VII - 23

# OSSERVATORIO CRITICO
## della germanistica

Michele Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 190, € 17,00

Quello che nel suo *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento* (Roma, Meltemi, 2004) era un accenno, un appunto a futura memoria, viene ripreso da Michele Cometa in questo *Descrizione e desiderio* – che ne è in tal senso come un'emanazione – ed esteso a saggio compiuto, che mette a frutto le categorie là codificate e più volte applicate nella recente produzione critica del germanista palermitano: "Nella produzione di E. T. A. Hoffmann, quella che a ragione può essere definita una sorta di *ékphrasis creativa* – anche nel senso di descrizione di immagini che non hanno alcuna esistenza oggettiva – giunge a un vertice sommo, probabilmente insuperato nella letteratura moderna" (*Parole che dipingono*, p. 13). Proprio alla definizione della "*ékphrasis creativa*" è dedicato per intero il lavoro più recente, e alla sua messa a fuoco che, attraverso la lente hoffmanniana, diviene paradigma di modernità, fino al superamento di quelle schematizzazioni, se non vere e proprie aporie, che nell'*ékphrasis* romantica si mettono a nudo quando essa tenta di uscire dalle simmetrie obbligate del confronto descrizione/dipinto: in Hoffmann l'immagine crea icasticamente la realtà, non la rappresenta, e la realtà creata corrisponde a una percezione del reale che lo nasconde e al tempo stesso ne offre un'interpretazione cifrata, allusiva, che illumina alcune sue regioni altrimenti inaccessibili.

Il lavoro di Cometa è articolato attraverso due macro-capitoli. Il primo, *Modi della descrizione*, ripercorre il percorso "formativo" su cui si sviluppa il principio fantastico della visione hoffmanniana, agito attraverso una catena di impulsi che trapassano uno dall'altro in una dinamica in cui sono investiti il tempo e lo spazio: dal racconto – come Cometa lucidamente individua sulla scorta degli *Elisir del diavolo* – che crea la memoria, alle immagini delle quali la memoria si nutre e di cui si serve per ricreare nuovi racconti, che finiscono per dipanarsi attraverso la trama di altre immagini che appartengono al repertorio della tradizione pittorica, in un processo che è al tempo stesso circolare e inesauribile e che va al cuore dei meccanismi dei quali l'arte – non solo quella hoffmanniana – si nutre e da cui scaturisce. Nella ricostruzione di tali meccanismi è centrale il risalto che viene dato alla traccia psicoanalitica, e difatti Cometa richiama sovente il dettato freudiano – e ciò che questo dettato ha generato nella riflessione successiva – a sostegno delle sue argomentazioni, muovendo dalle osservazioni di Freud a proposito del *Sandmann* e della teoria del perturbante, e innestandole sulla cifra dell'*ékphrasis*. A essa Hoffmann ricorre attraverso una costellazione di fonti

Università degli Studi di Trento

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

che non si limitano a quelle primarie dei dipinti sui quali ebbe modo di posare lo sguardo nel corso della sua vita (di essi Cometa offre una mappa accurata e puntuale nella sua ricostruzione: dalla collezione di Hippel nella prima giovinezza alla Gemäldegalerie di Dresda alla Pommersfeldener Galerie e alle mostre dell'Accademia berlinese più tardi), ma comprende anche biografia, aneddotica, manuali, descrizioni di seconda e di terza mano, in un tutto che si fonde in un calderone visivo-fantastico destinato a ritornare poi dipanandosi nella sua narrativa in figurazioni che sono al tempo stesso inedite e note (da qui la centralità della categoria dello *unheimlich* sulla quale anche Cometa a ragione insiste). Esempio illuminante dei calchi e degli arabeschi che Hoffmann intreccia intorno ai propri modelli è quello di Salvator Rosa, che nel racconto *Signor Formica* è personaggio storico e insieme deformazione mitografica e riflessione sulle forme di quel mito, il tutto condotto nella rivivificazione di dipinti che sono per lo più non visti direttamente, ma immaginati attraverso la loro narrazione esegetica e quindi si trasformano da quadri viventi "passivi" a quadri viventi "attivi" che scardinano spesso le convenzioni e le forme stesse del narrare. Centrale in questo processo che Cometa, mediando dal lessico psicanalitico, chiama di "condensazione" (esemplari in tal senso sono le pagine dedicate a Brueghel e Bosch [pp. 68-78]), è la figura femminile che coagula le energie psichiche di cui è simulacro in una corrente che polarizza "la sua aura magica e la sua carica sessuale" (p. 54) e la converte in espressione assoluta del desiderio, sia quando il quadro prefiguri l'immagine vivente (e anticipando il desiderio quindi lo "crei" attraverso ciò che Cometa definisce pratica di agnizione) come ne *I sosia* o ancor di più negli *Elisir del diavolo*, sia quando il personaggio reale si adegui al modello e interpreti, finendo con il sovrapporvisi, la figura di un dipinto, come la Cecilia/Santa Cecilia delle *Nuove avventure del cane Berganza*.

Poiché il terreno di buona parte delle riflessioni cui si è finora accennato è quello della sessualità e del desiderio, è quasi necessaria conseguenza la circolazione che si crea a livello di pulsione e sua soddisfazione tra immagine, funzione visiva e impulso interiore, ed è alla sua puntuale individuazione in figure concrete che è dedicato il secondo capitolo, *Ékphrasis e desiderio*, che concentra il proprio fuoco su una particolare declinazione dei principi in precedenza stabiliti, ovvero sulla raffigurazione della figura femminile attraverso due fondamentali incarnazioni, quella della Maddalena e quella di Santa Rosalia, entrambe interpretate come varianti rispetto al *topos* che attraversa il romanticismo della Venus-Galatea, in cui convergono il sensualismo pagano e la sensibilità cristiana, e quest'ultima finisce per essere morbosamente contaminata dal primo. In Hoffmann non solo la contaminazione si fa più aperta e audace, ma diviene nucleo portante di un inedito sincretismo che lega insieme gli elementi della tradizione ai modi nuovi di un romanzo in cui è applicata una nuova dimensione, "dimensione mediale" la chiama Cometa con felice definizione, che si proietta verso una cultura di condivisione visiva già improntata di modernità. È attraverso il ricorso alla *laterna magica*, infatti, che Cometa individua l'apporto particolare offerto da Hoffmann al *topos* dell'incrocio Venere-Madonna, che si fa così non solo tutto visivo, ma proiettato verso una medialità diversa, anticipatrice delle "arti in movimento" dei decenni a venire, in cui le dinamiche di rappresentazione e di ruolo tra rappresentazione e spettatore potenziano il momento che si lega all'eros, anche nel suo aspetto più voyeuristico e morboso, fino a farne il proprio cardine nelle loro espressioni estreme (tale momento era ovviamente centrale anche nelle proiezioni romantiche o in quelle pressoché coeve a Hoffmann dello Eichendorff del *Marmorbild* o dello Heine del *Lyrisches Intermezzo* o delle *Florentinische Nächte*, ma lì appariva limitato a un fulcro fisso e statico che operava come agente scatenante: la pittura, la scultu-

ra; in Hoffmann il modello della *laterna magica* esalta la dimensione dinamico-onirica e con essa quella erotica). In questa prospettiva è soprattutto S. Rosalia a presentarsi come icona perfetta di un'analogia (che Cometa fotografa come spregiudicata identità) tra Maria Vergine e dea pagana, sottolineata dall'attributo – di Venere, appunto – "roseo" del legame con il fiore tradizionalmente più sensuale. Alla ricostruzione delle possibili fonti hoffmanniane e degli itinerari percorsi dall'iconografia rosaliana (così come, nelle pagine precedenti, di quella maddaleniana: l'"investimento" di Hoffmann su Santa Rosalia negli *Elisir del diavolo* è battezzato da Cometa "spostamento dell'investimento libidico" [pp. 115-116] rispetto alla figura della Maddalena, altrove – specialmente nel *Signor Formica* – diversamente valorizzata) dal rinascimento fino alla sua penetrazione nell'Ottocento tedesco, *Descrizione e desiderio* dedica pagine particolarmente intense, corredate da un ricco repertorio illustrativo, a sancire l'originalità di approccio in un settore della ricerca sull'autore tedesco che tende spesso a scivolare lungo la superficie delle immagini, limitandosi, anche nei casi più nobili come in *La fantasmagorie* di Max Milner, a un balletto brillante tra i dispositivi ottici brulicanti nelle sue creazioni e i processi della psiche dai quali sono generate e che esse a loro volta generano, senza riguardo a categorie culturali più ampie di quelle dell'inconscio e delle sue ripercussioni sulla percezione del reale comunemente condiviso. In particolare, il canale di trasmissione "passione/mortificazione della carne" (p. 118) trova in Santa Rosalia un'icona privilegiata che fonde insieme "*gothic novel* inglese, letteratura odeporica sulla Sicilia e pittura seicentesca" (p. 119) in quello che Cometa definisce come "complesso" (p. 115 e segg.) legato al nome della santa palermitana: lo scatenarsi della passione innescato dal convergere di particolari elementi ("una grotta, una vergine dall'innegabile sensualità e un dipinto" [p. 121]: così li riassume Cometa), in cui è rintracciabile l'inconfondibile nota hoffmanniana che riepiloga e trascende le disparate fonti agiografiche (sempre perfettamente riconoscibili: alcuni passi di Hoffmann sembrano perfette trascrizioni narrative dei dipinti sacri di Van Dyck; ma non mancano i richiami a tradizioni diverse, ad esempio a quella musicale) e le catapulta in un'orbita del tutto nuova, in cui l'implicito del desiderio si fa palese. Da questo intreccio fitto e coltissimo tra filologia e interpretazione scaturisce un lavoro la cui godibilità è pari alla carica innovativa e che, "esaurendo" Hoffmann (o almeno le opere di Hoffmann prese in esame) quanto alla permeabilità delle cifre indagabili della sua ispirazione, stabilisce un punto fermo per ulteriori indagini e allo stesso tempo, approfondendo la comprensibilità dell'autore tedesco, non ne esaurisce la complessità.

Alessandro Fambrini

Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, Ruhpolding, Franz Philipp Rutzen, 2004, pp. 208, € 24

Occorre sempre rifarsi a una posizione ermeneutica ormai molto precaria quando ci si accosta ad autori sempre più lontani come i classici. Un'esigenza che si avverte con forza ancora maggiore nella lettura del saggio di Élisabeth Décultot. L'impressione che si ricava da questo studio condotto sulle 7500 pagine degli appunti di Winckelmann, che dal 1801 sono custoditi nella Biblioteca Nazionale di Parigi, non è tanto e solo il puntiglioso resoconto sulle fonti di Winckelmann quanto l'esibizione della distanza metodologica della ricerca contemporanea rispetto a quel quadro: poche cose ci sono estranee come la dimensione settecentesca del testo nell'epoca della riproducibilità manuale, per ribaltare quella formula benjaminiana che meglio di ogni

altra ha definito la nostra condizione attuale.

L'intento fondamentale del libro di Décultot è essenzialmente uno: demitizzare la figura di Winckelmann, o meglio l'idea della sua originalità assoluta. Idea che si è poggiata sulle due dimensioni complementari del pensiero winckelmanniano: da una parte quella di natura estetica, il Winckelmann artefice di una nuova sensibilità, una sorta di "nuovo Colombo", come lo descrisse Goethe, che aveva scoperto la vera Grecia, dall'altra il Winckelmann che inaugura una nuova disciplina, la storia dell'arte, un ambito del sapere fino ad allora inespresso. Una mitologia che trova il suo coronamento nella monumentale biografia di Carl Justi del 1866-1872, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Setacciare le carte di Winckelmann significa allora per la studiosa francese propriamente tracciare la carta del sapere di Winckelmann, la cui opera non è più vista come un "Flußlauf" inarrestabile, ma come un complesso laboratorio di rimandi, stratigrafie che gettano luce su aspetti poco considerati se non inediti del pensiero winckelmanniano. La *Exzerpierkunst* diventa con Winckelmann una modalità specifica della scrittura che ha alla sua base il cuore teoretico di tutto il sistema winckelmanniano: il tema della *Nachahmung*.

Se l'indagine, secondo le stesse parole di Décultot, non ha incontrato grandi difficoltà per quanto riguarda gli aspetti più strettamente tecnici (le trascrizioni di Winckelmann infatti sono molto più accessibili rispetto a quelle a stento leggibili di Herder o quelle mal catalogate di Montesquieu), al contrario si è sempre dovuta confrontare con l'implicito tabù epistemico che circonda la trascrizione intesa come mera violazione dell'originalità letteraria. È questa la cornice problematica del primo capitolo (*Der Kult um das Buch*), dedicato alla circolarità ermeneutica delle tre dimensioni che fanno di un libro un testo, un sistema comunicativo che codifica e che è sempre da codificare: *Lesen*, *Abschreiben*, *Schreiben*. A partire dal 1688 con il *Polyhistor* di Daniel Georg Morhof si configura una prassi culturale che vede nell'arte dell'*excerptum* il vero motore dell'appropriazione del sapere letterario (e libresco): "Das Exzerpt ist gleichsam das Prägestück des Wissens" (p. 21). Ciò ha ovviamente come sottaciuta premessa una teoria della letteratura che guarda al testo letterario come a un corpo atomizzabile. Formandosi in questo quadro, Winckelmann inizia a modificarlo grazie alla lezione degli *Essais* di Montaigne. Dal filosofo e saggista francese Winckelmann apprende l'apporto inevitabile della soggettività in ogni dimensione della testualità, come egli stesso riconosce con chiarezza: "Die Schriftsteller machen sich der Welt insgemein durch etwas besonderes und ihnen eigenes bekannt: ich, durch mein Wesen, das ich mit andern gemein habe, als den Michael von Montaigne; nicht als einen Sprachkünstler, nicht als einen Dichter, nicht als einen Rechtsgelehrten" (cit. a p. 30). A questa nuova apertura interpretativa del soggettivo, rappresentata dal modello Montaigne, fa eco il suo corrispettivo tecnico: la citazione. La citazione si configura come vera e propria arte della mediazione tra scrittura e lettura, la rielaborazione soggettiva, appunto, di un sapere già dato, la sua ricontestualizzazione ermeneutica. E nella citazione indiretta si realizza anche la rielaborazione del testo originale, la sua riscrittura, arte in cui Winckelmann, come dimostra la Décultot più volte, è un maestro assoluto. Questo passaggio da *Polyhistor* a *Schriftsteller*, da compilatore del sapere a suo interprete e poi artefice, avviene nel viaggio in Italia, allorché in Winckelmann il rapporto conflittuale tra 'filologia' e 'archeologia' si muta in quello ancora più problematico tra 'leggere' e 'vedere'. Nasce così la grande dialettica della metodologia critica di Winckelmann: la decisività della fruizione concreta nei confronti dell'opera, il vivere, l'*Erleben*, il sentire il prodotto estetico, che accompagna il momento riflessivo-conoscitivo che cerca di penetrare nella dimensione ideale dell'opera.

Questo nodo, appena accennato, trova nel secondo capitolo (*Antike und Moderne als fundamentales Gegensatzpaar*) un Winckelmann coinvolto lettore della *Querelle des Anciens et des Modernes*, che egli risolve teoreticamente nella nozione di *Nachahmung*: il problema dell'imitazione, forse la più complessa rivisitazione della *mimesis* platonica che la modernità abbia conosciuto. *Nachahmung* che Winckelmann, da lettore polemico ed eclettico, ricerca in ogni ambito non solo del sapere, ma dell'esistente *tout court*, tanto da trasformarla in un tratto antropologico costitutivo dell'umano, e qui la nozione di *mimesis* che Winckelmann intende è quella aristotelica e non più platonica. A Décultot, però, non interessa vedere le ricadute teoretiche di tutto ciò, ma legittimare la *Exzerpierkunst* che da pratica letteraria diventerebbe la premessa materiale della concezione dell'imitazione: "Das Nachahmen erstreckt sich zwar über ein weites Feld. Doch bevor es zum Problem einer ästhetischen Theorie wurde, war es für ihn tägliche Praxis, nämlich die des Exzerpierens. Die Hefte verdanken sich dem selben Prinzip wie die bildnerische Arbeit nach den in den Akademien geltenden Regeln: der Kopie. Wenn ein Künstler einen Meister kopiert und der Schreiber einen Autor abschreibt, so verbindet sie eine Analogie, die Winckelmann nicht entgangen ist. Das Exzerptheft steht am Anfang einer Ästhetik des Nachahmens" (p. 62). La *Geschichte der Kunst des Altertums* acuisce la tensione tra la compilazione e quell'esigenza dell'originalità che si era configurata in Winckelmann a partire dai *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, è la transizione decisiva 'dalla biblioteca al testo', dall'analisi del vecchio alla sua rielaborazione come sintesi del nuovo, come viene dimostrato da Décultot nell'indagine della genesi della famosa frase dei *Gedanken* sull'inimitabilità degli antichi, di fatto una traduzione libera da La Bruyére che diventa una riscrittura concettuale nella quale la volontà normativa del francese è trasfigurata nella nuova apertura dialettica del tedesco.

Tale problematica viene indagata a fondo nel terzo capitolo (*Warum Griechenland?*): la Grecia come contraddizione interna al sistema storico-estetico di Winckelmann. La doppia prospettiva che si viene a formare tra l'indeterminazione ideale (il modello greco) e la determinazione storica (il mondo greco), il contrasto quasi ontologico tra l'irripetibilità di un'esperienza storica e l'esigenza della sua esemplarità. Ma questa Grecia non è solo un *inventio* funzionale alla delineazione dell'identità del moderno, è anche una stratigrafia costruita su fonti ben precise come dimostrano gli appunti di Winckelmann. In primo luogo il *Greek Revival* dell'Inghilterra settecentesca: le *Charakteristics* di Anthony Cooper, terzo conte di Shaftesbury, opera del 1723 da cui Winckelmann desume l'idea della *Ursprünglichkeit* greca, e l'*Inquiry into the Life and Writings of Homer* di Thomas Blackwell del 1735, da cui viene ricavato quell'alfabeto estetico (*simplicity*, *smoothness*, *softness*, *delicacy*) che sarà riformulato nei *Gedanken*. L'edificazione della Grecia winckelmanniana, che si costruisce da subito come un'esperienza sostitutiva del viaggio mai realizzato in terra greca, trova un ulteriore consolidamento nelle letture che Winckelmann fa dell'*Esprit des lois* di Montesquieu e delle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* dell'abate Du Bos. Il primo è decisivo per l'interpretazione politica del mondo greco come manifestazione insuperata della democrazia e dell'armonia sociale, il secondo offre a Winckelmann quella teoria climatologica che sarà uno dei perni metodologici e concettuali della *Geschichte*. Una Grecia filtrata da queste letture e rielaborata da Winckelmann come un'irripetibile *Mischung* di natura e cultura dà vita a quell'ordine verticale delle civiltà che è il segno di riconoscimento della visione storica esposta nella *Geschichte*. L'isolare i contesti delle singole civiltà sarà proprio l'errore che Herder imputerà a Winckelmann: l'atomizzazione

della catena storica delle culture, la frantumazione dell'orizzontalità dei processi storici. Ma la complessità della *Geschichte der Kunst* risiede proprio nel suo configurarsi a partire da fonti documentabili e precise per poi sfociare in uno slancio teorico nel quale il peso dell'indagine storica è completamente funzionale a una lettura della contemporaneità. Per questo la *Geschichte* insieme alla *Geburt der Tragödie* di Nietzsche è il testo decisivo della comprensione della grecità nel moderno: la filologia è assunta come tensione interpretativa del presente, come programma di rinnovamento sociale e di utopia politica. Si crea allora un problema metodologico che il filologo (l'archeologo, lo storico, lo storico dell'arte) non può evitare: cosa ne è dell'oggetto della sua indagine e come affrontarlo? È il tema del quarto e ultimo capitolo (*Kunst als Gegenstand der Geschichte*), in cui Élisabeth Décultot sottolinea -e questo è uno degli aspetti più interessanti e originali della sua ricerca- il ruolo delle scienze naturali in Winckelmann. La *Histoire naturelle* di Buffon rappresenta per Winckelmann il punto di partenza da cui egli può configurare una domanda decisiva: come esprimere il visibile? In che modo le cose si convertono in parole? Scrive Décultot: "Der zukünftige Kunsthistoriker fand bei dem Naturhistoriker das Vorbild der auswählenden Übersicht, des 'anthologischen' Blicks, der aus einer überschäumenden Wirklichkeit herauszuziehen weiß" (p. 128). La gerarchia delle arti in Winckelmann diviene in un certo senso la traduzione in arte delle gerarchie rinvenibili nella natura. Nelle sue vesti di *Naturforscher* Winckelmann intravede nel legame tra uomo e clima l'influsso dell'ambiente naturale sulla costituzione sia fisica che psicologica dell'uomo, un rimando reciproco tra fisiologia ed etnologia. Centrale si rivela negli appunti di Winckelmann lo studio dell'ottica. Una metodologia dello sguardo, che è la prima pratica dello storico dell'arte, richiede uno studio approfondito della fisiologia dell'occhio, che Winckelmann conduce soprattutto sulla *Naturlehre* di Johann Gottlob Krüger (1740-1749). Il contatto ottico si rivela prima fonte del sapere, l'occhio è assunto come strumento euristico della realtà, ribadendo proprio la concezione del *theorein* greco, 'vedere pensando' e 'pensare vedendo'. A Winckelmann interessa quel progresso dall'esterno all'interno, dalla superficie all'interiorità, di cui l'occhio è interprete. L'ottica non è solo l'esperienza concreta dell'oggetto, è la prima tappa di una percezione più alta, la stessa fenomenologia dell'ideale: "la bellezza è percepita dai sensi, ma è la mente che la riconosce come tale", come scrive Winckelmann in uno dei passi decisivi della *Geschichte*.

