" nella cultura tedesca, che sono apparsi a partire dal 1985 e che hanno avuto un ruolo determinante nei "cultural studies" americani, e soprattutto per il crescente filone di studi ebraico-tedeschi nella germanistica. (Gilman diventò presidente della Modern Language Association dieci anni dopo il decostruzionista J. Hillis Miller, e qualche anno prima del celebre postcolonialista Edward Said e del neostoricista Greenblatt.) Gilman scrisse un libro su *Kafka, il Paziente ebraico* nel 1995, in cui citava documenti di medicina, di antropologia "razziale", di diritto, oppure riviste satiriche, caricature ed altri segni della cultura popolare per ritrarre un'immagine dell' ebreo "malato" e "degenerato" di allora che avrebbe avuto un' influenza importante su Kafka.

Ma le differenze fra i nostri lavori sono simili a quelle fra *Cultural Studies* e "New Historicism". Mentre io sostenevo l'idea del testo letterario come unità estetica, Gilman badava assai poco a una lettura coerente del singolo testo. Rifiutava la distinzione fra "high" o "low" culture e l'idea del "canone"; citava le frasi del *Processo* di pari passo con stereotipi e luoghi comuni razzisti come testimonianza di una "stessa" cultura. I testi di Kafka non venivano letti dunque per l'aspetto originale, distintivo o "geniale", ma per i pregiudizi che avevano in comune con la cultura tedesca antisemita circostante. Questa prospettiva va vista insieme a un altro aspetto dei *cultural studies*, cioè l'identità "politica" e "performativa" dell'interprete, che si può constatare in varie figure intellettuali dell'università americana. Gli studi postcoloniali sono partiti dall'esempio del palestinese Edward Said, il cui studio dell' "Orientalismo" andava di pari passo con il suo ruolo nella Palestinian Authority. Altri esempi non mancano, dai "subaltern studies" propagati dall'indiana Gayatri Spivak, ai "queer studies" militanti di Judith Butler, Bell Hooks e altri critici apertamente omosessuali. Lo stesso vale per Gilman. Mentre io parlavo dell'identità ebraica di Kafka da storico più o meno imparziale (un po' come Giuliano Baioni in Italia con il suo esemplare saggio su *Letteratura ed ebraismo*), Gilman faceva della sua identità ebraica la base stessa del suo lavoro nella germanistica americana e tedesca. Il suo interesse per la cultura tedesca sorgeva, come egli stesso scrisse, "dai fuochi dell'Olocausto", che devono bruciare ancora nel suo lavoro critico "contro" una cultura razzista e genocida.

Certo, l'identità e la storia personale dell'interprete hanno spesso a che fare con la scelta dell'argomento critico e lo spirito in cui si discute. Ma non si può dire che l'identità

ebraica di Greenblatt o di Derrida abbia nei loro studi lo stesso ruolo che ha per Gilman, o che l'identità femminile ha per Spivak e Butler, la cui appartenenza ad un gruppo di minoranza spiega e giustifica allo stesso tempo l'impegno politico del lavoro critico. Qui, nella cosidetta "identity politics" dell'università americana, entriamo in un campo ancora contestatissimo e in continua evoluzione. Nella germanistica americana il confronto con l'Olocausto e con la presenza ebraica nella cultura tedesca moderna è stato a lungo e stranamente taciuto, vista la larga presenza, nelle facoltà americane di letteratura, di ebrei emigrati dalla Germania nazista.[5] È emerso solo negli anni Ottanta e Novanta, insieme agli scritti sempre più militanti di Gilman, che recentemente sembra aver rotto con la germanistica per lavorare in altri settori. Lo sviluppo ulteriore di questa personalizzazione del lavoro germanistico in funzione degli impulsi dei *cultural studies* -fra l'altro assai problematico per la nuova generazione di docenti tedeschi - resta ancora tutto da verificare.

3.

In Italia la discussione sui *cultural studies* è stata sostanzialmente arricchita da contributi della germanistica, spinta dall'interesse recente in Germania per uno studio antropologico e culturale della letteratura. Il numero speciale dell'"Osservatorio Critico della germanistica", curato nel 2000 da Luca Crescenzi, riunisce vari articoli informativi sui *cultural studies* e soprattutto sul "New Historicism", che mettono a contatto con la grande riflessione tedesca sulla storiografia da Nietzsche a Weber, Benjamin, Warburg, e altri. È proprio in Germania, scrive Crescenzi, che si discute più intensamente dell'approccio dei *cultural studies*, "se non altro per la buona ragione che in esso si riconoscono matrici culturali e presupposti metodologici sviluppati in larga misura dalla filosofia e dalla critica tedesche del Novecento".[6] Il libro già citato di Michele Cometa parte da simili fonti intellettuali ma spinge la discussione dei *cultural studies* verso un orizzonte più vasto. Un'antologia che raccoglie ben 58 contributi da varie discipline, questo *Dizionario degli studi culturali* offre precisi e utili riassunti dei lavori più significativi nei vari movimenti americani ed europei: dal decostruzionismo di Derrida al Nuovo Storicismo di Berkeley, dalle *Kulturwissenschaften* di Friedrich Kittler e Hartmut Böhme alle nuove teorie sul corpo e la corporealità, dai "Subaltern studies" agli studi postcoloniali, gay, queer, Jewish e molti altri. Difficilmente si potrebbe trovare un manuale più utile o comprensivo, che si raccomanda sia per i docenti sia per i loro allievi.

Se il panorama delineato da Cometa oltrepassa di gran lunga il fenomeno dei *cultural studies* in senso stretto, la forma stessa del "dizionario aperto", che sa di essere su un terreno in continuo movimento, ne coglie bene lo spirito. Non a caso Raymonds insisteva sulla definizione delle parole come chiave interpretativa della cultura ("Keywords" è infatti il titolo di uno dei suoi scritti più noti). Per usare un termine da *cultural studies*, "performs" indica le premesse ideologiche degli studi culturali: interventi limitati piuttosto che teorie totalizzanti; un insieme di voci eterogenee piuttosto che un'autorità critica singolare; frammenti e piccole "storie" al posto di una metanarrativa della cultura.

Ma per certi versi questa introduzione sembra contraria alla particolare impostazione dei *cultural studies* anglosassoni. L'analisi che compie Cometa di Schiller come protagonista *avant la lettre* di questo movimento ne fornisce un chiaro esempio. Friedrich Schiller tenne il suo discorso inaugurale all'Università di Jena qualche mese prima della Rivoluzione francese; egli parlò di "globalizzazione" della cultura, di un "cosmopolitismo" conscio della propria relatività culturale, dei "media" che trasformano e "manipolano" il documento storico, che non si tramanda mai in uno stato puro.

Cometa ne fa una lettura brillante, filologicamente esatta e attenta alla teoria di oggi. Ma mai i difensori dei *cultural studies* assumerebbero Schiller come portavoce del loro movimento. Schiller fa parte del canone tedesco dei classici di Weimar, rappresenta il progetto totalizzante della *Aufklärung*, invoca la "Storia Universale" unificatrice e definisce l'arte in termini di libertà e gioco di "spirito puro". Come può essere lui l'avvocato di un movimento che intende la cultura come fatalmente incastrata in "una rete di pratiche materiali", "imbricata coi legami di potere"?[7] Anche se oggi certi aspetti del discorso schilleriano hanno una rilevanza sorprendente, il contesto istituzionale universitario in Inghilterra e America impedirebbe un tale paragone, che verrebbe visto come tentativo di recuperare il canone con la giustificazione tradizionale, cioè, che il canone è una fonte inesauribile di nuove verità, che i geni sono geniali proprio perché sembrano sempre nuovi, ecc. Da noi germanisti "culturali" americani la scelta di un altro portavoce sarebbe d'obbligo: ad esempio il filosofo ebraico Salomon Maimon che nel Settecento ha lavorato fra ortodossia e *Aufklärung;* oppure le *salonnières* Rahel Levin e Henriette Hertz che hanno facilitato il discorso fra ebrei e tedeschi all'inizio dell'Ottocento e i cui "scritti" più importanti non sono testi stampati ma le "tracce" vaganti del suo spirito; oppure l'ebreo convertito e rivoluzionario *manqué* Heinrich Heine, che si è confrontato con la Parigi dei "media" moderni. Per noi questi tre e altri sarebbero più nella linea diretta dei *cultural studies*.

Quest'osservazione non vuole essere una critica, ma un tentativo di mettere in rilievo la differenza fra le culture e il loro modo di capire e rendere attivi gli studi culturali. Nelle facoltà di lettere italiane l'autorità del canone sembra ben più salda che da noi, nonostante il movimento studentesco in Italia degli anni Sessanta e Settanta. Si può fare un commento analogo sulla gerarchia fra docenti e studenti. I *cultural studies* anglosassoni miravano a cambiare non soltanto oggetto e metodologia, bensì il rapporto di potere nelle aule stesse: gli studenti dovevano prendere la parola, diventare protagonisti della pedagogia, cambiare il mondo dentro e fuori dell'università, mentre i professori dovevano tener conto della diversità degli allievi. Il rapporto fra docenti e studenti in Italia sembra più tradizionale, il professore è più un'autorità indiscussa, gli allievi più passivi, più una massa da "formare" ed educare, almeno all'inizio degli studi.

Nella erudizione teorica stessa di Cometa, mirabilmente aperto a tante correnti intellettuali internazionali, salta agli occhi la mancanza di riflessione sulla propria identità di critico, sul contesto istituzionale dell'università italiana, sul discorso politico delle minoranze, degli emarginati, degli immigrati nelle aule. In che modo la popolazione degli utenti dei *cultural studies*, cioè gli studenti, darà un indirizzo a questo nuovo approccio? Sarà possibile democratizzare di più il modo in cui la cultura viene rappresentata, tramandata, e codificata dai docenti? Forse proprio perché gli italiani hanno la storia delle loro aule occupate alle spalle, con lo spettro degli "anni di piombo" e dei docenti iperpoliticizzati, essi vorranno evitare la pratica di "identity politics" che ha segnato i *cultural studies* sia in Inghilterra, sia negli Stati Uniti. In ogni modo, il "Dizionario" rimane nell'ambito intellettuale, non nella "rete di pratiche materiali" e dei rapporti col potere, almeno dalla prospettiva degli studi culturali anglosassoni.

Una simile osservazione si potrebbe fare sull' intervento di Crescenzi, che situa la sua discussione nei problemi epistemologici ed ermeneutici dell'interpretazione della cultura, e lascia da parte i giochi di potere istituzionali e sociali. Significativo sotto questo aspetto è il suo concentrarsi sul "New Historicism" di Greenblatt, che, visto dagli americani, non si potrebbe confondere con la militanza e la voluta volgarità dei *cultural studies*. La "scuola di Berkeley", fondata da

Stephen Greenblatt e altri, non ha mai rifiutato i grandi testi della letteratura inglese di Shakespeare, Milton e altri autori "canonici". Se certi aspetti comuni fra studi culturali e neostoricismo non mancano - come ad esempio l'amore per il frammento, il montaggio, e lo smascheramento del potere nelle rappresentazioni culturali- il "New Historicism" non è per questo meno una metodologia d'élite, di grande raffinatezza intellettuale ed erudizione storica, che è uscita da un'università di prestigio come appunto Berkeley e da una istituzione tradizionale come il Dipartimento d'Inglese. Anche se Greenblatt ammette che "there is no escape from contingency" (citato da Crescenzi, op. cit., p. 21), l'autorità del suo lavoro deriva in buona parte dalla sua erudizione e astuzia personali, da una filologia lontana dalla "identity politics" degli studi culturali. "The proof is in the pudding" si direbbe in inglese: il piatto servito da Greenblatt convince come la "scienza" filologica e interpretativa richiesta dall'antropologo Clifford Geertz già nel 1973 e che viene riproposta da Crescenzi nel contesto italiano attuale. E in fin dei conti mira ben poco ad intervenire nella politica sociale attuale.

Come detto, queste osservazioni sulla relativa astrazione dei contributi di Cometa e Crescenzi non s'intendono come critica, né come presa di posizione contro il Neostoricismo, che mi sembra anzi una fonte ancora ricca di riflessioni metodologiche. Ma se la storia dei "*cultural studies*" anglosassoni ci insegna qualcosa, è che il nuovo approccio alla cultura non è mai stato il frutto di un puro lavoro intellettuale, ma faceva parte di una problematica sociale e istituzionale. Chi parla e a nome di chi nell'università italiana di oggi? Quali sono i gruppi sociali emarginati che non hanno una vera rappresentazione? In che modo l'identità personale dell'interprete, il suo essere diverso o emarginato, può o dovrebbe influenzare il suo lavoro di mediazione culturale? Sono tutte domande, queste, per un dibattito futuro che deve tener conto delle differenze fra culture come fra momenti storici. Bella in questo contesto proprio la parola di Montale citata da Cometa: "Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano / spesso in senso contrario e raramente / s'intersecano".

Note

[1] "Definibile è solo ciò che *non* ha storia" *(Zur Genealogie der Moral*, 1882), cit. in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, p. 14.

[2] Come segnala Mauro Pala, tutti e tre "furono impegnati pressoché nello stesso periodo in corsi di *adult education*", impregnati da uno spirito *radical*, e schierati contro la cultura d'élite cristiano-inglese rappresentata da Eliot, F. R. Leavis e I. A. Richards (*Dizionario,* p. 427).

[3] Vd. a questo proposito l'informativo saggio di Mauro Pala, che descrive il contesto istituzionale delle origini dei cultural studies inglesi. Secondo lui il declino del sistema d'istruzione autonomo e autogestito diffuso nella classe operaia inglese (dove insegnava appunto Williams) avrebbe trasferito queste energie politiche radicali nel sistema universitario. Pala segnala anche l'apporto di profughi ebrei tedeschi dal nazismo in Inghilterra già negli anni Trenta, come il sociologo Karl Mannheim, nel preparare il terreno politico-intellettuale per questo cambiamento. "Studi culturali", in *Dizionario*, pp. 425-27.

[4] Conosciuto oggi a Columbia come "Literature Humanities", questo corso fu lanciato dai celebri professori Mark van Doren e Lionel Trilling nei tardi anni Trenta, al momento in cui il fascismo in Europa destava grandi preoccupazioni e schieramenti nella popolazione americana. Questo corso sui grandi testi di filosofia e politica fu istituito alla fine della prima guerra mondiale, ed è tenuto ancora a Columbia sotto il nome di "Contemporary Civilization". A seguito del dibattito sul

canon, un altro corso obbligatorio su culture non-occidentali è stato introdotto all'inizio degli anni Novanta.

[5] Vd. a questo proposito il mio articolo sulla storia della germanistica alla Columbia University, in "Germanic Review", 2003.

[6] "Osservatorio Critico della Germanistica", Università degli Studi di Trento, III-7 (2000), p. 4.

[7] La prima citazione è di Aaram Veeser, cit. da Crescenzi, p. 4; la seconda è di Tony Bennett, nell'articolo programmatico "Putting Policy into Cultural Studies", in *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler, New York, Routledge, 1992, p. 23.

Mark M. Anderson

Dietmar Till, *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 647, € 128

La ricerca sulla retorica ha conosciuto in Germania negli ultimi decenni un periodo di intensa fioritura, entro la quale agli intenti di pura ricostruzione storica si sono affiancate anche forme di più ampia riflessione problematica, come nel testo a cura di Jürgen Fohrmann: *Rhetorik. Figuration und Performanz* pubblicato da Metzler nel 2004. Sul fronte della stretta ricostruzione storica, soprattutto gli studi dell'anglista Klaus Dockhorn, raccolti in volume nel 1968 con il titolo *Macht und Wirkung der Rhetorik*, hanno sollecitato la critica a confrontarsi con tale fenomeno: qui l'autore riconosceva alla retorica un carattere pressoché ubiquitario e, non da ultimo per via della sua storica contiguità con le questioni principali dell'antropologia, della psicologia e della poetica, il valore di una nuova chiave di accesso per la comprensione dei testi letterari. Fra gli altri, il noto dizionario e gli studi specifici di Gert Ueding, nonché la monumentale raccolta di fonti sulla retorica, omiletica ed epistolografia del '700 di lingua tedesca curata da Joachim Dyck e Jutta Sandstede nel 1996, sono nati da queste sollecitazioni, accolte come occasione per l'apertura di affascinanti nuove prospettive. Nonostante l'attivo interesse che ha portato a far luce su molti aspetti importanti della disciplina, Dietmar Till denunciava però nel 2003, nell'articolo *Rhetorik* del *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, composto insieme a Georg Braungart, la mancanza a tutt'oggi di una "storia affidabile della retorica tedesca". Il suo libro, ricavato l'anno successivo dalla tesi di dottorato, si presenta così fin dall'inizio come il luogo di un'attesa sistematizzazione e precisazione delle conoscenze acquisite e di un organico giudizio critico sulle ricerche fin qui condotte.

Il suo ambizioso progetto si articola in due parti. Nelle prime cento pagine l'autore si confronta in modo sistematico con le diverse interpretazioni e con gli approcci critici che hanno caratterizzato gli studi degli ultimi decenni; nella seconda parte passa quindi ad argomentare la propria tesi. Till riconduce le analisi che nel tempo si sono susseguite alle due opposte categorie di un modello 'antropologico' e di uno 'strutturalistico' di lettura del fenomeno. L'opera di Dockhorn citata più sopra appartiene in modo esemplare alla prima delle due. A essa, sostiene Till, è sotteso un concetto di retorica quale costante ineliminabile della vita umana perché legata costitutivamente a ogni esercizio della lingua e della comunicazione – e perciò stesso priva di cesure, così come di un inizio e di una fine. La tendenza di Dockhorn a trasformare l'oggetto del suo studio in una categoria sovrastorica, a equipararlo a un'antropologia irrazionalistica che la sua ottica di storico delle idee lo porta a verificare come sempre opposta alle istanze della filosofia, segna fra gli altri, secondo Till, anche gli studi di Ueding: la scelta di quest'ultimo a favore di una rigorosa ricostruzione storica non appare univoca ma accompagnata sempre dal ricorso a tale più ampia accezione del termine (come peraltro Ueding stesso riconosce nell'introduzione al dizionario).

L'alternativa a questa chiave di lettura con-

siste per Till in una concezione strutturalistica, ovvero incentrata sull'idea della retorica come sistema di regole destinate a ordinare il discorso e insieme a influenzarne normativamente i nuovi possibili sviluppi. Quest'ottica essenzialmente sincronica offre la possibilità di classificare i casi concreti come esempi di piena corrispondenza, di concorrenza o di superamento del sistema. A partire da questi presupposti, che sono alla base di opere come lo *Handbuch der literarischen Rhetorik* di Heinrich Lausberg (1960) e hanno ispirato buona parte della ricerca sulla retorica barocca da Joachim Dyck (1966) a Ludwig Fischer (1968) a Winfried Barner (1970), Till elabora la propria analisi del sistema e delle sue 'trasformazioni'. La sua ricerca si propone dunque come la storia delle interazioni tra un sistema retorico codificato fin dall'antichità e le spinte concorrenti che di volta in volta ne hanno modificato la struttura. La tesi del lavoro è che questo processo di cambiamento continuo, a cui è da sempre sottoposta l'arte del dire e che essa stessa costitutivamente prevede e consente, arrivi a un punto di non ritorno sotto la spinta delle nuove istanze *antropologiche* sollevate nel XVIII secolo: i cambiamenti apportati all'impianto tradizionale del sistema nella seconda metà del Settecento si differenzierebbero da tutti quelli del passato perché in grado di minare i fondamenti stessi della sua legittimazione e non da ultimo della sua sopravvivenza come disciplina. Till individua le forme della rottura con la tradizione nei processi di marginalizzazione delle logiche consuete (o di aperta opposizione a esse), e di interiorizzazione su base individuale dei princípi su cui era fondata una teoria del discorso idealmente valida per tutti. Ogni volta, sostiene, la via seguita dagli autori è stata quella di contrapporre un modello retorico a un altro, un modello di antichità a un altro, cercando per le proprie attese nuovi autorevoli riferimenti. Da questa ipotesi di per sé non nuova e non di rado ribadita nei singoli esempi con un rilievo eccessivo, egli trae struttura per un lavoro che si contraddistingue in ogni caso per l'ingente mole del materiale e per la sua sicura capacità di dominarlo.

Nella seconda parte del libro, Till illustra le forme della teoria e della prassi retorica dell'età moderna, dal cartesianesimo del pensiero di Lamy (1675) alle regole per gli ambienti di corte, alla 'Kompliment-' e 'Konversationslehre'. Le prassi educative usate per diffonderla nella scuola vengono ricostruite accanto ai modelli cui ispirarsi per comporre le lettere, luogo sin dall'antichità di un legame meno ferreo con le regole dell'*oratio*. Le due categorie dell'*ethos* e dell'*aptum* vengono individuate di volta in volta quali criteri a cui gli autori si ispiravano in un tempo in cui gli 'affetti' non erano ancora considerati mezzi per la produzione di testi ma solo ornamenti capaci di aumentare l'efficacia di un discorso codificato. Con un percorso che ritorna talvolta su cose già dette il lettore viene accompagnato entro l'intrico delle posizioni, che da Weise a Neukirch, a Sattler, a Locke e Rousseau definiscono le spinte e le correzioni rispetto al sistema fra Seicento e primo Settecento. L'analisi del pensiero di Thomasius, con la sua ricerca di un fondamento antropologico per la teoria degli affetti, conclude la sezione. Un rilievo a parte è quindi riservato alla retorica 'cartesiana' della cosiddetta *Logica di Port-Royal* (1662), del già citato Lamy (1675) e di Cordenay (1668), alla quale Till attribuisce un ruolo centrale nell'erosione dei fondamenti della disciplina. La tendenza all'interiorizzazione dei presupposti che permettono il discorso – gli affetti considerati per la prima volta quali 'motori' dell'espressione antropologicamente preordinati – e la separazione della retorica dalla logica, da allora in poi ambito esclusivo della filosofia, preparano infatti il passaggio al nuovo fondamento della disciplina sulle regole meccanicistiche dell'animo e, insieme, la sua trasformazione in ancella del pensiero razionale.

La lettura talvolta un po' faticosa di questa prima parte del lavoro viene ampiamente compensata dalla possibilità di godere del-

l'argomentazione successiva ormai forti di un'adeguata profondità storica. Nel seguito del libro le questioni più dibattute dagli studi sull'estetica e l'antropologia settecentesca vengono infatti analizzate sotto una luce spesso nuova. Il problema del rapporto tra retorica e natura umana, ad esempio, che nel Settecento è formulato polemicamente come una radicale alternativa, trova automatica collocazione entro il percorso più lungo tracciato da Till partendo dall'antichità, e viene contestualizzato nel quadro delle speculazioni degli autori sul primato anche cronologico, nella storia del genere umano, tra poesia e prosa. L'attenzione nuova degli intellettuali per l'*oggetto* (*res*) delle proprie descrizioni prima che per la forma da conferire al discorso e la corrispondente tendenza a considerare l'*effetto* delle parole sugli ascoltatori accanto alle regole della propria produzione vengono ricostruite non da ultimo sulla scorta della nascita del concetto di pubblico letterario avvenuta negli stessi anni e dell'evoluzione in senso *erkenntnistheoretisch* impressa al pensiero estetico dalla filosofia wolffiana. Gottsched, Bodmer, Breitinger, Baumgarten, Meier sono i nomi ovvii di questa ricostruzione; Rousseau, Mendelssohn, Condillac vi si affiancano quando il discorso si sofferma sulle teorie di storia e funzione sociale della comunicazione umana. In questo modo ogni questione centrale nel dibattito di quegli anni viene spiegata attraverso il confronto e il ricorso ad altre discussioni altrettanto fondamentali – il principio dell'*imitatio naturae* sostenuto da Batteux, sullo sfondo delle sue implicazioni per la più ampia teoria della lirica, il concetto di 'rappresentazione' inaugurato da Sulzer nel quadro della più ampia riflessione sul valore semiologico della scrittura poetica. La separazione realizzata da Gottsched della componente 'persuasiva' (*Beredsamkeit*) da quella soltanto ornamentale della retorica (*Wohlredenheit*) viene infine individuata da Till come l'origine del complesso rapporto fra l'arte del dire e la morale: Sulzer, Hutcheson, e ancora Batteux sono gli autori di riferimento per quest'ultima 'cavalcata', che ripercorrendo le teorizzazioni del rapporto fra conoscere (*erkennen*) e sentire (*empfinden*) si conclude illustrando la posizione di rifiuto e scetticismo di Kant nella *Critica del giudizio*.

Arriva così alla fine un processo descrittivo di ampio respiro, ricco di informazioni sui testi e spesso capace di illuminare con chiarezza nuova anche problemi già lungamente studiati. Nella prima parte del lavoro l'esigenza di dominare la mole del materiale e l'intento di definire in modo convincente le categorie dell'argomentazione sono alla base di una certa tendenza dell'autore a escludere ogni altra domanda che lo allontani dalla sua ricerca di un percorso lineare – per quanto mai teleologico – per la ricostruzione. Fra queste viene elusa in particolare la questione di quali strategie di *Bedeutungszuweisung* siano abbiano fatto uso gli autori di volta in volta a supporto delle loro innovazioni al sistema retorico, così come quella del loro grado di consapevolezza sulle modifiche che apportavano richiamandosi ad altri modelli espressivi (frutto di contestazione? insofferenza? semplice adattamento delle forme alle proprie nuove esigenze?). Infine rimane aperta la domanda più generale su quale sia il limite di cambiamento 'consentito' perché la retorica possa continuare a funzionare con la struttura 'di sempre' – considerando proprio la sua naturale 'flessibilità' che le ha consentito di sopravvivere così a lungo. La germanistica di questi ultimi anni si è soffermata in parte proprio su questi argomenti (cfr. ad esempio da ultimo il libro a cura di Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez e Simone Winko: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, De Gruyter, 2003). Un allargamento del quadro problematico in questo senso avrebbe pertanto contribuito a rendere meno monolitica l'impostazione del tema. Man mano che ci si avvicina alla trattazione degli argomenti settecenteschi, però, anche queste piccole rigidità dello schema interpretativo spariscono e l'autore dispiega una scrittura ricca di sollecitazioni e *spiega-*

zioni, oltre che descrizioni dei fenomeni, che fa di questo libro un lavoro fondamentale per le ricerche dei prossimi tempi.

Laura Benzi

Ursula Bavaj, *Gellert. Saggio sugli scritti teorici*, Roma, Artemide, 2004, pp.166, € 18

Quanto mai opportuna, anzi necessaria per colmare un'evidente lacuna nella germanistica italiana, risulta la pubblicazione dello studio monografico sulla letteratura teorica di Christian Fürchtegott Gellert, la cui centralità nella cultura tedesca del Settecento è espressione di quella fase di transizione della *Empfindsamkeit* che dalla critica alla *Gelehrsamkeit* gottschediana condurrà alla soggettività geniale stürmeriana. Il ricco ed esauriente saggio di Ursula Bavaj pone ancora una volta in primo piano lo scarto emeneutico fra la notorietà e l'incisività nel proprio tempo di un letterato, un "beniamino della nazione", un' "icona" della sua epoca, quale fu Gellert, e la faticosa ed episodica operazione di recupero nel presente. Il successo clamoroso di Gellert, il "praeceptor Germaniae", non è certo prova o legittimazione di una sua grandezza letteraria tale da pervenire a una dimensione di classicità, ma è testimonianza sufficiente per divenire anello imprescindibile per la comprensione della cultura e della letteratura della *Aufklärung*, soggetta per tradizione a eccessive omologazioni e a semplificazioni classificatorie. Ne era convinto lo stesso Goethe che, a distanza di più di quarant'anni dalla morte, rievocando nel libro sesto di *Dichtung und Wahrheit* il periodo lipsiense e l'incontro, nonché la frequenza delle sue lezioni, scriveva: "L'ammirazione e l'amore tributati a Gellert da tutti i giovani erano straordinari (…) Ci volle un po' di fatica per giungere fino a lui. I suoi due *famuli* sembravano sacerdoti custodi di un santuario (…) Gli scritti di Gellert erano già da tempo il fondamento dell'etica tedesca". Nei processi della ricezione, non sempre chiaramente ricostruibili, autori come Gellert, ma se ne potrebbero aggiungere altri, quali Rabener, Fr. Nicolai, e in particolare Klopstock, modelli indispensabili di riferimento per i grandi poeti di fine secolo, restano oggi ormai in ombra, relegati nei circuiti degli studi specialistici.
Merito principale del saggio di Bavaj è quindi di aver ricostruito, sulla base di una lettura dei saggi teorici di Gellert, la fase cruciale di trapasso, negli anni Quaranta e Cinquanta, dall'asettico razionalismo normativo gottschediano a una sensibilità estetico-letteraria nuova, attenta a rimodulare generi e canoni, tenendo conto forse per la prima volta nella cultura tedesca di un ceto sociale come destinatario e superando di conseguenza la figura dell'erudito, considerata ormai anacronistica.
Gellert, che si afferma creativamente proprio negli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta spaziando nelle forme letterarie più diverse e gradite al pubblico, dalla favola in versi alla commedia commovente, al romanzo, alla scrittura epistolare, si rivela secondo Bavaj figura mediana, di transizione, che "fa della *medietas* lo scopo della sua vita e l'obiettivo della sua missione pedagogica". Gellert, che "non voleva essere un erudito - perché- voleva diventare un letterato popolare", trova riconoscimento e gratificazione, e quindi una risposta alla depressione e al "terribile male dell'ipocondria, la costante compagna della *sua* vita", proprio nel pubblico dei suoi lettori che sono per lui complementari ed entusiasticamente ricettivi dei contributi pubblicati in particolare nelle "Belustigungen des Verstandes und des Witzes". Nella sequenza generazionale l'interprete dell'illuminismo sassone, superatore del freddo e intellettuale normativismo di Gottsched, di quindici anni più anziano, ma ancora distante dalla militanza critica di Lessing, di quattordici anni più giovane, imposta "la sua vita in modo 'dietetico', sempre attento a muoversi dentro i ranghi della ragionevolezza, per non dire della monotonia".