Se le scienze naturali forniscono a Winckelmann basi oggettive sui cui formulare le proprie convinzioni estetiche, quelle umanistiche, la storia in primo luogo, segnano il terreno su cui si deve muovere lo studioso del passato: l'esigenza di trovare una continuità nella differenza storica (la tradizione) è in realtà la stessa esigenza di verificare una differenza nella continuità storica (l'identità del moderno). Adottato il modello dei *Petits écrits sur l'histoire*, letti nella traduzione di Lessing, e scelta la dimensione della *Geschichte* e scartata quella della *Historie*, Winckelmann si ritrova ancora una volta nell'opposizione tra vedere e leggere, tra archeologia e filologia, ma la scioglie dando vita a un'inedita ermeneutica dei fenomeni storici ed artistici: "die Lesung eines antiken Kunstgegenstandes gehorcht denselben Gesetzen wie die Lektüre eines Textes" (p. 144). Questa nuova visione consente a Winckelmann di vedere in quel testo complesso che sono i processi storici non una continuità progressiva, ma un sovratesto: nasce così una storia dell'arte che è storia dell'arte stessa e non degli artisti. Qui il Winckelmann compilatore e lettore si è completamente mutato nell'artefice di una sapere diverso nel quale la conoscenza del passato si delinea come una faticosa appropriazione di ciò che è stato e allo stesso tempo di ciò che potrebbe essere. Élisabeth Décultot suggerisce che l'*Exzerpierkunst* winckelmannia-

na è sia una *Werkstrategie* documentabile e documentata, sia un infinito puzzle di suggestioni, contraddizioni, un labirinto magmatico che ha al suo centro il problema di come la cultura, e ogni cultura, si fondi sempre su un'alterità indagata: un testo, una civiltà, come dimostra la stessa dialettica di copia e originale assunta ora come modello operativo all'interno di una biblioteca, ora come cuore di tenebra di ogni possibile demitizzazione: "Der Autor Winckelmann entpuppt sich nicht als Epigone, aber falsch ist ebenfalls das Bild des absoluten Erfinders, der sich heroisch gegen alle Tradition auflehnt. Er ist vielmehr ein Schöpfer, in dem der Kopist steckt, besser gesagt, ein Schöpfer, *weil* er Kopist ist" (p. 180).

Andrea Mecacci

*Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser in Zusammenarbeit mit Ute Pott, Göttingen, Wallstein, 2005, pp. 334, € 32

Il volume, che raccoglie le relazioni tenute nel corso di un convegno internazionale svoltosi nel novembre 2000 presso il 'Gleimhaus' di Halberstadt, si colloca nel punto di intersezione tra alcune delle linee di ridefinizione metodologica che negli ultimi dieci-quindici anni hanno considerevolmente riformulato il quadro critico relativo al complesso della civiltà letteraria tedesca nella seconda metà del diciottesimo secolo. L'espansione dell'industria editoriale e la moltiplicazione dei luoghi di discussione pubblica di tale produzione ben al di là dei confini ristretti ed elitari delle accademie; ancora, la considerazione del livello specificamente mediale della comunicazione estetica anche sul piano della riflessione poetologica sottesa alla produzione letteraria vera e propria, nonché la disponibilità degli autori di cultura ad accogliere e propagare l'attività intellettuale praticata nell'ambito delle altre culture nazionali, nei termini di un'attitudine al *Kulturtransfer* davvero vivissima sul finire del Settecento (e cfr. da ultimo il numero 1/2006 della "Germanisch-Romanische Monatsschrift", dedicato al tema "Triangulärer Transfer: Großbritannien, Frankreich um Deutschland um 1800"); tutti questi elementi non soltanto strutturano il perimetro analitico all'interno del quale procedere a una nuova mappatura di quella ricchissima stagione della cultura europea (nuova sia in senso ideologico, giacché le modalità pragmatiche del commercio intellettuale acquisiscono in questa prospettiva un'importanza pari a quella dei contenuti che in tale commercio vengono diffusi, e anzi si configurano esse stesse come assolutamente decisive per il retto intendimento di quei contenuti, sia in senso topografico, giacché le tradizionali distinzioni fra grandi luoghi di diffusione culturale e centri minori si rivelano subito del tutto inadeguate al cospetto del brulicare di imprese pubblicistiche che punteggiano il panorama del Settecento tedesco), ma a una lettura attenta si evidenziano come già materialmente operanti nelle forme di autocoscienza elaborate dagli intellettuali attivi in quel contesto (secondo le linee, per richiamare soltanto i due studi di maggior rilievo su questo versante della germanistica, emerse nei saggi di Markus Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*, Stuttgart 1991 e di Emanuel Peter, *Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1999 – ma si può citare, sia pure ovviamente senza specifiche connessioni con la letteratura tedesca, anche il recente lavoro di Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino 2005).

Le pagine introduttive di Markus Fauser (13-26) fanno il punto sugli assi teorici generali entro cui collocare le costellazioni della 'socievolezza' e della 'lettura'. Assorbendo lo schema epistemico di Bernhard Giesen (*Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation*, Frankfurt am

Main 1999), Fauser identifica nella *Geselligkeit* il tessuto culturale di base, la "Situation", su cui si innesta il processo comunicativo legato allo scambio di informazioni attivato tramite la pratica della lettura, intesa come modo specifico della circolazione culturale. I codici che regolano questo processo devono essere analizzati sul triplice piano delle variabili sociologiche, delle costanti antropologiche e dei meccanismi mediali che offrono al traffico delle idee una cornice funzionale pragmatica. Fra tali meccanismi spicca per frequenza e intima congenialità alla cultura della socievolezza settecentesca quello del commercio epistolare, al quale sono dedicati diversi contributi. Per Emilio Bonfatti (29-43) il principale motivo di unità del carteggio tra Lessing e Gleim, protrattosi – benché in modo asimmetrico e discontinuo – dal 1757 al 1779, risiede nel riferimento comune alla figura di Ewald von Kleist, il quale aveva concretamente messo in contatto i due corrispondenti; le loro profonde divergenze ideologiche verrebbero provvisoriamente messe in ombra dalla simulazione di un "Dreier-Bund" destinato a sfaldarsi subito dopo la morte di Kleist. Il rispetto delle convenzioni espressive dominanti nel contesto delle amicizie letterarie del diciottesimo secolo non è peraltro tale da oscurare il carattere avanzato delle posizioni di Lessing in merito all'estetica del patriottismo praticata da Gleim nella temperie della Guerra dei sette anni. Bonfatti dimostra come dietro lo scetticismo lessinghiano circa l'opportunità di una poesia che intervenga senza il filtro di alcuna mediazione discorsiva sulle questioni politiche all'ordine del giorno ci sia una linea di indirizzo poetologico eminentemente *wirkungsorientiert*, tesa a privilegiare meccanismi della formazione del consenso estetico di respiro e presa più ampi rispetto all'effimero entusiasmo per le incerte sorti di un'impresa militare. Günter E. Grimm (115-133) passa in rassegna le strategie argomentative messe in atto nel loro carteggio da Johann Gottfried Herder e Caroline Flachsland. I molteplici rimandi a esperienze di lettura, che abbracciano un ampio arco di opere centrali nella formazione della sensibilità settecentesca (da Klopstock a Goldsmith, da Rousseau a Richardson, da Shakespeare a Goethe), svolgono funzioni differenti per ciascuno dei corrispondenti, intrecciandosi strettamente con l'assorbimento il più delle volte irriflesso di stereotipi di ordine sessuale. La pratica dell'"empfindsames Lesen", esplicitata soprattutto nel caso di Caroline tramite eruzioni sentimentali volte a documentare l'intensità del contatto empatico con l'opera letteraria, risponde per l'uno all'esigenza di indirizzare la relazione affettiva lungo un sentiero pedagogico coerente con le attese identitarie proiettate sulla figura di un giovane letterato di successo, per l'altra al bisogno di vincere l'iniziale riservatezza del corteggiatore sulla natura della loro relazione, inducendolo con perizia e discrezione a seguirla nel porto sicuro del matrimonio. Bisogni di natura squisitamente privata e interamente proiettati sull'obiettivo della conquista dell'interlocutore, che contrastano fortemente con il complesso cerimoniale che fa da sfondo ai carteggi di Gleim con Karl Wilhelm Ramler e Johann Peter Uz, cerimoniale ricondotto nell'articolato intervento di Peter J. Brenner (175-199) a una raffinata procedura di consolidamento ed estensione delle posizioni di prestigio acquisite nella società intellettuale del tempo. La retorica delle lacrime e dei baci amicali si spinge cioè oltre il contenuto specifico delle singole comunicazioni, spesso del tutto trascurabile, e finisce per assumere funzioni dichiarative autonome, intese a delimitare lo spazio di una socialità virtuale nel quale trovano ammissione soltanto pochi spiriti meritevoli, che nella cura delle lettere condividono un modello di elezione alternativo a quello vigente sul piano economico e politico; l'amicizia viene così investita di una "Abgrenzungsfunktion gegenüber adligen Konzepten von 'oberflächlich' inszenierter Öffentlichkeit" (p. 183).

Un'altra importante questione che riemerge carsicamente lungo tutto il volume riguarda

la descrizione di esperienze di lettura in contesti finzionali. L'ampio saggio di Gonthier-Louis Fink (59-114) svolge questo motivo in direzione comparatistica, soffermandosi su alcune costanti attive nella definizione della sensibilità settecentesca in Inghilterra (Richardson e Sterne), Francia (Marivaux e Rousseau) e Germania. Interessa in particolare mettere in rilievo il mutamento di paradigma che proprio nell'ottica delle loro differenti componenti metaletterarie lo studioso individua nel confronto tra *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** di Gellert e il *Werther* di Goethe; se nel primo la lettura viene presentata essenzialmente come strumento di amplificazione di una socievolezza ancora intrisa di formalismo aristocratico (che nella discussione delle novità letterarie trova l'occasione di un solleticante diversivo intellettuale), e interferisce con la vita interiore del singolo solo nella misura in cui ne indirizza e ne regolarizza la vita morale, nel personaggio di Werther il richiamo allusivo alle letture predilette lascia intendere un coinvolgimento esistenziale disposto a superare il filtro delle convenzioni finzionali e ad assumere la letteratura come strumento di intensificazione della propria sensibilità. Proprio questa adesione immediata al mondo fittizio delle opere letterarie di riferimento, peraltro, farebbe capo alle strategie di distanziamento dalle posizioni del personaggio praticate da Goethe come denuncia dei limiti dell'*Empfindsamkeit*. Un curioso esempio di investimento finzionale sui dati della propria autobiografia di lettrice è offerto dagli scritti senili di Sophie von La Roche, e in particolare da quella specie di rendiconto biblioteconomico inserito nella cornice narrativa di *Mein Schreibtisch* (1799), e soprattutto dalle memorie raccolte nei *Melusines Sommerabende* (1806). Barbara Becker-Cantarino (201-214) collega la testimonianza resa dalla scrittrice con alcuni passaggi essenziali della polemica scatenatasi intorno al 1770 circa il presunto potere di corruzione della lettura di romanzi ai danni dei buoni costumi femminili e dedica note di estremo interesse alla consuetudine degli *Exzerpte*, che, adottati come base per una discussione collegiale nell'ambito di una piccola comunità di individui congeniali, evidenziano a un'analisi accurata lo statuto di una pratica ermeneutica originale.

Elena Agazzi (253-267) ricostruisce l'identità di lettori dei fratelli Schlegel, collocandone la specificità nella cura ingegnosa di forme altrimenti poco radicate nel corpo della letteratura tedesca come la *Charakteristik* (che gli Schlegel apprezzano per la possibilità "jene Humanität der Autoren zu erlernen, die meistens in deren Werken verlorengegangen ist", p. 254), nonché nella ristrutturazione di generi preesistenti mediante codici alternativi che arrivano poi a rendersi pienamente indipendenti configurando generi nuovi (è per esempio il caso delle recensioni pubblicate su "Athenäum" in forma di *Notizen* apparentemente disaggregate, ma in realtà – come osserva la studiosa – basate su un modello di pluralità particolarmente adatto a sostenere forme allargate di *Geselligkeit*). In un'area affine si colloca il contributo di Peter Seibert (269-282), dedicato allo studio dei modelli di socievolezza in alcune opere giovanili di Ludwig Tieck, mentre Wolfgang Braungart (45-58) presenta Gottfried August Bürger come 'lettore di se stesso', ricostruendo l'effetto inibitorio sortito dalla fortuna critica di *Lenore* ai danni della sua produzione successiva, nella quale Bürger avrebbe inutilmente perseguito l'obiettivo di replicare il successo della ballata del 1773, riproponendo fino a un punto di insostenibile consunzione motivi e stilemi oramai del tutto usurati.

Nella sezione conclusiva la miscellanea ospita due interventi che per dottrina, acribia documentaria e nitidezza analitica superano di molto il livello proprio di un contributo occasionale e si propongono fin d'ora come il punto di avvio per un sensibile rinnovamento di prospettiva nel campo delle ricerche sulla produzione e sulla circolazione delle idee nel diciottesimo secolo. Si po-

trà in questa sede soltanto fugacemente accennare all'ampiezza dello strumentario teorico e critico mobilitato da York-Gothart Mix (283-309) per la definizione delle condizioni materiali in cui si sviluppa l'attività editoriale in Germania dal 1770 al 1800, e soprattutto al poderoso lavoro di ricostruzione storiografica e culturologica che Giulia Cantarutti (217-251) dedica a una costellazione straordinariamente suggestiva di interazione intellettuale tra Italia e Germania, imperniata sull'innesto degli idilli di Gessner e delle teorie estetiche di Sulzer nel corpo della cultura illuministica dei circoli massonici napoletani. Il fascino esercitato dalla scoperta di una linea di trasmissione ideologica operante ai livelli più vari del *Kulturtransfer* è moltiplicato dalla perizia con cui la studiosa segue il filo di questa stessa trasmissione lungo il panorama molteplice e frastagliato delle fonti.

Maurizio Pirro

Luca Zenobi, *La natura e l'arte. Estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, Pisa, ETS, 2005, pp. 140, € 10

La revisione di alcuni paradigmi a lungo dominanti nell'immagine storico-letteraria del Settecento tedesco, lì dove si è per esempio usato descrivere la nascita dell'estetica come il risultato di una rottura improvvisa e radicale nei confronti dei codici in uso nella cultura del barocco o del razionalismo wolffiano, non può che procedere attraverso una ricognizione sistematica delle tecniche di rappresentazione della realtà adottate nel lavoro concreto di produzione di oggetti d'arte. Le modalità specifiche sottese ai procedimenti di invenzione finzionale, infatti, rendono conto dell'incisività delle trasformazioni ideologiche a un grado di focalizzazione decisamente più elevato che nel caso delle esplicite dichiarazioni di poetica enunciate dagli autori in merito a queste stesse trasformazioni. Solo la struttura materiale globalmente assunta dall'insieme delle operazioni pragmatiche di riscrittura simbolica che presiedono all'atto della produzione estetica, infatti, grazie al carattere non univoco e soprattutto *mediato* delle affermazioni sul mondo che vi trovano espressione, permette una distinzione chiara (riadattando una celebre e tutt'altro che invecchiata formula lukácsiana) di quanto nella configurazione complessiva di un'opera d'arte si distacca dal tessuto delle forme preesistenti. Il saggio di Zenobi, rielaborazione di una tesi di dottorato svolta presso l'Università di Pisa, si sviluppa lungo questa linea metodologica, affiancando all'ottica comparatistica tesa a ricostruire la portata dell'influenza esercitata dalla conoscenza dell'opera di Diderot sullo Schiller *Kulturkritiker* e drammaturgo un'indagine serrata e penetrante dei meccanismi argomentativi generali che sovrintendono tanto ai pronunciamenti teorico-critici dei due autori, quanto alle loro opere di finzione.

Un'operazione analitica del genere, è chiaro, deve fare preliminarmente i conti con le difficoltà poste dalle forme di autorappresentazione praticate dalla civiltà letteraria del Settecento, un secolo che, oggettivandosi di preferenza nel modo solo apparentemente dialettico dell'opposizione binaria, ha sistematicamente precostituito l'orizzonte di riferimento entro cui si è poi effettivamente collocata la sua ricezione da parte dei secoli successivi, obbligando l'analisi storiografica a concentrarsi sull'alternativa alquanto forzosa tra innovazione e regresso, superamento e difesa della tradizione. Zenobi vede peraltro bene come i momenti di presunto avanzamento nel dibattito estetico del diciottesimo secolo siano da misurare nella loro effettiva entità non sulla base della distanza che essi paiono segnare nei confronti dei rispettivi antipoli, bensì nell'ottica generale e non frammentata del complessivo movimento di civiltà del quale essi stessi non costituiscono che una manifestazione condizionata. Il punto, per fare solo un esempio fra i tanti possibili, non è tanto che Gottsched, conformemente ai dati oramai tralatizi del suo posizionamento storiografico, abbia sostenu-

to in modo autoritario il valore normativo dei classici, prescrivendo all'arte come unica procedura legittima la variazione di un nucleo ristretto di elementi formali posti al servizio di quella che a lui appariva come l'ottica esclusiva dei classici stessi (e cioè il rivestimento dilettevole di un principio moralmente edificante); quello che conta davvero è che, ponendo a capo di quella variazione il principio dell'analogia, egli abbia di fatto aperto la strada, anche contro le proprie intenzioni (giacché nell'analogia identifica un elemento meramente classificatorio, inteso a mettere ordine, mediante il riconoscimento di alcune costanti, nella proliferazione di elementi materiali disponibili al trattamento estetico dell'artista), alla valorizzazione del 'verosimile', intuito dagli Zurighesi appunto estendendo l'analogia gottschediana al campo del possibile, accessibile non con le funzioni cognitive esercitate dalla memoria, ma grazie alla facoltà di libera associazione detenuta dall'immaginazione. Analogamente, è vero che un Breitinger, persuaso del primato dell'effetto nella costruzione di un oggetto d'arte, scardina il circuito eminentemente razionale entro cui per Gottsched doveva svolgersi il commercio tra l'artista e il pubblico, portando in piena luce il potere di suggestione a cui sono soggette le 'untere Seelenkräfte'; tale 'progresso' è però obiettivamente riassorbito dalle limitazioni poste dallo stesso Breitinger all'ambito formativo del discorso estetico, che non può in alcun caso proiettarsi verso oggetti contrari agli usi della ragione, ma deve in ogni caso sottoporre questi stessi oggetti a una verifica di ordine empirico subordinata all'applicazione del principio di realtà. Nella circolazione delle idee, insomma, i fattori veramente abilitati a produrre trasformazioni di lunga durata sono quelli che insistono al livello della conduzione argomentativa di cui i soggetti coinvolti nella discussione intellettuale si servono per la strutturazione discorsiva di quelle stesse idee; tali trasformazioni, inoltre, sono in ogni caso il frutto di un patteggiamento fra spinte divergenti, non l'espressione di una spinta teleologica alla sostituzione di una posizione regressiva con una di segno inverso.

In un'ottica del genere, Zenobi rappresenta la progressiva erosione a cui va incontro il fondamento mimetico e oggettivo del principio tradizionale dell'*imitatio naturae* non come un moto rettilineo di graduale denaturalizzazione dell'arte, bensì come il risultato di approssimazioni successive, nel gioco delle quali rivestono un rilievo tutto particolare figure abitualmente consegnate al ruolo di ultimi compitori di fasi di sviluppo destinate a essere rapidamente travolte dall'incalzare di nuove tendenze, e che invece, a ben guardare, hanno svolto – soprattutto nel contesto naturalmente asimmetrico della comunicazione culturale tra una nazione e l'altra – un decisivo ruolo di mediazione. È il caso di Batteux, il cui intelligente inquadramento come precursore dell'idea schilleriana di naturalezza riattivata mediante l'intensità della percezione e l'eccellenza stilistica della tecnica atta a dare forma a tale percezione (pp. 55-56) costituisce un passaggio di notevole pregio nella costruzione generale del volume.

La problematizzazione del concetto di 'natura', che è poi il marcatore più evidente anche sul piano poetologico delle trasformazioni intervenute nel rapporto tra individuo e realtà, si esprime tra l'altro in una rivalutazione dell'arte come strumento di educazione politica. Muovendo dalla premessa, riferita al dibattito settecentesco, che "le teorie estetiche che analizzano i processi di produzione artistica devono necessariamente muoversi su un terreno indefinito che lasci presagire un legame della dimensione estetica con la realtà storico-politica" (p. 11), Zenobi riconduce una complessa partitura analitica – disposta sul triplice livello della filosofia, dell'estetica e dell'interpretazione letteraria – alla questione centrale, che sussume obiettivamente tutte le altre, del potenziale ermeneutico connesso all'esercizio e alla ricezione dell'arte. A Diderot, e a maggior ragione a Schiller, è chiaro al di là di ogni dubbio che l'unica

possibile relazione tra uomo e natura non coincide con la riproduzione mimetica dell'aspetto formale della natura, ma con l'invenzione di un equivalente estetico che, in una forma completamente nuova, traduca in modo globalmente fedele lo spirito formativo sotteso alla natura stessa. Le attività legate alla sfera della percezione sensibile, limitate nella loro capacità estensiva dalla condizione di piena chiusura formale attribuita al mondo naturale (mondo non sperimentato altrimenti che nei termini di una totalità perfettamente compiuta), e che proprio per questo non avevano mai varcato il confine di un potenziamento intensivo programmaticamente antiermeneutico nella sua insistenza autosuggestiva sulla dimensione verticale della tensione verso il divino (ci riferiamo chiaramente al barocco), passano in secondo piano rispetto a quelle connesse alla rielaborazione immaginativa del reale e soprattutto alla definizione dell'unicità stilistica del prodotto estetico scaturito da quella rielaborazione.

Proprio su questo punto l'analisi di Zenobi è particolarmente persuasiva: per Schiller l'esercizio della sovranità stilistica è inseparabile dal momento della comprensione ermeneutica del reale, nel senso cioè che lo stile impresso su un oggetto estetico riflette la soggettività di chi lo ha formato innanzi tutto nella sua dimensione ideologica, nel carattere autonomo e non condizionato della sua visione del mondo. Le condizioni di legittimità dell'arte moderna, oggetto di indagine sia per Diderot nella *Lettre sur les sourds et muets*, sia per Schiller nei grandi saggi degli anni Novanta, risiedono appunto per entrambi nell'affermazione della libertà interpretativa dell'individuo di fronte al reale e al tempo stesso nella segnalazione dei limiti posti al dispiegamento di tale libertà. La dialettica tutta illuministica tra espansione e contrazione della soggettività trova un equivalente poetologico comune a Diderot e a Schiller nella categoria di 'ingenuo'. Zenobi mostra qui in modo chiaro ed elegante come l'integrazione disposta da Schiller mediante la categoria parallela di 'sentimentale' risponda in realtà unicamente al bisogno di rendere esplicite ambivalenze già tutte presenti nel polo dell''ingenuo', tanto nella variante diderotiana quanto in quella schilleriana. Per il *philosophe*, infatti, il *naïf* non attiene già più alla qualità della percezione del mondo, ma alla tecnica della rappresentazione estetica del mondo stesso, e presuppone quindi l'esistenza di una parete mediale tra il soggetto e il reale che rivela di per sé chiaramente il carattere funzionale e proiettivo dell'idea di 'ingenuo'. "La *naïveté*", commenta Zenobi, "è qualità intrinseca a tutti gli stati sentimentali e a tutti gli oggetti della natura, un dato oggettivo che il genio dell'artista è in grado di svelare mostrandosi a sua volta *naïf*" (p. 54). Schiller annetterà poi al polo del 'sentimentale' lo spazio di iniziativa che dalla scoperta della natura secondaria dell''ingenuo' si apre a favore dell'azione politica degli individui. Il vagheggiamento di un 'terzo stato' di totalità ritrovata, ulteriormente intensificata rispetto all'innocenza dello stato aurorale dalla consapevolezza dello sforzo di civilizzazione necessario a ripristinarla, collimerà da questo punto di vista con l'insistenza sulla natura artificiosa e finzionale dell'opera d'arte.

L'esplicitazione dello scarto esistente fra la natura e la sua rappresentazione estetica permette il retto intendimento della condizione di libertà in cui opera l'artista moderno. La medialità, infatti, è l'obbligo formale che lo spirito impone a se stesso per conferire piena capacità discorsiva alle proprie creazioni, trascendendo con questo la costrizione unicamente restrittiva posta dalla natura. Già sul finire degli anni Quaranta, come Zenobi rileva dalla lettura del romanzo *Les bijoux indiscrets*, Diderot indicava come preliminare a tutte le forme di fruizione estetica l'accordo tra autore e lettore circa il carattere finzionale dell'oggetto d'arte; Schiller conferirà a questo principio una solida fondazione filosofica discutendo criticamente le posizioni espresse da Kant nella *Critica del giudizio* circa il pregiudizio che la rottura dell'illusione di realtà recherebbe a danno del godimento estetico, e mettendo in chiaro

come solo tramite una reciproca consapevolezza circa la strumentalità della funzione mediatrice svolta dall'opera d'arte sia veramente possibile liberare la ricezione estetica dall'influenza di quegli interessi particolari che per lo stesso Kant rappresentavano il principale ostacolo all'esplicazione della funzione emancipatrice dell'arte. Il progetto schilleriano di un'estetica radicalmente antinaturalistica, tutta centrata sul primato della discrezione ermeneutica del singolo, troverà infine la sua più potente realizzazione nella *Braut von Messina*, in cui, come dice bene Zenobi, "Schiller celebra la 'potenza creatrice' dell'arte come espressione di un mondo autonomo nel quale libertà è soprattutto libertà di interpretare il destino umano e il suo rapporto con l'esistente, laddove la realtà sussistente determina la sottomissione a uno sviluppo di causa-effetto sul quale è impossibile agire" (p. 117).

Maurizio Pirro

Adalbert Stifter, *Saggi e note di letteratura e d'arte*, a cura di Maria Luisa Roli, trad. di Stefano Esengrini e Maria Luisa Roli, La Spezia, Agorà, 2004, pp. 130, € 15

Nella nuova collana a carattere interdisciplinare "Intersezioni" dell'editore Agorà, diretta da Maria Luisa Roli e Elio Franzini, è apparso un elegante e agile volume che raccoglie gli scritti teorici di Adalbert Stifter, dedicati ad argomenti letterari e artistici. Questa edizione consente al pubblico italiano di fruire per la prima volta di questi testi, abbastanza rari anche in lingua originale. Della multiforme opera di Adalbert Stifter sono stati lentamente riscoperti dalla critica i due aspetti che lo hanno innalzato alla posizione di uno dei grandi artisti dell'Ottocento tedesco, la narrativa e la pittura. Un nuovo volto – svelato da questi scritti realizzati a complemento, chiarificazione ed enucleazione dei suoi principi narrativi, delle sue tensioni pittoriche, o ancora a scopo pedagogico, o infine a commento di opere, esposizioni ed eventi teatrali – arricchisce il multiforme profilo di Stifter. Soprattutto gli scritti dedicati a opere d'arte figurative, realizzati in qualità di vicepresidente dell'Associazione artistica di Linz, carica tenuta fra il 1854 e il 1860, consentono di articolare ulteriormente la concezione dell'arte di Stifter, una visione unitaria e organica dell'operato artistico, in cui la *Doppelbegabung* di cui era dotato gli apre una visione speciale, dall'alto, dell'operato artistico. Come è noto, in prima battuta Stifter aveva deciso di dedicarsi alla pittura, attività a cui si rivolge sin dagli anni degli studi liceali svolti a Kremsmüster, luogo raffigurato, insieme al paese natale Oberplan, nei primi giovanili acquarelli, salvati dai roghi cui il pittore destinava le opere delle quali era perennemente insoddisfatto. La subentrata vocazione narrativa non solo fa della descrizione pittorica del paesaggio una forma particolare e suggestiva di *ékphrasis*, spesso immaginaria, sempre fortemente determinata dalla categoria della visualità, ma realizza anche in molti snodi narrativi alcuni aspetti di quello sfondamento del vero, accennati in pittura, in un sapiente capovolgimento dell'ottica della visione. Gli scritti dedicati alle opere d'arte esposte nel Museo di Linz, dove Stifter abitò dal 1848 al 1868, anno della sua morte, testimoniano delle competenze del poeta-pittore e della profonda riflessione di cui la pittura di paesaggio era oggetto permanente da parte dello scrittore austriaco. Al di là delle indicazioni di gusto personale espresse nei confronti di opere di contemporanei, quali Franz Steinfeld, fondatore del paesaggio Biedermeier, Johann Fischbach, per citare solo qualche esempio, o ancora l'incisore Joseph Axmann, realizzatore delle acqueforti di *Studien*, *Bunte Steine* e *Nachsommer*, e al di là della profonda conoscenza di due pietre miliari nella storia della pittura di paesaggio, Claude Lorrain, autore del prototipo del paesaggio classico ed eroico, e Jakob von Ruidsdael, creatore del più cupo paesaggio nordico,

quel che interessa evidenziare è il filo di una riflessione che, prendendo le mosse dalle teorie estetiche settecentesche di Sulzer, Kant e Schiller, elabora suggestioni di epoche e periodi differenti, come il caso delle idee di Carl Gustav Carus formulate nei *Briefe über Landschaftsmalerei*, culminanti in una soggettiva rimodulazione del concetto di paesaggio in relazione alla dimensione soggettiva, alla visione dell'animo umano, in quella postulazione di fusione di tensioni idealistiche e visione totalizzante del vero, che è il tratto costitutivo della sua estetica.

Per fornire un altro solo esempio della rilevanza dei saggi proposti da Maria Luisa Roli, benemerita studiosa dell'autore a cui ha dedicato studi di rara profondità e penetrazione nel corso della sua ricerca che culminerà in una sua monografia di prossima pubblicazione, accenniamo brevemente a uno apparentemente marginale, *Über die Behandlung der Poesie in Gymnasien*. Testo importante in quanto chiarisce la fraintesa posizione ideologica di Stifter, scritto a completamento dell'antologia non approvata per la pubblicazione nel 1855 *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen*. Al di là del titolo piuttosto anodino, il testo è un importante manifesto della poetica di Stifter, culminante nell'elogio di quella legge morale che è il fine ultimo, la meta a cui, secondo lo scrittore, tende, o dovrebbe tendere tutta la letteratura animata da un concetto del bello non soggettivo e individuale, ma di universale validità. Il bello raggiunto dall'arte nelle diverse forme del suo dispiegarsi non è altro che l'inveramento, la realizzazione in una legge morale con cui esso si identifica *in toto*. Lungi dall'assumere le forme di una scrittura di didattica spicciola o a carattere meramente moraleggiante, le sue opere, nella delicatezza dei sentimenti espressi, o per lo più solo allusi, nella sensibilità delle descrizioni che, presumendo di esaurire il reale, ne sono al tempo stesso la più alta poetizzazione e la *mise en abîme* a un tempo, realizzano, appunto *sub specie aesthetica* un raffinato progetto di educazione etica attraverso l'esperienza estetica. Proprio poiché l'arte è, secondo l'antico principio greco dell'*energeia*, "dispiegamento di un'energia che può essere percepita attraverso i sensi" (p. 18), la sfera etica appare indissolubilmente connessa a quella estetica, nella migliore tradizione che risale al classicismo winckelmanniano e proseguirà con la grande opera di un altro austriaco, Hugo von Hofmannsthal. Nello spirito delle poetiche settecentesche, Stifter ripropone la riflessione su temi cardine del tempo, come soggetto e natura, genio e ispirazione, per rileggerli alla luce delle conoscenze scientifiche del tempo e rifunzionalizzarli attraverso una poesia in sintonia con lo spirito dei tempi, fornendo risposte utili alle problematiche irrisolte dell'uomo moderno che si affacciava sulla soglia della grande crisi di metà Ottocento con lo sguardo rivolto a un passato ormai perduto. Contrario a ogni fenomeno di moda e di vuota retorica, Stifter postula fra le righe una moderna letteratura, apparentemente inattuale e in contrasto con i propri tempi, come sarà anche quella del succitato Hofmannsthal, e, come quella, presaga di catastrofi e consapevole della crisi, a cui con la lieve trama della scrittura continua a opporre resistenza, mediante un progetto utopico che trova nella dimensione estetica la propria forza e la propria valenza di protesta morale ed etica contro la barbarie imminente del mondo moderno.

Grazia Pulvirenti

Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005, pp. 288, € 22

Con la traduzione, curata da Giuseppe Bevilacqua, delle poesie di Paul Celan per i "Meridiani" di Mondadori è iniziata nel nostro paese una nuova fase dell'approccio critico ed ermeneutico a questo autore, del resto oggi oggetto di una vera fioritura di studi a livello internazionale, sia per la rilevanza

che il tema della *shoah* ha assunto nel dibattito culturale, sia per la rinnovata attualità delle sue posizioni poetologiche, una volta sfumata o tramontata in Europa la stagione della lirica del quotidiano. È in questo quadro che si colloca il volume di Camilla Miglio, che condensa e porta a esiti maturi interessi di ricerca già coltivati dall'autrice in precedenza, quali l'attenzione al fenomeno della traduzione o alle esperienze del linguaggio lirico del Novecento. La tesi che sorregge l'intero lavoro della Miglio è che la poesia di Celan sia sostanzialmente dialogica, ovvero una forma discorsiva impostata sulla modalità della "ripetizione", intesa come ripresa, assimilazione e trasformazione di alterità di volta in volta necessarie alla costruzione stessa del discorso. La ripetizione è qui "richiesta reiterata del dovuto, petizione", sfida diretta a interrogare ciò che il soggetto si trova a "fronte". In questo senso l'opera di Celan è globalmente considerata come il frutto di un "in-contro" del poeta con altri uomini e con la storia che essi hanno esperito, nella dimensione antropologica successiva ad Auschwitz. L'esasperata intertestualità che emerge costantemente nelle liriche di Celan appare quindi come manifestazione necessaria di una poetica, e non come il semplice risultato di un procedimento tecnico. Allo stesso modo l'imponente attività di Celan come traduttore è ricondotta alla sua volontà dialogica, alla necessità di un confronto. Questa forma di dialogo, tuttavia, sarebbe consapevole della impossibilità di una conoscenza totale, giacché l'oggetto "trasportato" manterrebbe una sua residuale e non assimilabile opacità. In questo Miglio marca la sua differenza rispetto alle tesi di Gadamer, esposte nel libro *Chi sono io? Chi sei tu?*

*Vita a fronte* è quindi in primo luogo un libro sulla poetica di Celan, e non tanto su Celan traduttore o sulle fonti della sua lirica. Ciò spiega come l'autrice privilegi nella sua analisi soprattutto i testi poetologici, a partire dal discorso tenuto da Celan in occasione del conferimento del 'Premio Büchner', l'ormai celebre *Meridiano*, con i suoi materiali preparatori, studiati sulla base della edizione critica di Tubinga curata da Bernhard Böschenstein. A Miglio non interessa nemmeno delineare una diacronia, uno sviluppo cronologico delle poesie di Celan, di cui pure è consapevole, ma piuttosto precisare le direzioni e le possibili aporie della sua poetica. Di fatto l'autrice non esita ad accostare tra loro testi scritti in fasi profondamente diverse, dando talvolta l'impressione di concepire l'opera del poeta come un testo globale. Nel metodo l'analisi procede proprio attraverso giustapposizioni ed enucleazioni di passi ritenuti probanti per le tesi enunciate, talvolta con una eccessiva ripetizione di alcuni passi fondamentali, e con continui riferimenti alla vita del poeta, chiamata non a spiegare, ma a fornire gli elementi di connessione, di giuntura dei testi. Sebbene non sia trascurato l'aspetto fonico e strutturale delle liriche, non c'è dubbio che al centro dell'interesse vi sia l'occorrenza di figure di pensiero, di ciò che l'autrice ritiene essere all'origine dell'intero discorso celaniano. Colpisce in questo senso che non siano molte nel volume le analisi approfondite e a tutto campo di poesie considerate nella loro interezza, e che quindi assumano un valore paradigmatico fondamentale, come in genere accade nelle monografie dedicate ad autori eminentemente lirici. Una eccezione sono le pagine dedicate a ES IST ALLES ANDERS, che però per più ragioni (contraddizioni interne, incongruenze nelle digressioni, debolezza nella argomentazione) appaiono tra le meno felici del lavoro. In genere, comunque, la direzione della ricerca è deduttiva e non induttiva.

Il volume è organizzato in un prologo e otto capitoli, a cui si aggiungono un epilogo e un'appendice sulla vita di Celan, francamente un po' inutile in un lavoro che si muove su presupposti diversi da quelli biografici e che comunque non persegue uno scopo divulgativo, presupponendo anzi già una conoscenza minima del poeta. Ad eccezione dell'ultimo, ognuno dei capitoli è dedicato

a un "in-contro" di Celan, a un *Gegenstand* ("oggetto", ma per Miglio è importante il prefisso *gegen*, che stabilisce il rapporto "a fronte"), da cui la sua esperienza di scrittura prende le mosse. Si tratta, nell'ordine: 1) della patria d'origine di Celan (la Bucovina) e per estensione dell'Est europeo; 2) della lingua, ovvero della situazione plurilingue del poeta; 3) delle letture, in particolare di autori ebrei come Benjamin, Adorno, Scholem e Kafka, spesso in una sovrapposizione di riferimenti; 4) del poeta russo Osip Mandel'štam che Celan traduce intensamente e a cui è dedicata la *Niemandsrose*; 5) di Valéry, altro poeta tradotto da Celan, non tanto per affinità (come nel caso di Mandel'štam), quanto piuttosto per opposizione dialettica; 6) di Gottfried Benn, a cui Celan sembra replicare nella sua poetica; 7) di Ungaretti, ugualmente tradotto da Celan. L'ottavo e ultimo capitolo non analizza un incontro particolare, ma pare di capire che nel tema della follia e del dolore si nasconda come possibile *Gegenstand* da cui scaturisce la poesia lo stesso "doppio" dell'autore, o meglio la sua corporeità.

Non tutti i capitoli hanno la stessa fattura. Il più argomentato e riuscito sembra quello su Valéry, in cui peraltro l'autrice rifonde i risultati di un suo precedente lavoro. Convincente è anche l'analisi del rapporto con Benn, sebbene alla fine Miglio sia forse tentata dal conciliare poetiche evidentemente opposte in una prospettiva storicistica. Meno efficace, come già si è detto a proposito dell'analisi della poesia ES IST ALLES ANDERS, è il capitolo su Mandel'štam, se non altro perché Miglio non può prendere in considerazione le traduzioni dal russo di Celan (ma non sono nemmeno considerate le altre poesie della *Niemandsrose* in cui lo scrittore russo ha ugualmente un ruolo centrale). Puntuali, per quanto non nuove nella letteratura critica, sono le osservazioni sul rapporto di Celan con la Bucovina, in cui si chiarisce con grande chiarezza come al poeta sia estraneo il mito del "ritorno alle origini". Molto interessanti sono anche le pagine dedicate alla biblioteca di Celan custodita a Marbach, e alle sue annotazioni nei propri volumi, sebbene ci sia forse qui una esagerazione dell'importanza che in Celan hanno avuto le letture di testi sulla mistica ebraica. A mio avviso opinabile è l'interpretazione che l'autrice dà del simbolismo dell'acqua, che in Celan mi sembra essere piuttosto figura di morte, e non di vita (p. 39 e sg.). Vi sono infine, qua e là, alcune ingenuità, come quando l'estraneità di Celan al tedesco contemporaneo è motivata facendo ricorso alla u col trattino della sua grafia, comune a una intera generazione (p. 78).

Camilla Miglio ama uno stile ricercato e suggestivo, che talvolta mette in secondo piano la chiarezza espositiva e rischia in qualche caso di sfuggire al controllo. Nel complesso il suo lavoro – senz'altro di grande generosità e impegno – ha il merito di una impostazione decisamente originale e di un forte impianto unitario. Interessante è anche il canone di poesie di Celan che viene implicitamente proposto dall'analisi, in gran parte inedito rispetto a quello consolidato (colpisce, ad esempio, l'assenza di una poesia come *Corona*) e in ogni caso spostato sull'ultimo periodo. Pregio non secondario è ancora la ricchissima mole di riferimenti nelle note, che rende il volume una bibliografia ragionata nella ormai vastissima ricerca sull'autore (naturalmente con alcune dimenticanze o esclusioni, la più grave delle quali mi sembra l'omissione della edizione critica di Bonn, che non è stata consultata, a favore di quella di Tubinga). Insieme ai lavori di Giuseppe Bevilacqua, Mario Specchio e Francesco Camera il lettore italiano ha così a disposizione un nuovo e prezioso strumento di lettura per un poeta che rimane centrale per cogliere i nodi del nostro tempo.

Luigi Reitani

Michele Vangi, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005, pp. 331, € 20

Su due, delle considerazioni finali di Michele Vangi, può appuntarsi l'attenzione di chi cerchi un filo rosso che lo guidi attraverso il suo vasto studio sul rapporto tra letteratura e fotografia e provi a individuare un punto di convergenza concettuale nelle opere dei quattro autori esaminati. Da una parte, tanto Barthes quanto Brinkmann, che Cortázar e Sebald avrebbero percepito la fotografia come un'entità "puntiforme", "discontinua" e "circondata dal vuoto", intorno alla quale è possibile muoversi in modo irregolare nella scrittura – partendo da una posizione solitaria – e ricostruire grazie alle immagini le proprie emozioni nel rapporto elastico tra presente e passato. Dall'altra, tutti gli scrittori sarebbero accomunati da una forte refrattarietà ad un discorso "ordinatore", cercando perciò nell'iconotesto un rapporto eterodosso con la realtà.

Può forse sembrare a prima vista superfluo, per un letterato, ricostruire la storia del *medium* fotografico e il ruolo della fotografia nell'avanguardia, ma dopo un doveroso *excursus* iniziale Vangi si affretta a definire le referenze intermediali tra letteratura e fotografia puntando agli "indicatori specifici" che simulano o imitano all'interno di un testo la pratica fotografica: l'uso del lessico tecnico, il riferimento a generi particolari di immagini, la riproduzione fonica (come il click dello scatto) e grafica (il riquadro). La sua premessa storica viene perciò riordinata allo scopo di fornire uno schema di riferimento alla successiva analisi degli esperimenti poetici e critici, che integrano l'elemento fotografico nel discorso letterario: la *modalità riflessiva* induce Barthes, ad esempio, a ribellarsi all'arroganza del potere dei linguaggi ufficiali e a scoprire nella fotografia una personale ferita esistenziale; la *modalità di referenza intermediale* "implica la presenza fittizia della fotografia nel testo letterario" (p. 39) e rende possibile a Brinkmann una dissociazione dai luoghi comuni del discorso letterario, inducendolo a inserire nelle poesie della raccolta *Le Chant du Monde* (1964) fotografie ideali di scene immobili; la *modalità iconotestuale*, grazie alla quale le immagini fotografiche compaiono concretamente nel testo, si mostra in particolare nelle opere di W.G. Sebald, in cui l'intreccio tra ricordi, letture e fotografie "denota un universo mentale profondamente caratterizzato dalla visualità" (p. 203).

L'autore del saggio si tutela, perciò, di fronte al rischio della dispersività e al pericolo che il lavoro sui metodi e i contenuti si frantumi sullo scoglio della complessità di un'indagine improntata alla lettura comparatistica e transdisciplinare; rinvia, perciò, *in primis* l'analisi delle opere alle diverse modalità con cui gli scrittori lavorano all'iconotesto. Non perde di vista, d'altronde, il fatto che sia la *Chambre claire* (1980) di Barthes, quanto gli esperimenti poetici degli altri autori inscrivono volutamente la bizzarria e lo spaesamento del *medium* nella cornice della scrittura, così contaminando le regole dei linguaggi convenzionali.

La fotografia si propone come un dispositivo che produce o interrompe le relazioni tra letteratura e mondo, tra testo ed esegesi dello stesso. Lo sguardo fotografico è uno sguardo alieno ed estraneo, che si discosta dallo sguardo soggettivo, che lo integra o lo altera in base alle finalità di chi scrive. Naturalmente, con la presenza dell'elemento fotografico, viene enfatizzata la distanza che è intercorsa tra l'attimo immortalato e la sua contemplazione. In linea di massima, le implicazioni di questo rapporto risultano tragiche, poiché ciò che un'immagine fotografica attiva non è il semplice ricordo del passato e del tempo che passa, ma più dolorosamente il senso del vuoto esorbitante, del non-ritorno, della perdita irrimediabile.