Bavaj insiste perciò sull'oscillazione tra "innovazione e tradizione" in un professore-scrittore che vede inaridirsi la vena creativa proprio quando irrompe la soggettività geniale di Klopstock. Nei quattro capitoli in cui si articola il volume Bavaj passa in rassegna la ricca produzione teorica di Gellert che sorregge i generi letterari da lui praticati, osservando preliminarmente che il livello di riflessione e di approfondimento in campo estetico-poetologico dell'autore non fu comunque tale da alimentare il dibattito sui temi più discussi e controversi nelle poetiche del tempo, di Gottsched, Breitinger o di Batteux, quali "il principio della mimesi, il rapporto tra realtà e illusione e tra la verosimiglianza e il meraviglioso, il conflitto tra ragione e sentimento, il problema del gusto e della fruizione del testo, lo scontro fra il sistema normativo delle regole classiche e l'intemperanza del genio creatore". In realtà la partecipazione tutt'al più indiretta alla discussione estetica di quegli anni discende dalla sua stessa impostazione estetica funzionale alle finalità pedagogiche e sociali, come dimostra Bavaj analizzando l' *Oratio Inauguralis*, tenuta nel 1751 all'Università di Lipsia, dal titolo: *De vi atque utilitate optimarum artium at morum elegantiam vitaeque communis suavitatem*. La categoria estetica, centrale nella prolusione che presenta un sorprendente valore programmatico e determinante nell'elaborazione teorica di Gellert, è senza dubbio quella del gusto che, strettamente legato a una precisa connotazione della *Empfindung*, è definito "una percezione delicata, rapida e veritiera di tutto quello che è appropriato, bello, nobile e armonioso nelle opere dello spirito". Immediatezza percettiva e acquisizione del codice estetico-normativo devono andare di pari passo. In questo senso Bavaj conclude, sulla scia di Diethelm Brüggemann, che "il gusto è una categoria nella quale coincidono sensibilità estetica e comportamento sociale", ma soprattutto deve sostenere e promuovere il processo di *Bildung* nella nascente classe media. Anche il trattato *Pro Comoedia Commovente* (1751), tradotto tre anni dopo in tedesco da Lessing ed esaminato da Bavaj nel terzo capitolo dal titolo significativo *Per una pedagogia delle emozioni*, si inserisce in questa prospettiva per cui "le azioni che si compiono sono virtuose nella misura in cui discendono dall'imperativo del cuore che diviene l'arbitro assoluto dell'agire umano". La capacità di provare e provocare commozione segna di fatto il superamento della *Verlachkomödie* e l'approdo a una *Rührkomödie* nella quale la comicità risulta mirata a finalità socialmente utili, valorizzando la sfera del sentimento per Gellert, motore del processo di emancipazione di una società tedesca che nella sua fragilità accoglie in realtà di buon grado una strategia protettiva, di cui avverte la necessità lo scrittore stesso, di fronte alle avversità e al destino, come avverrà storicamente a più riprese anche nell'età biedermeieriana.

Bavaj conclude il volume con un'interessante analisi dei saggi gellertiani sulle regole e le modalità di composizione della comunicazione epistolare che deve essere ispirata al decoro e alla ragionevolezza perché "la lettera vuole immettere l'individuo nel circuito reale dei rapporti umani, ed è il momento dell'attuazione individuale e concreta della capacità di stare nel mondo", ma, considerando il romanzo *Leben der Schwedischen Gräfin von G****, rinvia a moduli compositivi propri del racconto che, mutuato dal linguaggio teatrale, punta alla "narrazione dialogico-drammatica secondo i criteri della rappresentazione 'dal vivo'". Dopo aver visitato, grazie allo studio di Bavaj, il laboratorio estetico-ideologico di Gellert, che risulta in definitiva coerente con la sua opera letteraria, riusciamo a comprendere meglio il pianto e il lutto dei tedeschi all'indomani della morte "del più saggio di tutti i *savants* tedeschi" e anche il giudizio sprezzante e alquanto ingiusto, riportato ancora da Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, di quel Francese di passaggio "il quale si informò circa le massime e le opinioni di quell'uomo che aveva un afflusso così incredibile di ascoltatori. Egli scosse il capo e disse sorridendo: 'Laissez le

faire, il nous forme des dupes'".

Fabrizio Cambi

Marcella Costa, *FREMD. Le parole, i luoghi, il motivo dell'estraneo nelle fiabe e nelle leggende dei fratelli Grimm*, Torino, Tirrenia Stampatori 2004, pp. 163, € 13, 00

Il *Märchen* è notoriamente un genere letterario frequentato da svariate tipologie di studiosi: filologi, etnologi, linguisti, antropologi, storici della cultura, psicologi e psicanalisti si sono succeduti, alternati e sovrapposti nell'interpretazione delle fiabe. In Italia la fiaba ha conquistato dapprima l'interesse scientifico degli studiosi di folclore (De Martino, Cirese, Cocchiara e sul versante operativo Calvino e Gramsci), mentre in anni successivi hanno ottenuto grande successo gli studi strutturalisti della scuola russa nonché le letture d'impronta psicanalitica (si pensi ai saggi di M.L.von Franz e al *Mondo incantato* di Bruno Bettelheim).
La focalizzazione sulle possibili letture psicanalitiche o sui risvolti folclorici della fiaba finisce tuttavia - inevitabilmente - per mettere in ombra gli aspetti in realtà più caratterizzanti di un testo letterario e cioè il lessico, lo stile, la tessitura linguistica.
Lo studio di Marcella Costa - scientificamente assai solido - s'inscrive in un filone di ricerche grimmiane promosse a Torino da Sandra Bosco Coletsos che si contraddistinguono proprio per una felice sintesi di analisi linguistica e di attenzione ai dati antropologici e culturali. Tra le ricerche torinesi sul *Märchen* ricordiamo i tre recenti volumi dedicati rispettivamente al demonico (Bosco Coletsos 1999), alle strutture parentali (Bosco Coletsos e Costa 2001) e ai riti di iniziazione nelle fiabe dei Grimm (Bosco Coletsos 2003). La ricerca di Costa, che indaga l'area semantica dell'estraneità nelle fiabe e nelle saghe dei Grimm, si segnala in particolare per una lettura dei testi grimmiani che coniuga l'analisi testuale a un'intelligente attenzione verso le recenti acquisizioni degli studi interculturali in materia di "estraneità" e verso le interpretazioni antropologiche che mirano a riconoscere nelle fiabe i riflessi di mutamenti culturali: Costa riconosce, ad esempio, nel ricorrente motivo del viaggio alla ricerca dello sposo o della sposa straniera il riflesso dell'obbligo di esogamia, ormai saldamente radicatosi in età carolingia; legge la figura di *Eisenhans*, il mostro acquatico di KHM 136, come l'evoluzione del sileno (v. p. 96) e condivide inoltre la lettura di Otto Kahn che vede in *Rumpelstilzchen* il prototipo di quelle "popolazioni autoctone, dedite alla caccia, che furono sospinte verso le foreste e le zone montuose dalla prima ondata di immigrazione, in epoca pre-indeoeuropea, da popolazioni dedite all'agricoltura e perciò stanziali" (Costa, p. 134). Come si evince dal titolo stesso, Costa non si rifà soltanto ai *Kinder- und Hausmärchen* ma anche alle *Deutsche Sagen* (non tradotte in Italia e certo meno note delle *Fiabe*): queste narrazioni, che raccontano eventi accaduti all'interno di comunità chiuse e che di tali comunità riflettono paure e timori, si prestano, infatti, a un'analisi della dialettica indigeno vs. straniero. Altro testo grimmiano di riferimento sono i *Deutsche Altherthümer* a cui Costa ricorre per la definizione delle tipologie di straniero lì elaborate. Si tratta di tipologie fortemente legate allo spazio: i Grimm distinguono tra lo straniero di stirpi confinanti, lo straniero emigrato, l'ospite e infine il viaggiatore. L'aspetto spaziale, insito nella stessa natura deittica dell'aggettivo "fremd" (dalla radice ie. *fram, "lontano da"), gioca un ruolo fondamentale nella ricerca di Costa che sottolinea, d'altro canto, come l'opposizione estraneo-noto sia di fatto costitutiva per l'intreccio stesso della fiaba. L'autrice si richiama in ciò agli studi di Lotman sulle relazioni topologiche e sulla territorialità come elemento caratterizzante per la definizione dell'estraneo ma giudica insufficiente e riduttivo l'approccio strutturalista alla questione, riconducibile all'op-

posizione "estraneo-noto" formulata da Meletinskij in *La struttura della fiaba*. Secondo l'autrice, l'approccio strutturalista, che si serve di rigide opposizioni binarie (come "noto-estraneo"), sottolinea la differenza tra i due mondi e trascura la fase di incontro tra essi. Nella fiaba – osserva l'autrice – si conferisce invece un particolare valore conoscitivo allo "sconfinamento", al superamento della "soglia", tanto che il soggiorno nella foresta ha un ruolo iniziatico. I due mondi non sono ermeticamente separati ma sono previsti passaggi dall'uno all'altro: il viaggio nella foresta, l'incontro con l'essere selvatico, e anche il ritorno nella società di appartenenza. Il tratto dello straniero che più interessa il mondo della fiaba è, del resto, la liminarità: "liminare non è soltanto la creatura sovrannaturale nel suo incontro con il mondo umano, ma anche l'eroe che si fa viandante nel momento in cui dà inizio alla sua crescita" (p. 11). La mobilità costituisce, a sua volta, un elemento strutturante delle fiabe, imparentate in ciò all'epos medievale in cui l'"abenteurliches Unterwegssein" costituisce la condizione necessaria per la formazione dell'eroe.

Questa dialettica "dentro-fuori" è insita nello stesso aggettivo "fremd" (aggettivo polisemico per il quale, come è noto, esistono diverse possibili traduzioni). Derivante da una radice ie. *fram (lontano da), "fremd" è "un'espressione relazionale, che ingloba un significato deittico" (p. 31). La condizione di estraneità dipende dall'*origo* - per usare un'espressione di Karl Bühler - varia, cioè, a seconda del parlante ed è quindi una condizione occasionale (come ricordava Karl Valentin in un suo *bonmot*: "Fremd ist der Fremde nur in der Fremde"). L'analisi linguistica della sfera semantica dell'estraneità - cui è dedicato l'intero capitolo II - comprende anche l'analisi dei lessemi "wild", "rauh", dell'aat. "elilenti" (da cui il moderno "Elend") a indicare la terra straniera e del sostantivo "Gast", proveniente dalla stessa radice che porta al lat. *hostis* (nemico). L'autrice ricorda che *gasts* traduce nella Bibbia di Wulfila il greco *xénos* e illustra quindi il passaggio semantico che conduce dall'accezione "estraneo non invitato" (e potenzialmente nemico) a quella di "visitatore invitato". Segue poi una disamina dei luoghi dell'estraneo (cap. III), conseguente rispetto alle acquisizioni linguistiche del capitolo precedente: l'autrice presta infatti particolare attenzione alla struttura "dentro vs. fuori" della fiaba sottolineando la ricorrenza di quelle espressioni deittiche spaziali e paradeittiche (quali "einmal", "einst", "nahe", "fern") che costruiscono "una rete di relazioni tra mondo familiare e mondo ignoto" (p. 54).

Märchen e *Sagen* si contraddistinguono per la direzione opposta che prende il movimento da un mondo all'altro: nelle *Sagen* "l'*origo* si situa all'interno di una comunità chiusa" verso la quale muovono esseri estranei, mostri pericolosi come il *Wassermann* di DS 51 o stranieri inquietanti come il celebre pifferaio di Hameln (DS 245), mentre nei *Märchen* è assai più frequente il movimento inverso: il protagonista si allontana dalla comunità o è allontanato dai genitori e si fa strada "nel vasto mondo". Il luogo "altro" è *die Wildnis*, un luogo disabitato e difficile da raggiungere: una fitta foresta, una montagna impervia, un deserto dalle connotazioni morali di biblica memoria (v. *Rapunzel*). La Costa, in un raffronto tra *Rapunzel* e *Das Mädchen ohne Hände*, elabora interessanti annotazioni sulla parentela linguistica e dunque concettuale tra "die Wüste" e la "weite Welt" in cui si avventura il protagonista: "Wüste" è infatti legato etimologicamente a "weit" ed è corradicale del lat. "vastus". Il bosco, luogo archetipico dell'anima tedesca e luogo centrale della fiaba, è considerato dall'autrice nei diversi aspetti che esso assume nei *Märchen*: luogo di protezione e ospitalità, luogo di smarrimento, luogo di formazione e, infine, luogo di incontro con esseri selvatici (come *Eisenhans*, "figura liminare tra umano e selvatico"). Un paragrafo è anche dedicato ai selvaggi acquatici (DS 51, 52, 58, 60, 424; KHM 136, 181 ecc.), figure legate a un elemento naturale che nella mitologia germanica aveva un valore magico ri-

tuale: i corsi d'acqua erano infatti ritenuti luogo di transizione dal mondo dei vivi al mondo degli inferi (si ricordi anche l'etimologia di "Seele"), luoghi di contiguità, dunque, tra mondo umano e mondo soprannaturale.

Un'altra occasione di incontro con l'estraneo e di spostamento dal luogo natale è rappresentato nei KHM e nelle *Deutsche Sagen* dal viaggio dello sposo o della sposa alla ricerca del consorte. Si tratta di un motivo ricorrente anche nei romanzi cortesi (v. il viaggio di *Tristan* a cui la Costa dedica un *excursus*) e che riflette, come si è detto, l'obbligo di esogamia imposto dalla Chiesa e ormai radicatosi in età carolingia. La paura e l'ostilità dinanzi a chi non è consanguineo e l'angoscia nei confronti della sessualità si riflettono nei tratti mostruosi che spesso lo sposo assume nella fiaba, salvo poi magicamente tramutarsi al momento dell'accettazione da parte della fanciulla: egli ha un aspetto animalesco (*Der Froschkönig*, *Das Eselein*, *Hans mein Igel*), selvatico (*Der Bärenhäuter, Des Teufels rußiger Bruder*) oppure ha una malformazione fisica (*König Drosselbart*). Analoga diffidenza viene riservata alla sposa straniera (v. una variante riportata nelle note a *Das Marienkind* o anche *Die zwölf Brüder*): "la sposa estranea – ricorda l'autrice – è un forte elemento destabilizzante e ignoto quando si presenta come sposa in seconde nozze […]. È il caso classico delle matrigne fiabesche, tutte senza eccezione malvagie nei confronti dei figli del matrimonio precedente" (p. 114. v. *Aschenputtel, Sneewittchen*, *Brüderchen und Schwesterchen*, *Von dem Machandelboom*, ecc.). "Estranea" e isolata dalla comunità è anche la donna al momento della gravidanza e del parto: nelle fiabe e nelle leggende il mondo perinatale è, infatti, un ambito esclusivamente femminile in cui gestante e levatrice "sono avvolte in pratiche superstiziose ed esposte all'incontro con il mondo dell'Aldilà" (p.118). Dense e affascinanti sono le considerazioni della Costa sulla figura della levatrice nell'antichità germanica: "weise Frau" che deve conoscere le erbe e le arti magiche, intermediaria tra il mondo dei vivi e l'Aldilà e dunque operante nella sfera della liminarità, la levatrice rivela il destino dei nascituri (DS 41, KHM 44, 50 ecc.) e in ciò unisce sincreticamente tratti delle Norne mitologiche a elementi della madrina e del padrino cattolici.

Il capitolo conclusivo del volume è dedicato alla figura dell'estraneo occasionale, ora demonizzato (come in *Der gläserne Sarg* o nella citata saga di Hameln), ora prefigurazione del'eroe culturale che è in grado di portare nuove conoscenze indispensabili per la sopravvivenza della comunità chiusa (vedi il cacciatore straniero in *Eisenhans*), ora dotato di capacità soprannaturali precluse agli indigeni (*Der gestohlene Heller*), ora appartenente al "popolo piccino" dei nani che convivono con gli uomini. I nani (spesso raffigurati come abili fabbri), gli gnomi che lavorano nottetempo (KHM 39, *Die Wichtelmänner*), il *Venediger Mandl* di una leggenda austriaca, il *Rübezahl* delle leggende boeme che vive nel Riesengebirge: "sie haben alle wirklich gelebt" potremmo affermare parafrasando il titolo di un saggio di Otto Kahn su *Rumpelstilzchen*. Si tratta di figure inquietanti dai tratti deformi in cui si riflettono la paura e la diffidenza nei confronti dei lavoratori stranieri: tagliapietre stagionali di origine italiana (veneta nel caso del *Venediger Mandl*) che venivano a lavorare nelle montagne dell'Europa centrale e che per la loro bassa statura e l'abbigliamento insolito entrarono a far parte della demonologia locale.

La lodevole pulizia grafica (non esistono refusi), la pratica sistemazione delle note a piè di pagina, l'ampia e dettagliata bibliografia finale, la presenza di un indice analitico e di un indice finale delle fiabe e delle leggende citate costituiscono gli elementi strutturali che contribuiscono a rendere questo volume un'opera di agevole, oltre che appassionante lettura.

Paola Quadrelli

Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Uta Treder, a cura di, *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Perugia, Morlacchi, 2004, pp. 430, € 20.

Il mito nel teatro tedesco merita attenzione ben oltre l'occasione celebrativa pur meritoria che l'ha originato, perché è un volume ricco di contributi eccellenti e stimolanti, non solo per noi germanisti, ma per chiunque si interessi del teatro moderno. Una delle cifre del volume è costituita dalla tensione ossimorica tra una accezione classica del termine mito e le varie contaminazioni, anche ironiche e dissacranti, che del mito stesso ha offerto soprattutto il Novecento. E la letteratura tedesca, come ricordano i curatori, ha sicuramente contribuito in maniera determinante all'elaborazione del mito nella drammaturgia: dal *Trauerspiel* barocco di Gryphius al dramma borghese di Lessing, dal teatro classico di Goethe e Schiller alla sofferta e pessimistica risposta di Grillparzer, da Kleist a Büchner, dioscuri e paradigmi della modernità, il riferimento al mito è costante e più o meno esplicitamente presente. Ma anche il Novecento ha continuato a confrontarsi con questa realtà, accrescendone lo spessore e la problematicità, se, come afferma Borges, "all'inizio della letteratura sta il mito e anche alla sua fine". Di tutto ciò il volume composto da Hermann Dorowin, Rita Svandrlik e Uta Treder rende conto in maniera ampia e dettagliata.
In apertura Uta Treder offre un affettuoso e personalissimo ritratto di Maria Fancelli, tra pubblico e privato, ricco di verve aneddotica, da cui emerge non solo l'indiscussa statura intellettuale della studiosa, ma anche la ricchezza di una stagione culturale che permeava l'intera esistenza dei suoi protagonisti, conferendo loro l'impronta unitaria di uno stile, di una inconfondibile eleganza. Qualcosa che, a quanti tra noi vivono ogni giorno il fatale sprofondare della vita universitaria nel grigiore e nella mediocrità, appare favolosamente remota "come l'algebra e la luna", a cui Borges, in una splendida poesia, assimilava la perduta perfezione della lingua tedesca.
Claudio Magris dedica a Maria Fancelli un capitolo di un suo romanzo-saggio *in fieri* che parla di polene e di mari lontani, una densissima trama di riferimenti letterari, reminescenze di viaggio, dettagli apparentemente minimi che di colpo si spalancano su prospettive siderali, in una dimensione narrativa che da *Danubio* a *Microcosmi* è ben familiare ai suoi lettori più appassionati.
Dopo questo duplice preludio, lieve ed accattivante ad un tempo, il volume allinea, in ordine più o meno cronologico, i contributi dei vari studiosi italiani e tedeschi legati a Maria Fancelli da rapporti di amicizia, ma soprattutto da affinità intellettuale, comunanza di interessi e curiosità intellettuali, coprendo un arco cronologico che va dal barocco alla letteratura contemporanea.
Harald Steinhagen affronta il *Trauerspiel* barocco di Gryphius, Maria Chiara Mocali la figura del *Freigeist*, il libertino e seduttore, nella drammaturgia di Lessing. Giorgio Cusatelli e Giuseppe Bevilacqua ci offrono due magistrali lezioni rispettivamente dedicate a Winckelmann e a Goethe (la figura di Prometeo). Ancora a Goethe è dedicato il contributo di Marco Meli che analizza, con dovizia di riferimenti, le molteplici connessioni della *klassische Walpurgisnacht* del *Faust*. Elena Agazzi si occupa di un testo molto meno conosciuto, ossia del *Faust* di August Klingemann, mentre Norbert Oellers mette a confronto due diverse versioni della figura di Cassandra in Schiller e Stolberg. Alla *Jungfrau von Orleans*, come sibilla e amazzone, è dedicato il saggio di Uta Treder, che nella seconda parte del volume ha poi un suo ideale pendant nell'analisi condotta da Rita Calabrese del radiodramma *Der Prozess der Jean d'Arc* di Anna Seghers. Lucia Borghese studia un tema cruciale e impegnativo come quello del mito nel teatro di Kleist, mentre Patrizio Collini si concentra sulla distruzione dell'illusione teatrale nel *Dantons Tod* di Büchner. Willi Hirdt ci parla dell'eterno femminino in Goethe e Heine, mentre

Emilio Bonfatti documenta la presenza dei miti di Calidone (Meleagro, Altea, Atalanta) tra il Settecento e l'Ottocento.
Rita Svandrlik rilegge la *Libussa* di Grillparzer, dramma fondamentale nel passaggio dalla dimensione del mito a quella moderna della storia, anche per via dei suoi riferimenti al matriarcato e la sua critica della *Zivilisation*. Aldo Venturelli esamina il controverso rapporto di Friedrich Nietzsche con la cultura romantica, elaborando una concezione del mito, per la quale ogni sua storicizzazione e quindi razionalizzazione finisce per annullarne l'originale valenza dionisiaca. Ed è appunto la lettura di Nietzsche che ispira al giovane Hofmannsthal dei drammi lirici la figura di Dioniso, quale la descrive Vivetta Vivarelli, mentre Leonardo Tofi illustra *Die ägyptische Helena*, tardo frutto della collaborazione tra Hofmannsthal e Richard Strauss, andata in scena a Dresda nel 1928, e Lia Secci la *Pentesilea* di Ilse Langner. Hermann Dorowin rievoca invece la singolare figura di Fritz von Herzmanowsky-Orlando, uno dei grandi *outsider*, insieme a Gütersloh, Blei, Friedell, della letteratura viennese del Novecento. Il mito ellenico-bizantino che domina il suo teatro surreale e grottesco non esclude una graffiante ironia, capace di mettere in discussione con sarcasmo molti luoghi comuni della nostra visione della realtà. Anna Chiarloni disegna nella sua evoluzione il mito di Antigone da Sofocle, attraverso Racine, sino a Brecht, individuando nel passaggio dalla dimensione interiore a quella pubblica e libertaria il processo di moderna trasfigurazione del personaggio.
L'ultima parte del volume tocca gli esiti più recenti della letteratura tedesca. Eva Banchelli ad esempio insegue le tracce del mito di Orfeo tra le macerie del dopoguerra illustrando la ricezione di *Les Mouches* di Sartre, Fabrizio Cambi descrive invece la diffusione, nella letteratura della ex RDT, della rilettura mitica e in particolare del mito di Odisseo. Ingrid Hannemann Barale si concentra sul *Merlin* di Tankred Dorst e Sara Barni sulle ascendenze mitiche del teatro di Friederike Mayröcker, infine un denso e documentatissimo saggio di Matteo Galli ripercorre il mito della "rote Armee Fraktion" nel teatro tedesco degli ultimi anni.
Chiude il volume una utilissima bibliografia delle pubblicazioni di Maria Fancelli, alla quale va tutta la nostra gratitudine non da ultimo per essere la curatrice della migliore collana di letteratura tedesca – gli elfi di Marsilio – senza la quale il nostro lavoro quotidiano con gli studenti sarebbe senza alcun dubbio meno agevole e ricco.

Riccardo Morello

Robert Walser. Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, vierte Auflage, Neufassung, 12/12 a, München, Edition Text und Kritik 2004, pp. 216, € 23.

È questa la quarta edizione di *Text und Kritik* dedicata a Robert Walser. I precedenti numeri monografici (1966, 1975 e 1978) erano caratterizzati da contributi rivelatisi *bahnbrechend* in riferimento a vari aspetti dell'opera dell'autore svizzero. Per limitarsi solo a *Text und Kritik* del 1978, difficile occuparsi della lirica senza aver preso atto del fondamentale saggio di Christel Dormagen; analogamente, impensabile voler indagare la prosa tarda senza tener conto dell'innovativo intervento di Martin Jürgens. Peraltro la bibliografia in appendice, a cura di Katharina Kerr, ha costituito (con l'importante integrazione in *Über Robert Walser II*) un essenziale strumento di lavoro per due generazioni di studiosi walseriani.
Del *Text und Kritik* del 1966 viene qui ristampato il bel saggio del recentemente scomparso Lothar Baier sulla lirica; tutti gli altri interventi sono stati scritti *ad hoc* per questa nuova edizione e provengono alcuni da noti germanisti esperti di Walser, altri da studiosi che solo abbastanza recen-

temente si sono cimentati con l'autore elvetico ed altri ancora da scrittori.
Caratteristica precipua della pubblicazione è il livello sensibilmente diseguale dei contributi. Accanto ad interventi che trattano in maniera chiara, coerente e documentata aspetti originali e degni di essere esplorati dell'opera di Walser si registrano lavori che, a causa dell'eccesso di teoresi e di zelo nello stabilire relazioni *kulturwissenschaftlich*, arrivano appena a sfiorare l'opera dello svizzero, come soffocato da sovrastrutture e metadiscorsi che non aiutano a comprenderne l'essenza. Emblematico in tal senso – già nel titolo, o meglio nel sottotitolo – il saggio di Ulrich van Loyen *'Alles Vergnügen beruht auf dem Ausfindigmachen von etwas in einem fort Verlorengegangenem'. Robert Walser und die okzidentale Erlösung*, che tira in ballo l'artista elvetico in contesti a dir poco bizzarri: "Nicht zuletzt […] sollte man nicht auf Robert Walser verzichten, wenn es heute um Diskussionen über Literatur und Bio- oder Zoopolitik geht" (p. 201). L'articolo si propone un approccio 'metafisico' a Walser ("Unter Metaphysik sei jene prinzipielle Reflexion auf die Frage verstanden, welche Dinge es überhaupt gibt", p. 192) che non si avvale però delle interpretazioni dello svizzero sinora elaborate nell'àmbito filosofico (van Loyen cita *en passant* Agamben e la recente dissertazione di Schwal, ma di rilievo sarebbero in merito almeno i contributi estetico-filosofici di Magris e di Cacciari), bensì si inserisce all'interno di un indirizzo che "- unter Zuhilfenahme bisweilen abenteuerlich anmutender Umwege - mit und durch [sic!] ihn [Walser] auf die Suche nach verschütteten Utopien und neuen Orten des Menschen [sich begibt]" (p. 192). Osservazioni relative a olocausto, organizzazioni umanitarie, "*anything-goes*-Spektakel der Referenzverweigerung" (pp. 195-196), resurrezione, Fichte ed altro ancora non sembrano attinenti alle tematiche trattate e hanno reso a chi qui scrive particolarmente arduo seguire il filo dell'argomentazione, che si conclude con la constatazione che gli oggetti, le cose in Walser sono "weder surreal noch mythisch, aber, wie so oft und zu Recht festgestellt, fremd und *eigenartig* [corsivo U. v. L.]" (p. 203).
Improntato ai metodi delle *Kulturwissenschaften* è anche il contributo di Stephan Kammer *Walsers Ethnographien*, che si propone di individuare "Techniken und Strategien des Aufschreibens von *Weltwahrnehmungen* [corsivo S.K]" (p. 120), ovvero di indagare, sulla scorta della prosa *Aschinger*, le modalità walseriane di rapportarsi all'alterità del mondo esterno e di descriverlo artisticamente. Da tale prospettiva l'autore analizza *Aschinger* evidenziandone strategie formali come montaggio e metafore teatrali che collocano lo scrittore "am Puls der Zeit" (p. 123) e fanno della birreria del titolo il microcosmo della metropoli berlinese. È con una certa fatica che si segue il tentativo di Kammer di stabilire un'analogia tra la tecnica compositivo-descrittiva di Walser e il metodo dell'antropologo Bronislaw Malinowski nell'indagare la popolazione delle isole Trobriand: "Den methodischen Anspruch dieser Analyse [di Malinowski, N. d. A] könnte man – im Bewusstsein der Heterogenität der beiden Texte – als das programmatische Äquivalent zu Walsers Darstellungsverfahren der Montage bezeichnen" (p. 125). Si parla quindi dello "*I-witnessing approach* zur Konstruktion kultureller Beschreibungen […] – ein Wortspiel, mit dem das komplexe, ambivalente Beobachtungsdispositiv von Walsers Erzähltexten präzise beschrieben werden kann" (p. 125). Così come l'antropologo cerca di vivere tra le popolazioni indigene, di condividere la loro quotidianità per far sì che la sua presenza non costituisca un elemento di disturbo per gli autoctoni e che questi ultimi siano indotti a mostrare i diversi aspetti della loro cultura con spontaneità e naturalezza, analogamente Walser sceglie tecniche 'obiettive', ossia che tendono a fornire "ein mikroskopisches Soziogramm" (p. 127) del contesto di volta in volta in questione. L'articolo riprende, in forma estremamente densa e sintetica (di qui

forse l'oscurità di taluni passaggi), alcune idee centrali della recente dissertazione dell'autore.