Fra tutti gli autori studiati da Vangi, però, Cortázar (pp. 157-191) si distingue per la sua contaminazione giocosa tra i linguaggi artistici, memore com'egli è degli insegnamenti dei movimenti del surrealismo e dell'esistenzialismo e fedele discepolo della scrittura borgesiana, incline a favorire la compenetrazione tra fantastico e reale (p. 157). Ciò induce lo scrittore a cercare nei

simboli visuali della *rayuela* (il gioco della "campana"), della spirale e del labirinto dei percorsi alternativi alla struttura chiusa della narrativa lineare tradizionale. L'opera esaminata principalmente da Vangi per quanto riguarda la prima produzione dello scrittore argentino, *Las babas del diablo* (1959), si avvale di un continuo cambio prospettico, che non solo fa oscillare il punto di vista tra quello del personaggio e quello dell'autore, ma grazie al *medium* fotografico – Michel, il protagonista, è appassionato di fotografia – obbliga chi legge a confrontare le immagini che l'obiettivo inquadra con le elucubrazioni del personaggio. Gli spazi interstiziali che si rivelano solo ad un secondo, più attento sguardo, rivolto ai particolari della fotografia sviluppata in seguito, forniscono molte più risposte di quanto la semplice percezione dell'occhio possa garantire. D'altra parte, lo svolgimento narrativo, che segue i processi mentali, fa della fotografia un "interstizio iconico": la fotografia congela una situazione, risolvendo l'imbarazzo dello spettatore di fronte alla ricerca dei molti finali possibili.

L'esperienza cinematografica di Michelangelo Antonioni (suggerita da Vangi accanto a quella del narratore), che in *Blow up* si ispira in maniera libera a *Las babas del diablo* di Cortázar, mostra come sia confermata la lezione di Barthes sulla differenza che esiste tra cinema e fotografia: l'"ottuso" del fotogramma cinematografico si oppone all'"ovvio" del montaggio filmico (p. 174) e, nel rivelare i suoi assurdi segreti, decostruisce la realtà fino alla sua essenza più recondita.

Pensando al rapporto tra fotografia e cinema, è opportuno rimandare ad un saggio di Christian Metz, *Foto, Fetisch*, contenuto nell'illuminante miscellanea curata da Herta Wolf, *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (vol. II, Frankfurt am Main 2003, pp. 215-225), peraltro citato da Vangi nel ricco apparato bibliografico, che viene correttamente ripartito in a) letture generali sulle relazioni tra fotografia e letteratura, b) testi di riferimento sulla fotografia, c) testi di riferimento sull'intermedialità e sul rapporto fra scrittura e immagine, d) testi di riferimento generale e infine e) opere dei quattro autori accompagnati dalla bibliografia critica.

Così come Vangi segue lungo l'asse della lettura dell'esperimento iconotestuale dei singoli autori i *link* teorici che rendono possibile la comprensione della funzionalità della presenza fotografica nel testo letterario, altrettanto egli valorizza i diversi sviluppi dell'approccio all'oggetto fotografico nel corso della loro carriera artistica. Da *Las babas del diablo*, Cortázar passerà in *Apocalipsis in Solentiname* (1976) a trattare la situazione politica latinoamericana e ad affrontare i problemi che affliggono i Paesi in cui egli affonda le proprie radici culturali. Le tragiche immagini della tortura praticata dai sistemi dittatoriali – intercalate nel testo – danno pieno conto del significato dell'espressione *snap-shot* usato per lo scatto dell'immagine, perché "la macchina fotografica con il suo pulsante, che rivela ora la sua somiglianza con il grilletto di un'arma da fuoco, è stata durante il viaggio uno strumento al servizio di un'illusoria 'caccia dei ricordi'" (p. 179); in seguito, nel momento della visione delle diapositive, si trasforma una sorta di *auto da fé*, perché le immagini di violenza lacerano la coscienza di chi le guarda.

Le riflessioni di Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others* (New York 2003) costituiscono il naturale contesto in cui riflettere sulle emozioni che prova il fotografo di fronte alle sofferenze dei soggetti immortalati nello scatto fotografico, ma rimandano immediatamente anche ad un'acuta osservazione di W.G. Sebald a proposito della sua avversione nei confronti di immagini drammatiche che fanno diretto riferimento all'Olocausto e ai grandi crimini dell'umanità. Ricordando, infatti, le lezioni ascoltate a scuola sulla Seconda guerra mondiale e sulle tragedie che la interessarono, Sebald confessava di non sopportare che certi discorsi e certe immagini propinate senza filtri finissero con l'avere inevitabilmente il tono della "Pflichtübung": "Der Umstand, daß das Thema stets in großen

Kategorien abgehandelt wurde, hat mir zudem Mißbehagen bereitet. Es ging immer um die Massen, die da durch die Gaskammern geschleust wurden. Das waren aber nicht anonyme Millionen, sondern immer einzelne Menschen, die tatsächlich auf der anderen Seite des Flurgangs gelebt haben" (cfr. Sigrid Löffler, *"Wildes Denken". Gespräch mit W.G. Sebald*, in *W.G. Sebald*. Hrsg. von Franz Loquai, Eggingen 1997, pp. 135-137, qui p. 135).

La melanconica visione del mondo di Sebald, che il germanista Martin Swales vede collocata nel dilemma tra una cultura della memoria fin troppo eloquente e un doloroso silenzio, che necessita di essere "detto" (Martin Swales, *Intertexuality, Authenticity, Methonimy? On Reading W.G. Sebald*, in *The Anatomist of Melancholy*. Hrsg. von Rüdiger Görner, München 2003, pp. 81-87, qui p. 85), è riconosciuta da Vangi come "una condizione conoscitiva che permette allo scrittore un accesso alla realtà da una prospettiva inusitata" (p. 201). Infatti, "alle immagini visuali si sovrappongono ossessionanti immagini mentali e riferimenti intertestuali, che vengono continuamente rielaborati e variati" (p. 208). La competenza culturale del lettore è pertanto messa perennemente alla prova da una sorta di "esplosione della linearità del testo", causata dalla presenza di particolari elementi iconici, mentre Sebald percorre l'esperienza letteraria europea tra riferimenti intertestuali espliciti ed impliciti. La vicenda del "cacciatore Gracco", in *Schwindel. Gefühle* (1990), rappresenta uno dei motivi iconotestuali più affascinanti della produzione letteraria di questo "collezionista di ricordi", che cerca nell'elemento fotografico un anello di congiunzione tra l'esperienza reale e quella estraniante del proprio vissuto intellettuale ed emotivo, riaffiorante dal passato (p. 209).

Il valore della fotografia diviene un valore condiviso nel momento in cui essa viene inserita nel testo e strutturata nella narrazione: "estrapolando le immagini dai loro contesti abituali e incastonandole in una rete costituita dal testo e da altre immagini, [il personaggio-autore sebaldiano] riesce a 'sussumere' l'esperienza del dolore individuale sul piano del ricordo collettivo" (p. 263).

Paradossale anche in Rolf Dieter Brinkmann è la studiata ricerca del disorientamento, grazie all'adozione di tecniche fotografiche e cinematografiche che hanno lo scopo di scardinare le convenzioni narrative. Le opere di Brinkmann prese in esame nel saggio di Vangi interessano gli anni dal 1962 al 1968, segnati dall'uscita del suo primo racconto, *In der Grube*, e del suo unico romanzo, *Keiner weiß mehr*. Profondamente convinto di dover superare il confine che separa la *Hochliteratur* dalla *Trivialliteratur*, Brinkmann destituisce i "miti della profondità" ostentando un uso dell'obiettivo fotografico che ha il compito di scivolare sulla superficie degli eventi, mentre le scene descritte nel testo – pur affollandosi di particolari – non forniscono una soluzione agli enigmi che la storia suggerisce. Ciò avviene in particolare nel racconto del 1966 intitolato *Ein Vorfall*, quasi improntato ad una kleistiana poetica della "inverosimile verosimiglianza". Nel romanzo *Keiner weiß mehr* "la società dei consumi diventa una quinta in cui ha luogo la messa in scena del desiderio e delle sue frustrazioni" (p. 113); questa società dei consumi, che allunga i suoi tentacoli nella sfera emozionale dell'uomo, ne stravolge la dimensione erotica facendo un uso subdolo della fotografia, com'è dato di vedere – ad esempio – nella raccolta di poesie del '68 *Godzilla*. L'ossessione sessuale nei testi e i corpi delle modelle in bikini, nelle fotografie, si fondono in un unico elemento, mentre le parole scorrono sull'immagine femminile, quasi a volerla violare.

Ma i numerosi esempi di prosa e poesia su cui Vangi si sofferma possono essere apprezzati solo seguendo lo sviluppo del suo discorso critico, che interagisce puntualmente con i testi e che si sofferma, di tanto in tanto, a tirare le fila di un dialogo ideale tra le prospettive poetiche e teoriche dei suoi

autori, non sempre in sintonia tra loro: "Questa concezione 'estroversa' e 'controversa' della letteratura [di Brinkmann], tesa verso la 'profondità della superficie', rappresenta un'ulteriore modalità di ricezione della fotografia nella letteratura, differente non solo dalla percezione di un'estraneità tra immagine e cultura che contraddistingue Barthes – nonostante la sua tarda simpatia per il fascino irrazionale della fotografia – ma anche dalla paziente ricomposizione di 'cocci' fotografici in un discorso della memoria messa in atto da W.G. Sebald nei suoi romanzi".

Si nota, infine, che sul rapporto tra fotografia e letteratura non si è lavorato ancora abbastanza a fondo in Italia – facendo salva qualche recente eccezione, come il contributo di Giuseppe Marcenaro dal titolo *Fotografia come letteratura* (Milano 2004) – e che proprio l'apporto del critico letterario potrebbe dischiudere ampi orizzonti di discussione, sollecitando peraltro inaspettate emozioni, suggerite anche dal lavoro di Vangi.

Elena Agazzi

Hermann Bausinger, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, a cura di Luca Renzi, con un saggio di Pietro Clemente, Napoli, Guida, 2005, pp. 276, € 17,30

La decisione tardiva di presentare al pubblico italiano l'opera di Hermann Bausinger *Volkskultur in der technischen Welt* è significativa, come nota il traduttore e curatore Luca Renzi, quando afferma che "la storia di questo libro è la storia del suo ritardo" (p. 7). E se la storia dei suoi effetti fa parte del significato di un'opera, come ci hanno insegnato Gadamer e Jauss, allora bisognerà in questo caso prestare particolare attenzione alle ragioni di questo ritardo. Un ritardo che riguarda in primo luogo la traduzione italiana, e che pertanto segnala delle linee di resistenza negli orizzonti sia della germanistica che dell'antropologia culturale nostrane (e a questo proposito si veda il bel saggio conclusivo di Pietro Clemente), ma riguarda anche la sua prima uscita in Germania, e allora ha anche a che fare con il travaglio evolutivo, nel dopoguerra, della disciplina della *Volkskunde* ('demologia'), che ha dovuto fare i conti con il suo passato nazionalsocialista; un travaglio in cui Bausinger ha recitato un ruolo di primo piano (quale direttore del "Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft"), promuovendo un graduale spostamento della disciplina da quella che potremmo definire un'etnografia mitologizzante verso una più modesta sociologia empirica delle tradizioni popolari, volta non tanto a glorificare il retaggio idealizzato di un passato immobile quanto a cogliere i piccoli segni di mutamento nel presente delle culture popolari e regionali. Uno spostamento, diremmo, usando categorie nietzscheane, da un atteggiamento antiquario e monumentale a uno critico, che si studia anzitutto di evitare l'ipostasi del *Volk* per una più plurale declinazione dei comportamenti della *Bevölkerung*.

L'opera di Bausinger si presenta a un primissimo sguardo come uno studio approfondito nell'ambito della *Volkskunde*; tuttavia, già dalle prime pagine si capisce che essa è qualcosa di più di uno studio specialistico di una disciplina di nicchia. L'intento dell'autore è quello di indagare il complesso rapporto che lega modernità e mondo popolare, e di questo il punto cruciale dell'interazione fra tecnologia e cultura popolare, seguendo le linee di una 'scienza empirica del quotidiano' – secondo Bausinger l'esito naturale della *Volkskunde* tradizionale – che si appoggia con disinvoltura e maestria agli apporti di varie discipline quali la demologia, la sociologia, l'antropologia, le scienze del testo e dei *media*.

Il materiale di studio di partenza di Bausinger è il patrimonio della cultura popolare tedesca della Germania sud-occidentale, ma l'autore non disdegna frequenti ampliamenti di orizzonte, per includere sprazzi del panorama demologico europeo ed extraeuropeo. Il risultato è altamente interessante non solo per

lo studioso della cultura tedesca, ma per chiunque voglia confrontarsi sul piano demologico, socio-linguistico, antropologico e filosofico con una problematica di fondamentale importanza com'è quella dell'impatto del progresso tecnico *globale* sulla tradizione e sul mondo *locali*. Il contesto e gli esempi cui Bausinger fa riferimento sono infatti facilmente trasponibili a qualsiasi altra realtà locale, e tanto più facilmente a quella italiana, che con la Germania condivide tra l'altro la forte impronta regionalistica e la preminenza della dimensione 'locale'. L'indagine sociologica della vita quotidiana, l'orientamento sul presente e sui suoi segnali emergenti, una diversificazione del concetto del *Volk* nelle singolarità e negli strati che lo compongono, nonché la disposizione alla cosiddetta "descrizione densa" (*thick description*) di microfenomeni culturali (per certi versi simile a quella praticata dalla recente etnografia statunitense, per esempio Clifford Geertz) dell'opera di Bausinger sono tutti aspetti che non mancano certo di accattivare il lettore curioso.

Inoltre lo studioso tedesco non si limita all'analisi dei fenomeni della società industriale di massa del dopoguerra, ma si rifà a fonti e a considerazioni riguardanti epoche precedenti, specie l'Ottocento – periodo in cui grandi innovazioni come la ferrovia facevano prepotentemente irruzione nella vita quotidiana –, ma anche il Sei/Settecento e il Medioevo. L'ampiezza della prospettiva storica costituisce invero un elemento di pregio della ricerca di Bausinger: ciò sia detto per lodare un approccio che, avvalendosi della lunga tradizione degli studi culturali tedeschi, rappresenta un modello in parte alternativo ai *Cultural Studies* di matrice anglosassone, il cui fortunato sviluppo lo studio di Bausinger per certi versi prefigura in maniera originale e autonoma. Non è un caso che *Culture and Society*, l'opera di Raymond Williams, il padre fondatore dei *Cultural Studies* britannici, sia uscito nel 1961, lo stesso anno della pubblicazione del libro di Bausinger. Il fatto che il libro di Williams sia apparso però presso Einaudi già nel 1968 (e sia stato ampiamente recepito da storici, politologi, critici letterari e studiosi di cultura) e il presente libro di Bausinger invece solo nel 2005, è indicativo dell'orientamento e della mappa della cultura italiana del dopoguerra; una mappa in cui, se prendiamo come coordinate la politica culturale impegnata di Gramsci da un lato e l'appassionata etnografia di Ernesto De Martino dall'altro, questo testo di Bausinger potrebbe costituire un utile per quanto tardivo luogo di mediazione.

Per quanto riguarda i contenuti, Bausinger principia la sua trattazione con una posizione polemica nei confronti dell'ideologia intellettuale borghese, che per lungo tempo ha descritto il popolo come alieno dall'evoluzione tecnica, passivo recipiente di una tecnologia sentita come evento estraneo, radicalmente 'altro' rispetto a una dimensione popolare astorica e autosufficiente. Egli mostra come invece questo 'popolo' spesso idealizzato si sia rivelato pronto in ogni fase della sua storia ad elaborare l'innovazione tecnica in una maniera attiva e culturalmente produttiva, attraverso i vari stadi di un percorso che procedeva dalla iniziale percezione della tecnologia in quanto alterità magica e insondabile, attraverso la sua lenta appropriazione e naturalizzazione fino al distanziamento ironico e autocosciente.

Altro punto interessante della ricerca di Bausinger è l'analisi demologica dell'eclatante coefficiente di *irrazionalità* che accompagna lo sviluppo tecnologico. Egli mostra come la tecnica, costruzione altamente razionale nei suoi presupposti, si risolva nella sua attualizzazione storica in evento dall'aspetto – e talvolta dall'esito – fortemente irrazionale. Una irrazionalità che si riscontra sia in chi fa uso attivo della tecnologia e la padroneggia, che tende ad assumere nei suoi confronti un'attitudine puramente intenzionale ed esclusivamente rivolta al fine, ovvero dimentica del mezzo proprio perché invischiato in esso (cfr. p. 41), sia in chi la esperisce come una insondabile imposizione esterna (come i

contadini con la comparsa della ferrovia), una *magia* che fa emergere nel reale gli oggetti dell'immaginario e dell'utopia (cfr. p. 45), e in quanto tale è causa di diffidenza, paura, avversione, ma anche di attrazione e fascino irresistibili.

Non è un caso che accanto alla progressiva naturalizzazione e interiorizzazione della tecnologia nella società moderna si assista a ricorrenti fenomeni di 'regressione', attraverso i quali il processo di tecnicizzazione vive delle pause e marca delle involuzioni, tornando a mischiarsi a varie forme di superstizione, credenze apotropaiche, rituali propiziatori apparentemente superati (si pensi all'utilizzo di oggetti portafortuna nelle automobili, alla benedizione delle trebbiatrici meccaniche in occasione della mietitura, alla scaramanzia dei piloti d'aereo, come viene descritta ad esempio dal personaggio Naphta della *Montagna incantata* di Thomas Mann, cfr. p. 69). Nel passare in rassegna i suoi esempi, Bausinger dimostra chiaramente come non sia possibile fermarsi alla sola constatazione dei risvolti pratico-materiali dell'innovazione tecnica, ma sia invece necessario interpretarla in quanto fenomeno culturale, dotato di senso dal momento in cui fa la sua prima apparizione nella società umana.

Bausinger si sofferma inoltre su aspetti quali la nascita di forme associative attorno a cose tecnologiche (basti pensare ai club motociclistici), l'irruzione della tecnologia nell'ambito della tradizione contadina (la tecnologia agricola, ad esempio le trebbiatrici, inserita nell'ambito di rituali e feste agricole tradizionali) e del sacro (l'uso di candele elettriche in chiesa). Un altro fenomeno di grande interesse è la costruzione di superstizioni e di leggende alimentate dalle prospettive aperte dall'innovazione tecnica (basti pensare alle diffusissime credenze sugli ufo e i marziani), la quale stimola l'immaginazione, essendone però al contempo figlia. A questo proposito è da notare come gli stessi *media*, e il mondo dei consumi che li supporta, nel promuovere una sovraesposizione a fantasmagorie di prodotti tecnologici (specie attraverso la pubblicità, ma non solo), contribuiscono alla costruzione di un mondo di leggenda tutto proiettato nel futuro, il quale in parte rimpiazza, o per lo meno si sovrappone nell'immaginario collettivo alle vecchie forme di credenza e di aspettative locali, collaborando a quella 'dissoluzione dell'orizzonte' che per Bausinger sembra essere l'esito inevitabile della dimensione globale della produzione, degli scambi e dei commerci.

D'altra parte l'odierno orizzonte della cultura di massa, così si prospettava già consolidato per Bausinger negli anni Sessanta, pone dei problemi di metodo all'analisi demologica: come definire la cultura popolare, se tutte le 'culture', alte o basse, autoctone o esotiche, sembrano oramai ricadere in quella grande zona mediana e mediatica che comprende ogni cosa? Si profila dunque il problema del 'medio' come categoria centrale del discorso sulla modernità e sui suoi esiti massificanti, sia in quanto espressione psico-sociologica – la 'medietà' richiesta, o estorta, al cittadino democratico –, sia in quanto apparato tecnico o 'mezzo' di comunicazione di massa (*medium*), il cui registro linguistico è per Bausinger, prevalentemente medio o 'colloquiale' (l'attenzione dettagliata ai fenomeni sociali e 'tecno-poietici' della lingua popolare è invero un ulteriore tratto di pregio dell'opera di Bausinger). La questione è dunque come sia possibile una definizione, e in base a questa una possibile rivalutazione e preservazione della cultura popolare che non la degradi a nostalgica riappropriazione emulativa di motivi folklorici e *clichés* storicizzanti, né la confonda e dissolva completamente nell'orizzonte unificante della cultura massificata, globale e tecnologica. Una questione, come si vede, che non investe solo la cultura popolare, bensì la cultura *tout court*. Con questa apertura al problematico si chiude l'opera di Bausinger, indicando un ambito di indagine meritevole di ulteriore riflessione, che lo studioso tedesco ha avuto il merito in questo libro di perseguire con estrema finezza teorica, attenzione al

dettaglio e indagine approfondita sul campo, nonché con un sorprendente margine di anticipo sul dibattito dei nostri giorni.

Vincenzo Martella

Ernst Jünger, *Scritti politici e di guerra 1919-1933*, raccolti e commentati da Sven Olaf Berggötz, vol. III (1929-1933), trad. di Alessandra Iadicicco, pref. di Quirino Principe, Gorizia, LEG, 2005, pp. 269, € 20
Thomas Weitin, *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2003, pp. 422, € 35

Con la pubblicazione degli scritti politici e di guerra 1929-1933 la casa editrice goriziana LEG conclude l'edizione italiana della pubblicistica giovanile di Jünger (ed. originale: Klett-Cotta 2001), cioè, in pratica, della sua pubblicistica *tout court*, giacché negli anni successivi lo scrittore non si dedicò più all'attività giornalistica ma praticò e teorizzò un atteggiamento di distacco dal dibattito politico. I tre volumi della LEG – editi nel triennio 2003-2005 nell'originale collana LEGuerre – raccolgono le prefazioni approntate da Jünger per alcuni suoi libri (il primo volume contiene, tra l'altro, la prefazione a *In Stahlgewittern* e a *Das Wäldchen 125*), nonché recensioni e articoli che Jünger pubblicò perlopiù su periodici politici o militari; tra questi, "Die Standarte", settimanale militare di Magdeburgo, o il mensile politico di Dresda "Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik" diretto da Ernst Niekisch. I tre volumi riportano in copertina lo stemma dell'ordine *Pour le Mérite*, l'altissima onorificenza militare che lo scrittore conquistò durante la prima guerra mondiale: uno stemma che vale come suggello a questi scritti ispirati dalla esperienza della prima guerra mondiale, l'evento che influenzò in modo decisivo la formazione umana e filosofica di Jünger. Anche nel terzo volume, i cui scritti si collocano all'interno del nazionalismo revanscista degli anni di Weimar, restano preponderanti gli scritti di guerra: oltre alle recensioni a libri di argomento bellico – memorie, testimonianze e resoconti dal fronte – il volume raccoglie tre dei cinque saggi redatti dall'autore per l'antologia, da lui curata, *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* (Berlin 1930). Si tratta di tre saggi (*La guerra e la fotografia*, *Guerra e tecnica*, *Il grandioso quadro della guerra*) nei quali emerge la riflessione operata dall'autore sulla novità ontologica che ha connotato la prima guerra mondiale: il predominio della tecnica, la compenetrazione tra l'industria e la realtà bellica, unite in un connubio che ha trasformato la guerra in un conflitto astratto e spersonalizzante, privo di quell'aurea agonica e di quell'*ethos* guerresco vagheggiati da Jünger. Gli scritti filosofici sulla guerra come espressione di un nuovo tipo umano (tra cui la prima versione del celebre *Die totale Mobilmachung*), le analisi sulla "mobilitazione totale" sovietica (*Un nuovo rapporto dalla terra dell'economia pianificata*) o i saggi in cui più autentico emerge il disprezzo per la viltà e la meschinità dei valori piccolo-borghesi (*Del pericolo*) costituiscono senz'altro il nucleo più interessante del volume che raccoglie scritti diseguali; tra di essi, recensioni a libri giustamente dimenticati e appelli ispirati a un nazionalismo enfatico e irrimediabilmente superato. Gli scritti sono corredati da un ampio apparato di note, mutuato dall'edizione tedesca curata da Sven Olaf Berggötz: senz'altro informative, esse sono tuttavia improntate a un didascalismo pedante e che talora affatica inutilmente la lettura; ci sono infatti note che ci spiegano chi siano Shakespeare, Dostoevskij, Karl Marx o Mussolini e che ci istruiscono sul fatto che Dante sia "un poeta italiano". Il vero limite, però, di quest'edizione italiana è una traduzione che, anche a prescindere da singoli errori, è assai faticosa, non agevola la lettura e nulla lascia trasparire dello stile limpido e metal-

lico per cui Jünger si è assicurato uno dei primissimi posti in un'ideale classifica dei maestri della prosa tedesca moderna. Autore contestato come pochi altri del Novecento tedesco (tanto che nel 1982 il conferimento del 'Premio Goethe' allo scrittore ultraottuagenario diede ancora adito a un'animata *querelle*), Jünger ha continuato tuttavia a esercitare un'influenza sotterranea o esplicita su molti autori più giovani, non solo per il suo stile fascinoso e raggelato ma anche per la comprensione profetica dei meccanismi spersonalizzanti della società di massa che dissolve i valori individuali in una tabella di dati statistici e funzioni, in una rete di rapporti asettica e disorientante (tra gli scrittori tedeschi, forse solamente Musil ha eguagliato Jünger nella precisione e nella lucidità con cui ha diagnosticato i sintomi della massificazione moderna). Una della annotazioni a *Der Arbeiter* pubblicate nel 1964 si attaglia perfettamente alla nostra identità mercificata di uomini occidentali moderni: consumatori, "clienti" (ormai anche nella scuola e nelle università) e fruitori di servizi. Scriveva infatti Jünger: "La giornata lavorativa si compone di ventiquattro ore; pertanto la distinzione tra tempo del lavoro e tempo libero diventa secondaria. Quando lascia il posto di lavoro l'individuo accede a un'altra funzione del sistema trasformandosi di volta in volta in consumatore, in utente della rete di trasporto o in fruitore di informazioni" (Ernst Jünger, *Maxima-Minima. Adnoten zum* "*Arbeiter*", Stuttgart 1983, p. 46).

Questa presenza pervasiva del lavoro, che si riflette nel consolidarsi di un ingranaggio in cui l'individuo, ormai ridotto alla sua esclusiva identità di "Arbeiter", deve inserirsi perfettamente e senza attriti, e il confluire della produzione lavorativa nella corrente dell'energia bellica sono i fenomeni che Jünger riassume con la formula della "mobilitazione totale": essa è "un atto con cui il complesso e ramificato pulsare della vita moderna viene convogliato con un sol colpo di leva nella grande corrente della energia bellica", afferma Jünger con metafore tratte dall'ambito dell'elettricità (Ernst Jünger, *Foglie e pietre*, Milano 1997, p. 119; cfr. anche *Scritti politici e di guerra*, vol. III, p. 161).

La violenza, che un tempo aveva la sua sede originaria ed esclusiva nel duello, nello scontro fisico tra i due guerrieri, assume un volto diverso nella nuova fattispecie bellica, che è una realtà tecnologicizzata e burocratizzata in cui la responsabilità individuale si stempera in strutture e infrastrutture massificanti: essa, dopo aver perso la sua sede originaria, pervade ora l'intera società, diventa cioè violenza diffusa.

Lavoro come dimensione esclusiva dell'uomo moderno, perdita di individualità, violenza, tecnocrazia, tensione nel rapporto tra l'individuo e la comunità sono i temi che legano Ernst Jünger a Heiner Müller nell'ampia trattazione (già tesi di dottorato, discussa presso la Humboldt-Universität nel 2002) di Thomas Weitin, autore anche di un contributo su Jünger e Müller nello *Heiner Müller-Handbuch* (Stuttgart-Weimar 2003). Lo stesso Müller aveva rivendicato la sua vicinanza spirituale a Ernst Jünger nel discorso tenuto nel 1986 in occasione del conferimento del 'Premio Büchner' e aveva individuato l'elemento comune nella contrapposizione al mondo borghese: "das Nichtbürgerliche" sarebbe ciò che accomuna Müller allo scrittore più anziano e certo proveniente da un'area ideologica diversissima. Un tratto comune è anche l'interesse per la guerra, intesa da entrambi come un fenomeno rappresentativo delle società moderne: si pensi alle riflessioni mülleriane sulla Seconda guerra mondiale, sulla campagna di Russia e, in particolare, sulla battaglia di Stalingrado. Il nome di Jünger compare poi spesso nelle interviste a Müller e in un capitolo di *Krieg ohne Schlacht* Müller ricorda la sua visita a casa di Jünger, a Wilflingen, nel 1988. All'inizio degli anni Novanta Richard Herzinger aveva proposto un'indagine pionieristica sul rapporto tra i due scrittori nel saggio *Masken der Lebensrevolution* (München 1992) che accostava l'opera di Müller a quella di Jünger nell'ottica di una comune adesione a un pen-

siero *zivilisationskritisch* e a una filosofia vitalistico-irrazionalistica di marca nietzscheana.
Weitin, cui va riconosciuta una notevole indipendenza di giudizio, si distanzia subito dalle posizioni assunte dalla critica precedente e in particolare dalla prospettiva di Herzinger, a cui rimprovera di aver offerto un'immagine *urdeutsch* di Müller, trasformato in un discepolo di Spengler e in un esponente tardivo della *konservative Revolution*: Herzinger avrebbe trascurato l'influsso della filosofia francese sul pensiero di Müller (in particolare Foucault e Derrida) e, dal punto di vista metodologico, si sarebbe limitato a trasporre acriticamente ai drammi di Müller le posizioni ideologiche espresse dall'autore nelle interviste e in testi di carattere programmatico. Weitin, che si applica a una lettura diretta dei testi drammaturgici di Müller, opta per una trattazione separata dei due autori al fine di evitare forzature interpretative e giudizi critici azzardati protesi a rinvenire analogie anche laddove esse non sussistano: a Jünger sono dedicati i capitoli 1 e 2, che trattano, rispettivamente, dei diari della prima guerra mondiale e di *Der Arbeiter*; mentre a Müller è dedicato il terzo capitolo. Una conclusione di tipo contrastivo viene proposta nelle diciassette pagine del capitolo finale.
La tesi sostanziale di Weitin è che Müller abbia condiviso con Jünger il concetto di "mobilitazione totale", intesa come il processo spersonalizzante che inserisce l'individuo nel meccanismo totalizzante e totalitario del lavoro e della produzione, e che egli abbia poi mostrato – in alcune *pièces* degli anni Settanta (in particolare *Zement*, *Traktor*, *Mauser*) – gli esiti concreti e l'applicazione pratica che questa "mobilitazione totale" conobbe nella realizzazione delle società comunista. Di fatto, nell'*Arbeiter* Jünger riconosceva nell'economia pianificata sovietica la più perfetta realizzazione della "totale Mobilmachung" (cfr. Weitin, cap. 2.3.): l'autore, che insieme al nazionalbolscevista Ernst Niekisch aveva compiuto un viaggio in Unione Sovietica poco prima della pubblicazione di *Der Arbeiter* per studiare la realizzazione dei piani quinquennali, interpretò l'evoluzione russa verso un'economia collettivistica nel senso di un radicale annientamento della libertà individuale. Nell'analisi di Jünger, come negli auspici di Lenin, disciplina lavorativa e disponibilità al sacrificio sono i tratti caratteriali principali richiesti nello stato socialista. Dapprima eroe di guerra e poi eroe del lavoro è Gleb Tschumalov, il protagonista del mülleriano *Zement*, il quale verso la fine del testo dichiara: "Infatti il comunismo non è un sogno / compagna, ma un lavoro, il nostro". Per la moglie Dascha, che accoglie con freddezza il marito reduce, non esiste alcuna sfera esistenziale che ricada al di fuori del lavoro, neppure la sessualità: "I tuoi compagni, quelli della tua stessa classe / Avevano bisogno di me. È stato come un lavoro", dichiara al marito. In *Zement*, come nei drammi pressoché coevi *Traktor* e *Mauser* (che Weitin indaga nel dettaglio), si evidenzia il sacrificio compiuto dall'individuo per inserirsi nella comunità del lavoro, una comunità che non si cura delle esigenze personali ma mira all'uniformazione ed esige un'estrema intercambiabilità, funzionale alla realizzazione degli obiettivi comuni (significativo di questa permutabilità è che i due "tschekisti" di *Mauser* siano contrassegnati con le semplici lettere A e B). Anche lo sfruttamento del cadavere di Filottete nel dramma omonimo del 1968 rientra secondo Weitin in una visione degli individui come esseri intercambiabili e utilizzabili a scopi politici: in tal senso Odisseo, che Müller trasforma in vero protagonista del dramma, è un eroe della "mobilitazione totale", capace di inglobare persino la morte in un progetto totalitario.
Il libro di Weitin, ricchissimo di informazioni, si segnala per le suggestioni stimolanti che evoca e per alcune singole ipotesi interpretative: ad esempio, la distinzione sostanziale che Weitin propone nella descrizione dell'esperienza bellica jüngeriana nei diari della prima guerra mondiale e

nell'*Arbeiter*, la definizione jüngeriana di *Gemeinschaft*, l'uso jüngeriano della metafora dell'elettricità a indicare la connessione individuale a una rete unitaria, l'affinità tra Jünger e le avanguardie futuriste e, inoltre, l'uso della mitologia in Müller come parte di un progetto di mitologia socialista, protesa a individuare miti di unitarietà funzionali al consolidamento della società comunista, o l'adozione da parte di Müller della prospettiva straniante del *Lehrstück* brechtiano come risvolto espressivo della *Entindividualisierung* moderna: al posto del teatro borghese, incentrato sui personaggi, sui loro sentimenti e sulla *Einfühlung* dello spettatore, subentra con la teoria brechtiana del teatro epico una forma drammatica "postindividuale" che non mira alla immedesimazione ma alla conoscenza dei rapporti di forza che dominano il reale e che non presuppone più individui ma, jüngerianamente, "tipi" (cfr. p. 217).
Meno convincenti, in quanto elaborati con un'argomentazione non sempre limpida, sono forse i paragrafi finali, dedicati ai drammi mülleriani in cui più evidente appare una volontà destrutturante e disgregante: *Germania Tod in Berlin*, *Leben Gundlings*, *Hamletmaschine* e il testo drammatico *Bildbeschreibung*. Secondo Weitin in questi testi la violenza si trasforma in "Gewalt gegen die Darstellung", cioè la violenza si manifesta in quanto violenza testuale, diretta contro le strutture stesse del testo, contro la forma drammatica, contro le convenzioni teatrali. L'esilità argomentativa di questa ipotesi coincide con l'unica (seppur non irrilevante) debolezza teorica del libro: Weitin, infatti, non spiega mai con precisione che cosa intenda per "Gewalt", cosicché il concetto finisce per dilatarsi e assumere contorni troppo vaghi: la violenza diventa infatti alla fine della trattazione violenza testuale e linguistica che sembra in realtà aver poco in comune con la violenza fisica e psichica legata alla guerra e alle rivoluzioni di cui si è parlato nel corso precedente del lavoro.
Il volume, denso, documentatissimo e originale, rappresenta in ogni caso la prima ampia trattazione sul tema e costituisce in tal senso uno studio imprescindibile per i lavori futuri che vorranno indagare i legami spirituali tra Ernst Jünger e Heiner Müller e, più in generale, le svolte imposte dalla modernità nell'area letteraria tedesca.

Paola Quadrelli

Roberta Bergamaschi, *La "Donna senz'ombra" di Hugo von Hofmannsthal. Una fiaba che diventa musica*, Bologna, Clueb, 2005, pp. 220, € 21

L'amore di Hugo von Hofmannsthal per l'Italia, alimentato da frequenti viaggi e radicato nel ricordo delle sue ascendenze lombarde, sembra non essere rimasto senza risposta. Che si guardi alle sue sorti presso la nostra editoria o che si tengano presenti gli studi critici a lui dedicati, Hofmannsthal gode in Italia di una fortuna che certo non ha mai assunto le forme di una *Renaissance* o di una moda culturale, e che tuttavia proprio per questo si rivela essere piuttosto salda e costante negli anni.
Il complesso delle indagini, assai importanti e variegate, che la germanistica italiana negli ultimi decenni ha riservato al poeta viennese si arricchisce ora della monografia che Roberta Bergamaschi dedica a *Die Frau ohne Schatten*. E si tratta di un'aggiunta preziosa. Frutto di una ricerca svolta nell'ambito del corso di dottorato in germanistica dell'Università di Pavia, il volume di Bergamaschi prende in esame un testo che ha un ruolo cardinale nell'opera del poeta viennese: esso si presenta infatti come paradigma fiabesco del "trionfo dell'allomatico" e di quel passaggio da 'preesistenza' a 'esistenza' che poi Hofmannsthal stesso indicò come la chiave per l'intera sua opera. La dettagliata analisi del testo hofmannsthaliano, nella duplice versione di racconto e di libretto, assume dunque un significato che va al di là della singola opera e finisce per gettare luce sulla sua intera vicen-

da artistica e sulle sue contraddizioni. Il volume però non si limita a questo: come suggerisce il sottotitolo, il tema qui sviluppato è anche e soprattutto il rapporto che si instaura tra la versione narrativa del testo e la sua realizzazione operistica. La *Donna senz'ombra* viene così a essere l'oggetto di quello che, nei termini della linguistica, potrebbe essere definito uno studio contrastivo tra il linguaggio narrativo e il linguaggio melodrammatico. Si tratta dunque di un lavoro che finisce per valicare i confini della germanistica, acquisendo un respiro più ampio, quasi che l'autrice, osservando come nelle due versioni si siano modificate le strategie narrative e la caratterizzazione dei personaggi, abbia voluto variare il titolo di uno straordinario saggio hofmannsthaliano e fornire una riflessione *sui caratteri nella fiaba e nell'opera*.

Da un lato Bergamaschi offre così al lettore l'analisi del testo di Hofmannsthal, della sua genesi, della sua collocazione all'interno dell'opera del poeta e della ricca tradizione culturale cui egli faceva riferimento nel mezzo dello sfacelo absburgico; dall'altro si propone un'indagine svolta con un esplicito richiamo alla lezione 'inattuale' dello strutturalismo (pp. 10-11) e con evidenti allusioni alla teoria letteraria sulle affinità e sulle differenze tra due modalità espressive come il racconto fiabesco e l'opera lirica.

A un primo sguardo la duplicità dei piani su cui si dipana questo studio potrebbe confondere il lettore, là dove per esempio l'analisi morfologica della fiaba (pp. 22-25), condotta sulla scorta degli studi di Propp, viene fatta seguire da un ampio capitolo (pp. 27-55) in cui ogni tipo di analisi narratologica lascia spazio alla ricostruzione del contesto poetico e sociale in cui si situa il testo hofmannsthaliano (e qui Bergamaschi è attenta a non dimenticare la lezione di Hermann Broch). A una lettura più attenta però – e qui risiede senza dubbio il pregio maggiore di questo studio – l'apparente eterogeneità degli approcci usati per indagare il testo finisce per creare un insieme coerente, dando vita a un interessante intreccio tra i diversi piani di indagine, tra la ricostruzione critico-filologica del contesto culturale dell'autore e la riflessione teorica sui generi della fiaba e dell'opera musicale: la funzione dell'analisi morfologica della fiaba si chiarisce là dove l'autrice analizza poi l'uso dei temi musicali da parte di Richard Strauss (pp. 140-174), e d'altronde l'analisi delle strategie narrative e degli sviluppi musicali acquista spessore e concretezza proprio grazie al commento tematico che l'ha preceduta.

Tra i due piani si crea insomma una forma di circolazione, che si manifesta in diversi momenti. Nella prima parte, per esempio, là dove si tratta di precisare la posizione della *Frau ohne Schatten* all'interno dell'opera di Hofmannsthal e dell'universo culturale cui egli fa riferimento, Bergamaschi si sofferma molto opportunamente su Goethe, senza però trascurare la tradizione del teatro popolare viennese, sicché nell'opera di Hofmannsthal la "ricerca di equilibrio" immancabilmente ispirato al classicismo weimariano viene "avvolta dalla magia dello *Zauberstück*" della tradizione viennese (p. 43), quasi a voler riprodurre lo straordinario connubio tra elementi magici e maturo umanesimo proprio della *Zauberflöte*. La costellazione così delineata è naturalmente già di per sé un prezioso aiuto alla comprensione dell'opera e della poetica hofmannsthaliana, come confermano i passaggi da alcune lettere: basti pensare che in uno scambio epistolare con Rudolf Pannwitz, quasi a echeggiare alcune celebri affermazioni goethiane, Hofmannsthal evoca Mozart come compositore ideale per questa *Märchenoper* ("Strauss nahm ich, weil er der Einzige ist, der da ist; der das Métier kann. Mozart wäre mir lieber, aber ich kann nicht mit einem Todten eine Oper schreiben"). Tuttavia in questo ampio contesto si manifesta già quella riflessione sulle differenze tra i due mezzi espressivi che poi diventa tema centrale nella seconda parte di questo studio, in particolare là dove vengono ricordate le tentazioni che Goethe pro-

vò nel misurarsi con l'opera musicale, sia progettando un seguito della *Zauberflöte*, sia vagheggiando una trasposizione in musica del proprio *Faust*.
Se così da un lato il rimando ai precedenti dell'opera e ai riferimenti culturali di Hofmannsthal serve a introdurre il problema del rapporto tra il racconto e il dramma musicale, dall'altro l'analisi delle differenze tra la versione in prosa e il libretto, nonché le riflessioni teoriche che su questa analisi si basano (ciò che occupa la seconda parte di questo studio), di continuo rimandano a problemi specifici della poetica hofmannsthaliana. Il rapporto tra la fiaba in prosa e la versione teatrale è allora certo l'occasione per l'applicazione e la verifica di riflessioni di teoria dei generi letterari e di narratologia (costante in questo senso il riferimento a Peter Brooks, a Dorrit Cohn e a Mario Lavagetto), ma viene anche opportunamente inquadrato all'interno di quell'aspirazione a una compiuta dimensione teatrale che costituisce uno dei tratti più vistosi del tragitto biografico-poetico di Hofmannsthal. Per questo motivo Bergamaschi pone l'accento sul fatto che la versione narrativa, pur essendo sorta dopo il libretto, venne considerata dallo stesso poeta come una "Vorform des Stoffes" (lettera a Strauss del 19 dicembre 1913), e cioè come uno stadio di "elaborazione formale più immediato rispetto al dramma" (p. 90). L'opera, con la sua faticosa genesi documentata dalle incomprensioni che caratterizzano il carteggio tra Strauss e Hofmannsthal, viene quindi a essere un tentativo di dare vita a una forma d'arte che possa essere esperienza estetica collettiva, non più condizionata all'arbitrio del singolo lettore, come Hofmannsthal stesso suggerisce nella già ricordata lettera a Strauss: "denn auf's Publikum kommt's ja doch an". Opportunamente Bergamaschi ricorda però a questo proposito la tiepida accoglienza che fu riservata a questo dramma musicale (pp. 85-91), e i rimproveri che Strauss muove al proprio librettista, colpevole di eccessive raffinatezze, nella lettera del 4 agosto 1917: "Wer […] zu fein veranlagt ist, der muß Romane und Gedichte lesen, aber nicht ins Theater gehen, wo ich […] meinen guten Schiller und R. Wagner auf *meiner* Seite habe" (cit. a p. 86).
L'esperienza legata alla *Donna senz'ombra* non è d'altra parte solo un momento, per molti versi fallimentare, nella ricerca di una forma drammatica che potesse incontrare i favori del pubblico senza esporsi a quella duplice accusa di virtuosismo e ciarlataneria che, dopo la critica di Nietzsche a Wagner, fatalmente gravava su un certo tipo di teatro musicale. Accanto alla riflessione sul diverso carattere che assumono i personaggi nei due modi espressivi, accanto all'analisi del cambiamento delle strategie narrative tra fiaba e dramma, l'appassionata indagine di alcune parti musicali dell'opera viene svolta dall'autrice senza perdere di vista il significato che la musica detiene nell'ambito di quelle riflessioni sul linguaggio che tanta importanza hanno nell'opera del poeta viennese. Mentre allora in anni giovanili Hofmannsthal, riprendendo alcuni princìpi assai diffusi nella poetica del simbolismo, e rifacendosi in particolare alla teoria dello *Andersstreben* delle arti formulata da Walter Pater (cui viene fatto un riferimento piuttosto esplicito nel discorso *Poesie und Leben*), aveva visto nella mancanza di significazione propria della musica un modello da perseguire anche con il materiale della poesia, in anni più maturi la situazione sembra essere capovolta, come viene suggerito nel finale di questa monografia. Nelle intenzioni del poeta la musica avrebbe infatti dovuto assumere un ruolo simile a quello della parola, integrando il linguaggio là dove questo non può giungere e tuttavia aspirando a una referenzialità che altrimenti è caratteristica delle parole: "Hofmannsthal insiste perché la musica diventi struttura e possa quindi adempiere allo stesso compito della parola. […] Hofmannsthal non chiede alla musica di recuperare una condizione infantile, bensì di farsi 'mezzo'" (p. 177). Di qui la musica verrebbe a essere strumento di un "approfondimento psicologico" che è "prezioso" e che però fatalmente appare al-

l'autrice "troppo isolato e troppo indiretto per essere compreso nella sua giusta luce" (p. 177).
La pretesa avanzata da Hofmannsthal – colmare attraverso la musica le lacune del testo drammatico della *Donna senz'ombra* e più in generale le lacune del linguaggio verbale – appare allora come "impossibile pretesa", così come impossibile è il tentativo di "trasmettere al pubblico borghese la necessità di superare l'abisso di una quotidiana burocrazia e di un'altrettanto quotidiana *art pour l'art*" (p. 179). Con la registrazione di questo fallimento si conclude – salvo poi un'utile appendice con una tabella riassuntiva del dramma musicale – una monografia che, oltre che per l'interesse del tema, si segnala anche per l'elegante sobrietà. Proprio a questa caratteristica va probabilmente ricondotta una certa reticenza che talora si manifesta, là dove l'autrice non insiste, ma si limita ad accennare alcuni spunti interpretativi senza dubbio meritevoli di ulteriore sviluppo, come per esempio l'accostamento tra la protagonista e *Undine* (pp. 33-36), o il tema della "sovrabbondanza dei simboli" dietro cui invano si sarebbe cercato di mascherare il vuoto (p. 87). Non resta allora che augurarsi che l'autrice possa tornare in futuro su questi temi, che qui d'altra parte avrebbero probabilmente rischiato di compromettere l'equilibrio e la compostezza che caratterizzano questo studio.