Anche Kerstin Gräfin von Schwerin tratta nel suo informativo ed organico contributo aspetti della scrittura walseriana – in senso proprio e metaforico – in parte già indagati nella sua dissertazione, peraltro la prima monografia incentrata sulla totalità dei microgrammi. Dopo aver sinteticamente ripercorso le tormentate vicende che hanno portato alla decifrazione di tutti gli scritti a matita – o meglio di tutto ciò del *Bleistiftgebiet* che risultava decifrabile –, l'autrice si sofferma a caratterizzare graficamente i fogli dei microgrammi, di cui illustra quindi i più significativi elementi che ne determinano la modernità: "Die Thematisierung des Schreibprozesses, das Schreiben über das Schreiben und die Dominanz der physischen Schreibbedingungen, der Schreibszene gegenüber den erzählerischen Gegenständen sind wohl die auffälligsten Merkmale der walserschen Modernität" (p. 171). Sebbene von Schwerin sottolinei che "[d]ie Selbstreferentialität des Schreibprozesses rückt derart in den Vordergrund, dass die anderen inhaltlichen Zusammenhänge in den Mikrogrammen […] immer kriptischer werden" (p. 172), ribadisce però che il poeta della prosa tarda non è un Walser 'corrotto' in quanto inficiato dalla malattia, bensì semplicemente uno scrittore più critico e maggiormente dedito alla sperimentazione linguistica, un artista la cui radicalità si esprime "noch kühner über die Grenzen literarischer Konventionen hinaus" (p. 178).

I microgrammi costituiscono ormai un terzo dell'*opera omnia* di Walser e sono senza dubbio - insieme alla raccolta *Feuer*, che contiene prose e poesie di cui sinora non si era a conoscenza - *la* novità degli ultimi due decenni circa (i sei volumi sono stati pubblicati dal 1985 al 2000); sorprende dunque che ad essi questa edizione di *Text und Kritik* riservi solo tre contributi, ossia quello appena citato di von Schwerin, l'articolo di Peter Utz e l'intervento di Adriano Aebli che prelude – come si legge nelle note biografiche – ad una dissertazione. Quest'ultimo propone dei microgrammi una 'tecnica di lettura' che appare alquanto ambizioso definire tale. Chiunque abbia letto con attenzione tali peculiari testi e si sia posto il problema di ricostruire virtualmente, sulla base delle indicazioni riportate nelle tabelle, la sequenza delle prose, poesie e scene drammatiche presenti nei singoli fogli – che arrivano a contenere anche più di dieci testi – ha constatato che di frequente la contiguità spaziale tra i vari componimenti induce Walser a soffermarsi su un certo tema in vari micro-testi di uno stesso foglio (caratterizzabile come macro-testo), che lasciano dunque rilevare similarità tematiche e spesso anche tecnico-formali le quali talora si spingono oltre il confine del foglio. Così Aebli caratterizza tale dato: "Die Prosastücke, so erstaunlich integral sie in den Mikrogrammen erhalten sind […], pflegen überraschend oft Beziehungen zu ihren 'Nachbarstücken' auf demselben Mikrogrammblatt. […] Solche 'Freundschaften' werden über mehrere Blätter hinweg gepflegt. Durch diese Verwebung der Textträger entstehen mancherorts inhaltliche Textzusammenhänge verschiedener Prosastücke, deren Entdeckung ein großes Vergnügen darstellen kann" (pp. 182-183). Tener conto dell'intertestualità non è una 'tecnica di lettura', bensì un normale procedimento di lavoro, come del resto Aebli implicitamente riconosce nelle pagine iniziali. Un'edizione dei testi del *Bleistiftgebiet* che contenga i microgrammi in facsimile e quindi in stampa faciliterebbe certo notevolmente il compito dello studioso; l'edizione qui auspicata da Aebli è in fase di progettazione da parte del germanista di Basilea Wolfram Groddeck.

Quanto mai originale è il contributo di Peter Utz *Die Kalligrafie des Idioten* in cui i microgrammi hanno un ruolo non trascurabile, anche se non primario come nei due lavori appena commentati. Utz delinea il rapporto tra lo svizzero e Dostoevskij a partire dalla constatazione del ruolo che la bel-

la scrittura ha nei componimenti dell'artista elvetico – pur nella consapevolezza che "Walsers schöngeschriebene Textwelten halten immer die Differenz offen, die sie von der Realität trennt" (p. 106) – e, conseguentemente, dell'attenzione che egli rivolge a opere incentrate su figure di scrittori o di calligrafi, come appunto è da considerare Myskin, il protagonista de *L'Idiota*. Nelle conversazioni con Seelig Walser afferma di apprezzare particolarmente lo scrittore russo, che nei primi tre decenni del Novecento diventa "zu einem Zeitgenossen, ja zum emphatisch bewunderten Freund einer ganzen Generation" (p. 108). Sebbene lo svizzero in un testo microgrammatico del 1925 insista sull'opportunità di essere se stessi in letteratura, rifuggendo da paragoni con scrittori d'alto rango, in più d'un luogo – afferma Utz – permangono tracce sensibili delle sue letture dostoevskiane, ad es. nella prosa *Ein Kind* del volume *Die Rose* (1925), raccolta che contiene peraltro un testo intitolato *Der Idiot von Dostojewski*; qui lo svizzero inizialmente si identifica con il personaggio del romanzo per poi prendere le distanze ed affermare la propria identità che si rivela essere un amalgama di *Vernunft* e *Wahnsinn*, dunque della stessa natura dell'idiota dell'autore russo. La constatazione di una "Poetologie des Verzichts auf den Intellekt" (p. 117), di una *Blödigkeit* creativa che Walser mutua da Dostoevskij induce Utz ad affermare che lo svizzero negli anni Venti "sein eigenes Bleistiftsystem als die folgerichtige Weiterführung der Kalligrafie des Fürsten Myschkin verstehen kann" (p. 117).

Incentrato sulla tematizzazione dell'atto dello scrivere è l'intervento di Wolfram Groddeck relativo al manoscritto di *Geschwister Tanner*. L'autore si richiama ad un'osservazione di Morgenstern, primo lettore del romanzo, relativa alle numerose *Standreden* rilevabili in *Geschwister Tanner* e che egli intende come *monologische Reden*. Per Groddeck molte di esse conterrebbero un'esposizione dettagliata di angosce e desideri reconditi del personaggio Simon, *alter ego* di Walser il quale appare in più d'un luogo operare una "parodistiche Vorwegnahme von Freuds psychoanalitischer Beschreibung des Tagtraums" (p. 62). La scoperta del *Tagtraum* da parte dello svizzero, che non poteva conoscere la teoria di Freud, molto deve, secondo Groddeck, alla concentrazione sul processo stesso della scrittura: l'atto grafico, anche in forma di "Zeichen und Kritzeln" (p. 55) permette, come Walser stesso afferma, di far emergere dal profondo immagini legate alla nostra vita emotiva che vengono poi trasposte poeticamente nelle parti 'monologiche'. Tali sarebbero ad es. gli appunti di diario che, stilati da Simon e poi subito distrutti, vengono poi – curiosamente – integrati nella struttura del romanzo come testo e costituiscono, come l'autore a ragione sostiene, "eine der vielen, erzähltechnisch reizvollen Fiktionalisierungseffekte, die sich aus der Dominanz der monologischen Passagen im Romantext und dem Zusammenspiel mit der expliziten Thematisierung des Schreibens ergeben" (p. 60). Si potrebbe aggiungere che tale peculiarità narratologica è propria anche di *Der Gehülfe*, in cui il protagonista Joseph, analogamente a Simon, stila scritti 'monologici' ('Memoiren', 'Schlechte Gewohnheit') per poi stracciarli e gettarli nel cestino, sebbene il lettore li trovi stampati nel testo dell'opera. Se la caratterizzazione delle *Standreden* come *monologische Reden* appare corretta, non altrettanto si può dire per il successivo passaggio, ossia per l'equiparazione delle *monologische Reden* al monologo interiore. Il desiderio di interpretare in chiave di versamenti interiori i brani rapportabili a Simon induce Groddeck a caratterizzare come "exemplarischer Fall von 'innerem Monolog'" (p. 59) un passo che non è corretto definire tale. Si tratta di un brano estrapolato dalle ultime pagine del romanzo, laddove Simon *racconta* in discorso diretto la propria biografia a Klara, sua interlocutrice o meglio ascoltatrice. La narrazione, che comprende ben 13 pagine, è introdotta da "Simon erzählte : Ich heiße Tanner […] " (GW IV p. 318) e il passo cui Groddeck si

riferisce ("Daß ich augenblicklich arm bin, was heißt das? Das will gar nicht heißen ", GW IV p. 329) ingloba nel discorso diretto un commento alla reazione dell'interlocutrice. Si può certo parlare di "monologische[r] Redefluß, [die] die dialogiche Störung von außen […] in die Rede einbaut" (p. 59), ma non di monologo *interiore.* Per sua natura infatti il monologo merita di essere chiamato 'interiore' quando non è pronunciato, quando cioè i pensieri non vengono articolati verbalmente. Tale imprecisione terminologica, che nulla o quasi toglie agli esiti dell'indagine – le osservazioni del critico fanno sì infatti che il lettore sia più che mai incuriosito da ciò che la pubblicazione imminente del manoscritto di *Geschwister Tanner* riserverà – appare con una certa evidenza nelle pagine di Groddeck, il quale sembra avvalersi delle categorie ormai canoniche stanzeliane che l'equiparazione tra monologo (*Selbstgespräch*) e monologo interiore rischia però di vanificare. C'è da precisare inoltre che, rispetto a Simon, una molto più spiccata tendenza all'interiorizzazione (nonché una minore logorrea) si rileva in Joseph, il protagonista di *Der Gehülfe*, in cui già nelle prime due pagine si registrano tre monologhi interiori di cui il primo nella terza frase: " 'Es wundert mich beinahe', dachte der Dastehende, 'daß ich einen Schirm bei mir habe'" (GW V p. 5). Tale modalità di riproduzione del mondo interiore costituisce *la* novità del secondo romanzo rispetto al primo e vedere nelle lunghe battute dialogiche di Simon dei monologhi interiori, accostando tale tecnica - come Groddeck propone - a quella usata da Schnitzler in *Lieutnant Gustl*, appare errato dal punto di vista terminologico e fuorviante in merito all'evoluzione di Walser riguardo alle tecniche di resa dell'interiorità.

Tra gli autori più frequentemente oggetto delle osservazioni e delle riscritture walseriane è da annoverare Heinrich von Kleist, nei confronti del quale lo svizzero non nutre l'ammirazione che palesa per Schiller, bensì un sentimento che oscilla costantemente tra l'identificazione ed il distacco. Di tale tematica si occupa il contributo lucido ed appassionato di Hermann Kinder, che analizza acribicamente la prosa *Kleist in Thun* (1907), di cui evidenzia attraverso un raffronto filologico numerose citazioni (o quasi) kleistiane nonché, sulla scorta del fondamentale studio di Timm Reiner Menke *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*, tecniche narrative mutuate dal *Lenz* di Büchner ("das psychische Chaos, die unübersichtliche Zeitdarstellung […], die Auflösung der Raum-Koordinaten" p. 99), mostrando come l'autore elvetico grazie a tali strategie rivolga "einen kalten Blick auf die Tradition des negativen Diskurses von der Flucht in die Landschaft" (p. 99). Per Walser, osserva Kinder, le fantasie non devono indurre il poeta a crearsi una realtà secondo i propri desideri, scissa dal mondo esterno: "Zur Moralität des modernen Dichters gehört es, prosaiche Realität anzuerkennen – und zu kompensieren im nur partiellen 'inneren Glück', etwa beim Spazieren und Fantasieren. Spazieren ist aber nicht Flucht aufs Land. Die Realität jenseits des poetischen Subjekts bleibt immer das Letzte" (p. 101), posizione che corrisponde alla concezione della natura nel periodo tra i due secoli.

Della produzione di Walser relativa alla *Jahrhundertwende* si occupa il saggio di Peter Gronau *Robert Walser im Garten der Stile*, versione rielaborata della relazione presentata a Monaco di Baviera nell'àmbito della *Jahresversammlung* walseriana del 2004. Con grande sicurezza stilistica e scarsa considerazione di quanto la *Forschung* ha sinora prodotto sul tema Walser e lo *Jugendstil* (Gronau si avvale soltanto della monografia di Irma Kellenberger e di un articolo di Peter Hamm), l'autore cerca di affermare la convinzione che Walser si sia semplicemente avvicinato all'indirizzo artistico in questione senza essersi identificato con esso e ritiene che la "irrtümliche Zuordnung Robert Walsers zum Jugendstil" (p. 138) si basi sulla confusione concettuale tra *Jugendstil* e Rococò. Egli afferma che

quest'ultimo è molto più congeniale allo scrittore elvetico rispetto all'estetismo della *fin de siècle*, che lo svizzero tenderebbe ad ironizzare e a parodiare senza far proprio; Walser indosserebbe di tanto in tanto la 'maschera' dell'esteta senza identificarsi con tale figura. Sulla base di alcune osservazioni linguistico-stilistiche, Gronau intende mostrare che anche e soprattutto laddove vengono ripresi temi e stilemi tipici dello *Jugendstil* il procedimento dell'autore elvetico è volto alla parodia e alla stilizzazione, come testimonierebbero ad es. le righe conclusive di *Klavier* (1901) in cui alla scena pone fine repentinamente un episodio contingente, ossia l'apparizione di qualcuno che, aprendo la porta, interrompe l'idillio degli amanti e la narrazione – dimenticando tuttavia che la tecnica dell'epilogo 'contingente' è frequentissima in Walser e non può essere assunta a prova definitiva della tecnica di parodizzazione. E, in fondo, Walser ha forse mai fatto propria una certa corrente letteraria senza sottoporla al vaglio della propria cerebrale intelligenza che destruttura e riveste, travestendolo, il dato esterno? Chi si occupa dell'autore di Biel sa bene che sarebbe vano ricercare in lui influssi diretti e che il fascino della sua scrittura risiede proprio nella mediatezza e nell'allusività dei riferimenti. Suscita qualche perplessità il tentativo di Gronau di affiliare o quanto meno avvicinare sensibilmente il racconto *Der Spaziergang* al Rococò per la spiccata autorialità narrativa che si esplica, come è noto, in una sorta di dialogo con il lettore. Questa può essere l'origine della tecnica del *self-conscious narrator*, che è stata poi filtrata da Sterne, Jean Paul e vari autori dell'Ottocento. Il racconto reca però tracce di diverse altre correnti, basti pensare ad es. all'accumulo espressionistico di materiale linguistico atto a rendere l'estraniante eterogeneità della realtà cittadina: "Einige Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen sind hier vielleicht ganz am Platz, nämlich etwa der Reihe nach: Eine stattliche Klavierfabrik nebst einigen andern Fabriken und Etablissementen, eine Pappelallee dicht neben einem schwärzlichen Fluß, Männer, Frauen, Kinder, elektrische Straßenbahnwagen, […] was aber durchaus nicht so genau genommen zu werden braucht" (GW III, pp. 269-270). Allo stesso modo, appare quanto mai riduttivo affermare che di per sé la forma del dramma in versi, che Walser usa più volte nella prima fase creativa (*Aschenbrödel*, *Schneewittchen*) "allein schon auf das Rokoko verweist" (p. 140). Molti autori della *Jahrhundertwende* – tra i quali ad es. Hofmannsthal e Maeterlinck – hanno scritto drammi in versi da Szondi riconosciuti come tipici della *fin de siècle*, drammi che possono certo contenere anche elementi Rococò. Non è forse vero che lo *Jugendstil* stesso tende ad inglobare – come ci insegnano le magistrali trattazioni di Hamann-Hermand e di Jost – elementi di indirizzi artistici precedenti, come ad es. Gotico, Rococò e Biedermeier? Peraltro al brano di *Aschenbrödel* – "Du wandelst still / als Herrin durch die Gartenkunst, / auf Wegen, die, als hätten sie / Empfindung, auseinandergehen / und plötzlich wieder sich in eins verziehn. / […]" (GW VII p. 99) – scelto da Gronau per dimostrare che la "ideale Szenerie" (p. 140) di Walser è estranea alla "Stil-Esoterik des Jugendstils" (p. 140) si potrebbe contrapporre il notissimo passo di *Schneewittchen* in cui è descritto l'idillio passionale del cacciatore e della regina ("Die Königin küßt des Jägers Mund, / und er gibt Kuß um Kuß zurück. / Sie sitzen unterm Weidenbaum, / des lange Äste niederwehn / auf beider Haupt. Der Rasen küßt / das Wirrwarr der verknüpften Füß' / […] ", GW VII 114), brano che ben poco lascia intravedere del Rococò galante e che richiama invece – in forma certamente mediata – *topoi* ed atmosfere orientaleggianti dell'arte figurativa dello *Jugendstil*. Se in alcuni dei contributi del volume i testi di Walser sono decisamente in secondo piano rispetto alle osservazioni teoriche e culturali, nell'articolo di Gronau, caratterizzato indubbiamente dalla più che mai condivisibile esigenza di un solido supporto testuale alle considerazioni sto-

rico-letterarie, la spiccata ed esclusiva tendenza all'analisi immanente fa sì che si abbia qua e là la sensazione che riemerga il vecchio *topos* di Walser artista *zeitfremd* isolato dal contesto. Ai fini di una caratterizzazione storico-letteraria dell'autore di Biel è, a parere di chi qui scrive, costantemente da tener presente un'osservazione di John Christopher Middleton, il primo traduttore di Walser, il quale rileva nell'autore elvetico "ein hervorragend schwereloser Verstand […], eine Intelligenz, deren Grazie dem Umstand zuzuschreiben war, daß sie *Ideen* [corsivo J. C. M.] zu entbehren vermochte, eine Intelligenz, deren Maschen zu fein gesponnen waren, wie T. S. Eliot einmal von Henry James geschrieben hat, 'um einer Idee Zutritt zu gestatten'". Di tale affermazione ha fatto tesoro, indirettamente, la monografia di Utz, che mostra come Walser sottoponga a vaglio gli stimoli esterni, li rielabori e li restituisca al lettore in forma nuova, trasfigurata, talora 'straniata' in misura tale da rendere a malapena riconoscibile lo spunto primigenio. Né del libro di Utz, né della monografia di Evans, né di contributi più sintetici specifici sul tema (ad es.Žmegač, Brändle) c'è traccia nell'articolo di Gronau dalla levigata dizione stilistica.

Di Rococò si parla anche nell'intervento di Marion Gees *Robert Walsers galante Damen*, in un'accezione tuttavia non soltanto linguistico-stilistica. Gees osserva che in molti componimenti dello svizzero aleggiano atmosfere cortesi francesizzanti costellate da figure femminili di una gestualità stilizzata secondo i dettami Rococò e Biedermeier. Le pose artificiose delle protagoniste walseriane "wirken gelegentlich wie Prosa-Umsetzungen der Preziosen und Gesten eines Jean Honoré Fragonard oder eines Antoine Watteau oder lassen diese ganz konkret in bruckstückhaften Bildbeschreibungen einfließen" (146). L'autrice si sofferma quindi sull'assetto formale dei testi che si richiamano a quadri di Fragonard e constata che "[d]ie Rokoko-Motive scheinen einen rokokohaft-theatralischen erzählerischen Gestus der Leichtigkeit und der Beiläufigkeit zu berfördern" (p. 148). Il vivace e suggestivo contributo di Gees tocca uno degli aspetti più interessanti dell'opera di Walser che già vari componimenti del *Gesamtwerk,* e ora più che mai i testi microgrammatici, ci rivelano essere artista 'sinestetico' particolarmente attento alle manifestazioni espressive che esulano dalla *Wortkunst*.

In tale direzione si muove anche Dieter Borchmeyer nel suo *Ich bin ganz Ohr. Musik in Robert Walsers Prosa* che commenta, a partire da *Fritz Kochers Aufsätze*, i più significativi componimenti in prosa nei quali emerge la "metaphysische Faszination der Musik" (p. 158), forma artistica in grado per Walser di trasformare le sensazioni negative in positive, l'odio in amore, l'infedeltà in fedeltà ecc. La musica può depotenziare le nostre capacità visive ed indurre in noi un sorta di "traumartiger Zustand" (p. 159): "Das innere Auge wird durch das Hören von Musik so stark angeregt, daß die äußeren Eindrücke sich verflüchtigen" (p. 159), stato di coscienza non estraneo alla prassi poetica walseriana.

Il contributo di Heinz Schafroth *Seeland kann überall sein* non si volge semplicemente a rivedere e correggere alcuni *topoi* della biografia relativa al periodo di Biel (ad es. quello del poeta isolato nella "ungeheizte Mansarde", p. 86, che tale non era, e quello dell'instancabile passeggiatore), bensì a riesaminare prose emblematiche ed eterogenee di questa fase estremamente produttiva onde evidenziare che, in tutti i casi in questione, "das wahre Ich Walsers bestenfalls auf Umwegen zu fassen ist" (p. 93). Secondo Schafroth il 'realismo' che per tanta critica caratterizza il periodo di Biel, l'amorevole dedizione al dettaglio "[der] Hang zur Idylle, zum Träumen und zur Schwärmerei" (p. 89) celano un secondo livello di comunicazione. L'intento mimetico e poetizzante di Walser è solo apparente, le righe dello svizzero derivano invece da una "rauschhafte Reise in die Imagination. Rea-

le Landschaft und Tageszeiten erscheinen überall und immer in eine 'träumende Entrücktheit' getaucht" (p. 90). Ciò che egli sembra descrivere in maniera graziosamente realistica in effetti è sempre solo una possibilità, "eine Wirklichkeit im Text" (p. 91). La semplicità degli scritti di Biel, conclude Schafroth riprendendo le argomentazioni di Tamara Evans, non è che una maschera, una simulazione.

Incentrato prevalentemente sui romanzi dello svizzero è l'articolo di Martin Jürgens, che analizza la questione dell'identità (o meglio della rinuncia all'identità) dei personaggi walseriani, sorta di rispecchiamento di un'unica indole, sia che si chiamino Simon, Joseph o Jakob. "Sie alle vernachlässigen die Ausbildung ihrer Totalität mit provokanter Selbstverständlichkeit" (p. 75), osserva Jürgens dopo aver fatto precedere alcuni condivisibilissimi rilevamenti testuali da qualche pagina introduttiva – invero non del tutto indispensabile – sul problema dell'ostinata ricerca dell'identità nella società contemporanea. Anche a livello formale, prosegue il critico, i testi walseriani sono determinati dalla "Negation des Identitätszwangs" (p. 77) che destruttura il tessuto narrativo e linguistico, come emerge in particolare da componimenti come *Basta* e *Fritz*. Ma ciò che affranca tali personaggi dal possibile rimprovero di passività, leggerezza o simili è la loro "souveräne Bereitschaft, Identität aufs Spiel zu setzen" (p. 81); la disponibilità a ricominciare, a rimettersi sempre in discussione fa sì che tali figure si collochino al di sopra di modelli comportamentali ancorati ad una concezione classicistica della letteratura.

È tradizione di *Text und Kritik* proporre accanto a contributi a carattere strettamente scientifico, come quelli appena commentati, testi – per lo più di scrittori – che evocano l'autore in questione piuttosto che spiegarlo attraverso gli strumenti critici della *Literaturwissenschaft*. È questo il caso degli interventi di Jochen Greven, Sibylle Lewitscharoff e Daniel de Roulet. Il *Gespräch in einer Bibliothek*, del notissimo esperto walseriano Greven, realizza una sorta di montaggio utilizzando citazioni dello svizzero come risposta a specifiche domande a carattere per lo più biografico. Sebbene le pagine risultino nel complesso di gradevole lettura, un procedimento del genere solleva qualche riserva per il (possibile) mutamento della funzione illocutiva sottesa ai testi poetici usati. Come è noto, una frase scritta come 'affermazione' può mutare notevolmente laddove viene decontestualizzata, in particolare presentata come risposta ad un preciso quesito. Il rischio della decontestualizzazione è certo sempre presente ogniqualvolta in un contributo si cita, tuttavia è sensibilmente maggiore laddove i brani vengono inseriti in una struttura rigida come quella di un dialogo. Sarebbe stato forse più opportuno stampare qui il *Brief an einen Schriftsteller*, suggestivo testo poetico ed insieme acuto saggio critico inserito nel recente libro di Greven *Robert Walser - Ein Außenseiter wird zum Klassiker.*

Un'autentica sensibilità walseriana testimonia il delicato testo poetico di Sibylle Lewitscharoff *Im Schnee* che molto vividamente descrive al lettore il silenzioso paesaggio innevato su cui Walser nel Natale del 1956 lasciò le sue ultime orme: "Im Schnee enden, bedeutet einen Tod haben von größter Reinheit und Diskretion [...] Vergessen wir nicht, dass dem toten Dichter der Hut vom Kopf gerollt ist. Im Hutabnehmen liegt eine Respektbezeugung" (p. 42).

Il testo *Wandern, Schreiben, Liebe* di Daniel de Roulet si presenta in forma di lettera-apostrofe (fittizia) a Walser da parte di Frieda Mermet, stiratrice amica dello scrittore che con lui si mantenne costantemente in contatto epistolare. Della corrispondenza della Mermet il testo tende a riprodurre la semplicità espressiva e la sincerità dei sentimenti.

Nella presente edizione di *Text und Kritik* viene stampata per la prima volta una poesia di Walser recentemente scoperta sul retro di un manoscritto inviato dallo scrittore nel 1912 alla rivista *Die Rheinlande*. Come afferma

Bernd Kortländer nella sua concisa e dettagliata presentazione della poesia, tale reperimento costituisce "eine kleine Sensation" (p. 53) in quanto tra la prima e la seconda fase lirica (1896-1905 e 1919-1920) ci è noto sinora solo un componimento poetico, ossia *Trauerspiel* del 1907.
È con un certo stupore che si constata che, risalendo la più recente rassegna critica – a cura di Thomas Horst – della *Sekundärliteratur* walseriana ormai al 1991, la molteplicità degli approcci allo svizzero che si registra negli studi successivi non sia qui oggetto di un *Forschungsbericht*. Di grande utilità sarebbe stata inoltre in appendice una bibliografia che avesse aggiornato la precedente del *Text und Kritik* 1978, soprattutto tenendo conto appunto della vastissima produzione critica su Walser relativa agli ultimi 15-20 anni. Unica fonte specialistica di aggiornamento bibliografico è infatti, peraltro solo a partire dal 1997, la *Fortgesetzte Bibliographie* pubblicata nelle *Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft*, non facilmente reperibili in quanto la pubblicazione viene inviata esclusivamente ai membri dell'associazione walseriana.