Marco Rispoli

*Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2005, pp. 652, € 49,95

Il 2005, bicentenario della morte di Friedrich Schiller, ha senz'altro confermato la tendenza che negli ultimi anni vede una vigorosa rinascita in Italia e un forte rinnovamento in Germania degli studi dedicati all'autore tedesco. Già nel numero del 2000 dello "Jahrbuch der deutschen Schillerge-sellschaft", una prima discussione sul valore e sul senso dei *Gedenkjahre* aveva messo in campo una serie di proposte e riflessioni sulle modalità di celebrazione dell'imminente *Schiller-Jahr*, tenendo conto dell'esperienza relativa ai festeggiamenti dedicati a Goethe nel 1999. Al di là degli usuali commenti sull'opportunità di certe manifestazioni, tendenti in genere a trasformarsi in fenomeni di cultura di massa con una scadenza ciclica legata alle date di nascita o di morte degli autori, i contributi più interessanti erano venuti, in quell'occasione, da approcci di tipo storico-sociologico. Da parte di alcuni era stato per esempio fatto rilevare come il passaggio dai giubilei religiosi a quelli secolari, avvenuto nel periodo della Riforma, abbia determinato una notevole estensione dell'influenza delle ricorrenze periodiche sulla coscienza collettiva, innescando una "Historisierung und Säkula-risierung des […] permanent eingeübten Identitätswissens" (Thomas Schmidt). Questa riflessione sul legame fra celebrazioni giubilari e affermazione identitaria era stata integrata, in altri contributi, dalla considerazione del problema della memoria culturale, con particolare riferimento alla possibilità di sostituire alle considerazioni sulla "Wiederholungszeit des kulturellen Gedächtnisses" il riconoscimento e l'accettazione di una nuova forma di esperienza del tempo legata alla memoria, "die periodische Zeit des Gedächtnisses als eine dritte wichtige Form menschlicher Zeiterfahrung", da affiancare alle altre due già esistenti ("die lineare Zeit der Geschichte und die zyklische Zeit des Mythos", Aleida Assmann). Lo *Schiller-Jahr*, dunque, si apprestava ad entrare in scena sulla base di una discussione tesa ad affidare ai *Gedenkjahre* il ruolo di "Denkmäler in der Zeit" (così il titolo del contributo della stessa Assmann), nell'ambito di una riflessione critica sul passaggio, verificabile nello sviluppo storico degli stessi, da un "Identitätswert" a un "Gebrauchs- und

Tauschwert" (ancora Schmidt) – senza peraltro voler dare una connotazione necessariamente negativa a questi termini.
Nel numero del 2004 della stessa rivista la discussione si è inevitabilmente trasformata in un dibattito sull'attualità del pensiero e dell'opera di Schiller; qui l'approccio cui si accennava sopra è stato abbandonato a favore di una più 'classica' discussione intitolata *Schiller aktuell*. In particolare, i contributi critici hanno evidenziato due passaggi decisivi del percorso intellettuale schilleriano: l'insistenza dell'ultimo Schiller sull'artificialità del prodotto estetico (Nikolas Immer) e la struttura dialettica alla base delle sue formulazioni e dei suoi concetti estetico-filosofici, fondamento, spesso, anche dei suoi drammi (Peter-André Alt).
Sarebbe scorretto stilare un consuntivo dei risultati scaturiti dalle riflessioni elaborate nel corso delle celebrazioni schilleriane, dato che, al momento, esse non si sono ancora concluse. Tuttavia, il numero sorprendente di iniziative che hanno già avuto luogo – ben quattro sono stati i convegni internazionali in Italia fra aprile e luglio – giustifica già un breve e parziale bilancio, quanto meno per quel che riguarda gli eventi italiani, alla luce di quanto proposto dalla critica tedesca in questi anni.
Si è molto insistito, nel corso di detti convegni e negli studi più recenti, sull'attualità del pensiero schilleriano, facendo riferimento soprattutto alle teorie estetico-filosofiche dell'autore, alla loro matrice antropologico-trascendentale e al loro influsso sulla struttura delle opere drammatiche e sulla costruzione dei personaggi. Da parte della critica italiana, con il tentativo, ormai intrapreso da diversi anni (si pensi ai lavori di Maria Carolina Foi, Giovanna Pinna e Luca Crescenzi), di ribaltare quel giudizio distruttivo di Benedetto Croce, ripreso poi anche da Ladislao Mittner, che ha determinato in modo decisivo la ricezione italiana dell'autore tedesco. Da parte della critica tedesca, con l'intento di dare un seguito a quella linea di interpretazione dell'opera e del pensiero di Schiller, avviatasi con i testi epocali di Hans-Jürgen Schings e proseguita con i suoi allievi, in particolare Wolfgang Riedel e Peter-André Alt. Una linea che si sovrappone alla 'scuola schilleriana' tedesca della generazione precedente ancora in grado, in alcuni casi, di portare alla luce aspetti originali dei testi schilleriani e del suo pensiero – penso, ad esempio, ai lavori di Rolf Peter Janz e Bernd Bräutigam. Che il rinnovamento della critica tedesca abbia avuto un ruolo decisivo anche per la scuola italiana, mi pare indubbio; è, però, altrettanto certo che quest'ultima abbia saputo rielaborare con un piglio originale e, in molti casi, meno ostinatamente filologico, dunque di più ampio respiro, gli spunti migliori dei colleghi d'oltralpe.
La pubblicazione di questo *Schiller-Handbuch* si inserisce nel contesto delle celebrazioni dello *Schiller-Jahr*. Non vi è dubbio che si tratti di un'operazione 'di mercato', pensata e studiata appositamente per l'anno schilleriano, a sette anni dall'uscita dell'omonimo *Schiller-Handbuch* curato da Helmut Koopmann. L'obiettivo – nelle parole del curatore del volume – è quello di avvicinarsi a un "lettore interessato" (p. VII), non esperto dell'opera di Schiller, che voglia accostarsi ad essa per la prima volta o che voglia approfondirla. Ciò determina una struttura pensata per articoli, l'uno indipendente dall'altro, che possono essere letti separatamente e che sono costruiti secondo lo schema classico, per la verità un po' banale e datato, di *Entstehung*, *Deutung* e *Wirkung* delle singole opere dell'autore. Vista la palese e dichiarata differenza di finalità, non mi dilungo ulteriormente sul confronto con il volume omonimo precedente, redatto, al contrario, con lo scopo di avvicinarsi il più possibile a una summa della *Schiller-Forschung*, rielaborandone risultati e conclusioni e, dunque, strutturato secondo uno schema molto più complesso ed elaborato.
Lo scopo del manuale in oggetto potrebbe perciò essere definito, con tutte le cautele del caso, come esclusivamente divulgativo. Che questo intento possa generare problemi e difficoltà di tipo metodologico, è indubbio – proprio in occasione di tali ricorrenze ciò di-

viene ancor più evidente. Si tratterebbe, dunque, di intendersi sul senso da assegnare a questo termine e di avere, almeno in ciò, un approccio in qualche modo unitario. Dalla lettura del volume in oggetto risulta, invece, una certa disparità. Suddiviso per generi (*Dramen*, *Gedichte*, ecc.) e con un ordine rigorosamente cronologico, il testo presenta notevoli differenze nel livello dell'analisi e dell'interpretazione non solo nel confronto fra articoli di gruppi differenti, ma anche all'interno di uno stesso gruppo. Così, nel capitolo dedicato ai drammi, al saggio di Gert Sautermeister sui *Räuber* (pp. 1-45), costruito in modo organico sull'analisi dei due fratelli protagonisti e sul loro antitetico rapporto con la triade famiglia, natura e ordine sociale, si contrappongono lavori più confusi e superficiali nei quali l'approccio divulgativo si confonde con un atteggiamento manualistico-enciclopedico che si riduce, alla fine, a una raccolta di citazioni sia dalle opere, sia dalla letteratura secondaria. L'analisi del *Don Karlos* (pp. 92-107) ad esempio, realizzata dal curatore del volume, interessante e originale nel suo svolgimento per parole chiave ('Tränen', 'Augenblick', 'Riese', 'Gedankenfreiheit'), pare troncata da un'interpretazione dei *Briefe über don Karlos* (pp. 107-109) eccessivamente superficiale, lasciando così l'impressione di un'occasione mancata. Proprio il carattere divulgativo del volume, infatti, avrebbe giustificato una maggiore e migliore attenzione alle lettere, senz'altro uno dei testi schilleriani più affascinanti per il suo carattere critico e dialettico e tuttora poco conosciuto al grande pubblico. Allo stesso modo, l'articolo sulla trilogia del *Wallenstein* (pp. 113-153), curato da Norbert Oellers, risulta sovraccarico di citazioni, con un certo squilibrio fra la parte dedicata al contenuto dell'opera – il riassunto della trama dei tre singoli drammi – e quella destinata all'interpretazione. Anche quest'ultima, purtroppo, probabilmente sempre in nome dell'intento divulgativo, risulta poco esauriente e, in alcuni tratti, davvero improntata alla banalità: se può apparire scontata l'affermazione secondo cui il contrasto fra Max e Ottavio rispecchierebbe la contrapposizione fra il realista e l'idealista, così come Schiller la configura in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (p. 147), ancor più generica mi sembra la conclusione dell'articolo. Il *Wallenstein*, così l'autore, è uno di quei testi capace di suscitare sempre nuove riflessioni e, sulla base dei continui cambiamenti delle concezioni della storia e dell'arte, potrà condurre a interpretazioni sempre nuove facendo di Schiller un contemporaneo di tutte le epoche. Una frase che, in virtù della sua assoluta verità, risulta, è ovvio, universalmente valida per i classici di tutte le letterature – a meno che non si voglia discutere dell'appartenenza di Schiller a tale categoria. Questa genericità mal si concilia con la riflessione appena precedente sull'interpretazione del *Wallenstein* come tragedia della nemesi (pp. 150-151) e che, proprio in quanto nodo centrale, almeno per un certo periodo, della *Schiller-Forschung* non solo sul *Wallenstein*, posta in questi termini pare argomento quanto meno ostico per lettori soltanto 'interessati'.

Il capitolo meno soddisfacente dell'intero volume è senz'altro quello dedicato alle poesie, che, troppo limitato e superficiale, sembra costituire di per sé un giudizio evidentemente negativo sullo Schiller poeta. Tuttavia, per quanto modesta si possa considerare la produzione lirica schilleriana, poco più di quaranta pagine sembrano davvero poche, per di più con una scelta di testi della quale in nessun luogo vengono chiariti i criteri. Il rischio, determinato dalla volontà di presentare articoli su singoli componimenti senza una cornice generale sulla lirica schilleriana, è quello di decontestualizzare totalmente tale produzione dando per scontate conoscenze che, per un pubblico inesperto, sono tutt'altro che ovvie. Nel caso delle ballate, ad esempio, ciò risulta particolarmente evidente: si può genericamente accennare a un "Balladenjahr" o a una "intensive Balladen-Produktion Schillers" (p. 280) senza una discussione, pur generica,

sul significato del dibattito intorno a questo genere poetico decisivo per l'intero Settecento?

Una felice eccezione rappresenta il lavoro di Alexander Košenina dedicato al racconto giovanile schilleriano *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (pp. 305-311), in cui è evidente che l'intento divulgativo, la semplicità della struttura e del linguaggio non inficiano in alcun modo l'originalità e la compiutezza del contributo critico. L'autore riesce a coniugare in poche pagine una riflessione sui risultati più innovativi della ricerca recente con un'analisi fortemente personale, non limitata al solo periodo della produzione giovanile, ma con inattesi ma quanto mai legittimi collegamenti agli scritti dell'ultimo Schiller. A partire da un testo apparentemente minore, dunque, viene abbozzato un quadro completo di rimandi al dibattito culturale europeo dell'epoca – sorprendente in quest'ambito, ad esempio, il riferimento al testo di Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene* (p. 307) – che lascia intravedere prospettive nuove anche nell'ambito di una ricerca più specialistica. Proprio sulla produzione in prosa di Schiller, a mio avviso uno dei campi in cui la critica, anche quella italiana, può ancora tentare strade nuove, i contributi forniti dagli altri autori risultano invece più scontati e decisamente inferiori a quello di Košenina.

La trattazione degli scritti storici appare un segmento piuttosto compatto e, seppure non particolarmente innovativo, ad ogni modo esauriente (non a caso è opera di un unico autore, Otto Dann), mentre un discorso a parte merita anche il capitolo dedicato agli scritti teorici. Quasi interamente affidato a Carsten Zelle, autore di studi fondamentali sull'estetica non solo settecentesca (basti ricordare qui il volume *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart-Weimar 1995), il capitolo è senz'altro il migliore dell'intero volume – in linea con la tendenza attuale della critica a discutere soprattutto la modernità dello Schiller teorico – sia per completezza di informazioni fornite, sia per la capacità di far coesistere l'intento divulgativo con quello scientifico. In questo, Zelle si rivela particolarmente abile rovesciando il procedimento comune a quasi tutti gli altri autori, basato su un percorso che procede dal generale al particolare. Favorito, indubbiamente, dalla struttura degli scritti oggetto della sua analisi, l'autore si muove in senso inverso, realizzando un'analisi accurata e originale dei testi schilleriani, in un confronto serrato con la critica – anche la più ostica o 'inattaccabile' (si veda, ad esempio, il bel paragrafo su *Über naive und sentimentalische Dichtung*, pp. 451-478, con le obiezioni al noto saggio di Peter Szondi). A questa trattazione specifica, Zelle fa poi seguire una serie di schemi relativi alle opere precedentemente analizzate, nei quali vengono rappresentati, appunto in una chiara forma sinottica, i concetti chiave degli scritti teorici ('naive Dichtung', 'sentimentalische Dichtung', ecc.) o anche le loro diverse fasi redazionali con i mutamenti subiti nelle varie versioni (*Augustenburger Briefe* / *Ästhetische Briefe*). Il paragrafo dedicato ai *Briefe über die ästhetische Erziehung* (pp. 409-445) è anch'esso realizzato in maniera sistematica e completa, con un'analisi puntuale dei livelli sovrapposti della riflessione estetica schilleriana – antropologico, trascendentale, storico – e riservando un'attenzione particolare al confronto di Schiller con la cultura e la storia francese (mi riferisco in particolare alle pagine lucide e sintetiche dedicate al controverso rapporto di Schiller con i testi di Rousseau e alla sofferta riflessione di questi anni sulla rivoluzione francese e, dunque, sul senso della storia).

Il capitolo consuntivo sulla *Wirkungsgeschichte*, curato da Michael Hofmann, pur ricco, resta spesso su un livello abbastanza superficiale. La rilevanza concessa dall'autore alla questione della ricezione del pensiero di Schiller e Goethe nel periodo nazionalsocialista si trasforma qui in una dichiarazione di intenti critici, nella proposta di una "problematisierende und offene Schiller-Deutung" (p. 577) come reazione a

una crisi del classicismo causata proprio dalle indebite appropriazioni del nazionalsocialismo (non mi soffermo qui a discutere sul vecchio e, a mio parere, poco fruttuoso ritornello della necessità di una riflessione su una presunta affinità ideologica fra l'estetica dell'idealismo e del classicismo tedesco e forme di governo autoritarie, che, invece, l'autore sembra considerare decisiva non solo per la *Schiller-Forschung*, ma per l'intera *Literaturwissenschaft*). Tutto ciò, però, si riduce all'invito a rivedere la concezione di autonomia estetica come "unpolitische Freude am schönen Schein" – un invito che per la verità è stato fruttuosamente raccolto già più di un decennio fa, ad esempio da Bernd Bräutigam – in favore di una sua ridefinizione come correttivo critico della realtà in grado di creare modelli umani alternativi a quelli storici – anche qui si tratta di una riproposizione dell'ormai superata e parziale idea di autonomia estetica come compensazione negativa, propugnata in particolare da Odo Marquard alla fine degli anni Ottanta (cfr. per esempio *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Padeborn u. a. 1989). In questo contesto sarebbe stato forse più appropriato riprendere le fila di quel dibattito cui si accennava all'inizio, discutere le modalità con cui l'opera schilleriana si mostra capace di riattivare quel delicato intreccio fra i meccanismi della memoria collettiva, che ci hanno spinto e ci spingono a celebrarlo discutendo dei suoi testi a duecento anni dalla sua morte, e l'affermazione cosciente di un'identità – certamente europea e non soltanto specificamente tedesca – che a tali processi è in qualche modo legata.
In conclusione, al di là dei difetti strutturali (alcuni dei quali forse inevitabili nella realizzazione di un'opera di consultazione redatta da numerosi autori diversi), colpisce in questo *Schiller-Handbuch* e, direi, nella *Schiller-Forschung* di questi ultimi anni in genere, la mancanza di un pur minimo e generico riferimento a orientamenti della critica più recente (*Cultural Studies*, *New Historicism*, ecc.). Queste tendenze che, pur discutibili, hanno per molti aspetti rivoluzionato il panorama della critica letteraria internazionale, sembrano rimanere ai margini, se non completamente escluse, dall'analisi dei testi schilleriani. E ciò, sia detto, del tutto immotivatamente e con rarissime eccezioni riscontrabili più nel panorama critico fuori dai confini tedeschi.

Luca Zenobi

Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2005, pp. 207, € 29,95

Die Erinnerung in ihrer theoretischen Aufbereitung auf den derzeit aktuellsten Stand gebracht zu haben – dieses fast paradox klingenden Superlativs darf sich Astrid Erlls Buch *Gedächtnis und Erinnerungskulturen* erfreuen. Die wichtigste Frage, der die Autorin nachspürt, betrifft den von vielen beschworenen, von manchen aber auch kritisch betrachteten Paradigmenwechsel in den Philologien, der in der Eingliederung der Literaturwissenschaft in eine umfassendere Kulturwissenschaft besteht. Bereits der Aufbau des Buches ist ganz durch diese Problemstellung bestimmt. Astrid Erll beginnt mit weitgreifenden Überlegungen zum Thema *Gedächtnis* und steckt so den Horizont ab, innerhalb dessen eine erinnerungstheoretisch ausgerichtete Literaturwissenschaft ihren Platz finden kann. Langsam zoomt die Autorin dann diesen *neuen* Ort heran, stoppt das Bild auf unterschiedlichen Entfernungen und schafft auf diese Weise einen schrittweise enger werdenden Rahmen, innerhalb dessen Literatur als gedächtnistheo-retisches Phänomen genauer verortet werden kann.
Unter bewusst weit gewählter Blende stellt Astrid Erll im ersten, einleitenden Kapitel die Frage: "Warum 'Gedächntnis'?", untersucht die Gründe für den derzeitigen

„beispiellosen Gedächtnis-Boom“ (S. 3) und weist auf die “Begriffsproblematik sowie auf die Diskussion um den Zusammenhang von Kultur und Gedächtnis” hin.

Der Fokus verschiebt sich im zweiten Kapitel von der allgemeinen Themenstellung auf die Frage nach der Erfindung des kollektiven Gedächtnisses: Maurice Halbwachs’ *mémoire collective*, Aby Warburgs *Pathosformeln* und Pierre Noras *lieux de mémoire* werden erläutert. Darauf folgt eine kurze Darstellung des so genannten *kulturellen Gedächtnisses* von Jan und Aleida Assmann sowie eine knappe Vorstellung des Gießener Sonderforschungsbereichs 434 *Erinnerungskulturen*.

Disziplinspezifische Zugänge und interdisziplinäre Vernetzungsmöglichkeiten bestimmen im dritten Kapitel das Bild vom Gedächtnis. Hier steht neben der Psychologie, der Geschichts- und Sozialwissenschaft die Kunst- und Literaturwissenschaft, die den mentalen, historischen und sozialen Konzepten der Erinnerung eine materiale bzw. *mediale* Form an die Seite stellen kann. Laut Astrid Erll hat Literatur, verstanden als Medium des kulturellen Gedächtnisses, im Wesentlichen zwei Aufgaben: Zum einen kann sie Gedächtnisfunktionen übernehmen, die in den Texten durch Topoi oder Intertextualität ihren Ausdruck finden und bei der Rezeption im “Kanon” (Jan Assmann) oder im Konstruktcharakter der Literaturgeschichte deutlich werden. Zum anderen kann sie das Gedächtnis zum Thema machen und dieses mit fiktionalen Mitteln “inszenieren” (Aleida Assmann). Durch diese mediale Ausrichtung der Literaturwissenschaft ist der erste entscheidende Schritt gemacht in Richtung einer Einbettung der Disziplin in eine umfassendere Kulturwissenschaft. Denn: “Gerade von tiefer gehenden Einsichten in die gedächtnismediale Kraft der Kunst hängt (...) die Anschlussfähigkeit literaturwissenschaftlicher Studien an die interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung ab” (S. 74).

Nach der Bestandsaufnahme der vorhandenen Gedächtnisbegriffe erfolgt im vierten Kapitel ein erster Systematisierungsversuch. Die Autorin entwickelt ein kultursemiotisches Modell, nach dem Kultur insgesamt als Zeichensystem mit einer sozialen, einer mentalen und einer materialen Dimension zu verstehen ist. Dadurch fließen die Gedächtniskonzepte der Sozial- und Geschichtswissenschaften, der Psychologie sowie der Kunst- und Literaturwissenschaft in das Modell ein, weisen aber gleichzeitig auf die einzelnen Disziplinen zurück und ermöglichen es, diese nun in einen größeren Rahmen einzuordnen (vgl. Modell an S. 107, *Systeme und Modi des kollektiven Gedächtnisses*). Der mediale Charakter der materialen Dimension, die u.a. durch die Literaturwissenschaft entsteht, wird nun genauer untersucht und Literatur dabei als so genannte “kulturelle Objektivation” (S. 102) ausgezeichnet.

Auf der Basis dieser Überlegungen kann dann im fünften Kapitel ein neues Bild des Gedächtnisses bei enger fokussierter Einstellung gezeigt werden. Dabei wird unter bewusster Ausblendung des mentalen und sozialen Aspekts die materiale bzw. mediale Dimension in den Vordergrund gerückt. Wie stark das kollektive Gedächtnis durch Medien bestimmt ist, zeigt ein kurzer historischer Rückblick, in dem die Gedächtnisgeschichte als Mediengeschichte ausgewiesen und deutlich gemacht wird, wie zuerst die Entwicklung der Schrift, danach der Buchdruck, später die Fotografie und schließlich die Erfindung des Computers Erinnerung und Gedächtnis jeweils vollständig revolutionierten. Im Anschluss daran werden drei Funktionsaspekte von Medien im erinnerungskulturellen Kontext unterschieden: Speicherung, Zirkulation und Abruf (S. 137 ff.). Mit der Speicherfunktion ist die Aufgabe angesprochen, Inhalte des kollektiven Gedächtnisses zu speichern und für längere Zeit zur Verfügung zu halten; durch die Zirkulationsfunktion ermöglichen

Medien kulturelle Kommunikation über die Zeit und die räumliche Begrenzung hinweg; die Abruffunktion wird oft von Orten oder Monumenten erfüllt, die von der Erinnerungsgemeinschaft mit einer bestimmten Vergangenheitsversion assoziiert werden. Durch diese Funktionsbestimmung zeigt sich auch auf systematischer Ebene, wie stark Erinnerung mediengeprägt und -abhängig ist. Medienwelten des kollektiven Gedächtnisses entstehen, an denen die Literatur einen ganz entscheidenden Anteil hat.

Worin dieser Anteil bestehen kann, zeigt das sechste Kapitel zum erinnerungskulturellen Kontext. Literatur wird hier noch einmal als Medium des kollektiven Gedächtnisses ausgewiesen und genauer bestimmt als eine Weise der Gedächtniserzeugung, die auf Grund ihrer symbolischen Form in der Lage ist, ganz spezifische Sinnangebote zu machen. Inhaltlich vertieft wird dies einerseits mit Hilfe des Begriffs der *Mimesis* und andererseits an Hand der Termini *collective memory* und *collected memory*. Dabei untersucht die Autorin unter Rückbezug auf Paul Ricoeurs "Kreis der Mimesis" aus *Zeit und Erzählung* die erinnerungskulturelle *Präfiguration*, d.h. den Wirklichkeitsbezug von literarischen Texten, die literarische *Konfiguration*, die die Möglichkeit einer Neu- oder Umstrukturierung des literarischen Gedächtnisses bietet, und die kollektive *Refiguration* im Rezeptionsakt, bei dem die Fiktion mit der Welt des Handelns erneut eine Verbindung eingeht. Eine in zweifacher Richtung laufende Austauschbewegung zwischen Erinnerungskultur und literarischem Text kann hier nachgewiesen werden: Zum einen nimmt der literarische Text Bezug auf Inhalte, Formen, Medien und Praktiken des kollektiven Gedächtnisses und gestaltet diese poietisch um. Zum anderen erfolgt in der Rezeption nicht nur eine Aktualisierung des Dargestellten, sondern auch eine Bedeutungszuschreibung, die mit einer ikonischen Anreicherung der Erinnerungskultur gleichzusetzen ist. Im gedächtniskulturellen Kontext ist Literatur daher ganz wesentlich ein Rezeptionsphänomen, das sowohl auf der Ebene des kollektiven Gedächtnisses wirkt *(collective memory),* als auch den medialen Rahmen des autobiographischen Erinnerns absteckt *(collected memory).* Mit Bezug auf Aleida Assmanns Aufsatz *Was sind kulturelle Texte?* zeigt Astrid Erll dann, dass Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses erst durch einen Perspektivenwechsel der Rezipienten sichtbar wird, bei dem teilweise Modifikationen von Grundannahmen der Literaturwissenschaft über Konventionen des Literatursystems notwendig sind. Dies macht eine erzähltheoretische Annäherung an die Gedächtnisrhetorik in literarischen Texten erforderlich.

Ansätze zu einer solchen Narratologie der Erinnerung finden sich im letzten Kapitel. Hier werden fünf Modi herausgearbeitet, in denen die Rhetorik des Gedächtnisses ihren Ausdruck findet. Es handelt sich dabei um den *erfahrungshaftigen* Modus, in dem das Erzählte als Gegenstand des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses erscheint, um den *monumentalen* Modus, der das Dargestellte als verbindlichen Gegenstand eines übergreifenden kulturellen (nationalen, religiösen) Sinnhorizonts zeigt, um den *historisierenden* Modus, der das Dargestellte als einen Teil einer abgeschlossenen Vergangenheit und als Gegenstand wissenschaftlicher Geschichtsschreibung darlegt, um den *antagonistischen* Modus, in dem Erinnerungskonkurrenzen literarisch ausgehandelt werden, und um den *reflexiven* Modus, der dann vorliegt, wenn das literarische Werk eine erinnerungskulturelle Selbstbeobachtung ermöglicht (S. 168). In kurzen Flashs zeigt Astrid Erll dann, wie dieses "Ensemble textueller Darstellungsverfahren" (S. 168) durch unterschiedliche literarische Ausdrucksformen erzeugt werden kann. In den Blick geraten dabei Selektionsstruktur, Konfiguration, paratextuelle Gestaltung, Erzählerdiskurs,

Fokalisierung, Figurendarstellung, Intertextualität, Zeit- und Raumdarstellung, Symbolik und Metaphorik.
Mit diesen Themenstellungen führt die Autorin dem Literaturwissenschaftler sein eigenes Fachgebiet vor Augen, allerdings zeigt sie ihm dieses aus einer neuen gedächtnistheoretischen Perspektive. Literatur erweist sich so als Teil eines sozialen, kulturellen und historisch-intertextuellen Gewebes, kurz, als Teil eines "verteilten Gedächtnisses" (Harald Welzer), dem man in der theoretischen Reflexion nur dadurch gerecht werden kann, dass die Literaturwissenschaft als Teildisziplin einer umfassenden Kulturwissenschaft verstanden und betrieben wird. Astrid Erll verbindet daher mit ihrem Buch einen programmatischen Anspruch, dem sich der Leser stellen muss. Sie will nicht nur – wie sie im Untertitel verspricht – in die Erinnerungsthematik *einführen*, sondern sie versucht auch, zu einem neuen Selbstverständnis der Literaturwissenschaft *hinzuführen*. Diesen Weg stellt sie auf überzeugende Weise dar und leistet damit einen wesentlichen, weil ausgesprochen fundierten Beitrag zu der Diskussion um einen neuen Umgang mit literarischen Texten als "kulturelle Texte" (Aleida Assmann)

Andrea Birk

*Letteratura tedesca e religione*, a cura di Lucia Mor, in "Humanitas", 5, settembre-ottobre 2005, pp. 923-1178, € 18

"Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion; wer diese beiden nicht besitzt, der habe Religion". Questo epigramma dalle *Zahme Xenien* di Goethe potrebbe senz'altro fare da epigrafe al numero monografico di "Humanitas" su *Letteratura tedesca e religione* egregiamente curato da Lucia Mor. In questa densa e ambiziosa miscellanea composta di tredici saggi, disposti secondo la cronologia degli autori trattati, arricchiti dalla sezione delle "Note e rassegne" e dalla pubblicazione inedita in italiano del testo di Karl Jaspers *Solitudine*, si affronta con coraggio e ricchezza di prospettive un tema e un rapporto di grande complessità e problematicità che appunto Goethe con la sua semplicità epigrammatica può aiutare non tanto a risolvere quanto a impostare correttamente.
In che misura l'opera d'arte e il fare scienza rivelino un sentimento del sacro nel significato più estensivo e partecipativo dell'esistenza umana, come questa tensione riaffiori ora in modo esplicito ora in modo carsico nei percorsi di un'area vastissima seguendo coordinate raramente lineari, questi sono lo spirito e l'impostazione che guidano la rassegna di autori e opere riproponendo e rinnovando la *vexata quaestio* sulla peculiarità tedesca della dimensione religiosa. La lettura sequenziale dei contributi al di là delle delimitazioni storiografico-teologiche alimenta ex contrario la tesi che la Riforma luterana, le lacerazioni nella cristianità tedesca, le devastazioni della Guerra dei Trent'anni non spiegano appieno la convergenza di poesia e religione. In realtà anche i saggi raccolti nel volume, il cui titolo si rivela in fondo troppo schematico e riduttivo, rivelano un accostamento alla sfera religiosa, una sua percezione e rappresentazione assai diversificati spaziando da una produzione letteraria esplicitamente teologica a una più sfumata presenza del sacro, espressione di una religiosità frutto nel tempo di eterodossia, come quella panteistica e deistica, in definitiva a un rapporto forte e profondo dell'uomo con la natura. Gli sconfinamenti e gli ampliamenti di prospettiva superano ambiti confessionali, toccano, anzi aprono scenari, in particolare nel Novecento, che sanzionando la morte di Dio attingono all'ateismo per affrontare comunque il rapporto col divino. A ragione Lucia Mor nota nell'introduzione che "forse nessun intreccio ci pone di fronte a rimandi intertestuali così numerosi, se non infiniti, come l'intreccio fra letteratura e religione".
Per prevenire rilievi critici mossi spesso alle

raccolte miscellanee, sulle scelte della selezione, su esclusioni e mancati inserimenti, si insiste sulla proposta di tracce e percorsi che dovrebbero esplorare un paesaggio immenso senza poterne fare una mappatura. Sarebbe sin troppo facile ma non molto concludente rilevare ad esempio una troppo modesta presenza della letteratura biedermeieriana, l'assenza di Stifter per fare un nome, e comunque una considerazione troppo ridotta di exempla fra il romanticismo, peraltro limitato a Jean Paul, e la *Jahrhundertwende*. Può sorprendere che fra gli autori rappresentativi della dimensione religiosa sul piano poetico e narrativo non ci siano Rilke, Thomas Mann, Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Alfred Andersch e, perché no, Bertolt Brecht. Di fronte a un elenco di autori difficilmente esauribile non possiamo non accogliere quindi la tesi ispiratrice del volume, attenendoci a quanto viene qui proposto in una quantità e soprattutto con un bilancio di risultati senza dubbio ragguardevoli.

I percorsi indicati si sviluppano in un arco temporale di quattro secoli di cui, grazie ad alcuni contributi cardinali, si fissano nettamente gli snodi diacronici. Laura Auteri, che apre la rassegna con un saggio sugli *Aspetti della letteratura luterana nel secolo XVI*, dimostra come in quest'epoca di grandi cesure e conflitti la cultura "non prescinda mai da una visione cristiana della vita e del mondo", ma al tempo stesso proprio per questo, a differenza dei processi di "interiorizzazione dei principi evangelici" nell'età medioevale, sia caratterizzata dalla "volontà di fare proselitismo o di difendersi". Le polemiche confessionali e le confutazioni dottrinarie, la predicazione esasperata, l'invettiva come strumenti di lotta, la valorizzazione del teatro come luogo di rappresentazione militante estrovertono il sentimento religioso e avviano il processo di razionalizzazione nella teologia comunque compresente con la forte crescita della 'demonomania' nella pedagogia protestante. Leggendo queste pagine riecheggiano le affermazioni di Novalis in *Die Christenheit oder Europa* secondo cui l'illuminismo avrebbe avuto il suo iniziatore con Lutero che innesta la filologia nella Bibbia.

Merito di Laura Bignotti nel contributo su *La lirica religiosa di Johann Christian Günther e la funzione poetica del dolore* è di aver ricontestualizzato la figura e l'opera del poeta slesiano tardo-barocco, ridimensionando e meglio inquadrando "le avvisaglie di una moderna sensibilità poetica" spesso enfatizzate dalla critica. Esaminando in particolare i *Klagelieder* e i *geistliche Gedichte*, di cui si ricostruisce brevemente la genesi in ambito pietista, Bignotti conclude che nel caso di Günther "la presenza di tratti soggettivi in ambito letterario non va dunque fraintesa in termini di diretta rappresentazione dell'unicità di un'individualità lirica: la voce dell'io poetico non seppe liberarsi del proprio carattere ancora rappresentativo a livello comunitario".

Luigi Quattrocchi nell'ampio saggio su Lessing ricostruisce con rigore e incisività il pensiero teologico di un "non teologo di professione" nella rifrazione e complementarità fra pubblicistica, al limite talvolta dell'eterodossia, e opera drammatica con una efficace rilettura del *Nathan*. Si ha la conferma che proprio nella cultura illuministica, il cui graduale processo di laicizzazione convive con le aperture introspettive della *Empfindsamkeit* e del Pietismo, si sviluppa una matura riflessione teologica che assorbe tracce spinoziane e leibniziane e permette a Lessing di "manifestarsi svincolato dal giogo della tradizione come tale ma di accoglierla evolutivamente -senza- calpestare nessun credo religioso, purché inteso nella sua dinamica storicità".

Nell'itinerario cronologico-poetologico Margherita Cottone mette a fuoco la visione goethiana del divenire Dio dell'uomo che mira alla "restaurazione dell'immagine archetipica, recuperando anche la somiglianza con Dio". Partendo dalla combinazione etimologico-biblica del concetto di Bildung-imago-theosis Cottone

ripercorre con pregevole sintesi la traduzione nell'opera poetica dell' "idea di un seme di natura divina presente nell'uomo e in tutta la natura (…) che a partire dagli anni giovanili sempre più si allontanerà da ogni forma di confessione religiosa e, attraverso il protestantesimo, la critica all'ortodossia luterana, l'esperienza pietista, l'incontro con Herder ed Hamann e il culto del genio, approderà al panteismo e all'idea di una religione naturale".

Elena Agazzi affronta il tema del nichilismo nell'opera di Jean Paul, in particolare nelle visioni onirico-apocalittiche della *Rede des toten Christus* e la questione dell'immortalità dell'anima nel *Kampaner Tal*. Il riconoscimento del nulla, i dubbi tentatori sull'immortalità dell'anima, prodotti dalla riflessione filosofica, sono per Agazzi, che recepisce il noto e per certi versi insuperato saggio di Ferruccio Masini, la soglia limite dell'ateismo nella cultura romantica che "impedisce di cogliere l'universo spirituale nella sua bellezza e complessità, lasciando al soggetto solo frantumi di percezioni". Dalla "visione della fine del mondo" Agazzi vede il superamento dello scetticismo e del pessimismo jeanpauliano nel "commiato dall'ossessione del peccato originale" e nell'adozione di quelle strategie poeto-logico-esistenziali, quali l'ironia e lo humor in grado di combattere il dolore.

Ernst Kretschmer propone una lettura dai toni cristiani del famoso racconto *Die Judenbuche* di Annette von Droste-Hülshoff del quale viene preliminarmente precisata la collocazione nel genere della *Verbrechensliteratur* e più in generale nella tradizione della *Kriminalgeschichte*. Interessante è la chiave interpretativa, combinata con quella della raccolta di poesie *Das geistliche Jahr*, secondo cui la sostanza religiosa, la consapevolezza del peccato risiedono nella "mancanza di una fede cristiana ingenua e naturale", nella superbia e nell'ambizione, colpe queste che ad esempio ci ricordano quelle del coevo racconto *Brigitta* di Stifter.

Con il saggio di Elena Raponi su Hofmannsthal entriamo nel Novecento, secolo laicizzato in cui la dimensione del sacro nella letteratura trova forme espressive diversificate e in generale svincolate da una focalizzazione teologica. Così in Hofmannsthal l'elemento religioso si rivela "nella bellezza, percepita come manifestazione dell'unità dell'universo creato" e quindi secondo Raponi, che sottolinea il fondo cristiano-cattolico dell'autore, l' "invenzione artistica, organo della connessione e dell'unità (…) partecipa di una tensione che è propria della coscienza religiosa".

Daniela Nelva, nel contributo dal titolo ossimorico *La mistica laica di Robert Musil*, si concentra sul frammentario percorso narrativo della terza parte di *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil, che, sviluppando la vicenda di Ulrich e Agathe, i due fratelli ritrovati, mira a rappresentare l' "altro stato" dove domina la dimensione mistico-romantica della totalità. Pur considerando le fonti di Martin Buber e di Meister Eckhart menzionate da Nelva, resta incerta l'assimilazione musiliana di una dimensione religiosa che a mio avviso si rivela comunque funzionale alla riproposizione moderna del mito platonico dell'androgino.

Mauro Ponzi affronta il complesso rapporto di Walter Benjamin con la dimensione ebraica come chiave di interpretazione della modernità e di autori quali Baudelaire, Kraus e soprattutto Kafka. Col supporto di Scholem e di Hans Mayer Ponzi getta luce sull'ambigua combinazione di teologia e materialismo storico che sarebbe la base della lettura benjaminiana dell'opera di Kafka, nella prospettiva quindi della teologia negativa.

La curatrice del volume prende in esame l'opera di Marie Luise Kaschnitz che alle atrocità della storia oppone una rinnovata adesione alla vita che nell'amore trova l'epifania del divino: "La saldatura fra trascendenza e immanenza si realizzerebbe dunque in una prospettiva ermeneutica, nella quale la lingua della tradizione cristiana consente di descrivere e comunicare almeno

in parte il mistero dell'amore fra uomo e donna, altrimenti difficile da comprendere e da spiegare".
Una fiaba scritta in lingua tedesca da Rafik Schami, pseudonimo di Suleih Fadèl, siriano, di madrelingua araba e cristiano, è il tema dell'interessante saggio di Pasquale Gallo che della *interkulturelle Literatur* come espressione di una ormai ramificata società multietnica analizza le dinamiche sociali e religiose. È singolare come la riproposizione della favola di tradizione esopica con il messaggio a "praticare la tolleranza nei confronti dell'estraneo pena la distruzione totale" in un contesto nel quale "la scrittura in lingua tedesca - diviene- codice di comunicazione con il paese d'accoglienza" si ricolleghi idealmente alla lezione lessinghiana. Proprio in questo arco temporale e ideologico il volume si propone come un'utile guida dai molti tracciati in una topografia letteraria di lingua tedesca di cui si coglie la peculiarità del contatto col divino, ma anche la convinzione che col divino possono in qualche modo comunicare in molti secondo quanto ci dice Jean Paul: "Eine Religion nach der andern löscht aus, aber der religiöse Sinn, der sie alle schuf, kann der Menschheit nie getötet werden".

Fabrizio Cambi

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

Il gruppo di studiosi che Matteo Galli ha riunito per la stesura di questo corposo volume è assai variegato. In appendice sono riportate sintetiche bio-bibliografie degli autori: il numero dei germanisti (21) surclassa decisamente quello degli storici del cinema (9), ma tale divario è compensato dal fatto che i primi sono chiamati a intervenire sul tradizionale oggetto di studio dei secondi. Il libro affronta la Storia in Germania dunque, ma attraverso il cinema, secondo una triplice prospettiva (per la cui definizione Galli si appoggia al Costa di *Saper vedere il cinema*): ripercorrere alcuni degli snodi cruciali della storia *del* cinema in Germania, documentare i modi in cui la Storia ha trovato posto *nel* cinema divenendone oggetto di riflessione, e infine illustrare il ruolo giocato dal cinema *nella* storia, lungo i decenni presi in considerazione dal libro (dal 1919 ad oggi). Il volume si colloca insomma all'incrocio tra diverse discipline, proponendo le prospettive metodologiche più varie: si va dallo studio di rigore filologico di Leonardo Quaresima sul recentemente "recuperato" *Der Sieg des Glaubens* [La vittoria della fede, 1933] di Leni Riefenstahl, a quello sulla storia della ricezione critica di *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, un film dalla Germania*, 1977) di Hans-Jürgen Syberberg. L'originalità dell'approccio riesce a gettare nuova luce anche su film che si credevano esplorati a fondo, come *Das Cabinet des Doktor Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari*, 1919) di Robert Wiene, nella cui componente espressionista Francesco Pitassio individua "uno tra i fattori necessari a promuovere il film a un consumo di massa"[1] e in definitiva "una strategia di mercato, e nondimeno politica"[2].
Nel complesso, la predominante attenzione al "dato culturale" rende il volume accessibile, oltre che appetibile, anche ad un pubblico di non specialisti nelle discipline cinematografiche. Inoltre la preponderante cultura letteraria degli studiosi chiamati a intervenire è all'origine di un'attenzione particolare per questioni piuttosto trascurate. È emblematico da questo punto di vista il saggio di Eva Banchelli su *Der Himmel über Berlin* (*Il cielo sopra Berlino*, 1987) di Wim Wenders, in cui l'accento è posto sul contributo fornito da Peter Handke, attraverso uno spiazzante quanto proficuo ribaltamento di prospettiva: "L'esito complessivo di questa collaborazione è stato particolarmente felice, dal momento che

Wenders si è accostato nel suo film ad alcuni dei nodi centrali della poetica dello scrittore austriaco"[3].