Anna Fattori

Bibliografia

Robert Walser, *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, hg. v. Jochen Greven, Zürich-Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1978 (edizione segnalata nel testo con GW).

Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 B.de, Bd. 1-4 , hg. v. Bernhard Echte und Werner Morlang, Bd. 5-6, hg. v. B. Echte, Entzifferung zusammen mit Werner Morlang, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1985-2000.

Robert Walser, *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hg. v. Bernhard Echte, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 2003.

Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990 [trad. ted. *Die kommende Gemeinschaft,* Berlin, Merve, 2003]

Maximilian Brändle, *Zum Jugendstil in Robert Walsers Prosa*, in *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*, hg. v. C.A.M. Noble, Bern et al., Lang, 2002, pp. 121-133.

Massimo Cacciari, *Canti del dipartito*, in M. C., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 184-224.

Christel Dormagen, *Zu den späten Gedichten von Robert Walser*, in *Robert Walser.* Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, dritte Auflage, 12/12 a, München, Edition Text und Kritik, 1978, pp. 6-20.

Tamara Evans, *Robert Walsers Moderne*, Bern-Stuttgart, Francke, 1989.

Jochen Greven, *Robert Walser - Ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung*, Lengwil am Bodensee, Libelle, 2003.

Richard Hamann, Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin, Akademie, 1967.

Peter Hamm, *Sieger im Scheitern. Ferdinando Pessoa und Robert Walser, zwei entfernte Verwandte*, in *Robert Walser*, hg. v. Klaus-Michael Hinz u. Thomas Horst, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991, pp. 358-375.

Thomas Horst, *Robert Walser. Ein Forschungsbericht*, in *Robert Walser*, hg. v. Klaus-Michael Hinz u. Thomas Horst, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991, pp. 376-452.

Dominik Jost, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart, Metzler, 1969.

Martin Jürgens, *Die späte Prosa Robert Walsers - Ein Krankheitssymptom?*, in *Robert Walser.* Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, dritte Auflage, 12/12 a, München, Edition Text und Kritik, 1978, pp. 33-41.

Stephan Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 2003.

Irma Kellenberger, *Der Jugendstil und Robert Walser*, Bern, Francke, 1981.

Claudio Magris, *Davanti alla porta della vita*, in R. Walser, *L'assistente*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 249-159 [trad. ted. *Vor der Türe des Lebens*, in *Über Robert Walser III*, hg. v. Katharina Kerr, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1978, pp. 185-197].

Timm Reiner Menke, *Robert Walser: Kleist in Thun*, in T. R. M. *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*, Hildesheim-Zürich, Olms, 1984, pp. 85-104.

John Christopher Middleton, *Notizen eines Walser-Übersetzers*, in *Über Robert Walser II*, hg. v. Katharina Kerr, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1978, pp. 72-77.

Markus Schwal, *Die Wirklichkeit und ihre Schwestern. Epistemologische Ideologiekritik und ihre ethischen Implikationen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt a. Main et al., Lang, 2001.

Kerstin Gräfin von Schwerin, *Minima Aesthetica. Die Kunst des Verschwindens. Robert Walsers mikrographische Entwürfe 'Aus dem Bleistiftgebiet'*, Frankfurt a. Main et al., Lang, 2001.

.
Über Robert Walser I-III, hg. v. Katharina Kerr, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1978.

Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1998.

Viktor Žmegač, *Robert Walsers Poetik in der literarischen Konstellation der Jahrhundertwende*, in *Robert Walser und die moderne Poetik*, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1999, pp. 21-36.

Gesine Leonore Schiewer, *Poetische Gestaltkonzepte und Automatentheorie. Arno Holz – Robert Musil – Oswald Wiener*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2004, pp. 404, € 55,00

La lettura del titolo del testo di Gesine Leonore Schiewer dà luogo a diverse associazioni: si pensa immediatamente al rapporto fra il naturalismo ed il positivismo, alle conoscenze psicologiche di Musil, agli scritti gnoseologici e sull'intelligenza artificiale di Wiener; si pensa soprattutto al complesso rapporto fra letteratura e scienza che nei tre autori sopra citati è particolarmente fecondo. Il volume si articola in cinque parti: nella prima si parla della psicologia di John Stuart Mill, nella seconda dell'influsso decisivo di quest'ultimo sulla psicologia della *Gestalt*, nella terza, quarta e quinta parte si analizza l'incidenza della *Gestalt* e di John Stuart Mill sull'opera di Arno Holz, Robert Musil e Oswald Wiener. La Schiewer inizia il suo percorso sostenendo che il comune denominatore fra i tre autori analizzati sta nel contesto scientifico in cui si colloca la loro poetica. L'analisi di questo rapporto implica un approccio interdisciplinare, poiché l'autrice, come leggiamo nell'introduzione, intende la scienza come una pratica culturale nella quale la produzione di sapere è la conseguenza di un processo conflittuale assai complesso. Giacché questo scontro si svolge sul campo linguistico, una germanistica "orientata agli studi culturali (kulturwissenschaftlich)" può osservarne gli aspetti retorici e le contaminazioni con altri campi della cultura, nella fattispecie quello letterario.

L'importanza delle riflessioni linguistiche di John Stuart Mill si palesa sia nella poetica di Arno Holz che nelle sue opere, da quelle giovanili come i *Neuen Gleise* ai drammi maturi come *Sonnenfinsternis* e *Ignorabimus*. La sua teoria della frase e della semantica è stata recepita anche da Nikolaj Kruszewski, Ferdinand de Saussure e Franz Brentano. Fra i discepoli di quest'ultimo ci sono Carl Stumpf e Alexius Meinong che furono fra i primi teorici della *Gestalt*. Poiché Carl Stumpf fu il relatore della tesi di dottorato di Musil, la Schiewer riesce in modo accattivante a costruire un nesso fra Mill e Musil, che, come vedremo in seguito, conduce anche a Wiener. Di fatto Oswald Wiener, un rappresentante della letteratura sperimentale contemporanea, si rifà nei suoi scritti teorici alla riflessione sulla *Gestalt* di Christian von Ehrenfels e al concetto di "Gebilde" di Carl Stumpf. In questo modo il cerchio si chiude: partendo dalle opere filosofiche di John Stuart Mill la Schiewer segue il filo rosso del pensiero gestaltico dai suoi prodromi nel pensiero di Mill fino ai suoi riflessi negli studi sull'intelligenza artificiale.

La prima parte della ricerca è dedicata all'analisi di *A System of Logic. Ratiocinative and Inductive. Being a connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation* di John Stuart Mill (1806-1873) in cui si afferma che l'attività centrale della logica, vale a dire la deduzione, si costituisce linguisticamente. Mill analizza l'espansione del significato della parola nella frase, che è sempre composta da almeno due nomi e un predicato che viene affermato o negato. I nomi, che Mill suddivide

in diverse classi, evocano concezioni sulle cose e non le cose stesse. Il filosofo inglese auspica un linguaggio filosofico in cui, contrariamente all'uso indiscriminato del linguaggio quotidiano, "ogni nome generico abbia un significato determinato e ben circoscritto".(50) La psicologia associativa di Mill si basa sull'osservazione che laddove uno stato d'animo sia stato evocato in noi da un fatto esterno, esso possa riapparire anche senza questa causa. Sono tre le leggi associative che egli osserva. Il linguaggio ha nella psicologia di Mill una funzione determinante, poiché "definire qualcosa significa scegliere fra la totalità delle sue caratteristiche quelle che si vuole intendere sotto questo nome".(68) Dopo aver esposto le teorie del filosofo inglese la Schiewer dimostra nella seconda parte della sua ricerca la loro influenza su importanti correnti linguistiche, filosofiche e psicologiche. Infatti è sulla base delle analisi di Mill che Kruszewski ha fondato dal 1884 al 1890 i suoi *Principi dell'evoluzione linguistica* a cui si rifanno sia Ferdinand de Saussure che Roman Jakobson. Fedele alla logica di Mill, Kruszewski sottolinea che le parole si richiamano reciprocamente non solo nel suono e nella morfologia, ma anche in base a leggi psichiche. Anche Stumpf sottolinea che "ogni rappresentazione lascia una disposizione atta a ricevere un'analoga rappresentazione in un contesto psichico simile".(76) Come Mill, Mukarovsky sottolinea la dinamicità semantica della parola nel contesto della frase. Anche Wolfgang Metzger, uno dei principali teorici della psicologia della *Gestalt*, dichiara esplicitamente il suo debito nei confronti del pensiero di Mill. La psicologia della *Gestalt* afferma infatti che il tutto della *Gestalt*, della "forma" percepita, non è frutto di una semplice addizione, poiché in questa "forma" le parti acquisiscono qualcosa che non possiedono autonomamente. Von Ehrenfels, ad esempio, nel suo saggio del 1890 *Über Gestaltqualitäten* dimostra che la *Gestalt* musicale, la melodia, presenta qualcosa di nuovo rispetto alle note che la compongono. L'influenza di Mill è osservabile anche in Karl Bühler e Wilhelm Wundt, Otto Selz e, in modo mediato, fino a Herbert A. Simon il cui *The sciences of the Artificial* è stato tradotto da Oswald Wiener.

Mill è citato inoltre fra altri esponenti del positivismo nel saggio fondamentale di Arno Holz *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891). Come Mill, Holz mira ad un utilizzo più consapevole del linguaggio. Egli si allontana infatti da un uso del linguaggio orientato verso l'espressione per privilegiare quello orientato verso l'oggetto. La Schiewer si oppone all'opinione dilagante sul naturalismo che ne esalta il tentativo di riprodurre "scientificamente" la natura, poiché come dimostra efficacemente, la concezione della natura di Holz è nient'affatto ingenua: egli afferma che la natura è da intendersi - conformemente a Mill - come rappresentazione degli oggetti fatta nella coscienza. Per Holz bisogna riuscire a "rispecchiare il riverbero (*Abglanz*) che il mondo lascia sull'anima". La Schiewer rintraccia anche prestiti kantiani come quando Holz afferma che non sappiamo niente del mondo esterno eccetto le sensazioni che ne ricaviamo. Ma è sempre a Mill che Holz deve la sua concezione della relatività dell'opera d'arte, della sua storicità e dipendenza da fattori sociali come dimostrano gli esempi tratti dal dramma *Sonnenfinsternis* e dal ciclo lirico *Phantasus*. Holz insiste sulla necessità dell'adeguatezza dei mezzi di rappresentazione artistica che devono permettere una fusione ideale fra contenuto e forma. Nei suoi drammi pone infatti l'accento sugli aspetti paralinguistici, come gestualità o dialetto, per sottolineare le connotazioni di ogni asserzione. La Schiewer sostiene la tesi che Arno Holz possa aver letto i *Prinzipien der Sprachgeschichte* (1880) di Hermann Paul in cui è contenuta una teoria della frase simile a quella di Mill. Queste osservazioni permettono una lettura controcorrente del celebre "Sekundenstil" di Holz, che non mirerebbe più a una riproduzione ineccepibile della realtà empirica, ma semmai alla ripro-

duzione della realtà riflessa nella coscienza dei personaggi. Nei drammi di Holz come i *Neuen Gleise* si può infatti osservare una "Perspektivierung", ovvero la frantumazione prospettica della realtà. Coerentemente Holz chiede la sostituzione della metrica con il ritmo per creare una corrispondenza fra suono e contenuto. Schiewer ricostruisce inoltre il concetto di ritmo fondato da studiosi della *Gestalt* come Ernst Kleinpaul, Ernst Meumann, Julius Stenzel, che mostra affinità con quello di Holz. Come prospettiva di ricerca – purtroppo solo accennata – la Schiewer propone anche di analizzare il rapporto fra Holz e le scienze occulte.

La quarta parte è dedicata alla ricezione del concetto di *Gestalt* nell'opera di Robert Musil, una circostanza che lo avvicina a Arno Holz. La Schiewer sostiene che entrambi mirano ad un'evocazione di precise rappresentazioni in base all'attivazione di certe sfaccettature semantiche delle parole. Essi sono fautori di un uso non meccanico del mezzo linguistico. Già nelle percezioni ineffabili dell'"altro stato" nel *Törleß* Musil inizia la sua distinzione fra ciò che è descrivibile e misurabile, il "ratioïd", e ciò che non lo è, il "nicht-ratioïd", di cui parla nel suo saggio *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918). La Schiewer stabilisce interessanti collegamenti con gli studi di Hermann Lotze il quale sottolinea l'importanza del linguaggio nella formazione delle nostre concezioni e nella loro modificazione. Nel concetto di *Gestalt* Musil apprezza soprattutto la fusione fra ragione e sensibilità e sentimento. La Schiewer cita giustamente il fondamentale studio di Silvia Bonacchi che illumina il rapporto fra Musil e importanti rappresentanti della *Gestalt*, quali Carl Stumpf, Gustav Johannes von Allesch, Alexius von Meinong, Stephan Witasek, Wolfgang Köhler. Per Musil il linguaggio non è solo un mezzo di comunicazione, ma ha una funzione gnoseologica, poiché dà forma all'informe di cui l'uomo è costituito. Egli distingue fra i "pensieri vivi" e i concetti in cui il pensiero è soffocato dal peso della parola. Il merito dell'analisi della Schiewer sta nell'aver illuminato la funzione della *Gestalt* nella concezione musiliana del linguaggio che prevede la reciproca influenza della parola nella frase e della frase nella pagina in cui sta scritta. Un uso "nicht-ratioïd" del linguaggio è secondo l'autrice quello più individuale, in cui prevalgono gli aspetti emotivi, non comunicabili e in cui ci si sottrae all'uso stereotipo tipico del linguaggio comune. Ma la Schiewer dimostra anche come il pensiero gestaltico serva a Musil per scardinare i meccanismi linguistici e come egli consideri addirittura il suo romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften* una *Gestalt*.

L'ultima parte del volume è dedicata a Oswald Wiener noto soprattutto per il suo romanzo sperimentale *Die Verbesserung von Mitteleuropea: Roman* (1965) e di cui la Schiewer sottolinea anche gli studi sull'intelligenza artificiale. Il cardine della riflessione di Wiener è il funzionamento del linguaggio e i suoi effetti sugli individui. I suoi referenti sono da un lato l'introspezione propugnata dalla psicologia del XIX secolo e dall'altra l'intelligenza artificiale. Egli concepisce l'uomo come una macchina di Turing che attraverso un numero definito di operazioni è in grado di trasformare una serie di segni in un'altra serie. Spesso l'uomo esegue inconsapevolmente delle attività dettate dal suo inconscio o da necessità formali; la coscienza blocca questi automatismi e fonda, secondo Wiener, la possibilità di creare delle alternative a situazioni precostituite e di proporre una scelta sottraendo l'uomo al giogo delle regole imposte. Come Musil, Wiener insiste sulla modificabilità dell'uomo. Nelle sue *Schriften zur Erkenntnistheorie* Wiener dichiara le fonti da cui ha preso le mosse la sua riflessione: sono Christian von Ehrenfels, Carl Stumpf e Alexius von Meinong. In altri luoghi viene evidenziata anche l'importanza di Ernst Mach e Jean Piaget. Quest'ultimo è stato influenzato in modo decisivo da Otto Selz e Karl Bühler. Contrariamente ai rappresentanti della *Gestalt*, Piaget crede che le nostre conoscenze dipendano anche dallo stadio evolutivo in

cui l'uomo si trova. Attraverso la sua scrittura sperimentale Wiener cerca di liberarsi dalle catene delle formulazioni correnti per portare a galla l'aspetto individuale, in particolare quello emotivo, come dimostra il suo interesse per la commozione ("Ergriffenheit") nella fruizione artistica. Si è "commossi" quando in uno schema già noto appare un elemento sconosciuto. Le analogie fra Musil e Wiener riguardano anche i due usi del linguaggio che si possono osservare: quello meccanico e quello orientato verso il significato individuale. Wiener non fa una netta separazione fra l'arte e le scienze naturali, anzi, l'arte può trattare temi che nelle scienze sono ancora irrisolti. I due ultimi romanzi di Wiener *Nicht schon wieder ...! Eine auf einer Floppy gefundene Datei* (1990) e *Bouvard et Pécuchet im Reich der Sinne. Eine Tischrede* (1998) rappresentano un vero e proprio laboratorio delle tesi che egli espone nei suoi scritti gnoseologici. Nell'ultimo, che dovrebbe essere una continuazione del celeberrimo romanzo di Flaubert, si chiede esplicitamente se ci sono dimensioni sottratte alla comprensione delle scienze naturali.

Il testo di Gesine Leonore Schiewer è sicuramente stimolante. Tuttavia si ha a volte la sensazione che la studiosa miri piuttosto a fare un'archeologia del sapere gestaltico che a cercarne i riflessi negli autori trattati. Non mantiene difatti sempre quello che promette nel titolo. Solo la parte dedicata a Holz e soprattutto l'ampia analisi della sua concezione del ritmo conferma le aspettative. Ci si attenderebbe una trattazione più ampia della intelligenza artificiale negli autori citati; basterebbe compulsare le *Erkenntnistheoretische Schriften* di Wiener o il breve frammento diaristico *Bemerkungen über Apperceptor* di Robert Musil (RM. *Tagebücher II*, 927-934). Per Musil poi si deve segnalare anche un'altra lacuna: il mancato utilizzo del Cd-rom contenente i suoi scritti non pubblicati rappresenta una limitazione per la ricerca della Schiewer che l'ha indotta in qualche inesattezza. Segnalo solo due casi: nella nota 551 a pagina 274 si afferma che "gli scritti di Lotze non trovano accenno in Musil". Questi accenni si possono trovare invece nel "Nachlaß" musiliano nelle pagine catalogate con le sigle II/1/76, VII/13/2, VII/13/3, VII/13/6, VII/13/11, VII/13/12. La Schiewer afferma inoltre a pagina 280 che non si è potuto appurare con certezza se Musil abbia conosciuto il saggio *Über Gestaltqualitäten* di Christian von Ehrenfels. Ma in VI/1/151 Musil lo cita invece *expressis verbis*. Il mancato utilizzo di questi strumenti, che avrebbero permesso di individuare quali testi della *Gestalt* Musil abbia letto effettivamente, non deve inficiare il giudizio sull'impianto dell'intera ricerca che non può che essere positivo.

Massimo Salgaro

Hermann Broch, *Autobiografia psichica*, trad. e postfaz. di Roberto Rizzo. Prefaz. di Giorgio Cusatelli, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 151, € 14,00.

In una lettera di Hermann Broch inviata a Elisabeth Augustin il 21 maggio 1948 che, ancora inedita, è conservata presso lo Schiller Archiv di Marbach, si trova una riflessione dell'autore che vale a titolo di commento alla sua *Autobiografia psichica*: "Purtroppo però mi accorgo di essere, per usare un termine mio, un uomo non-biografico e spesso mi sono anche chiesto quali atteggiamenti assumerei di fronte al problema dell'autobiografia; temo che non riuscirei semplicemente a scriverla". Quando si abbandona a questa considerazione, Broch ha da tempo sottoposto il testo, colmo di riflessioni sulla propria nevrosi affettiva e sessuale, all'attenzione dello psichiatra Paul Federn, l' "unico analista" - come osserva Giorgio Cusatelli nella prefazione - "di cui riuscì a dichiararsi contento" dopo aver lasciato Vienna per l'esilio americano. Se non si può semplicisticamente definire "confessione di una vita difficile", questa autobiografia è certo il raro esempio di uno scritto in cui l'autore non può né consegnarsi al giu-

dizio della collettività, come avviene nella proposta di testi in prosa e drammi, né alle dinamiche sado-masochistiche che si esplicitano nei carteggi scambiati con le donne della sua vita e nel *Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*.

Paul Michael Lützeler ne aveva già pubblicato un'edizione in Germania nel 1999, ma non aveva potuto ancora visionare una copia personalmente annotata da Federn, cui Rizzo ebbe la possibilità di accedere dopo la rottura dei sigilli (2000) del materiale custodito presso lo Hermann Broch Archive della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University (New Haven/ Connecticut - USA).

L'edizione di cui disponiamo oggi, perciò, non si limita a ricostruire un raffinato reticolato di rapporti tra le esperienze personali di Broch, le testimonianze presenti in altri scritti, le sue opere e le osservazioni fornite nell'ambito della *Rezeptionsgeschichte* sul suo cammino esistenziale, grazie all'accurato lavoro di commento di Rizzo e Cusatelli, ma valorizza nell'imponente apparato di note il riflesso delle opinioni che Federn espresse su quello che l'autore definì per primo il suo "edificio nevrotico". Supportato da una sapiente pianificazione architettonica, l'edificio si regge sui capisaldi etici che rinviano alla teoria dei valori di matrice kantiana e su un'idea di *Bildung* in cui non è difficile rilevare l'influenza di *Sesso e carattere* (1903) di Otto Weininger, un intellettuale per il quale Broch ebbe molta stima.

Ossessionato dall'idea della *Leistung* sia nella vita professionale che in quella privata, l'autore sembra non concedersi tregua nell'oscillare tra un egocentrico Super-io - di cui si sente ostaggio - e un Es cui cerca di attribuire la responsabilità di una sensualità esuberante. Racconto delle dinamiche relazionali con l'altro sesso, *l'Autobiografia psichica* declina le varie possibilità di rapporto semplicemente contemplate o realmente esperite e finisce perciò col chiarire al lettore quali siano le fantasie sessuali investite nelle protagoniste femminili delle sue opere: le figure di Ruzena e di Elisabeth, di Ilona e Mutter Hentjen nei *Sonnambuli* e di Melitta e Hildegard negli *Incolpevoli*. Ma ciò che particolarmente stupisce in questo straordinario documento, che può certamente affascinare un pubblico più vasto di quello dei soli germanisti, è la disinvolta esibizione di Broch dei suoi tentativi di autoassoluzione dal principio nevrotico. Dalla convinzione della sua esclusione dalla sfera di rapporto affettivo con il padre e il fratello, al bisogno di esercitare la propria pigmalionica influenza sull'altro sesso per evitare tradimenti, Broch non trascura neppure un alibi, impegnandosi in un'operazione concettuale che ha come principale obiettivo quello di spiegare che "tutti gli spiriti creativi, a cominciare dallo stesso Platone, [hanno] sofferto […] di [un']impotenza immaginaria" (AP, p. 43), che necessita di forme di compensazione.

È con lucidissima geometria di pensiero che all'inizio dell'*Autobiografia psichica* l'autore elenca alcuni comportamenti che legge in sé come "sovracompensazioni" per il senso di inferiorità nutrito fin dall'infanzia: a) la dimostrazione di virilità, che si avvale di sempre nuove relazioni; b) una forma di esibizionismo, mitigata dalla ricerca dell'ascesi; c) la fatica di responsabilizzazione sia nei confronti della vita professionale che di quella privata; d) l'estensione della responsabilizzazione ad una sfera metafisica. Chiaramente, le "sovracompensazioni" prevedono un'attività da parte del soggetto che tuttavia, sentendosi inadeguato al rapporto di coppia per una presunta forma di impotenza, deve rassegnarsi a essere parte passiva nella fase di approccio all'altro sesso per mascherare la propria inadeguatezza. Il manuale del perfetto impotente non può così che prevedere quattro paragrafi, astutamente contrapposti a quelli che concernevano le misure adottate contro il rischio di soccombere al fallimento: a) l'astensione dal corteggiamento; b) l'accettazione del ruolo di colui che è scelto, per evitare umiliazioni; c) lo stupore di fronte all'inaspettata fortuna di un approccio inatteso; d) il concepimento di un senso di com-

mossa riconoscenza (e di riconoscente commozione) nei confronti delle donne con cui intrattiene rapporti affettivi.
Rizzo crede di poter leggere nel termine "Amphytrionismus", usato dallo stesso Broch per connotare il suo egocentrismo (AP, p. 23) un "eros pedagogico basato su pregiudizi essenzialmente maschilisti" e perciò bisognoso di giustificazioni. Perché non si possa parlare di "narcisismo" nel caso di Broch è ben chiarito nella postfazione del curatore, che ricorda come la psicoanalisi freudiana consideri questo come una forma di "stasi della libido che nessun investimento oggettuale consente di superare in modo completo" (postfazione, p. 97).
A complemento di questo rilievo si può ritornare a leggere il profilo di Hofmannsthal (*Hofmannsthal e il suo tempo*) che Broch ultimò nel 1949 e che rappresenta una cronaca del sofferto isolamento di un genio ribelle contro il carattere estetizzante dello spirito borghese di fine secolo, di cui va ricordato il passo che segue: "L'artista è partecipe di una grazia dura, una grazia però che non distrugge il suo narcisismo ma semplicemente lo assoggetta ad una disciplina". Broch diagnostica che a Hofmannsthal fu possibile raggiungere la sintesi tra identificazione e non-identificazione nella *Lettera di Lord Chandos*, ma rileva altresì che la contraddizione originaria insita nell'uomo e sorgente della sua poesia non è tanto la contraddizione sessuale (e si noti che aggiunge "con buona pace della scuola freudiana"), ma la contraddizione tra "Io e Non-Io, tra l'essere-Io e l'essere-Mondo". Ciò che ci dice perciò, tra l'altro, l'*Autobiografia psichica* è che è vano cercare la ricomposizione del conflitto nella sfera sessuale, se l'unità mistica e la perfetta fusione non prevede una condivisione dell' "assunzione del destino", la quale, come sottolinea Broch, riassorbe in sé il comune senso della vita e la disperazione della faticosa tensione verso l'unità (AP, p. 26).
L'*Autobiografia psichica* si suddivide in brevi paragrafi che delineano l'habitus degli atteggiamenti nevrotici in campo sociale ed erotico, il conflitto interiore - che Broch definisce "cattiva coscienza" - e la natura della sovracompensazione. L'appendice, che segue di un anno la redazione della sua autoanalisi, è dedicata alle due tipologie femminili da cui è stata influenzata la sua vita. Il primo modello corrisponde a quello della madre, di statura alta, capelli scuri e di impronta ebraica; nel secondo si riflette l'immagine di una donna che ha occupato vent'anni della sua vita, Ea von Allesch, dotata di tratti ariani, di piccola statura e più adatta a rappresentare il polo della pulsionalità erotica dello scrittore.
A questa figura Frauke Severit ha dedicato una monografia (*Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, 1999) che rivela quanto le donne emancipate della *Jahrhundertwende* fossero consapevoli degli stereotipi femminili coltivati da una società che faticava a liberarsi dei privilegi patriarcali. Quando la Allesch è ormai affermata giornalista della *Moderne Welt* negli anni Venti, dedicandosi prevalentemente ad articoli di moda e di costume, scrive un pezzo per la *Prager Presse* del 27.1.1924 in cui si legge: "Gli uomini sono, ovunque vadano, stiano…figure insopportabili, che mascherano la loro inferiorità per mezzo di prestazioni. Nel lavoro, nello sport, in generale nella vita, in ogni cosa, persino nell'amore, sono esseri da prestazione e cercano di imporsi a noi con le loro prestazioni". Anche verso la fine della sua vita, Broch dovrà ammettere - nella lettera del 26 marzo 1946 a Paul Federn citata da Rizzo - di poter legare a sé le donne solo sessualmente, non potendo offrire loro nulla all'infuori del sesso. L'analisi, che nell'ottica dello scrittore assume i tratti di una "persona mitica", gli pare essere l'unica dimensione nella quale sacrificare il Superio, senza garanzie, però, di essere liberato dai sensi di colpa nei confronti dell'amore e della vita professionale.

Elena Agazzi

Alfred Andersch: *Gesammelte Werke in 10 Bänden. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Dieter Lamping. Band 1: *Sansibar oder der letzte Grund. Die Rote*. Diogenes Verlag: Zürich 2004, pp. 548, € 45,00 – http://www.diogenes.ch/andersch/bibliographie

Da Dichter immer häufiger schon zu Lebzeiten mit Werkausgaben geehrt werden (so etwa im Fall der ersten Gesamtausgabe der Werke des damals, 1977, 63-jährigen Andersch), muss es nicht verwundern, wenn nicht einmal 25 Jahre nach seinem frühen Tod das Wort von der historisch-kritischen Ausgabe zumindest in den Raum gestellt, aber dann zugunsten der Bezeichnung *kommentierte Studienausgabe* doch wieder zurückgenommen wird. Es gibt sicherlich keinen vernünftigen Grund, der gegen eine zweite, nun von der Sicht eines abgeschlossenen Werks her unternommene Ausgabe spräche, im Gegenteil. Andersch gehört unzweifelhaft zu den grossen Persönlichkeiten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, und allein schon für die Entscheidung, eine 10-bändige, ansprechend und solide ausgestattete Ausgabe (die allerdings ohne Fördermittel nicht zu realisieren gewesen wäre) gegen die Zeitläufte auf den Weg zu bringen, gebührt dem Verlag höchste Anerkennung.

Anderschs Werk reicht bis in die 30er Jahre zurück, ist umfangreich, reichhaltig und vielgestaltig. Und doch liegt seine Bedeutung für die deutsche Literatur nicht alleine und vielleicht nicht einmal vorrangig in seiner eigenen literarischen Produktion begründet. Was ihn zu einem der führenden Köpfe der Nachkriegszeit, vor allem der unmittelbar auf die vielbeschworene Stunde Null folgenden Jahre macht, sind seine literaturpolitischen Aktivitäten, seine Verdienste, die er sich als Entdecker und Förderer, aber auch Mentor und Beschützer vieler Talente vor allem während der 50er Jahre erworben hat. Zusammen mit H.W. Richter hatte er 1946 die in ihrer Wirkung zeitweise kaum zu überschätzende Zeitschrift *Der Ruf* gegründet, und er gehörte zu den Gründern der Gruppe 47. Erst 1952 erschien sein autobiographischer und heute wirklich neu zu entdeckender Bericht *Die Kirschen der Freiheit* (in dieser Ausgabe in Bd. 5), 1957 sein erster Roman *Sansibar oder der letzte Grund* und 1960 *Die Rote*. Beide erschienen, als er, enttäuscht von der politischen Entwicklung, die BRD bereits verlassen hatte und bald Schweizer Staatsbürger wurde. Diese beiden Romane begründeten auch seinen bis heute anhaltenden Ruf als Romancier, und in der Tat haben beide, entgegen vieler späterer Werke anderer Autoren, nur wenig von ihrer Frische und Lesbarkeit verloren. Bald aber wurde es ruhig um ihn, die literarische Szene der 60er und 70er Jahre hatte sich gewandelt. Skandalträchtige Aufmerksamkeit erlangte er allerdings 1973 mit dem Gedicht *Artikel 3(3),* mit dem er sich in den Protest gegen die Praxis der Berufsverbote einreihte, was aber zu keiner Annäherung Anderschs an die politisch-literarischen Bewegungen führte. Der 1974 erschienene Roman *Winterspelt* wurde zwar beachtet, bewegte sich aber erneut und wohl auch bewusst ausserhalb eben dieser Strömungen.

Andersch, der in den frühen 30er Jahren der KPD angehörte, nach dem Krieg als einer der wenigen das Schicksal der Juden thematisierte, war während der Nazizeit in Deutschland geblieben. Dass er sich in dieser Zeit von seiner Frau, einer sogenannten "Halbjüdin" scheiden liess, hat nach seinem Tod zu einer bitteren, von W.G. Sebalds Kritik entfachten Debatte geführt, auf die Italo Michele Battafarano umfassend geantwortet hat. Über all dies informiert zuverlässig das den Kommentar einleitende Vorwort.

Die vorliegende Ausgabe versucht das, was sie den Kernbstand seiner Werke nennt, zu sichern. Alle von Andersch publizierten Bücher sind enthalten, ergänzt um eine Reihe ausgewählter und nur zum Teil bereits früher publizierter Texte. Die Informationen des

Herausgebers dazu sind allerdings sehr spärlich. Dass die Auswahl unter anonym veröffentlichten Arbeiten, sowie die Entscheidung, auf den Abdruck ästhetisch nicht überzeugender Schriften zu verzichten, wohlbedachten Gründen folgt, ist man dem Herausgeber zu glauben gerne bereit, und was vor allem vom Autor bewusst nicht publizierte Texte angeht, muss man den Nichtabdruck sogar ausdrücklich begrüssen, denkt man an ganz andere Entscheidungen bei postumen Veröffentlichungen der letzten 10 Jahre, gleichwohl hätte man über das vorhandene Corpus gerne etwas mehr gewusst.

Die Texte sind nach Gattungen und in der Regel chronologisch angeordnet. Die Textgestaltung folgt sorgfältigen und immer nachvollziehbaren Prinzipien, die sich für gewöhnlich an den Autorintentionen orientieren. Im allgemeinen ist die Erstpublikation Grundlage, im Falle von *Die Rote* jedoch die vom Autor 1972 einer grundlegenden Überarbeitung unterzogene zweite Auflage. Varianten, eben gerade bei diesem Roman besonders häufig, werden im Kommentar minutiös verzeichnet und abgedruckt, sowie überhaupt ausführlich die Textüberlieferung dokumentiert ist. Editorische Eingriffe beschränken sich auf ein Minimum, meist auf Orthographie und Interpunktion, sind aber nicht weiter gekennzeichnet, was bei der ansonsten eher überbordenden Penibilität etwas verwundert. Auch hier muss man dem Herausgeber glauben, dass immer gesichert ist, nicht etwa bewusste "Verschreibweisen" korrigiert zu haben. Der Kommentarteil bietet auch Informationen zur Entstehung und zu historischen wie biographischen Bezügen. Ebenso werden hier Selbstzeugnisse dokumentiert, Angaben zur Rezeption, eine Auswahlbibliographie sowie Angaben zur Forschungsdiskussion. Die editorische Sorgfalt, soweit sich das anhand des ersten Bandes sagen lässt, überzeugt und erfüllt alle Anforderungen an eine Studienausgabe, die sie sein will, vollkommen.

Einige zweifellos nebensächliche Unklarheiten und kleinere Fehler lassen sich allerdings nicht übersehen und sollen hier nur am Rande angemerkt werden. Der eigentliche Erklärungsteil, und nur darauf bezieht sich die Kritik, ist an manchen Stellen dazu angetan, Verwunderung in leichte Verärgerung umschlagen zu lassen. Er ist viel zu umfangreich, kommentiert oft Dinge, die keinerlei Erklärung bedürfen und liest sich streckenweise wie Lesehilfen für fremdsprachige Schüler, und das durchaus in einem Umfang, der fast wie Zeilenschinderei wirken muss. Gewiss: Andersch ist im Begriff, historisch zu werden, und sicher wird man der beschworenen nachwachsenden Lesergeneration entgegenkommen müssen, aber man sollte doch bitte bedenken, dass denjenigen, die zu einer solchen Ausgabe greifen, eine gewisse Bildung unterstellt werden muss! Einige wenige Beispiele, vor allem aus dem Italienroman *Die Rote* sollen genügen (aber ähnliches findet man auch in *Sansibar oder der letzte Grund* zur Genüge: muss denn wirklich erklärt werden *Kopenhagen*: *dänische Hauptstadt*? Muss Malmö, Fehmarn, Darß erklärt werden?!): man nimmt es hin, wenn alle italienischen Wörter und Begriffe, wie *Rapido* (der Eilzug) oder *campanile* aufmerksam und im allgemeinen richtig übersetzt und erklärt werden, aber *Carabinieri?* Kennt das nicht jeder? Dazu noch durch einen Begriff, *Gendarm*, der ausser in ein paar lokalen Varietäten des Deutschen sicherlich allgemein weniger bekannt ist, als das erklärte Wort. Was Mestre ist, erklärt der Text selbst ausführlich, *Olio Sasso*, wenn es denn erklärt werden muss, erscheint zwar im Text klein, als formale Wahl Anderschs, benötigt ansonsten aber als Eigenname in beiden Teilen die Majuskel. Zu S. 189 findet man dann aber zur Verwunderung im Kommentar (S.521): *Montecatini-Sirene* "nicht ermittelt". Wie das? Auch hier ist der Text erschöpfend genug, gleich mehrmals

wird betont, dass es sich um den Chemie-Konzern handelt, und der Text (*montecatini-sirene jetzt stehen sie auf ich gehe schon…)* lässt keinen Zweifel aufkommen, dass es sich um die Fabriksirenen aus dem nahen Mestre handelt, die Schichtbeginn oder Schichtwechsel ankündigen. Auf S. 290 ist zwar richtigerweise ein alter Fehler korrigiert worden (*Fondamenta Nuove* statt *Fondamente Nuove)*, die gleichen *Fondamenta* erscheinen dann aber auf der selben Seite immer in der falschen, vermeintlichen Pluralform.

Dies sind kleine Schönheitsfehler, die an dem positiven Urteil zur Anlage des umfangreichen Kommentarteils nichts ändern können. Diese Ausgabe ist alles in allem ein wichtiges, mutiges und schönes Unternehmen: mit seinem Autor ruft sie die frühe Phase einer der wichtigsten und komplexesten Abschnitte der deutschen Literaturgeschichte, die bis zum Jahrtausendende wohl andauernde Nachkriegszeit, die mancher anscheinend am liebsten vergessen würde, ins Bewusstsein zurück und unterstreicht, dass es nun an der Zeit wäre, eine erste rückblickende Gesamtschau zu wagen. Das Werk Anderschs, dies kann ohne Wagemut behauptet werden, wird diesem Blick standhalten.

Michael Dallapiazza

W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2004, pp. 149, € 14,00

Una volta esaurite le scorte della produzione narrativa di Sebald, scomparso nel 2001, in Italia si inizia a mettere le mani sul suo lascito critico: com'è noto Sebald fu germanista e studioso, prima di iniziare nel 1990 con *Schwindel. Gefühle* un percorso di scrittura che l'avrebbe visto imporsi come protagonista della letteratura tedesca tardivo e improvviso insieme, e sotto questo punto di vista il suo patrimonio è ancora abbondante. Resta da vedere se sia anche altrettanto attraente per un pubblico non specialistico, e questa riesumazione operata da Adelphi delle conferenze tenute a Zurigo nel 1997 a proposito dell'offensiva aerea condotta contro la Germania nel corso della seconda guerra mondiale (*Luftkrieg und Literatur*, è il titolo originale dell'opera; l'edizione italiana presenta accanto a questo testo il saggio su – o meglio lo smontaggio di – Alfred Andersch, *Lo scrittore Alfred Andersch*, che ha in comune con esso la riflessione sulla Germania postbellica e le strategie di rimozione dietro l'apparente riflessione sulla riappropriazione del passato) ha anche il valore di sondaggio di gusto. Del resto il testo, di carattere saggistico, si costruisce come un tipico romanzo sebaldiano, a mostrare come il confine di genere in questo autore sia esile e in definitiva inconsistente: le riflessioni si alternano ai fatti, spesso eccentrici rispetto alla direzione del discorso, tanto da destabilizzare il lettore e il discorso stesso, suscitando l'impressione di essere a esso collegati per vie tortuose e imperscrutabili, come se la realtà fosse una grande trama che si tiene tutta, anche quando la distanza tra le sue parti è in apparenza incommensurabile, e che talvolta si disvela all'osservatore in rari momenti epifanici. Esemplare in questo senso è l'episodio in cui Sebald, illustrando la vastità del fenomeno di deportazione degli ebrei nei lager nazisti, cita incidentalmente la Corsica: scatta a quel punto la digressione, che devia il fuoco dell'attenzione su un binario strettamente privato, su un quadro che, appeso durante l'infanzia dell'autore nella camera da letto dei genitori, era un giorno improvvisamente scomparso, e che Sebald vede riemergere in un angolo buio della chiesa di Morosaglia. È l'originale, una copia o un quadro che gli assomiglia? E come è finito dal sud della Germania in quel luogo appartato, nel cuore dell'isola corsa? Non ci sono risposte, solo i fatti che si dipanano nella loro assurda evidenza, e l'aneddoto si conclude con un commento che potrebbe essere benissimo la chiosa allo spirito che anima la scrit-

tura sebaldiana, una chiave alla sua dimensione narrativa: "Tali sono gli abissi della storia: tutto vi giace alla rinfusa e, se si cala lo sguardo per arrivare al fondo, si è colti da un senso di orrore e vertigine".
Se "si cala lo sguardo per arrivare al fondo": perché anche qui il primato dell'occhio che innesta il corto circuito tra profondità e superficie è ribadito come nelle altre opere di Sebald. Innanzitutto grazie agli inserti fotografici che integrano il testo e ne sono parte coerente; ma poi, e in primo luogo, attraverso la ricerca e la raccolta di testimonianze visive su quello che è il tema del libro, ovvero la distruzione aerea in Germania a opera dei bombardamenti alleati, e attraverso la preferenza accordata a quella letteratura – rara – che ne dà testimonianza, a scapito di quella che cerca di restituire per mezzo delle parole gli orrori indicibili dell'annientamento. Ma proprio perché indicibili quegli orrori sfuggono ad autori come Hermann Kasack, Hans Erich Nossack o Peter de Mendelssohn, che finiscono per rappresentarli in un simbolismo fumoso e con enfasi vuota. Essi riappaiono, piuttosto, laddove l'architettura narrativa si avvicina al grado zero di costruzione e la letteratura si limita a registrare: così negli estratti medici inseriti nel romanzo *Detlevs Imitationen "Grünspan"* di Hubert Fichte, così nelle *Neue Geschichten*, cronache di vicende paradigmatiche, opera di colui che – più di Thomas Bernhard, al quale Sebald è stato da più parti accostato – è dell'autore tedesco il vero antesignano e maestro ("lui che è il più illuminato fra tutti gli scrittori", si legge a un certo punto in *Luftkrieg und Literatur*): Alexander Kluge. È all'ombra di Kluge, in definitiva che va letta l'esperienza di Sebald, il suo tentativo di mettere a fuoco la forma pianificata della distruzione come una conseguenza – estrema ma coerente – dei rapporti di produzione industriale. Si giustifica così il fatto che, nella coscienza della Germania postbellica, laddove quei rapporti si ripresentano con tutte le loro contraddizioni, la distruzione delle città tedesche non trova posto: è questa la tesi da cui Sebald dichiara di muovere e il suo testo ne offre un'eloquente dimostrazione, tanto nelle prime due parti in cui sono illustrati gli eventi e la loro spettrale restituzione attraverso la letteratura, quanto nella terza, in cui Sebald riepiloga e commenta le reazioni a quella sua tesi, così come si sono delineate sulla stampa e nella corripondenza privata nei mesi successivi alle sue lezioni zurighesi. Tesi discutibile, e con ogni probabilità programmaticamente discutibile: più sasso lanciato nello stagno della memoria che equazione dimostrata e inattaccabile. Tanto che le reazioni non si sono lasciate attendere e dalla pubblicazione di *Luftkrieg und Literatur* il dibattito si è acceso vivace, arricchendosi via via dei nuovi capitoli di Lothar Kettenacker (*Ein Volk von Opfern*, 2003), Volker Hage (*Zeugen der Zerstörung*, 2003), Jörg Friedrich (*Der Brand*, 2004). Non era difficile attaccarlo, Sebald, soprattutto quando si diceva sicuro del fatto "che, a tutt'oggi, non sia stato ancora scritto il grande romanzo epico tedesco sulla guerra e il dopoguerra" (p. 12) – affermazione che si scontra con l'evidenza di opere come *Die Blechtrommel*, per citarne una – oppure sulla scorta del radicamento del suo sguardo critico entro i solchi della letteratura tedesco-occidentale, con scarsa considerazione della galassia DDR riguardo al fenomeno preso in esame per l'elaborazione della sua tesi, secondo la quale "la distruzione delle città tedesche negli ultimi anni della seconda guerra mondiale non aveva trovato posto *nella coscienza della nazione che andava costituendosi ex novo*" (p. 73). Più difficile, invece, dato il Sebald narratore, separare la produzione saggistica da quell'intreccio inestricabile tra percorsi letterari e vita che in Sebald concorre a creare altri intrecci, altra letteratura, altra vita.

Alessandro Fambrini

Kirsten Adamzik (2004), *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*, Tübingen: Niemeyer (Germanistische Arbeitshefte 40),

176 S., € 14,50

Das in den 1980er Jahren ausgesprochen starke Interesse an der Textlinguistik hat insbesondere in der germanistisch-sprachwissenschaftlich ausgerichteten Forschung des deutschsprachigen Raumes zu grundlegenden Einführungswerken in diese "Bindestrich-Disziplin" der Linguistik (S.VII) geführt, die bis heute weiterhin als Referenzliteratur im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion stehen. Stellvertretend hierfür seien an dieser Stelle nur die Einführungen von Beaugrande/ Dressler (1981), von der auch eine italienische Version vorliegt, Vater (1992) und Brinker (1985) genannt, die mit der durchgesehenen und ergänzten Auflage aus dem Jahr 2001 ihren wissenschaftlichen Stellenwert weiterhin unverändert behauptet. Die auch in den letzten Jahren zahlreich erschienene Literatur ist ein Beweis dafür, dass das Interesse an textlinguistischen Fragestellungen keineswegs abgerissen ist, sondern zu neuen Forschungstendenzen und -ergebnissen und somit zu einer Erweiterung der Diskussionsebene geführt hat (vgl. u.a. Brinker et al. 2001, Heinemann/Heinemann 2002). In diesen Rahmen lässt sich auch die einführende Darstellung zum Thema Textlinguistik der Genfer Germanistikprofessorin Kirsten Adamzik einordnen, die sich seit vielen Jahren intensiv mit Aspekten der Textualität, Text- und Textsortenlinguistik beschäftigt und dazu auch eine reiche Publikationsaktivität aufzeigen kann. Diese jüngste Einführung in die Textlinguistik geht aus der Tradition der oben aufgeführten Grundlagenwerke hervor, obgleich die Autorin die zentralen Elemente der Disziplin aus einer neuen, kritischen Perspektive beleuchtet und deutliche Akzent-verschiebungen vornimmt, ohne jedoch bisher gewonnenen Erkenntnisse gänzlich zu verwerfen. Vielmehr schöpft sie aus der Fülle der textlinguistischen Ansätze und Überlegungen der Vergangenheit, um auf der Grundlage dieser weitreichenden Erkenntnisplattform neue Zusammenhänge herzustellen und die Gewichtung und Bewertung konstitutiver Elemente der Disziplin im Lichte der heutigen Forschung neu zu beurteilen. Demzufolge stellt in allen sieben Kapiteln die Erörterung der Forschungsliteratur ein wesentliches Merkmal dar, aus der die Autorin ihre eigene Sichtweise entwickelt und begründet.

So ist auch das erste Kapitel einem historischen Überblick zur Entwicklungsgeschichte textlinguistischer Studien gewidmet. Dabei stehen jedoch nicht so sehr die gegensätzlichen Positionen von sprachsystematischen und kommunikationsorientierten Ansätzen im Vordergrund, sondern Adamzik betont die ursprüngliche Verbindung der Textlinguistik mit der Rhetorik als Redelehre der Antike, die bereits "alle wesentlichen Faktoren für kommunikativ erfolgreiches Handeln" beinhaltet, wie beispielsweise den Sachbezug, die Kommunikationspartner und –situation sowie die Gestaltung der Makro- und Mikrostuktur des Textes (S.8). Damit entsteht eine Direktverbindung zur modernen Pragmatik, die für die linguistische Analyse von Texten eine zentrale Bedeutung besitzt. Die (alltagssprachliche) Grundauffassung, bei einem Text handele es sich um ein längeres Schriftstück, das aus einer Reihe von Sätzen bestehe, wirft gleichzeitig die Frage auf, wie eine Satzfolge beschaffen sein muss, um als Text aufgefasst zu werden. Mit einem Rückgriff auf Arbeiten des deutschen Vorstrukturalismus, der Prager Schule und Roland Harwegs Studien zur pronominalen Verkettung beschreibt die Autorin den Weg von der Satz- zur frühen Textlinguistik, die sich vor allem mit Verknüpfungsregeln bzw. kohäsionsstiftenden Sprachmitteln beschäftigte. Die Forderung nach einer Erweiterung des bisherigen text-konstitutiven Konzepts durch pragmatische Faktoren unter Berücksichtung des situativen Kontextes und der kommunikativen Intention führte zu einer zweiten Phase, in der der Text als kommunikativ funktionierende Ganzheit betrachtet wurde. Dass textlinguistische

Studien keine Erfindungen des letzten Jahrhunderts sind, sondern weit zurückreichende Traditionen mit anderen Disziplinen in der Geschichte aufweisen, hat Adamzik mit den aufgezeigten Schnittstellen zwischen antiker Rhetorik und Pragmatik deutlich gemacht. Aber auch die Rückbesinnung auf die Prinzipien der Philologie als ältester Textwissenschaft und ihrer Verbindung mit der Hermeneutik belegt, dass die heutige Textlinguistik, insbesondere die kognitivistische Phase, einerseits von der hermeutischen Tradition beeinflusst ist (z.B. in der Prozess-orientierung, in der Betonung der Rezipientenperspektive), andererseits aber andere Schwerpunkte setzt (fehlendes Interesse für die Kunst des Verstehens und der individuellen Sinnsuche), was die Autorin allerdings negativ bewertet.

Nach diesem historisch orientierten Überblick, in dem bereits an der Behandlung einzelner Aspekte die Komplexität der Beschäftigung mit Texten zum Ausdruck kommt, wendet sich Adamzik der Frage der Definition des Textbegriffs zu, die sie angesichts der zahlreichen alltagssprachlichen und linguistischen Bestimmungsversuche nicht nur für "aussichtslos, sondern müßig" hält. Vielmehr seien die spezifischen Eigenschaften von Texten zu erforschen, um somit eine "Grundlage für eine differenzierte Beschreibung" (S.31) zu schaffen. Aus diesem Anlass werden insgesamt zehn unterschiedliche Textdefinitionen aufgelistet, wodurch nicht nur auf ihre jeweilige Unvollständigkeit hingewiesen werden soll, sondern auch auf die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der zahlreichen textuellen Teilaspekte (Adamzik gibt insgesamt dreizehn an), die zu unterschiedlichen Definitionsschwerpunkten führen. In diesem Zusammenhang werden auch kontroverse Textmerkmale wie der mediale Aspekt (geschrieben vs. gesprochen, sprachlich vs. nicht–sprachlich), produkt- vs. verwend-erbezogene Kriterien sowie das Problem bezüglich der Abgeschlossenheit von Texten vorgebracht, die in der Forschungsliteratur auf zum Teil sehr unterschiedliche Weise diskutiert und bewertet werden. Adamzik spricht sich für eine Einschränkung des Textes auf sprachliche Zeichen (monomediales Kommunikat, S.43) aus, verweist aber auch auf die umstrittene Frage nach der Einbeziehung der Mündlichkeit in den Textbegriff. Plädiert wird für eine prototypische Textauffassung, die den Text nicht als unabhängige, selbständige Größe und oberste linguistische Beschreibungseinheit begreift, sondern als Bestandteil eines weiter gefassten Diskurssystems, der auf der gesellschaftlich konstituierten und inhaltlich miteinander verbundenen Gesamtheit der Texte beruht (S.46).

Die Relativierung der Auffassung, dass ein bestimmter Katalog von Texteigenschaften für die Textkonstitution gezwungenermaßen erforderlich sei, wird im dritten Kapitel anhand der sieben, in der Textlinguistik häufig zugrunde gelegten Textualitätskriterien von Beaugrande/Dressler aufgezeigt, die nach Ansicht der Autorin allenfalls als Beschreibungs-parameter für wesentliche Eigenschaften prototypischer Texte verwandt werden können. Dies gilt ebenso für die beiden Beschreibungskategorien von textinternen und -externen Elementen, die bei Brinker in der Zweiteilung von (grammatischer und thematischer) Textstruktur und Textfunktion zum Ausdruck kommt, bei Heinemann/Heinemann zu einer Vierteilung in Funktionalität, Situationalität, Thematizität und formal-grammatischer Formulierungsadäquatheit weiterentwickelt werden. Dabei komme es in erster Linie auf die Hervorhebung der Zusammenhänge dieser einzelnen Beschreibungsdimensionen an. Doch stünden, so vermerkt Adamzik kritisch, auch bei kommunikativ-pragmatisch geprägten Ansätzen, wie beispielsweise dem Brinkers, die textinternen Merkmale der Kohäsion und

Kohärenz im Vordergrund. Davon abweichend spricht sie sich für einen begrenzten Katalog von textuellen Grundeigenschaften aus, die thematische, funktionale, sprachliche und situative Aspekte behandeln und miteinander in einer engen Wechselbeziehung stehen, wobei dem situativen Kontext eine besondere Bedeutung zukommt. Genau in dieser Gewichtsverlagerung kann der wesentliche Unterschied von Adamziks Ansatz im Vergleich zu den bisher vorliegenden ausgemacht werden.

Auf die Beschreibung dieser vier Grunddimensionen und ihrer untergeordneten Basisebenen konzentriert die Autorin die folgenden vier Kapitel und legt mit der Reihenfolge *Situation*, dem mit 45 Seiten (nahezu ein Drittel des Gesamttextes) umfangreichsten Kapitel, *Funktion*, *Thema/ Inhalt* und *sprachliche Gestalt* eine Akzentverschiebung im Vergleich zu anderen textwissenschaftlichen Untersuchungen fest. Dennoch bedeutet dies nicht etwa eine Abwertung der sprachlichen Elemente eines Textes, die auch hier den "Ziel- und Höhepunkt der textlinguistischen Betrachtung" darstellt (S.138).

So steht zu Beginn des Textverstehens "nicht der Text, das Wort, sondern die Deutung" der Situation (S.61), die mittels konkreter, objektivierbarer Angaben zum Interaktionsbereich, zur Partner- und Redekonstellation und Textsorte interpretierend erfasst werden kann. Spezifische Situationen und ihre Interaktanten sind jedoch immer in einer noch weiteren, weltlichen Dimension eingebettet, deren Komplexität sich aus dem Zusammenwirken von Einzelwelten (Standardwelt, Welt der Fantasie, der Wissenschaft, des Übernatürlichen) vor dem Hintergrund der "unbekannten Totalität des Gesamtuniversums" (S.63) ergibt. Dies dokumentiert Adamzik sehr anschaulich an einem ungewöhnlichen, aber treffenden Beispiel, nämlich Jean-Pierre Jeunets Film *Die fabelhafte Welt der Amélie*.

Neben der Weltspezifik spielen bei der praktischen Orientierung zur Texterfassung auch die Kategorien des Kommunikationsbereiches mit einem relativ niedrigen Abstraktionsniveau eine wichtige Rolle (so genannte Ethnokategorien). Zugleich aber wird durch die Darstellung der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung der Dimension 'Kommunikationsbereich' deutlich, dass diese Bereiche keineswegs als "Ensembles von Textsorten" (S.73) klar voneinander abgegrenzt und systematisch beschrieben werden können, sondern miteinander aufs Engste verflochten sind.

Auch der mediale Aspekt als untergeordnete Situationsbeschreibungsebene beinhaltet problematische Fragestellungen, wie beispielsweise die Annahme, dass die schriftliche – im Gegensatz zur mündlichen – Kommunikation normalerweise als situationsentbunden verstanden wird. Dabei kommt es in der kommunikativen Wirklichkeit zu einer Kombination von sowohl mündlichen als auch schriftlichen Textelementen und einer "Reaktualisierung eines zeitlich und räumlich noch so entfernten Textes in einer aktuellen Situation" (S.75). Ein weiterer Analyseaspekt betrifft die mediale Verfassheit von Kommunikaten (monomedial vs. multimedial, para- und nicht-sprachliche Aspekte als Beschreibungs- und Unterscheidungselemente).

Kommunikate können zudem nach der räumlich-zeitlichen Kopräsenz bzw. Nicht-Kopräsenz von Produzent und Rezipient differenziert werden, wobei im Allgemeinen mündliche Äußerungen der ersten Bedingung und schriftliche Texte der zweiten zugeschrieben werden. Da es aber auch in diesem Fall zu Überschneidungen und Mischformen kommen kann, schlägt Adamzik als Differenzierungskriterium, insbesondere für Gebrauchstexte, das der Gültigkeits- und Verfallsdauer vor. So können auch prototypisch lautsprachliche Texte auf Verdauerung angelegt werden (beispielsweise durch Protokolle, Mitschriften, Ton- und Filmaufnahmen), schriftliche Kommunikate jedoch durch eine begrenzte Gültigkeitsdauer gekennzeichnet

sein (vgl. so genannte Wegwerftexte, aber auch Verordnungen etc., deren Gültigkeitsdauer explizit festgelegt ist). Dagegen sind Texte philosophischer und künstlerischer Natur nicht in bestimmte Gebrauchssituationen eingebunden und unterliegen demzufolge auch keinem 'Verfallsdatum'. Ein enger Orts- und Objektbezug liegt bei fixierten Texten (Schildern, Etiketten, Reiseführern usw.) vor, während Internettexte durch eine extreme Kurzlebigkeit charakterisiert sind. Ein weiteres situationsrelevantes Kriterium bezieht sich auf die Kommunikanten selbst: Die Beschreibung und Berücksichtigung ihrer für das Kommunikat wichtigen Eigenschaften ist nach Adamzik allerdings nur für Face-to-Face-Kommunikationen sinnvoll; eine vollständige Erfassung dieser Merkmale ist dagegen bei prototypischen, situationsentbundenen Texten unmöglich. Hierfür schlägt die Autorin die Rolle, die die Interaktanten in Schrifttexten einnehmen, als Beschreibungsebene vor. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass es bei solch komplexen Gebilden niemals nur eine Produzenten- bzw. Rezipientenrolle gibt, sondern Ketten von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsinstanzen mit jeweils sehr differenzierten Kommunikantenrollen, was Adamzik anhand der innerhalb des Hochschulbetriebs produzierten und rezipierten Texte dokumentiert.

Das bei Beaugrande/Dressler eigenständige Textualitätskriterium der Intertextualität, ein in der Textlinguistik umstrittener und sehr unterschiedlich interpretierter Begriff, bildet bei Adamzik eine Beschreibungsebene des situativen Kontextes. Unter Rückbesinnung auf den von Julia Kristeva 1967 in die Literatur eingeführten Terminus (vgl. S.96) versteht sie darunter die Vernetzheit von Texten und Textsorten mit dem Ziel, den Stellenwert eines Textes sowohl innerhalb eines thematisch geprägten Diskurses als auch im Zusammenhang mit anderen verwandten Textsorten festzulegen ("Textsorten-Intertextualität" S.103). Belegt werden diese Überlegungen durch das auf den ersten Blick kuriose, aber sehr einleuchtende Beispiel des Comics *Lucky Luke*, in dem unterschiedlichste Teiltexte, Einzeltexte und Textsorten miteinander verknüpft sind.

Nach dieser sehr ausführlichen Darstellung der einzelnen Beschreibungsebenen der Basiskategorie *Situation* folgt im fünften Kapitel eine deutlich kürzere Erörterung der Grunddimension *Funktion*. Ausgehend von der wissenschaftshistorischen Entwicklung des funktionalen Aspekts innerhalb der Textlinguistik (Bühler, Jakobson, Searle) und den daraus hervorgegangenen unterschiedlichen Auffassungen hinsichtlich der Poly- bzw. Unifunktionalität von Texten spricht sich die Autorin für eine weite Fassung des Funktionsbegriffes aus, der nicht – wie es sprechakttheoretische Ansätze befürworten – die Dominanz einer Hauptfunktion, sondern ein "Inklusionsverhältnis" (S.109) aller in einem Text vorkommenden Textfunktionen beinhaltet. Deshalb bietet sie zur Integration dieser unterschiedlichen Funktionsansätze ein Alternativmodell an, das so genannte Ertragsmodell, das eine Liste von acht potentiellen Funktionen bzw. Erträgen umfasst, die sowohl Produzent als auch Rezipient aus einem Text gewinnen können.

Die dritte Grunddimension *Thema/Inhalt* wird zunächst ebenfalls durch eine Darstellung der bisherigen textlinguistischen Ansätze eingeleitet, die sich, so Adamzik, jedoch vorzugsweise mit der Themenentfaltung und Vertextungsmustern als mit der eigentlichen Typolisierung von Themen auseinandersetzen. Auch für den Themenbegriff liegen mehrere Definitionsversuche vor, von denen insbesondere der des Textgegenstandes, des Informationskern und der strittigen Quaestio als wegweisend anzusehen sind. Der eigentlich "logisch-ontologische Status" (S.122) von Themen wird in der Literatur in unterschiedlichem Maße behandelt. Auf das Kohärenz-Prinzip bei Beaugrande/Dressler zurückgreifend entwickelt Adamzik ein aus drei

Grobklassen bestehendes Modell mit statischen, dynamischen und kognitiven Objekten, die in weitere Subthemen aufgeschlüsselt werden können und häufig miteinander verschränkt sind. Dabei kann festgestellt werden, dass bereits die Textsortenbezeichnungen nicht nur über den situativen Kontext und die Funktion Aufschluss geben, sondern auch über die erwartbaren Themen. Beispielsweise können durch themenspezifische Stichwörter kognitive Schemata aktiviert werden, die eine Vororientierung bezüglich des Textinhaltes ermöglichen. Skeptisch werden zudem Versuche bewertet, die auf regelrecht mechanische Weise auf eine systematische Rekonstruktion globaler Textstrukturen abzielen (vgl. die Erfassung von Makrostrukturen durch Makroregeln nach van Dijk), da die Themen- bzw. Inhaltsbestimmung eines Textes in erster Linie auf interpretativen Verfahren beruht. Besonders deutlich wird dies bei kognitiven Objekten (s. oben), deren prototypischer Vertreter wissenschaftliche Texte sind. Bei ihnen ist der zur Sinnkonstruktion unerlässliche Rückgriff auf kognitive Schemata und das damit verbundene Vorwissen nur bedingt möglich. Die Themenableitung wird erheblich erschwert, da nicht nur die verwendete Fachlexik, sondern auch die behandelten Thematiken aus der Alltagswelt nicht bekannt sind.

Im letzten Kapitel wird die Grunddimension der sprachlichen Gestalt, dem "Hauptgegenstand der sprachwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Text" (S.139), behandelt, der besonders in der frühen Textlinguistik allzu oft auf die kohäsionsstiftenden sprachlichen Mittel beschränkt wurde. Die Darstellung der Kohäsionsmittel folgt hinsichtlich der Rekurrenz dem Referenzidentitätsprinzip Brinkers (2001) und ihrer Strukturierung in explizite und implizite Wiederaufnahme. Doch können Kohäsion und Kohärenz auch durch Konnexion hergestellt werden, die die Beziehungen zwischen Einheiten mit propositionalem Gehalt explizit macht. Diese sprachlichen Mittel besitzen eine wichtige Funktion bei der Gestaltung kohärenter Texte und nehmen an dem Wechselspiel zwischen situativem Kontext, Funktion und Inhalt teil. Erfolgt dieses Miteinander in einem aufeinander abgestimmten Verhältnis, weist das Endprodukt Text keine Auffälligkeiten auf und entspricht somit der erwarteten Norm, d.h. der Ist-Norm, die den tatsächlichen Sprachgebrauch widerspiegelt (im Gegensatz zur Soll-Norm, die einer Präskription gleichkommt). Deshalb versucht die deskriptive Sprachwissenschaft, mittels quantitativer Untersuchungen zum Wortschatz und zur Grammatik formale Merkmale zu ermitteln, deren Vorhandensein in allen Texten angenommen wird. Adamzik weist jedoch kritisch darauf hin, dass diese sich häufig an den Soll-Normen orientieren und demzufolge keine umfassende Darstellung der Sprachwirklichkeit liefern.

Abschließend sei festgehalten, dass die Einführung Adamziks nicht nur zu einigen wesentlichen Aspekten der bisherigen textlinguistischen Studien innovative Sichtweisen eröffnet und Bedeutungsverschiebungen vornimmt (vgl. die Zentralität der Situationsdimension), sondern auch gänzlich neue Elemente einführt, die die Forschungsdiskussion qualitativ erweitern (vgl. Ertragsmodell, Großklassen der Thementypen). Zudem tragen der klar gegliederte makrostrukturelle Aufbau, die logische Argumentationsentwicklung der Unterkapitel, der präzise wissenschaftliche Stil und die sehr ansprechenden Beispiele zu einer ausgesprochen leserfreundlichen Lektüre bei. Deutlich wird in der Darstellung auch die außerordentliche Belesenheit der Autorin; ihre umfassende, detallierte Kenntnis der Forschungsliteratur führt zu kritischen Auseinandersetzungen mit derselben, von der sie sich häufig absetzt, um eigene Positionen zu erarbeiten. Doch gerade diese zuweilen sehr differenzierten Erörterungen einzelner Forschungswissenschaftlicher Ansätze und Fragestellungen überschreiten die Erwartungen an

eine Einführung in die Textlinguistik. Bei manchen der behandelten Themen muss auch der Leser über recht spezifische Kenntnisse der Forschungstendenzen und –literatur verfügen. Dies kann jedoch nicht immer vorausgesetzt werden, insbesonders dann, wenn sich eine einführende Darstellung (auch) an ein studentisches Publikum richtet.

Literatur

Beaugrande, R.-A. de/ Dressler, W.U. (1981), *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen.: Niemeyer. Ital. Übers. (1994), *Introduzione alla linguistica testuale.* Bologna: Il Mulino.

Brinker, K./ Antos, G./ Heinemann, W./ Sager, S.F. (Hgg.) (2001), *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin-New York: de Gruyter, 2 Bde.

Brinker, K. (5 2001), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden.* Berlin: Erich Schmidt.

Heinemann, M./ Heinemann, W. (2002), *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen: Niemeyer.

Vater, H. (1992), *Einführung in die Textlinguistik. Thema, Struktur und Referenz von Texten.* München: Fink.

Beate Baumann

Rita Calabrese, *Sconfinare. Percorsi femminili all'interno della letteratura tedesca,* Ferrara, Luciana Tufani Editrice 2003, pp. 206, € 13,00

All'annuncio del conferimento del Nobel, Elfriede Jelinek ha motivato la sua gioia e la sua accettazione del premio interpretandolo come un premio dato anche alle donne, senza specificare con altri attributi il collettivo "donne"; ma forse non è fuori luogo immaginare che l'autrice austriaca pensasse soprattutto a donne che scrivono e a quelle che hanno scritto in passato, costruendo la tradizione che ha permesso alle scrittrici nostre contemporanee di sentirsi come parte di una comunità e di una circolazione culturale e testuale.

Si tratta di una tradizione che è stata ricostruita appena negli ultimi trent'anni, e che riserva ancora molte sorprese, talvolta sconfortanti quando si scopre che il pensiero delle donne ha dovuto ricominciare tante volte da capo, soprattutto dopo le guerre, che hanno sempre avuto la conseguenza di ricacciare le donne indietro di decenni.

Il volume *Sconfinare. Percorsi femminili all'interno della letteratura tedesca* di Rita Calabrese è dedicato all'analisi di alcune tappe fondamentali della scrittura delle donne in ambito tedesco, arrivando con gli ultimi due capitoli fino all'attualità. Rita Calabrese, già nota per i suoi numerosi studi sulla scrittura delle donne e sulla costruzione discorsiva del femminile e dell'Altro (per definire questi due filoni di studio con le parole dell'autrice, rispettivamente studi sull' "autorappresentazione delle donne" e sulla "rappresentazione dei modelli", p.17), ha raccolto qui alcuni dei suoi saggi dedicati a singole autrici, apparsi tra il 1986 e il 2002, analisi esemplari del farsi della letteratura delle donne.

Il consapevole costituirsi della tradizione costituisce un filo rosso di questo volume: "Le donne, giunte tardi ed isolate sulla scena letteraria, sono state i minori per eccellenza, autori privilegiati dell'effimero, di opere giustamente (o ingiustamente) dimenticate, recuperate e rivalutate solo più tardi, per l'ostinazione di altre donne, alla ricerca della loro identità storica, oppure fagocitate e trasformate in minuscole tessere del mosaico della <grande opera>" (p. 15). Il volume si apre con Sophie von La Roche (nonna della famosa Bettina Brentano e bisnonna di Gisela von Arnim, autrice di fiabe e di testi per il teatro, entrambe più volte ricordate nel volume), prima scrittrice tedesca di successo, anche oltre i confini dell'area tedesca, autrice del primo romanzo di formazione, ma nemmeno menzionata in tante storie letterarie e in tanti manuali (per esempio il *Metzler Autoren Lexikon*, oppure l'*Arbeitsbuch* dedicato a *Der deutsche*

Bildungsroman dalla casa editrice Beck). La sua *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) viene dall'autrice inquadrata con precisione nel suo contesto storico-culturale, del quale esprime le inquietudini; un breve confronto con la novella *Die Marquise von O.* (1808) permette "pur nelle sostanziali differenze" (p. 35) di lumeggiare, per contrasto, aspetti peculiari sia della metaforica spaziale, sia del significato simbolico della naturalità nell'opera di Sophie von La Roche, opera che è espressione di una fase culturale situata nel momento di passaggio alla rigida fissazione dei ruoli sessuali propria dell'epoca di Kleist.

Nel capitolo dedicato a Sophie von La Roche Rita Calabrese sottolinea come a metà del Settecento avvenga un passaggio fondamentale, quello dalla donna colta, figlia delle istanze illuministe, alla donna sensibile. Certamente la massima esponente dell'ideale della donna colta è stata Luise Adelgunde Gottsched, alla quale l'autrice dedica il saggio più ampio del volume, un contributo fondamentale su questa figura, sulla sua attività di traduttrice, di drammaturga, sulle sue opere *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (1736) e *Das Testament* (1745), sul suo fondamentale contributro alla creazione del linguaggio letterario tedesco; nella sua vita e nelle sue lettere si rispecchiano le contraddizioni del modello illuminista della donna: "Tutta la sua produzione è segnata da un senso di spaesamento, lacerata tra il sentirsi eccezione e il farlo dimenticare, aderendo al modello imposto alle altre donne, con una continua divisione tra scrittura e quotidiano mortificante" (p. 52).
Sophie von La Roche ritorna ancora nel capitolo dedicato alle *Robinsonaden* femminili, con le sue *Erscheinungen am See Oneida* (1798), assieme alla sua pronipote Gisela von Arnim, della quale viene commentata la fiaba *Das Leben der Hochgräfin Gritta von Rattenzuhausbeiuns*.
Rahel Varnhagen è una figura molto più moderna, nella sua lacerazione interiore causata dalla doppia differenza, di donna e di ebrea; dopo una documentata ricostruzione della condizione ebraica nella Prussia del Settecento, Rita Calabrese si concentra sia sulla corrispondenza, come scambio reale di lettere, tra Rahel e Pauline Wiesel, sia su una corrispondenza invece metaforica, quella tra Hannah Arendt e Rahel, quale prende forma nella monografia dedicata dalla filosofa all'intellettuale vissuta più di cento anni prima, dal significativo sottotitolo *Biografia di un'ebrea tedesca dell'epoca romantica* (scritta nel 1938, ma pubblicata per la prima volta, in inglese, appena vent'anni più tardi). È infatti la condizione ebraica ad essere al centro delle riflessioni di Arendt, precisamente il problema dell'assimilazione che sempre implica perdita di sé; nel suo simpatetico percorso di avvicinamento Arendt è affascinata soprattutto dall'originalità di pensiero di Rahel (p. 108).
Ancora nell'ambito dell'Ottocento due saggi vengono dedicati alla letteratura di viaggio, trattando i viaggi in Oriente della viennese Ida Pfeiffer e della mecklemburghese Ida Hahn-Hahn, e il viaggio in Italia di Fanny Lewald. Nei due saggi, al centro delle considerazioni di Rita Calabrese si situa la questione di quanto queste viaggiatrici riescano a sviluppare un punto di vista autonomo rispetto ai paradigmi maschili ed occidentali, con un conseguente riconoscimento dell'alterità e una solidarietà di sesso con le donne incontrate; la risposta è positiva solo di rado: "La dialettica tra appartenenza e differenza si fa evidente nei giudizi contradditori in cui agiscono *Kulturkritik* e orgoglio occidentale, solidarietà ed estraneità tra sconfinamento e riposizionamento" (p. 145). Nel racconto del viaggio in Sicilia di Fanny Lewald viene constatata "efficacia delle descrizioni, acutezza delle valutazioni, autonomia di giudizio" (p.172).
Christa Wolf, cui è dedicato il penultimo capitolo ("Da Cassandra a Medea: l'autobiografia politica di Christa Wolf") è un'autrice che ben si inserisce in ogni discorso sulla tradizione della scrittura femminile, infatti è stata sempre molto attenta alla genealogia fem-

minile: in *Nachdenken über Christa T.* viene ricordata Sophie von La Roche, in *Kindheitsmuster* Ingeborg Bachmann; alla fine degli anni Settanta Wolf cura un'edizione delle opere di Karoline von Günderrode, protagonista anche, assieme a Heinrich von Kleist, del suo *Kein Ort. Nirgends*; nella sua vita intellettuale per lungo tempo Wolf ha preso a modello Anna Seghers. A proposito delle opere dedicate a Karoline von Günderrode e a Kleist Rita Calabrese sottolinea come nel destino di intellettuali finiti suicidi, pazzi, esuli, si rifletta il dramma degli intellettuali nella RDT. Con equilibrio e felice acutezza Calabrese ripercorre nel suo saggio l'evoluzione di Christa Wolf, assumendosi un compito non semplice, per giungere alla conclusione, dopo la lettura di *Medea. Stimmen* (1996) e di *Hierzulande. Andernorts* (1999): "Nuovi orizzonti e nuovi toni dei racconti si coniugano con il mai sopito impegno, pur alla luce delle dolorose necessarie riflessioni, in una spietata retrospettiva del NOI sconfitto […] Assumendo in pieno la propria responsabilità, perché 'medici, preti e scrittori devono rimanere fin quando possono'. A percorrere i sentieri tortuosi, instabili e ingannevoli della memoria. A guardare il cielo oltre tutti i muri. A trovare il coraggio di continuare a dire IO e NOI, nonostante tutto" (pp. 192-193).
Un NOI che è molto più difficile da dire per le giovani scrittrici Inka Parei e Judith Hermann dell'ultimo capitolo, capitolo che apre la prospettiva sull'immagine letteraria di Berlino quale compare nei testi posteriori alla riunificazione; dalla Danzica e poi Lipsia di Luise Adelgunde Gottsched siamo arrivati alla Berlino degli anni Novanta, in un attraversamento della scrittura delle donne sempre attento ai grandi temi della cultura tedesca.

Vorrei ricordare qui, a conclusione, una precedente raccolta di saggi intorno a figure di scrittrici, quella di Uta Treder *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca* (Roma, Editori Riuniti 1993); mettendo infatti insieme il volume di Rita Calabrese con quello di Uta Treder, che presenta studi su altre autrici – Karoline von Wolzogen, Amalie von Imhoff, Therese Huber, Johanna Schopenhauer, Sophie Mereau, Karoline von Günderrode, Annette von Droste-Hülshoff, Else Lasker-Schüler, Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann – si ottiene un ritratto a tutto tondo della letteratura tedesca "delle donne" negli ultimi tre secoli: fatto culturale tanto più rilevante e da sottolineare con particolare gratitudine soprattutto per il volume più recente tra i due, perché *Sconfinamenti* si viene a collocare nel momento in cui i nuovi ordinamenti didattici tendono a far scomparire dai programmi dei nostri corsi la letteratura delle donne; Rita Calabrese tuttavia non si fa prendere da simili pessimistiche previsioni e nella sua premessa al volume esprime un augurio: "Il mio non può che essere un piccolo contributo alla costruzione già ben avviata ma ancora in corso di una visione della letteratura (e della cultura) più ricca e problematica, ridisegnata sulla base del due" (p. 10). A mia volta dunque vorrei esprimere l'augurio che questo contributo non piccolo possa trovare, anche per la sua scrittura elegante, ricca di ricostruzioni accurate e di analisi illuminanti nella loro sinteticità, un'ampia cerchia di lettrici e lettori; affinché il pensiero delle donne non debba sempre ricominciare da capo.

Rita Svandrlik

Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Oldenburg, Igel Verlag, 2004, pp. 256, € 49

Se quella di Ron Winkler (*Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Hamburg, Kovac 2000) era stata la prima monografia dedicata a una presentazione sistematica ed estensiva del

curriculum poetico-critico di Grünbein, il volume di Müller rappresenta il primo tentativo di rileggerne l'opera alla luce di una metaforologia intensiva basata su un numero ristretto di costanti poetologiche, che vengono analizzate sia nel loro valore di princípi di costruzione inventiva, sia nella loro funzione di tecniche di organizzazione testuale.

Il rilievo che l'attività di Grünbein ha acquisito nella Germania riunificata, non in ultimo in chiave politica, ha posto gli elementi cardinali della sua scrittura al centro di un dibattito animato e spesso non privo di punte polemiche notevolmente acuminate (si sono distinti su questo versante soprattutto Franz Josef Czernin e Fritz Joachim Raddatz). In generale, peraltro, Grünbein è stato oggetto fin dall'apparire dei suoi primi lavori di un'ammirazione compunta e riverente, chiaramente in difficoltà di fronte a un ingegno – bisogna dirlo francamente – così sorprendente e inaspettato, dotato di un senso dell'unità stilistica naturalmente 'classico', e tuttavia altrettanto naturalmente in grado di innestare su quella predisposizione spontanea, sul talento nativo della forma, un'attitudine analitica di eccezionale sottigliezza.

Si è parlato ovviamente di 'postmoderno' (ma su questo punto Hermann Korte ha avuto il merito di puntualizzare che anche nel 'postmoderno' la soggettività resta la condizione indispensabile dell'opera di poesia), e si è posto l'accento in particolare sulla capacità di assimilazione della lirica di Grünbein, sull'attitudine a fondere insieme materiali linguistici di derivazione del tutto eterogenea. È stato fatto rilevare, ancora, che tale fusione perviene a esiti tanto più originali quanto più serrato è il controllo formale che l'autore esercita sulla superficie del testo, in virtù di una padronanza raffinatissima di ogni possibile misura metrica. Ma soprattutto si è insistito sull'incrocio di vivacità immaginativa, lucidità intellettuale (testimoniata da una produzione saggistica in continua espansione) e ampiezza dello spettro tematico. Se infatti nelle prime raccolte (*Grauzone morgens*, del 1988, e *Schädelbasislektion*, del 1991) l'orizzonte è inconfondibilmente quello degli ultimi anni di esistenza della DDR, a partire da *Falten und Fallen* (1994) la rappresentazione di uno stato di crisi e di ristagno rifluisce in una riflessione di respiro universale sul destino di perdita e dissipazione proprio della vita umana. È in questa prospettiva che negli ultimi anni si intensifica in Grünbein il colloquio con la cultura del passato. Motivi cardinali della tradizione delle arti e del pensiero vengono riattivati non solo nel segno di una loro generica funzione civilizzatrice, bensì anche come un vero e proprio esorcismo privato inteso a rendere sopportabile l'orrore del commercio quotidiano con la violenza e la barbarie. Grünbein chiede ai numi tutelari della tradizione (Seneca, Dante, Baudelaire, l'amatissimo Mandelstam) di rivitalizzare nel deserto affettivo delle metropoli occidentali quella visione unitaria dell'esistenza che, pur senza alcuna illusione circa l'irrimediabile precarietà della condizione dei viventi, lo aveva guidato all'intuizione di un'affinità segreta e per certi versi riconfortante fra tutto ciò che è al mondo, fra l'umano e l'animale (sono davvero mirabili le poesie dedicate a un pinguino nell'acquario di New York, in *Falten und Fallen*, e a una femmina di ghepardo allo zoo di Mosca, in *Nach den Satiren*, del 1999).

Questa consuetudine costantemente rinnovata con le linee principali della cultura occidentale ha indotto a identificare il centro vero e proprio della poetica di Grünbein in una proposta di riorganizzazione globale, sviluppata a un altissimo indice di originalità, dei *topoi* più diffusamente operanti nelle forme di autorappresentazione del Moderno. A fronte di isolate quanto taglienti censure su un eccesso di erudizione che andrebbe a danno della capacità discorsiva del testo, il consenso su questa particolare inclinazione dell'attività del poeta è stato vastissimo, e il massimo onore riconosciuto a uno scrittore tedesco, il premio Büchner, che Grünbein ha conseguito a soli 33 anni nel 1995, è parso ai più una dovuta formalità, il giusto tributo al poe-

ta che aveva sì saputo trovare una forma adatta a misurare lo smarrimento di una nazione che si scopriva tanto più profondamente divisa quanto più spesso era il velo che le forme ritualizzate delle istituzioni pubbliche cercavano di stendere su questa divisione, ma che parallelamente andava estendendo la propria capacità di espressione verso l'orizzonte di una nuova 'estetica dell'umano'. Il lettore non specialista avrà presto occasione di accertare a quali esiti difficilmente calcolabili si sia spinta la pagina di Grünbein nell'opera più recente, il poema in 42 canti *Vom Schnee* (2003), incentrato sulla vita e sul pensiero di Cartesio, la cui traduzione italiana è annunciata per il prossimo autunno a cura di Anna Maria Carpi.

Müller trasferisce sul piano del lavoro analitico il presupposto, spesso ribadito da Grünbein, in base al quale la poesia deve essere letta innanzi tutto nell'ottica delle condizioni biologiche che presiedono alla produzione e alla trasmissione del testo. Non solo, come ogni altra attività umana, la creazione letteraria avviene in un contesto pragmatico definito dal carattere materiale e specificamente fisico dei *media* adoperati dagli individui nel loro reciproco commercio; la poesia – ed è il punto decisivo – opera in realtà direttamente sul funzionamento di tali *media* (il suono della voce, la capacità analogica dell'occhio, la vibrazione neuronale associata alla sollecitazione affettiva o al salto logico attivato dall'immagine simbolica), predisponendo essa stessa il quadro sensitivo in cui ha luogo la sua ricezione. In Grünbein questo meccanismo sarebbe collegato al corto circuito acceso nel lettore dalla tensione fra il potere di regolamentazione esercitato dai limiti definiti dello spazio lirico e la tendenza delle immagini raccolte in quello spazio chiuso ad autoriprodursi anarchicamente, sostenendosi all'area prerazionale delle competenze fantastiche e immaginative. Grünbein opererebbe cioè sull'unico terreno veramente comune tra autore e fruitore di un oggetto d'arte: l'insieme delle operazioni corporali connesse all'atto dell'enunciazione linguistica. Per questa via recupererebbe al linguaggio lirico uno spazio di referenzialità garantito non dalla possibilità di una verifica empirica del contenuto di realtà dei singoli enunciati (o dal loro funzionamento 'corretto' come codice condiviso nell'ambito di una comunità di parlanti), ma dall'evidenza del piano di relazionalità paritaria lungo cui si sviluppa il processo della comunicazione letteraria. Müller parla in proposito del "Konzept einer körperlichen Sprache […], das die angeblich gekappte Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat wieder herstellt" (p. 52).

Ora, è fuor di dubbio che in Grünbein sia costante la previsione delle componenti primarie ed elementari implicite nella serie di atti di verbalizzazione sottesi a tutte le operazioni possibili intorno a un testo letterario (dalla prima scintilla nell'immaginazione dell'autore alla circolazione e al consumo del testo finito). Tutta la poetica di Grünbein è costruita su un umanesimo radicato nella riflessione razionale sull'universalità delle funzioni biologiche attive nella vita dei corpi. Una poetica, peraltro, da intendere in senso puramente fenomenologico, e che resta in ogni caso lontana da qualunque tentazione di interpretazione figurale del mondo visibile. Tutto ciò che popola l'orizzonte abbracciato dall'occhio non rimanda cioè ad altro che alla propria composizione anatomica, al rapporto funzionale tra la struttura materiale dei corpi e il flusso di energia organica che li attraversa. Grünbein non ritiene però che l'esistenza di un fondo comune di identità biologica possa far premio sul carattere individuale delle stratificazioni filogenetiche; non ritiene, in altre parole, che la disponibilità di un *medium* comune obblighi di per sé a una condivisione dei contenuti ermeneutici tra autore e lettore. Su questo punto le tesi di Müller, che non a caso le desume pressoché integralmente dai saggi di Grünbein, senza metterle alla prova nella lettura della produzione lirica vera e propria, appaiono parziali e tanto più insidiose perché eludono

un nodo tipicamente grünbeiniano, quello della non localizzabilità della posizione del singolo individuo nel concerto di voci del reale. L'interpretazione e la rappresentazione del mondo da parte di ciascun individuo sono per Grünbein subordinate a fattori casuali operanti in uno stato di totale disaggregazione. Ciascuno di noi guarda e giudica il mondo non sulla base di valori preesistenti e intangibili, ma in rapporto alla posizione che si trova occasionalmente a occupare nel momento in cui emette quel giudizio. E questa posizione si è già del tutto modificata nell'attimo stesso in cui riusciamo a localizzarla, sicché tutto ciò che possiamo dichiarare sul mondo è la grottesca e irrimediabile condizione di ritardo delle nostre affermazioni rispetto al carattere istantaneo delle nostre percezioni. Questa riflessione sulle strutture formali sottese ai processi di conoscenza, che risente in modo abbastanza evidente della familiarità di Grünbein con i dibattiti culturali condotti sul confine tra epistemologia e scienze naturali, in particolare con quelli influenzati dalla meccanica quantistica e dal principio di indeterminazione di Heisenberg, ha come conseguenza l'impossibilità, per il parlante, di conferire ai propri enunciati una efficacia discorsiva estesa oltre il semplice dato dell'identità strutturale dei processi sensitivi attivati da quegli enunciati.

Müller individua il centro di questa condivisione corporea, che presiederebbe in Grünbein al compimento dell'operazione poetica, nella dialettica di memoria e immaginazione. Il singolo testo svolgerebbe in questo senso le funzioni di un 'engramma', deriverebbe dalla proliferazione delle tracce depositatesi nella memoria dell'autore, le quali, organizzate in forma coerente dalle capacità associative dell'immaginazione, passerebbero a operare – attraverso la ricezione del testo stesso – nella memoria e nell'immaginazione del lettore, spingendolo a un' autonoma produzione di senso. Lo studioso opera qui chiaramente con lo schema della retorica tradizionale, estendendo gli elementi formali addetti all'intensificazione delle tecniche di persuasione a strumenti ermeneutici di comprensione della realtà; l'*inventio* non attinge più a un repertorio topico predeterminato, ma all'ambito indefinito e mobile dell'esperienza individuale, con l'obiettivo di stabilire con l'ascoltatore una circolazione discorsiva fondata non sulla banalità del linguaggio quotidiano, ma sulla valorizzazione delle rispettive e autonome sensibilità. In quest'ottica "werden im Gedicht nicht nur bestimmte Inhalte konserviert, die Vorgänge des Erinnerns und der Einschreibung eines Engramms werden zusätzlich gespiegelt" (p. 147).

L'indice sempre particolarmente elevato di tensione poetologica che alimenta la poesia di Grünbein legittima senz'altro l'ipotesi che egli operi consapevolmente sulla torsione delle categorie normalmente addette al potenziamento della superficie ornamentale del testo letterario. Ed è un compromesso accettabile fissare il centro di questa operazione nell'esercizio delle funzioni memoriali. Anche su questo punto non deve però sfuggire il valore che Grünbein riconosce, come motore di propagazione del testo, alla differenza ermeneutica, alla libera capacità interpretativa del lettore, sulla quale l'autore non ha in definitiva la possibilità di esercitare alcun controllo. Müller finisce però per identificare in questa circostanza un momento di mancata coerenza nell'estetica di Grünbein, nel senso cioè che "eine wirkliche Rezeptionsästhetik fehlt. So wenig sich der Gedächtniskünstler um die Verständlichkeit oder Nachvollziehbarkeit seiner Metaphern kümmern muß, da er Produzent und Rezipent zugleich ist, so wenig schlüssig scheint Grünbeins Aussage, er sei sein erster Leser" (p. 114). Ma è esattamente questa dichiarata autonomia dei soggetti coinvolti nell'atto della comunicazione letteraria, *al di là* del *medium* corporeo comune (che appunto riguarda solo le tecniche di trasmissione del testo, non i suoi contenuti), ad assicurare la vitalità e la forza di autorigenerazione della poesia. Grünbein esclude in realtà *a priori* e intenzionalmente la necessità di un'estetica

della ricezione coerente, perché nel movimento di continua dislocazione cui l'identità individuale è sottoposta un modello del genere non avrebbe alcuna possibilità di successo, né sul piano euristico astratto, né tanto meno su quello materiale della ricezione del testo da parte del lettore.

Maurizio Pirro

Peter Wolfgang Waentig, *Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum. Tedesco protomoderno*. Edizione e commento della versione del 1656, Bologna, CLUEB, 2003 (Heuresis 3., Strumenti/ Collana del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, 38), pp.310, € 29.

Nel 1996 un gruppo di studiosi sotto la guida di RICCARDO RIZZA pubblicò un' edizione critica dei *Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum, Venezia 1656.* Il testo, una specie di *Vademecum* o *Langenscheids Reiseführer* plurilingue, era destinato a mercanti, viaggiatori, diplomatici e soldati che ai tempi attraversavano l'Europa o per professione o per diletto "desideriosi di usare una lingua straniera con finalità semplicemente comunicativa" (RIZZA 1996, p.III). L'opera, come indica il titolo, si presenta suddivisa in due parti. La prima tratta nei suoi otto capitoli, in forma dialogica tra vari interlocutori, scene e situazioni quotidiane come *Ein malzeit von zehen personen. Gemein gesprech, wan man in der herberg ist* oppure *Gesprech von kaufmanschafft,* e in chiusura alcuni modelli di lettere commerciali *Ein brieff zu schreiben an sein schuldner, Wie man ein schuld bezahlen soll mit einer entschuldigung, Verschreibung auff gelehnet gelt, Quittanz* ed altre. In questi capitoli non solo viene fornita una nomenclatura insita negli argomenti trattati ma contemporaneamente strutture discorsive della comunicazione come domanda e risposta, modi di dire, forme di cortesia etc. (frutti di una ben consapevole *Fremdsprachendidaktik*!).

Il progetto dell'edizione critica dei *Colloquia* (Venezia 1656) prevedeva un secondo volume con il commento filologico e storico-culturale per ogni lingua da parte dello studioso che nel primo volume aveva curato la sua edizione. La prematura scomparsa di Riccardo Rizza purtroppo vanificò questo programma. L'unico ad averlo realizzato – sia detto subito: in maniera esemplare! – per la lingua di sua competenza (il tedesco protomoderno) è stato Peter Wolfgang Waentig nel volume qui recensito.
L'approccio metodologico scelto da Waentig per il commento dei *Colloquia* viene da lui stesso definito uno "strutturalismo moderato"; si potrebbe chiamarlo anche uno "strutturalismo contestualizzato" che descrive sincronicamente gli aspetti del testo e li valuta diacronicamente nella evoluzione della lingua tedesca, inserendoli con perfetta cognizione di causa in un quadro storico-politico, nonché culturale e sociolinguistico dell'epoca.

Il libro di Waentig è suddiviso in tre parti. La prima, di 100 pagine circa, contiene il testo dei *Colloquia* e il corrispondente *Dictionariolum*, la seconda e la terza, complessivamente di altre 200 pagine, offrono un *Commento* esaustivo di cui difficilmente si potrà riferire nel suo complesso. Dovremo limitarci perciò a fare qualche esempio significativo.
Nella Seconda Parte: *Commento editoriale, tematico-strutturale e storico-linguistico*, Waentig informa nel 1° capitolo sulla ricezione delle sette lingue nei *Colloquia* e specificamente su quella del Tedesco; nel 2° capitolo su struttura e tematiche del testo aggiunge dalla sua personale esperienza di docente di Lingua anche una critica dal punto di vista (glotto)didattico; nel 3° presenta un quadro europeo di tradizioni linguistiche, – più succinto per le sette lingue che accanto al tedesco figurano nei *Colloquia* (Latino, Fiammingo, Francese, Spagnolo, Italia-

no, Inglese, Portoghese), più esteso e approfondito per il Tedesco. – Se l'inclusione della storia della cultura degli altri idiomi è da parte di Waentig un'attenzione dovuta alla stessa struttura composita dei *Colloquia*, la possibilità di ricorso al testo nella versione delle altre lingue risulta invece uno strumento indispensabile per l'edizione stessa del testo tedesco: sia per risolvere le difficoltà poste da passi corrotti e incomprensibili ("ich dancke euch *hebar verte*" attraverso il confronto con le altre versioni si risolve in "ich dancke euch *lieber vetter*", p. 30 nota 17/18), sia per comprendere le stranezze riscontrate nell'ordine alfabetico del *Dictionariolum* in tedesco, che rivelano la sua dipendenza dal glossario nederlandese, il quale comunque funge da base per tutto quanto è entrato a fare parte dei *Colloquia* nei decenni successivi all'edizione del 1527/1530 (pp. 104-109).

Il 4° capitolo, infine, offre un vero e proprio Compendium della storia politica, economica, sociale, nonché culturale dell'epoca protomoderna, nella cui ricchezza di particolari anche uno specialista riesce a scoprire dati finora ignorati che concorrono tutti a disegnare il quadro di due secoli estremamente movimentati sia nella loro storia politica e sociale sia nelle evoluzioni linguistiche che ne sono il riflesso.

Ne riporterò due esempi, che per quanto diversi tra loro, indicano bene il clima culturale dal quale provengono. Primo: nella ricerca delle cause per la relativamente tarda entrata del Tedesco nei *Colloquia* Waentig constata che la Germania nei decenni della loro pubblicazione contava poco sul mercato internazionale europeo a causa dei primi fallimenti di banche ed imprese meridionali escluse dal commercio con le nuove terre di oltreatlantico e ne espone le complesse cause di carattere politico-economico e territoriali in Europa.

Il secondo esempio si inserisce invece in una situazione più prettamente linguistica della Germania post-luterana, nella quale due grandi aree con un linguaggio già sovraregionale si contendevano il primato (la "Leitvarietät") nella corsa verso una lingua nazionale. Si tratta del cosiddetto "Gemeines Deutsch" della zona meridionale (Svevia, Baviera, Austria accomunate da una civiltà e cultura essenzialmente cattolica) e del "Meißnisches Deutsch" della Sassonia Superiore (di stampo protestante) che già prima di Lutero rappresentava un tedesco omologato con catteristiche interregionali. Tra i parlanti delle due aree linguistiche non correva troppo buon sangue e il ricorso al nome del riformatore per una pietanza era tutt'altro che lusinghiero. Waentig (p.122, nota 27) ci informa che per aggirare la prescrizione del digiuno tra altri trucchi si ribattezzavano i cibi: per il *rognone di vitello* si usava la "ricetta diffamatoria *lutherische Eier*", il cui significato 'profondo' non era certo 'uova', bensì nel gergo grobianesco 'palle' o 'coglioni' di Lutero.

Altri paragrafi della ricca contestualizzazione extra- e metalinguistica offerta nel 4° capitolo trattano *l'emancipazione nazionale e religiosa del Tedesco* (4.3 e 4.4), le *Grammatiche tedesche* (4.5) esistenti all'epoca, con particolare attenzione a quella di Valentin Ickelsamer (1534) per la sua attenzione ad aspetti di carattere glottodidattico, la *Situazione sociolinguistica in Germania* (4.6) e *Il linguaggio di prestigio* (4.7).

Nella sua contestualizzazione sociolinguistica Waentig completa l'analisi diatopica (il *Gemeines Deutsch* dell'area danubiana, cattolico ed antagonista del *Meißnisches Deutsch* della Sassonia Superiore, protestante) con un'analisi diastratica, nella quale evidenzia una specie di lotta intestina tra il tedesco popolare e democraticamente semplice della rivoluzione proto-borghese del Cinquecento che voleva servire e venir compreso dal "gemeiner man" (i suoi garanti tra altri erano Lutero e Paracelso) e quello che Waentig definisce il tedesco *di prestigio*, dal Seicento in poi la lingua della nobiltà e dell'alta borghesia, del cosiddetto *Bildungsbürgertum*, che spesso occupava cariche importanti amministrative e usava il latino e più tardi il francese per distanza sociale ed esercizio di potere, fungendo da garante del

feudalesimo, il quale dopo la Guerra dei Trent'Anni con la devastazione della nascente cultura cittadina ristabilì il proprio potere.
Questo *linguaggio di prestigio*, da Waentig anche definito "socioletto d'*élite*", era caratterizzato da *forestierismi, stilemi complessi,* da un forte influsso delle *artes dictandi* latine sulla sintassi, nonché dello *Schachtelsatz*. Ci vorrà la preocupazione delle società linguistiche e l'impegno dei più bravi grammatici dell'epoca barocca per liberare la lingua tedesca da queste schiavitù.
La simpatia di Waentig invece va a quel tedesco della Rivoluzione proto-borghese, lingua semplice e dinamica, alla quale appartengono anche i *Colloquia*. Nella terza parte del volume, di altre 100 pagine, ne dà una descrizione a livello fonematico-grafematico, morfologico, lessicale e sintattico. Un unico aspetto per caratterizare la modernità di questo piccolo *Vademecum* per viaggiatori europei del Cinque e Seicento: il testo tedesco risparmia all'autoapprendimento dei non-madrelingua la *crux* degli "Umlaute" (le metafonie non vengono segnalate, – i tedeschi le sapevano anche senza segni diacritici).

Barbara Molinelli-Stein

Saga di Gautrekr, postfaz. di Massimiliano Bampi, Milano, Iperborea, 2004, pp. 111, € 8,50.

L'opera di Massimiliano Bampi rappresenta la prima traduzione in lingua italiana della *Saga di Gautrekr*. La casa editrice Iperborea porta così a cinque il numero delle saghe norrene tradotte in italiano, spesso per la prima volta: le altre saghe pubblicate sono la *Saga di Ragnarr*, la *Saga di Egill il monco*, la *Saga di Oddr l'arciere* e la *Saga di Hrafnkell*.
Al lettore più attento non sarà sfuggito che ben quattro delle cinque saghe citate appartengono al sottogenere delle *fornaldarsögur norðrlanda* "saghe del tempo antico dei paesi del nord", identificato in epoca moderna dall'erudito dell'Ottocento danese, Carl Christian Rafn, che per primo ne curò un'edizione collettiva dandole il titolo che poi è rimasto ad indicare un intero sottogenere letterario. Alcuni studiosi hanno fatto notare la scarsa coesione di questo corpus, preferendo riunire le *fornaldarsögur* alle *riddarasögur* ("saghe dei cavalieri", che traggono materia o ispirazione dal romanzo cavalleresco europeo) e denominare entrambe "saghe romanzesche": si veda in proposito Hermann Pálsson, "Early Icelandic Imaginative Literature" in *Medieval Narrative: A Symposium*, edd. H. Bekker-Nielsen *et al.*, Odense University Press, Odense 1979, pp. 20-30. Successivamente, Stephen A. Mitchell ha proposto di rielaborare il canone delle *fornaldarsögur* secondo la possibile collocazione dei testi lungo due assi: quello del carattere più o meno tradizionale della materia e quello dell'approccio fiabesco ("fabulous") o realistico ("factual"), approdando alla definizione delle *fornaldarsögur* come "Old Icelandic prose narratives based on traditional heroic themes, whose numerous fabulous episodes and motifs create an atmosphere of unreality" (*Heroic Sagas and Ballads*. Cornell University Press, Ithaca 1991, pp. 27, 31). Occorre però notare che questo approccio non è stato universalmente recepito dalla critica: per esempio, è ignorato in Torfi H. Tulinius, *La Matière du Nord. Sagas légendaires et fiction dans la littérature islandaise en prose du XIIIe siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1995 (pp. 17-20).
Il rinnovato interesse nei confronti delle *fornaldarsögur* in questi anni, dunque, rende impellente la traduzione di queste saghe in lingua italiana allo scopo di permetterne l'accesso ad un più vasto pubblico di germanisti, medievisti, comparatisti e altri studiosi e appassionati.
Il valore della traduzione di Bampi anche per il lettore non specialista è accresciuto dal materiale di approfondimento:

postfazione, note, una carta geografica – semplice, ma precisa – e un'agile bibliografia. La traduzione appare scorrevole e accurata, e qui occorre ricordare che il traduttore si è trovato di fronte ad una scarsità di studi di lingua e cultura norrena che ha moltiplicato le difficoltà nel tradurre; Bampi, però, ha saputo superarle brillantemente. Volendo essere rigorosi, come è necessario, si potrebbe contestare al traduttore la resa di *fylkiskonungar* con "piccoli sovrani", invece di "sovrani di distretti"; in realtà, il *fylki* è un'entità difficile da definire e ancora di più da tradurre con un unico termine: pertanto, per tradurre in modo più elegante (ma non privo di ambiguità: i "piccoli sovrani" potrebbero essere letti come "sovrani di bassa statura" invece che come "sovrani di piccoli regni"), l'autore ha preferito parafrasare il termine e affidarne la definizione esatta ad una nota. Inoltre, Bampi traduce *bóndi* con il significato originario di "contadino" a p. 12, in un contesto in cui si parla chiaramente del padrone di casa (e infatti precedentemente la parola *bóndi* era stata tradotta "padrone"); l'intento è chiaro: eliminare una delle tante occorrenze del termine italiano contribuisce a fugare l'impressione di monotonia, un tratto stilistico che gli autori di saghe raramente si sforzano di evitare e anzi talvolta sembrano perseguire con una sorta di compiacimento. In questo modo, Bampi dimostra un approccio al testo più dialettico, da traduttore-filologo, attento ad una resa che non sia una mera 'traduzione di servizio' (sul ruolo del traduttore-filologo, si veda M.V. Molinari: "Edizione e traduzione: la funzione del traduttore-filologo" in *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, a cura di Maria Grazia Cammarota – Maria Vittoria Molinari, Sestante, Bergamo, 2002, pp. 9-21).

Più problematica, forse, appare la scelta dei criteri per la citazione di nomi norreni, dove Bampi segue il criterio di citare i nomi in originale, a meno che non esistano forme correnti nell'uso italiano odierno; così si trova a inserire nel testo il nome della contea del *Telemark* in forma norvegese moderna (la forma antica sarebbe stata ben più ostica: *Þelamörk*), mentre cita nella forma norrena *Agðir* quella dell'Agder (oggi divisa nelle contee di Vest- e Øst-Agder), una scelta che personalmente mi ispira qualche perplessità. Il nome *Stað*, citato più volte nel testo, è chiaramente una svista per *Staðr*, ma ha alle spalle un'annosa questione, ovvero se nelle traduzioni si debbano eliminare tutte le desinenze di nominativo in *-r* nella citazione dei nomi norreni, che l'abbondanza di *-r* desinenziali rende ancora più impronunciabili per il lettore non addentro alle segrete cose della scandinavistica. Bampi ha infine optato per una scelta più conservativa: una scelta condivisa, se non erro, da tutte le traduzioni finora pubblicate con l'Iperborea.

Occorre notare che l'ortografia del norreno rappresenta un problema soprattutto per l'editore di testi norreni e non solo per il traduttore italiano; Bampi segue la scelta più comune oggigiorno, cioè quella di scrivere <ö> e <æ> secondo l'uso moderno invece di <ǫ>, <œ>; il curatore, però, non se l'è sentita di modernizzare coerentemente anche le uscite di nominativo in *-r* aggiungendo la svarabhakti [u]: pertanto si trova una forma come *Kænugarðr*, che è un ibrido tra la grafia norrena *Kœnugarðr* (con [œ]) e la forma moderna *Kænugarður*. Questa scelta è commendevole per motivi di praticità, inoltre certamente non è inedita nella pratica corrente: infatti è desunta dall'edizione popolare delle *fornaldarsögur* curata da Guðni Jónsson nel 1950 (Guðni Jónsson, *Fornaldarsögur Norðrlanda*, Íslendingasagnaútgáfan, Reykjavík 1950). Tale norma ortografica, comunque, introduce un che di artificiale nelle grafie norrene di cui è opportuno tenere conto.

Si potrà obiettare che l'ortografia norrena classica si basa su una norma che era già vecchia di più di un secolo quando la *Saga di Gautrekr* fu trascritta, e che pertanto sicuramente non corrispondeva perfettamente all'evoluzione del sistema fonetico della lingua corrente. Ciononostante, mi sembra di poter ribattere che la trascrizione di un testo

medioevale è fortemente condizionata dalla tradizione di studi sulla lingua: se per l'antico alto tedesco qualunque normalizzazione del testo apparirebbe una violenza inaccettabile, la normalizzazione in direzione della norma sassone occidentale alfrediana è più accettabile e praticata nei testi inglesi antichi (soprattutto se a carattere divulgativo). Per l'ambito norreno una simile normalizzazione è ancora più comprensibile, dal momento che la letteratura nordica antica ha prodotto tra i secc. XII e XIV splendidi trattati grammaticali, ricchi di osservazioni fonetiche di una precisione senza pari nella cultura europea di allora (per l'edizione di una di queste grammatiche si veda F. Raschellà, *The so-called Second grammatical treatise: an orthographic pattern of late thirteenth-century Icelandic*, Le Monnier, Firenze, 1982), sì che ancora per opere del sec. XIV si preferisce utilizzare una norma ortografica leggermente datata, ma perfettamente coerente al suo interno, che poi è quella rispecchiata dalle prestigiose edizioni della collana *Íslenzk Fornrit*, a cura della società islandese di testi antichi (*Hið íslenzka fornritafélag*). Ad ogni modo, mi risulta difficile condividere il presupposto ottimistico che il lettore ignaro di scandinavistica medievale possa trovare molto più semplice una forma come *Skafnörtungr* piuttosto che *Skafnǫrtungr*, che segue la norma dell'*Íslenzk Fornrit*.
Occorre notare che lo stesso Bampi riconosce implicitamente il carattere popolare e non scientifico della versione di Guðni Jónsson, quando sceglie di basarsi sull'edizione di W. Ranisch (*Die Gautrekssaga in zwei Fassungen*, Berlin 1900) e non su quella più recente di Guðni Jónsson. Si tratta di una scelta saggia, che permette al lettore di trovarsi davanti un testo basato su un'edizione critica piuttosto vecchia, ma scientificamente ancora accettabile, piuttosto che su un arbitrario *textus receptus* qual è quello presentato nell'edizione di Guðni Jónsson.
Infine, mi permetto di segnalare una semplice svista in bibliografia: citando (p. 104) l'edizione della *Heimskringla* a cura di Bjarni Aðalbjarnarson per la collana *Íslenzk fornrit*, sono stati citati i numeri dei volumi I-III come se fossero quelli della collana (XXVI-XXVIII). Inoltre, mi permetto di segnalare due semplici errori di battitura: la grafia ibrida *Thórsteinn* per il corretto *Þórsteinn* (p. 68, nota 8) – che rafforza la mia convinzione che l'autore in un primo momento avesse deciso di citare i nomi in una trascrizione più divulgativa – e la forma *Hröðgär*, che rappresenta una semplice svista per il corretto *Hrōðgār* (p. 80, n. 28).
Considerando l'opera nel complesso, ho potuto comunque apprezzare la chiarezza e la precisione della tecnica traduttoria, un apparato di commento al testo curato ed esauriente, una descrizione esaustiva delle problematiche testuali; elementi che rendono il presente volume un'ottima introduzione allo studio di un'opera di grande valore documentario, prezioso esempio di letteratura prosastica d'intrattenimento aperta ai toni e ai modi della fiaba.

Lorenzo Lozzi Gallo

Beatrijs. La leggenda della sacrestana. Un miracolo mariano in medio nederlandese, a cura di Luisa Ferrini, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 125, € 10.00.

Tra i racconti diffusi un po' in tutta Europa, in versioni letterarie di assai diverso valore e interesse per un pubblico moderno, rientra la "leggenda della sacrestana". Creato, o almeno messo per iscritto per la prima volta in forma di *exemplum*, dal cistercense Cesario di Heisterbach nella prima metà del XIII secolo, questo racconto ha circolato successivamente in versioni differenti, ed è attestato in numerose lingue europee, sia in età medievale che in età moderna: basti qui citare le rielaborazioni dell'italiano Jacopo Passavanti, dello spagnolo Lope de Vega, dello svizzero Gottfried Keller e del belga Maurice Maeterlinck.
La storia narrata nella leggenda è quella di

una monaca, Beatrice, che abbandona il suo posto di sacrestana del convento per seguire un uomo di cui si è perdutamente innamorata. Nonostante sia consapevole di commettere una grave trasgressione alla legge divina, la fuggitiva non viene però mai meno alla devozione per Maria, e quando, dopo anni trascorsi nella vita mondana e nel peccato, fa infine ritorno pentita al convento abbandonato, scopre che la Madonna stessa ha preso il suo posto per tutto quel tempo, nascondendo al mondo la sua colpa. Solo a questo punto Beatrice confessa l'accaduto e trascorre quindi il resto della sua vita in penitenza.

Il racconto, come ben si comprende, ha una chiara finalità di edificazione, e tuttavia la storia dell'amore proibito, della fuga dal convento e del miracolo misericordioso apre numerose possibilità di sviluppo, anche al di fuori di interessi esclusivamente religiosi. Particolarmente ricca, da questo punto di vista, appare la versione poetica in nederlandese medio di cui ora Luisa Ferrini pubblica una traduzione italiana, corredata di un'ampia introduzione, di una bibliografia e del testo a fronte. Tale versione, risalente al XIV secolo, è tramandata nel codice 76 E 5 della Biblioteca Reale dell'Aia ed è stata edita per la prima volta nel 1841 da W.A.J. Jonckbloet con il titolo *Beatrijs*, titolo non contenuto nel manoscritto, ma con il quale è da allora nota. La storia si arricchisce qui di particolari romanzeschi quando non patetici: la peccatrice innamorata ha due figli dal suo seduttore, e quando lui, ormai impoverito, l'abbandona, si vede costretta a prostituirsi per sfamare i bambini. Il contrasto tra amore profano, dai toni evidentemente cortesi, e l'amore sacro si interseca qui con un contrasto tutto nederlandese tra lo stile astratto del romanzo medievale e particolari sorprendentemente realistici, come, ad esempio, quando nel descrivere la povertà che colpisce dopo sette anni di convivenza la coppia di peccatori il narratore nota che "in quella regione aumentarono i prezzi / di cibo, di vino e di birra, / e di tutti i viveri" (*Die tijd wert inden lande diere / Van spisen, van wine ende van biere, / Ende van al datmen eten mochte*: vv. 419-421).

Nell'introduzione al volume, Luisa Ferrini presenta le principali questioni legate all'interpretazione del testo e della sua tradizione. Prendendo l'avvio da una panoramica sulle diverse versioni della leggenda (pp. 1-18), si sofferma in particolare su quella italiana del Passavanti (pp. 19-23) mettendone in luce l'intervento sul racconto tradizionale al fine di renderlo atto a un'opera di ammaestramento sul corretto modo di comportarsi da parte dei confessori. Illustra quindi le tre versioni medio nederlandesi (pp. 25-27) e riferisce il dibattito sull'identificazione dell'autore anonimo di quella in versi (pp. 29-31), dibattito che non è pervenuto ad alcun risultato certo. Allo stesso modo viene quindi data informazione sulla discussione a proposito della datazione della versione poetica (pp. 33-35), e in questo caso possiamo invece affermare con certezza che il testo è stato composto nel XIV secolo. Forse eccessivo è lo spazio riservato alle ipotesi di A.M. Duinhoven (pp. 37-41) che anche a *Beatrijs* (come al *Karel ende Elegast* e a *Esmoreit*) ha applicato il suo metodo di indagine filologica segnato da un estremismo ricostruttivista che si spinge ben al di là di quanto il rispetto delle fonti e il rigore scientifico consentano. Il capitolo 8 dell'introduzione, infine, riassume il contenuto della leggenda e traccia alcune linee interpretative, soprattutto sulla base dei lavori di Kazemier e di Oostrom. Auspicabile sarebbe stato anche un capitolo che rendesse conto della scelta del testo pubblicato (una nota a piè di pagina 57 informa il lettore che è stato adottato il testo dell'edizione Roemans-van Assche del 1982, ma non si giustifica tale scelta, e l'informazione sarebbe tanto più doverosa in quanto è disponibile agli studiosi una più recente edizione di Theo Meder) e dei criteri di traduzione.

Nel complesso il lavoro di Luisa Ferrini fornisce un contributo prezioso alla conoscenza sia di un tema leggendario che percorre la storia delle letterature europee dal XIII secolo fin quasi ai giorni nostri, sia della lettera-

tura nederlandese media, terreno tanto ricco e ancora tanto poco studiato in Italia. E, cosa forse anche più importante, di un testo che è un piccolo capolavoro della letteratura del Medioevo.

Fulvio Ferrari

Carmi di Sigurð, a cura di Gianluca Falanga, Roma, Carocci, 2004, pp. 125, € 11,50.

Non c'è dubbio che l'interesse per il ricco patrimonio delle ballate appartenente al vasto ambito culturale e linguistico scandinavo stia conoscendo, soprattutto nell'ultimo decennio, un periodo di particolare vivacità in Italia. Ne sono evidente testimonianza, in particolare, le traduzioni grazie alle quali il lettore italiano ha modo di conoscere ed apprezzare un genere che, fatta eccezione per il mondo accademico, a lungo è rimasto sostanzialmente sconosciuto. Alla traduzione di Maria Valeria D'Avino di un *corpus* scelto di ballate danesi (*Antiche ballate danesi*, Roma, Salerno editrice, 1993) e a quella di Massimo Panza di una silloge svedese (*Ballate magiche svedesi*, Milano-Trento, Luni, 1999) si aggiunge ora il volume curato da Gianluca Falanga, che ha tradotto per la prima volta in italiano un ciclo di carmi (*kvæðir*) della tradizione feroese dedicati a Sjúrður (*Sjúrðarkvæðir*), ovvero il Sigurðr della tradizione norrena e il Siegfried della tradizione tedesca, una delle figure principali delle vicende nibelungiche.

Proprio l'aver scelto di dare voce e visibilità ad una tradizione particolarmente significativa come quella feroese è il primo motivo di sicuro merito del lavoro di Falanga, il quale, oltre a presentare la traduzione delle ballate, fornisce in un'ampia introduzione un interessante inquadramento storico e socio-culturale delle epoche in cui le dinamiche di produzione e trasmissione dei testi da lui tradotti hanno avuto luogo.

"Epoche" e non "epoca" perché la storia dei carmi di Sjúrður – e, più in generale, dell'intera produzione di ballate della tradizione delle Færøer – abbraccia un periodo che si estende ben al di là dei confini del Medioevo, anzi la loro stessa codificazione scritta è il frutto di un solerte e appassionato processo di trascrizione che ha avuto inizio nel XVIII secolo e che ha interessato anche il secolo successivo. È, questo, un aspetto di assoluto rilievo per un corretto approccio ai problemi connessi allo studio della tradizione non solo dei carmi feroesi, ma dell'intera produzione delle ballate scandinave medievali: il fatto che di questi testi abbiamo conoscenza solo attraverso testimonianze decisamente tarde – in Scandinavia le prime risalgono al XVI secolo – deve indurci ad usare una certa prudenza nell'interpretarli come rappresentanti genuini della cultura medievale. Nel caso dei *kvæðir*, se è vero, come ricorda Falanga, che l'opinione più accreditata circa il periodo della loro fioritura li colloca nel XIV secolo – ma i *Sjúrðarkvæðir* risalirebbero a "non prima della fine del XIII secolo (e probabilmente nemmeno assai più tardi)" (p. 21) – non sappiamo che forma essi avessero prima della loro messa per iscritto. Inoltre, lo stesso processo di trascrizione dei carmi non va inteso come riproposizione fedele del patrimonio della ballata prima tramandato esclusivamente in forma orale, ma più probabilmente come un'operazione di revisione e adattamento. È assai probabile, infatti, che il processo stesso di *Verschriftung* abbia comportato una risistemazione del materiale, dovuta se non altro al passaggio dalla trasmissione orale, fluida ed instabile, a quella scritta, che si configurava invece come un tentativo di stabilizzazione della tradizione. Inoltre, se è vero, come afferma Falanga, che in questo processo di (ri)costruzione la memoria "in quanto strumento principale di appropriazione e rielaborazione del proprio passato storico e leggendario" (p. 13) svolge un ruolo determinante, non dobbiamo dimenticare che se da un lato essa si pone alla base di un momento fondante dell'identità della cultura feroese, dall'altro rappresenta un'istanza complessa, in grado di modulare

e riscrivere la tradizione stessa.
Sulla base di queste premesse, occorre pertanto sottolineare che non siamo in grado di stabilire in che misura i testi che oggi leggiamo nell'imponente *Corpus Carminum Færoensium* – uscito tra il 1951 e il 1972 a cura di Andreas Djurhuus e Christian Matras ma opera del danese Svend Grundtvig, già responsabile della raccolta *Danmarks gamle Folkeviser* – debbano la loro forma attuale ad una rielaborazione moderna. Quella che noi oggi conosciamo è, in sostanza, una tradizione stratificata, avente in sé tanto elementi direttamente riconducibili al nucleo medievale delle ballate quanto aspetti probabilmente ascrivibili al contesto storico e culturale in cui questi testi hanno conosciuto per la prima volta una redazione scritta.
Data la centralità delle questioni fin qui delineate, credo che sarebbe stato interessante insistere maggiormente sui principali nuclei problematici connessi con la trasmissione di questi testi, esplicitandone con maggiore chiarezza il peso nell'approccio interpretativo.
Dopo aver tracciato un quadro storico necessariamente sintetico delle principali vicende politiche del Medioevo delle Fær Øer, il curatore illustra i principali generi letterari e le loro peculiarità e gli spazi socioculturali della loro fruizione, dalla *kvøldseta* feroese – vero e proprio momento di aggregazione sociale che aveva luogo nelle case, soprattutto nelle notti invernali, e che per molti versi è analoga alla *kvöldvaka* islandese – alle festività aperte ad un pubblico più numeroso, che fornivano l'occasione per la *performance* delle ballate. Interessante e dettagliata è, a questo proposito, la descrizione delle modalità della loro esecuzione, puntando l'attenzione sulla loro complessità semiotica – in quanto unione di testo, canto e danza – e sul valore dell'esperienza collettiva ad esse connessa. Ciò che emerge da queste descrizioni è un quadro chiaro della sostanziale indissolubilità del presente della cultura feroese con il proprio passato, che viene costantemente attualizzato attraverso la riproposizione delle ballate stesse.
Al termine di questa prima sezione di carattere generale, Falanga prende in esame più da vicino i *Sjúrðarkvæðir*, definendone in primo luogo l'appartenenza al genere eroico della ballata sulla base della classificazione proposta dallo studioso svedese Bengt R. Jonsson. L'attenzione viene poi rivolta all'inquadramento dei carmi nell'ambito della complessa tradizione della materia nibelungica in ambito germanico: nella tradizione della ballata feroese, essa si trova divisa in tre carmi (*Regin smiður*, *Brinhildar táttur*, *Høgna táttur*) che, pur essendo autonomi, formano un ciclo completo e corrispondono a tre nuclei della tradizione nibelungica. Viene poi affrontata la complessa questione delle fonti dei tre carmi e, in particolare, il rapporto con la *Völsunga saga* e la *Þiðreks saga af Bern*: se nel caso di *Regin smiður*, condividendo l'opinione di altri studiosi, il curatore esclude l'ipotesi secondo cui il testo sarebbe "una versione poetica della saga islandese" (p. 19), per quanto riguarda gli altri due *kvæðir* l'influsso delle due saghe sarebbe presente in misura diversa. In particolare, *Brinhildar táttur* avrebbe attinto da entrambe, mentre *Høgna táttur* presenterebbe un rapporto più stretto con la *Þiðreks saga af Bern*. Proprio la presenza di un mosaico composito di fonti – fra cui vanno certamente annoverate quelle orali, a noi ormai completamente sconosciute – spinge Falanga a sottolineare la spiccata ricettività della cultura feroese nei confronti di temi, motivi e stilemi del Medioevo europeo: "i Carmi di Sigurð e l'intero patrimonio di ballate raccolto nel CCF testimoniano un incrocio presso la comunità feroese medievale di materiali e forme artistiche e letterarie differenti e di diversa provenienza, l'incontro di materiali e linguaggi narrativi antichi (l'antico patrimonio germanico, potremmo dire, "comune") con una forma artistica più giovane (la ballata), di materia da fonti scritte (islandese o norvegese) con la tradizione della danza a catena , sintesi di parola, musica e danza, forse d'origine francese, ma giunta di certo per tra-

mite norvegese" (p. 22).
L'ampia introduzione si chiude con una sezione dedicata alla tradizione del testo e ai criteri adottati per la traduzione. Per quanto riguarda il primo aspetto, il curatore mette opportunamente in evidenza la questione dell'instabilità testuale connessa alla trasmissione dei carmi. Di essi, infatti, esistono ben nove redazioni diverse, tutte databili ad un periodo compreso fra il XVIII e il XIX secolo e contenute nel *corpus* curato da Djurhuus e Matras. Particolarmente interessante risulta l'esplicitazione della strategia traduttiva, cui Falanga riserva molta attenzione. L'intento della traduzione è quello di "riproporre nel nuovo codice linguistico non solo il contenuto originale, bensì anche la complessità storico-culturale, la stratificazione e i rimandi interni, la stessa natura formulare della lingua dei carmi" (p. 25).
In particolare, viene messa in evidenza la centralità del ruolo del destinatario nell'ambito dell'intero processo di traduzione, che si configura come veicolo di comunicazione interculturale tra la *source culture* e la *target culture*. Pertanto, nel tradurre le ballate feroesi Falanga dichiara di aver tenuto conto tanto della loro "natura orale e formulare, quanto della struttura ritmica e metrica e, non di meno, della tradizione di riferimento, quella nibelungica" (p. 26). A proposito di quest'ultimo aspetto, il curatore riflette sull'importanza di prendere in considerazione le traduzioni in italiano dei principali documenti letterari che tramandano la materia nibelungica, dal *Nibelungenlied* tedesco alla sezione eroica dell'*Edda* poetica islandese, osservando che "la tessitura di un dialogo intertestuale anche fra testi tradotti può certamente contribuire tanto all'innalzamento della qualità della traduzione quanto alla comprensione più completa del testo da tradurre" (p. 27).
Le stimolanti riflessioni di Falanga proseguono focalizzando l'interesse sulla duplice direzione seguita nel lavoro di traduzione, l'una conservativa, l'altra innovativa: da un lato, infatti, egli ha inteso costruire un "bacino culturale comune ai due sistemi culturali (…), spingendo ovunque possibile verso soluzioni lessicali e sintattiche che si riallacciassero (o per lo meno non le ignorassero) a quelle compiute da Meli e Scardigli col norreno dei carmi eddici o da Dolfini con la prosa di Snorri Sturluson" (p. 27). Dall'altro, invece, l'obiettivo è stato quello di rivitalizzare l'interesse nei confronti della ballata conferendole una veste linguistica nuova, considerando pertanto la traduzione anche come fonte di stimoli nuovi all'interno della cultura d'arrivo. Movendo da queste premesse, Falanga propone una descrizione chiara e dettagliata della strategia traduttiva adottata, giustificando e svelando al lettore le motivazioni poste alla base delle scelte compiute nella resa in italiano del testo, sia sul piano lessicale, sia su quello sintattico e metrico-ritmico. Per quanto riguarda il lessico, interessante e ben motivata mi pare la scelta di rendere le specificità dello stile del testo delle ballate (*kvæðimál*) attraverso l'uso di strutture e stilemi del linguaggio della fiaba e della leggenda in quanto generi della tradizione tardomedievale con cui il lettore italiano ha maggiore familiarità e, soprattutto, in quanto per molti versi accostabili al genere della ballata stessa. In questo modo, Falanga spiega la presenza di "tanti arcaismi, formule, spie di linguaggi speciali, richiami al grande bagaglio del lessico cavalleresco impiegati nell'italiano della traduzione" (p. 28).
Sul piano della trasposizione delle caratteristiche metriche e ritmiche del testo di partenza, il traduttore ha optato per "un'alternanza di metro giambico e trocaico" (p. 30) nel tentativo di riprodurre l'andamento del ritmo della ballata e ha conferito grande importanza alla conservazione della rima. Quest'ultima scelta, come osserva egli stesso, ha comportato però un'inevitabile perdita nella resa del ricco patrimonio formulare della ballata, che nei carmi feroesi presenta caratteristiche di particolare complessità.
Infine, la scelta di tradurre la redazione H dei carmi di Sjúrður viene motivata sulla

base di ragioni storiche piuttosto che filologiche. Essa, infatti, è opera di V. U. Hammershaib, che a metà del XIX secolo pubblicò la raccolta *Færøiske Qvæder* (København 1851-1855) e che tramite questa operazione "si fece voce autorevole, responsabile quasi di un atto di coniazione, da 'padre fondatore' della cultura letteraria (e non solo) della comunità feroese" (p. 33). L'esplicitazione di queste importanti premesse contribuisce a mio avviso ad arricchire la lettura di questa brillante e attenta traduzione dei *Sjúrðarkvæðir*, soprattutto perché produce nel lettore una maggiore consapevolezza delle dinamiche che hanno influenzato l'intero processo traduttivo. In questo modo, infatti, si possono apprezzare i meriti e cogliere i limiti che caratterizzano la traduzione intesa come operazione semiotica complessa, conferendo al testo che ne costituisce il prodotto finale quel valore di mezzo di comunicazione interculturale che ne rappresenta senza dubbio il tratto principale.
In conclusione, il lavoro di Falanga si presenta come un ottimo e prezioso contributo alla conoscenza del patrimonio delle ballate feroesi in Italia, sia per l'accuratezza della traduzione, sia per la rigorosa e analitica illustrazione dei contesti storici e socio-culturali in cui i *kvæðir* si collocano.

Massimiliano Bampi

SEGNALAZIONI

Saggi

Roberta Ascarelli (a cura di), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, Roma, Artemide, 2004, pp. 254, € 25

Sandro Barbera, Paolo D'Iorio, Justus H. Ulbricht (a cura di), *Friedrich Nietzsche. Rezeption und Kultus*, Pisa, ETS, 2004, pp. 362, € 20

Ursula Bavaj, *Gellert. Saggio sugli scritti teorici*, Roma, Artemide, 2004, pp. 166, € 18

Richard Beer-Hofmann, *Il sogno di Giacobbe*, trad. e introd. di Giuseppe Farese, Firenze, Giuntina, 2005, pp. 130, € 12

Stefano Beretta, *Trasformare e mitizzare. Aspetti della traduzione nella Germania dell'età classico-romantica*, Trento, Editrice UNI Service, 2005, pp. 127, € 9,50

Serena Bertolucci, Cristiane Liermann, Giovanni Meda Riquier, Aldo Venturelli (a cura di), *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, Villa Vigoni, Loveno di Menaggio, 2004, pp. 96, s.i.p.

Giuseppe Bevilacqua, *Novecento tedesco*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 245, € 25

Massimo Bonifazio, *I galatei di Sankt Grobian. Eccessi alimentari e 'cattive maniere' nella letteratura di lingua tedesca fra i secoli XII e XVI*, Torino, Trauben, 2004, pp. 158, € 10

Walter Busch, *Bild –Gebärde – Zeugenschaft. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke*, Bozen u.a., Sturzflüge – Studienverlag, 2004, pp. 292, s.i.p.

Rita Calabrese (a cura di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, ETS, 2005, pp. 220, € 15

Mirella Carbone, *Joseph Roth e il cinema*, Roma, Artemide, 2004, pp. 144, € 18

Cesare Cases – Sebastiano Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di Luca Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, pp. 360, € 35

Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, due punti edizioni, 2004, pp. 128, € 9

Michele Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e*

Novecento, Roma, Meltemi, 2004, pp. 188, € 17

Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 576, € 32.

Gustavo Corni, *Il sogno del "grande spazio"*, Bari, Laterza, 2004, pp. 276, € 19

Marcella Costa, *Fremd. Le parole, i luoghi, il motivo dell'estraneo nelle fiabe e nelle leggende dei fratelli Grimm*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2004, pp. 166, € 13

Arianna De Luca, *Scritto nella pietra. La lettura della Bibbia nel romanzo di Thomas Mann*, Bari, Laterza, 2004, pp. 397, € 25

Giuseppe Dolei, *Compagni di viaggio. Ricordi e ritratti*, Roma, Artemide, 2004, pp. 142, € 18

Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Uta Treder (a cura di), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Perugia, Morlacchi, 2004, pp. 430, € 20

Marino Freschi, *Thomas Mann*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 264, € 15

Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 638, € 38,00

Germanistentreffen Deutschland – Italien (8. – 12.10.2003). Tagungsbeiträge, Bonn, DAAD, 2004, pp. 508, s.i.p.

Peter Ihring, Friedrich Wolfzettel (a cura di), *Deutschland und Italien. 300 Jahre kultureller Beziehungen*, Bamberg, Verlag für deutsch-italienische Studien. Pädagogischer Zeitschriftenverlag, 2004, pp. 183, s.i.p.

Interpretando Schnitzler, a cura di Teresa Paladin, prefaz. di Claudia Sonino, Firenze, Carlo Zella, 2004, pp. 181, € 12,50

Thurit Kriener, Gabriella Rovagnati, *Dionysische Perspektiven. Gerhart Hauptmanns Novelle "Der Ketzer von Soana" und sein Briefwechsel mit Rudolf Pannwitz*, mit einem Vorwort von Peter Sprengel, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, pp. 146, € 34,80

Elmar Locher, Isolde Schiffermüller (a cura di), *Franz Kafka – Ein Landarzt. Interpretationen*, Bozen, Edition Sturzflüge, 2004, pp. 310, s.i.p.

Sandro M. Moraldo, Marcello Soffritti (a cura di), *Deutsch Aktuell. Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, Roma, Carocci, 2004, pp. 272, € 19,60

Federica Ricci Garotti (a cura di), *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2005, pp. 113, € 10

Alessandra Schininà, *Movimento nella stasi. I diari di Franz Grillparzer*, Roma, Artemide, 2004, pp. 128, € 18

Margherita Versari, *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Roma, Carocci, 2004, pp. 172, € 15,40.

Luciano Zagari, *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, Pisa, ETS, 2004, pp. 412, € 22

Traduzioni

Gottfried Benn, *Frammenti e distillazioni*, a cura di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2004, pp. 139, € 12,50

Berlin Babylon. Antologia di giovani scrittori tedeschi, a cura di Laura Scuriatti, trad. di Margherita Belardetti e Elena Sinisi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 201, € 8,40

Pieke Biermann, *Berlin Kabbala*, trad. di Robin Benatti, Roma, Fandango, 2004, pp. 150, € 10

Heinrich Böll, *Prigioniero a Parigi e altri racconti*, trad. di Vincenza Gini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 200, € 8,40

Ludwig Derleth, *Proclamazioni*, a cura di Maurizio Pirro, Torino, Trauben, 2005, pp. 170, € 14

Hans Magnus Enzensberger, *Gli elisir della scienza. Sguardi trasversali in poesia e prosa*, trad. di Vittoria Alliata, Anna Maria Carpi, Umberto Gandini e Daniela Zuffellato, Torino, Einaudi, 2004, pp. 245, € 21

Max Frisch, *Biografia. Un gioco scenico*, trad. di Maria Gregorio, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 144, € 7

Anna Funder, *C'era una volta la DDR*, trad. di Bruno Amata, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 200, € 8,40

Johann Wolfgang Goethe, *Il cenacolo di Leonardo*, trad. di Claudio Groff, Milano, Abscondita, 2004, pp. 104, € 11

Günter Grass, *Il torto del più forte*, trad. di Claudio Groff, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2004, pp. 142, € 12

Durs Grünbein, *Il primo anno. Appunti berlinesi*, trad. di Franco Stelzer, Torino, Einaudi, 2004, pp. 176, € 12

Wolf Haas, *Vieni dolce morte*, trad. di Francesco Porzio, Vicenza, Neri Pozza, 2004, pp. 192, € 14,50

Peter Handke, *Le immagini perdute*, trad. di Claudio Groff, Milano, Garzanti, 2004, pp. 640, € 19,50

Paul Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. di Francesco Saba Sardi, Milano, Abscondita, 2004, pp. 86, € 11

Alfred Kubin, *Demoni e visioni notturne*, trad. di Maria Attardo Magrini, Milano, Abscondita, 2004, pp. 84, € 10

Charlotte Link, *L'uomo che amava troppo*, trad. di Valeria Montagna, Milano, Corbaccio, 2004, pp. 414, € 18

Karl Lubomirski, *Tempo naufragato/ Gekenterte Zeit, Poesie scelte* (con testo a fronte), trad. di Enrica Mogàvero, Milano, Viennepierre, 2005, pp. 177, € 18

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Urfassung (1922)*, aus dem Nachlaß hrsg. von Simona Vanni. Buch und CD-Rom-Ausgabe, Pisa, Jacques e i suoi quaderni 43, 2004, pp. 165, s.i.p.

Elke Naters, *G.L.A.M.*, trad. di Andrea Michler, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 188, € 9,50

Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi*, a cura di Mario Carpitella e Federico Gerratana, versione di Giorgio Colli e Chiara Colli Staude, nuova edizione a cura di Giuliano Campioni, Milano, Adelphi, 2004, vol. I: autunno 1869-aprile 1871, pp. 385, € 16; vol. II: inverno 1870/1871-primavera 1872, pp. 364, € 16

Walter F. Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di Susanna Mati, postfaz. di Franco Rella, premessa di Giampiero Moretti, Roma, Fazi, 2005, pp. 125, € 14

Poetesse tedesche del tempo romantico, a cura di Claudia Buffagni e Renata Gambino, Firenze, Nardini, 2004, pp. 251, € 18

Cristoph Ransmayr, *Il mondo estremo*, nuova edizione riveduta, trad. di Claudio Groff, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 256, € 18

Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand*, trad. di Antonella Cerminara, Roma, Voland, 2005, pp. 544, € 25

Joseph Roth, *Il Caffè dell'Undicesima Musa*, a cura di Helmut Peschina, trad. di Rosella Carpinella Guarneri, Roberto Cazzola, Milano, Adelphi, 2005, pp. 229, € 16

Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, a cura di Marco Ravera, Brescia, Morcelliana, 2004, pp. 350, € 25

Jörg Steiner, *Chi balla Šostakovič*, trad. di Daniela Idra, Bellinzona, Casagranda, 2004, pp. 102, € 12,80

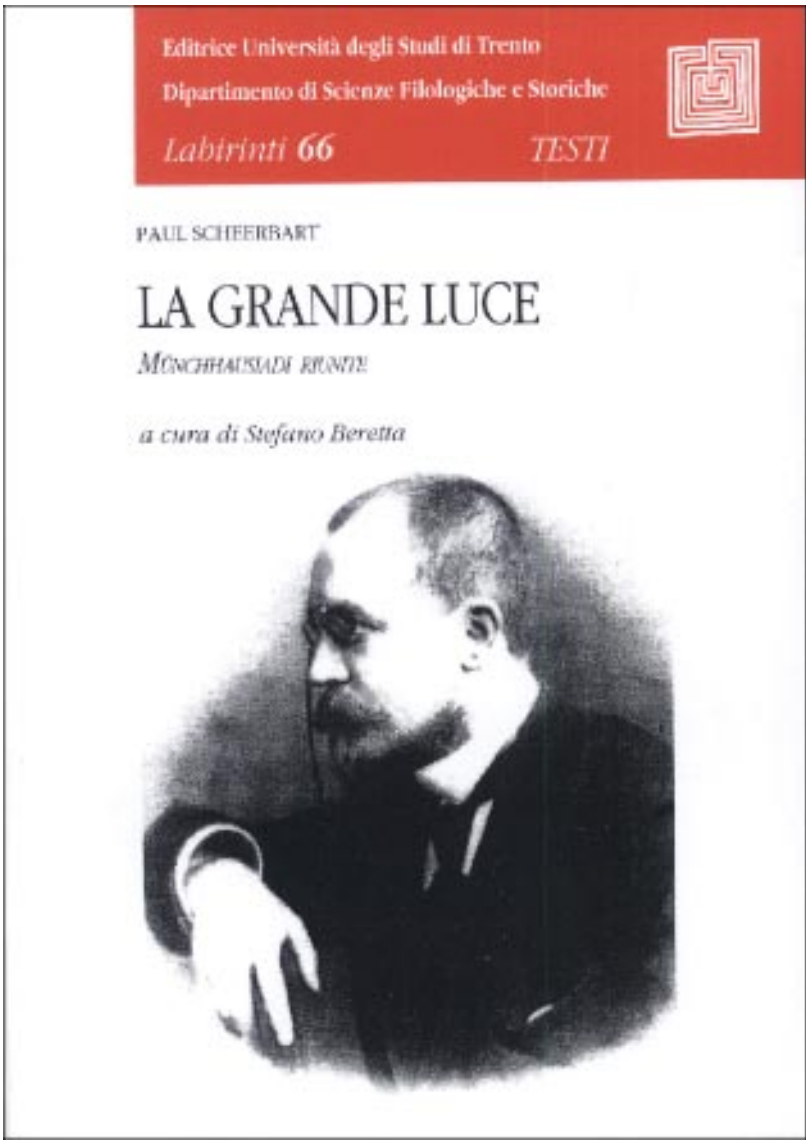
Hans Ulrich Treichel, *L'amore terreno*, trad. di Francesca Gimelli, Vicenza, Neri Pozza, 2004, pp. 256, € 15

Hans Ulrich Treichel, *La torre del Maestro*, trad. di Silvia Bortoli, Torino, Einaudi, 2005, pp. 154, € 14

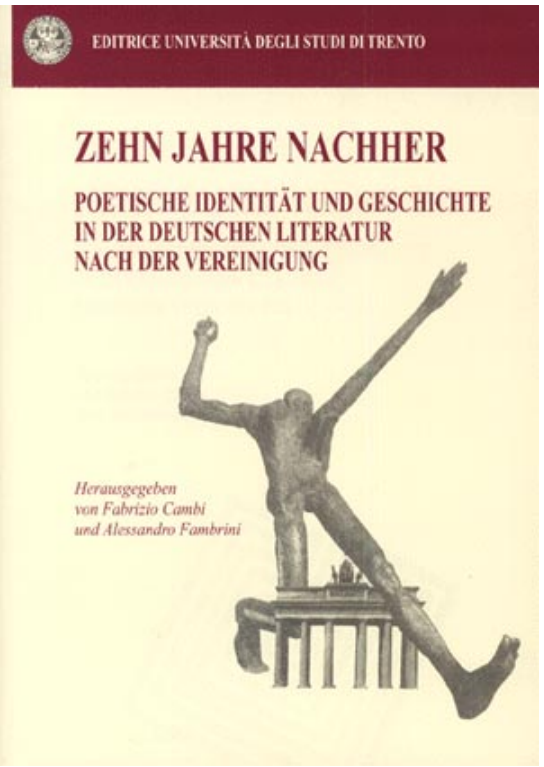
L'urgenza della luce. Cristina Campo traduce Christine Koschel, a cura di Amedeo Anelli, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 67, € 10

Kara Yadé, *Salam Berlino*, trad. di Marina Pugliano, Roma, e/o, 2005, pp. 326, € 15,50

Juli Zeh, *Aquile e angeli*, trad. di Robin Benatti, Roma, Fazi, 2005, pp. 384, € 15

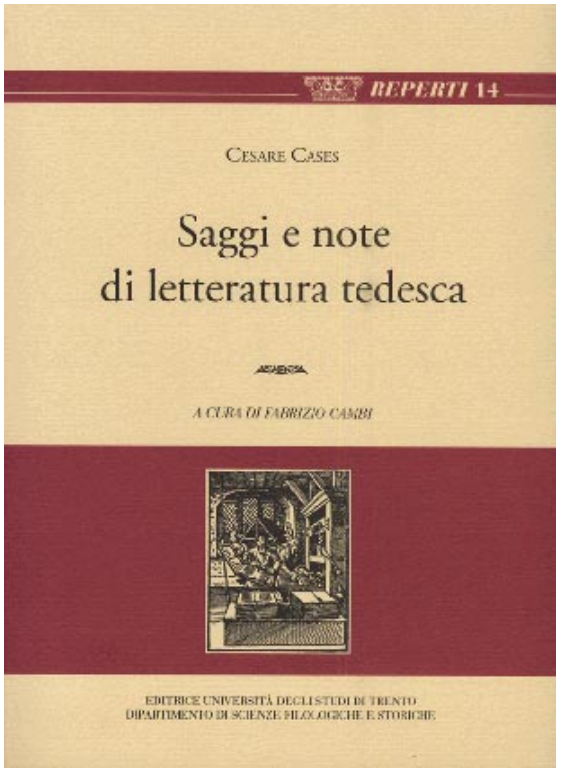

Editrice Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Labirinti 66
TESTI
PAUL SCHEERBART
LA GRANDE LUCE
MÜNCHHAUSIADI RIUNITI
a cura di Stefano Beretta

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. 21
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

Mark M. Anderson
Culture a confronto: *Cultural Studies* nel contesto anglosassone e italiano 1

Laura Benzi
Dietmar Till, *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert* 10

Fabrizio Cambi
Ursula Bavaj, *Gellert. Saggio sugli scritti teorici* 13

Paola Quadrelli
Marcella Costa, *FREMD. Le parole, i luoghi, il motivo dell'estraneo nelle fiabe e nelle leggende dei fratelli Grimm* 15

Riccardo Morello
Hermann Dorowin, Rita Svandrlik, Uta Treder, a cura di, *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli* 18

Anna Fattori
Robert Walser: Text und Kritik 19

Massimo Salgaro
Gesine Leonore Schiewer, *Poetische Gestaltkonzepte und Automatentheorie. Arno Holz – Robert Musil – Oswald Wiener* 28

Elena Agazzi
Hermann Broch, *Autobiografia psichica* 31

Michael Dallapiazza
Alfred Andersch: *Gesammelte Werke in 10 Bänden. Kommentierte Ausgabe* 34

Alessandro Fambrini
W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* 36

Beate Baumann
Kirsten Adamzik (2004), *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung* 37

Rita Svandrlik
Rita Calabrese, *Sconfinare. Percorsi femminili all'interno della letteratura tedesca* *43*

Maurizio Pirro
Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins* 45

Barbara Molinelli-Stein
Peter Wolfgang Waentig, *Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum. Tedesco protomoderno*. 49

Lorenzo Lozzi Gallo
Saga di Gautrekr 51

Fulvio Ferrari
Beatrijs. La leggenda della sacrestana. Un miracolo mariano in medio nederlandese 53

Massimiliano Bampi
Carmi di Sigurð 55

Segnalazioni 58

Università degli Studi di Trento

VII - 21

€ 5,16