I trenta film analizzati hanno tutti più o meno segnato il rapporto tra storia e cinema in Germania. La parte più consistente del volume è dedicata alla stagione della repubblica di Weimar e a quella del Nuovo Cinema Tedesco; i due periodi in cui la cinematografia tedesca ha effettivamente giocato un ruolo di primo piano a livello internazionale, anche quando non sono protagonisti diretti, finiscono infatti per essere evocati in quasi tutti gli altri saggi[4]. Ma non mancano *exempla* tratti dal cinema del Terzo Reich, dal cosiddetto *Trümmerfilm* e dal successivo *Papas Kino*. Solo due sono i contributi sul cinema della DDR, ma l'Est torna protagonista nei saggi finali, dove Elena Agazzi (lavorando su *Sonnenallee* [*Id.*, 1999] di Leander Haußmann) e Luca Renzi (su *Good bye, Lenin!*, [*Id.*, 2003] di Wolfgang Becker) affrontano il tema della *Ostalgie* ed analizzano, nei rispettivi film, due diversi modi in cui il cinema occidentale ha riflettuto sulla divisione della Germania e sulla successiva riunificazione.

Si rimprovera spesso al film storico l'eccessivo spazio concesso al melodramma, alle vicende private degli eroi di turno: aver riabilitato la prassi di far interagire le vicende individuali con i contesti, i primi piani con gli sfondi storici, è uno dei meriti del libro curato da Galli. *Madame Dubarry* (*Id.*, 1919) di Ernst Lubitsch, ad esempio, viene lodato da Leonardo Gandini proprio per aver saputo guardare "alla lotta di classe attraverso la lente dei sentimenti individuali, nella consapevolezza che la distanza fra l'una e gli altri sia in definitiva tutt'altro che incolmabile"[5]. Il saggio sottolinea in particolare come il film – "lungi dall'essere, come vuole la tradizione storiografica, un film che prende la Storia dal verso sbagliato, banalizzando la portata degli eventi attraverso la centralità attribuita alle peripezie sentimentali della protagonista"[6] – abbia invece aperto "una strada che sarà spesso privilegiata dai film storici"[7]. Un discorso non dissimile svolge Alberto Boschi, alle prese con l'episodio di *Westfront 1918* (*Westfront*, 1930) in cui Karl scopre il tradimento della moglie, "poco apprezzato dalla critica dell'epoca, che vide in esso una digressione melodrammatica in netto contrasto con lo stile realista del film"[8]. Anche in questo caso il giudizio della critica dell'epoca viene ribaltato: spiega infatti Alberto Boschi che "lungi dall'apparire gratuita, la sequenza presenta […] l'esperienza della guerra come una discesa agli inferi senza possibilità di evasione, preparando la parte finale"[9].

Il libro affronta inoltre una serie di luoghi comuni sulla storia del cinema tedesco, come quello secondo cui *Die zweite Heimat – Chronik einer Jungend* (*Heimat 2 – Cronaca di una giovinezza, 1992*) di Edgar Reitz sarebbe "una sorta di "filiazione" indipendente del primo"[10] *Heimat* (*Id.*, 1984). Barbara Maj fa invece notare come il significato dell'incontro tra Hermann e Glasisch, che chiude il secondo ciclo, "resta "muto" per chi non ha visto *Heimat*"[11]. Si tratta di una precisazione di un certo rilievo: *Heimat 2* (per usare il nuovo, ma non del tutto improprio, titolo della versione italiana) è infatti la continuazione del nono episodio del primo *Heimat*, di cui cita letteralmente alcune immagini (invitando lo spettatore a tornarvi con la memoria); soprattutto elabora una riflessione sul concetto di Heimat che è consecutiva e complementare a quella proposta dalla prima serie, rifondando l'idea di Patria come luogo non solo fisico e geografico, ma sentimentale, posto dove la vita ci conduce e dove, adulti, scegliamo di restare. In considerazione del loro strettissimo legame, Barnaba Maj imposta l'analisi di *Heimat 2* sul confronto con *Heimat*, col risultato che nel suo saggio si parla della prima serie tanto quanto della seconda. Sarebbe pertanto ingiustificato rimproverare l'assenza tra i titoli analizzati di un film tanto rappresentativo come *Heimat* (tanto più che, come precisa Galli nell'introduzione, ciascun regista è presente con un film soltanto)[12].

Il volume non ha alcun intento aprioristicamente celebrativo. Avvicinati se-

condo inedite prospettive, film trascurati acquistano un nuovo interesse, come *Das Boot* di Wolgang Petersen (*U-Boot 96*, 1981), di cui si dice che "coglie in pieno il senso, la natura profonda, della moderna guerra tecnologica"[13]; nel contempo, consolidati giudizi vengono criticamente affrontati, come nel saggio di Alessandro Zironi su *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*, 1924) di Fritz Lang. Dopo aver ricondotto la saga nibelungica nel cuore della cultura tedesca e aver fornito una sommaria storia della "ricezione nibelungica"[14] tra la fine del '700 ad oggi, Zironi concentra la propria attenzione sull'"ideologia sotterranea"[15] del film di Lang sottolineando come la rappresentazione degli Unni non abbia nulla a che fare con la tradizione germanica relativa a quelle genti ("la cui corte spiccava per la raffinatezza dei costumi, la bellezza degli uomini e delle donne, per la magnanimità di Attila"[16]). L'esasperazione degli aspetti barbari del popolo degli Unni potrebbe celare, secondo l'autore, "un richiamo alla ricolonizzazione dei territori orientali"[17] e comunque così è stato recepito: "Voluta o no, la ricezione come selvaggi e barbari fu chiaramente percepita dal pubblico, tanto più che il popolo della steppa ben si prestò, pochi anni dopo, a letture smaccatamente razziste che utilizzavano argomentazioni tutte comprese nel film di Lang: gli Unni sono ignoranti, vigliacchi, codardi, bramosi d'oro, cioè l'antipodo del tedesco, dell'ariano"[18]. Dopo averne ridimensionato il valore innovativo[19], Zironi non può fare a meno di esprimere un giudizio severo: "Resta sul terreno, pesante come un macigno, una connesione con ideologie nazionaliste, conservatrici e, forse, addirittura revansciste"[20].

Il volume è anche l'occasione per affrontare questioni spinose come quella relativa alla "debolezza della sceneggiatura e la disorganicità della trama"[21] di *Faust. Eine Deutsche Volkssage* (*Faust. Una saga popolare tedesca*, 1926) di Friedrich Wilhelm Murnau. Secondo Gianluca Miglino tale limite non intacca affatto "i momenti più intensi del film", il cui fascino "non discende in prima istanza dalla coerenza drammaturgica con cui la vicenda di Faust viene rielaborata"[22], perché in definitiva "alla frammentarietà con cui i motivi tradizionali della storia di Faust sono rielaborati e ricomposti secondo una logica narrativa che procede per salti, dislocamenti e slittamenti continui dei punti focali, corrisponde una perfezione formale "pulsante", una pienezza instabile dell'immagine"[23].

Il volume però non si occupa soltanto dei grandi eventi che hanno segnato la storia della Germania del '900. Il film analizzato può infatti risultare storicamente rilevante perché fotografa uno spaccato umano. È quanto fa, secondo Elena Dagrada, *Menschen am Sonntag* [Gente alla domenica, 1930] di Robert Siodmak, restituendoci un ritratto "tutt'altro che edificante" della piccola borghesia berlinese a cavallo del decennio pur "senza avventurarsi nella sua analisi politica, ma ugualmente rappresentando le strategie di svago legate al mondo dello spettacolo, di cui si ignorano le insidie"[24]. Anche in *Die Ehe der Maria Braun* (*Il matrimonio di Maria Braun*, 1978) di Rainer Werner Fassbinder il discorso sulla storia è meno scoperto, ma non per questo meno pertinente né perturbante. La protagonista del film, scrive Giovanni Spagnoletti, "è una perfetta esemplificazione della Germania che emerge dalle ceneri del secondo conflitto mondiale"[25]. Più precisamente, il suo matrimonio funziona da precisa metafora delle macerie cui è ridotto il Paese: da qui le due bellissime e apparentemente estranee sequenze in cui Maria passeggia tra gli edifici bombardati con moglie (Betti) e marito (Willi). Spagnoletti si sofferma in particolare sul finale che chiude la metafora del "matrimonio sotto bombardamento" quando, in coincidenza con la vittoria calcistica della nazionale ai mondiali di calcio del 1954, Maria fa esplodere definitivamente se stessa, il proprio matrimonio e la Germania tutta.

Lo schema tripartito alla base del volume se proprio non si infrange, un poco si

incrina laddove conquista il primo piano il cinema popolare, ben rappresentato da *Christiane F. – Wir Kinder von Bahnhof Zoo* (*Christiane F. – Noi i ragazzi dello zoo di Berlino*, 1981) di Ulrich Edel, che appartiene sì alla storia *del* cinema, ma collocandosi in luoghi affatto diversi rispetto a quelli occupati dal *Faust* di Murnau o dall'*Hitler* di Syberberg, e che nemmeno rappresenta uno di quei casi in cui il cinema ha fatto la storia entrandovi da protagonista. Si dirà che il film trova una coerente collocazione all'interno del volume in quanto rappresentante del terzo caso contemplato da Costa, quello in cui la storia ha nel film una presenza da protagonista. E invece, leggendo il saggio di Alessandra di Luzio, si scopre che nel film di Edel "la grande assente finisce per essere proprio la Storia. Già la Christiane del memoriale, del resto, appare quasi del tutto indifferente agli eventi che le accadono intorno: nessun riferimento a fatti di cronaca o personaggi celebri (fatta eccezione per David Bowie), nessun elemento che aiuti a collocare la vicenda all'interno di un momento preciso della turbolenta situazione storico-politica della Germania degli anni Settanta". Ebbene, i già "esigui richiami al momento storico vissuto da Berlino in quegli anni sono del tutto assenti nel film"[26] (ad eccezione, sottolinea di Luzio, di un volantino di Ulrike Meinhof appeso ad una parete). Eppure è indubbio che questo film abbia trattato una fetta di storia e secondo una prospettiva inedita: "Se è vero che nei primi anni Ottanta il problema della droga (e i film sulla droga) non erano certo una novità, l'approccio non sensazionalistico e moralmente neutrale di Edel, unitamente alla giovanissima età dei protagonisti, cambiava decisamente le prospettive"[27]. Insomma, a ben guardare, anche qui la storia c'è, ma la sua presenza è discreta. Che sia questo il segreto di quel cinema che ha saputo trattare di storia secondo modalità digeribili per il grande pubblico?

[1] Francesco Pitassio, *L'antiquario alla fiera, Robert Wiene,* Il gabinetto del dottor Caligari *(1919)*, p. 26.
[2] *Ivi*, p. 27.
[3] Eva Banchelli, *Il cielo di Atlantide, Wim Wenders,* Il cielo sopra Berlino *(1987)*, p. 498.
[4] Per limitarci a un paio di esempi: Giaime Alonge inizia il suo saggio citando Bernard Eisenschitz, che vede nel "grande successo di pubblico riportato da *U-Boot 96* di Wolfgang Petersen, nella stagione cinematografica 1981-1982, il segno della fine dello *Junger Deutsche Film*" (Giaime Alonge, *Querelle de La Rochelle, Wolfgang Petersen,* U-Boot 96 *(1981)*, p. 429); Eva Banchelli sottolinea i legami di *Der Himmel über Berlin* di Wenders con il film di città degli anni '20, parlando esplicitamente di "visione "sinfonica" della città" (Eva Banchelli, *Il cielo di Atlantide* cit., p. 496) e spiegando: "Più o meno scopertamente, dunque, Wenders si fa condurre attraverso la perlustrazione della Berlino dei suoi giorni dai maestri che, per primi, ne avevano costruito la leggenda nell'epoca weimariana" (*ivi*, pp. 490-491).
[5] Leonardo Gandini, *Fra Marivaux e Spartakus, Ernst Lubitsch,* Madame Dubarry *(1919)*, p. 3.
[6] *Ivi*, p. 11.
[7] *Ivi*, p. 4.
[8] Alberto Boschi, *La guerra neo-oggettiva, Georg Wilhelm Pabst,* Westfront *(1930)*, p. 105.
[9] *Ivi*, p. 106.
[10] Barnaba Maj, *Silenzio e immagini narrativa. Edgar Reitz,* Heimat 2 *(1992)*, p. 504.
[11] *Ibidem*.
[12] "Se il rivendicato criterio di rappresentatività fosse stato seguito davvero, avremmo avuto un profluvio di pagine su *Heimat* (1984) di Edgar Reitz – uno dei pochi film inequivocabilmente rappresentativi, e dunque ineludibili" (Guido Vitiello, *Da Caligari a Good Bye, Lenin!, passando per Hitler*, http://www.cinemavvenire.it, 20 dicembre 2005).
[13] Giaime Alonge, *Querelle de La Rochelle* cit., p. 436.
[14] Alessandro Zironi, *Zeitgeist e tradizione, Fritz Lang,* I Nibelunghi *(1924)*, p. 46.

[15] *Ivi*, p. 51.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ivi*, p. 52.
[18] *Ivi*, p. 53.
[19] "Alla fine dei conti *Die Nibelungen* di Fritz Lang non è un'opera innovativa, neppure nella sempre osannata prima parte, ma si tratta di un film che ben si incanala all'interno di una ricerca artistica da altri compiuta" (*ivi*, p. 59).
[20] *Ivi*, p. 60.
[21] Gianluca Miglino, *Una sinfonia dello sguardo, Friedrich Wilhelm Murnau,* Faust *(1926)*, p. 81.
[22] *Ivi*, p. 83.
[23] *Ivi*, p. 86.
[24] Elena Dagrada, *Un formidabile avvenimento sociale, Robert Siodmak,* Menschen am Sonntag *(1930)*, p. 121.
[25] Giovanni Spagnoletti, *Riscatto e autodistruzione. Rainer Werner Fassbinder,* Il matrimonio di Maria Braun *(1979)*, p. 370.
[26] Alessandra di Luzio, *Una storia di eroina ed eroismo. Ulrich Edel,* Christiane F. Noi ragazzi dello zoo di Berlino *(1981)*, pp. 454-455.
[27] *Ivi*, p. 464.

Tomaso Subini

Da *Caligari* a *Good bye, Lenin!* Storia e cinema in Germania, a cura di Matteo Galli, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 638

Il volume edito a cura di Matteo Galli è una indagine a più voci sul complesso intreccio tra storia e cinema in Germania dalla repubblica di Weimar alla riunificazione. Si tratta di una rassegna di interpretazioni di film, i quali vengono considerati rappresentativi, come spiega il curatore, sia dei rapporti tra cinema e storia in Germania, sia della storia del cinema tedesco, sia ancora del cinema tedesco nella storia tedesca, vale a dire, nelle intenzioni del curatore, del cinema impiegato a scopi propagandistici. Essendo però il terzo ambito una parte del primo, dato che anche il cinema di propaganda politica è radicato nella storia, si può dire che gli ambiti coperti dal volume siano in realtà due e non tre. Va subito detto che, per l'ampiezza dell'arco storico considerato, per la ricchezza dei materiali utilizzati, per i numerosi riscontri bibliografici forniti e infine per il carattere di novità nel panorama degli studi di critica cinematografica in Italia, questo nuovo strumento critico e scientifico non mancherà di riscuotere l'interesse degli addetti ai lavori e di tutti quei lettori che, in generale, s'interessano di cinema e storia.
Il volume prende in esame trenta film lungo l'arco della storia del cinema tedesco dal 1919 al 2003. Forse vale la pena, a scopo informativo, di elencare tutti i film insieme ai loro registi: Ernst Lubitsch, *Madame Dubarry* (1919), Robert Wiene, *Il gabinetto del dottor Caligari* (1919), Fritz Lang, *I Nibelunghi* (1924), Friedrich Wilhelm Murnau, *Faust* (1926), Georg Wilhelm Pabst, *Westfront* (1930), Robert Siodmak, *Menschen am Sonntag* (1930), Slatan Dudow, *Kuhle Wampe* (1932), Leni Riefenstahl, *Der Sieg des Glaubens* (1933), Eduard von Borsody, *Concerto a richiesta* (1940), Veit Harlan, *La cittadella degli eroi* (1945), Wolfgang Staudte, *Gli assassini sono tra noi* (1946), Rolf Thiele, *La ragazza Rosemarie* (1959), Frank Beyer, *Nackt unter Wölfen* (1963), Konrad Wolf, *Der geteilte Himmel* (1964), Jean-Marie Straub-Danièle Huillet, *Nicht versöhnt* (1965), Alexander Kluge, *La ragazza senza storia* (1966), Werner Herzog, *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974), Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, un film dalla Germania* (1977), Volker Schlöndorff-Alexander Kluge et alia, *Germania in autunno* (1978), Rainer Werner Fassbinder, *Il matrimonio di Maria Braun* (1979), Peter Lilienthal, *David* (1979), Helma Sanders-Brahms, *Germania pallida madre* (1980), Wolfgang Petersen, *U-Boot 96* (1981), Ulrich Edel, *Christiane F. Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* (1981), Margarethe von Trotta, *Rosa L.* (1986), Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino* (1987),

Edgar Reitz, *Heimat 2* (1992), Leander Haußmann, *Sonnenallee* (1999), Andres Veiel, *Black Box BRD* (2001), Wolfgang Becker, *Good Bye, Lenin!* (2003).

Come si vede, la selezione rispecchia effettivamente la scelta del curatore di intendere il nesso tra cinema e storia nei tre diversi modi di cui si è detto. Lo stesso curatore ammette però che alcuni film, di tipo tra loro diverso, non sono "del tutto in linea con l'assunto principale del volume" (*Introduzione*, p. XI). Tuttavia ritiene che sia stato giusto includerli per due ragioni. La prima è che certi film "hanno il merito di riflettere se così si può dire in tempo reale lo stato della nazione e che per questo sono entrati a buon diritto, almeno in Germania, nel canone del cinema tedesco" (*ibid.*). La seconda è che altri film, pur essendo opere di autori "soltanto scarsamente e occasionalmente interessati alla storia tedesca", vanno considerati come "assolutamente imprescindibili per chi intenda, come si è voluto fare qui, documentare *anche* la storia del cinema tedesco" (*ibid.*). La scelta può essere legittima e logicamente fondata. Tuttavia introduce un elemento di eterogeneità. Chi si aspettasse un volume compattamente concentrato sul nesso problematico cinema-storia, potrebbe sentirsi disorientato dinanzi alla scelta di tentare di realizzare in un unico testo sia un'indagine su tale nesso, sia una sorta di storia del cinema tedesco in forma antologica. Viene da chiedersi se non sarebbe stato meglio scegliere dal principio una sola delle due strade. Chi invece sorvolerà sull'eterogeneità e accetterà di condividere il modo del curatore di intendere il termine 'storia' (preso in prestito dal testo *Saper vedere il cinema* di Antonio Costa), accetterà di buon grado di avere due libri in uno solo, sempre ammesso che si possa comporre una storia del cinema in forma di rassegna di interpretazioni.

Tra i film che effettivamente sono fondati sul nesso cinema-storia ce ne sono molti che illustrano tale nesso in modo esemplare, come il volume curato da Galli documenta bene. Non però *U-Boot 96* di Petersen, a mio avviso. Questo film intrattiene con la storia un rapporto simile a quello che *Troy* (sempre di Petersen) ha con *l'Iliade*. A meno che il curatore non lo abbia scelto perché costituirebbe uno degli *exempla* con cui egli ha inteso ricostruire la storia del cinema tedesco. Ma in tale caso *U-Boot 96* sarebbe adatto a rappresentare un'altra categoria di film: quelli che usano la storia per un cinema che non sa rinunciare ai *cliché* e che per questo si mostra attento alla competitività sul mercato internazionale assai più che alle questioni storiche. Dopo aver letto l'equilibrato contributo che Giaime Alonge (pp. 429-446) ha dedicato al film di Petersen mostrando sia la sua omogeneità al modello del *war film* sia la sua 'anima tedesca', ossia la sua diversità, il recensore ha tentato con buona volontà di considerarlo un *exemplum*, ma non ci è riuscito, probabilmente per una diffidenza radicata nei confronti del film di stampo hollywoodiano, troppo spesso incline alle semplificazioni, ai facili effetti, agli espedienti, ai luoghi comuni, come Alonge non manca a tratti di segnalare. Disturbante forse più di ogni altra cosa risulta essere in questo film la sbrigativa soluzione del problema 'nazismo a bordo' mediante una facile divisione tra guerrieri eroici e apolitici da un lato e nazisti indottrinati dall'altro, in altre parole mediante la preferenza accordata alla comodità della convenzione piuttosto che alla veridicità storica. Anche Alonge vi fa riferimento quando dice che tutto ciò "è poco verosimile, soprattutto se si pensa che la scena si svolge nell'autunno del 1941, quando la Germania era ancora vittoriosa su tutti i fronti" (p. 435). Dato questo che appare essere un limite rilevante, soprattutto per un volume dedicato al rapporto tra cinema e storia, ci si sente meno inclini di Alonge a valutare positivamente l'insistenza giudicata come opportunamente franca e 'realistica' che il film mostra nel sottolineare i rapporti omosessuali tra marinai rispetto alla convenzione del *war film*, che invece si astiene dall'indulgere a trattare una sfera così poco 'eroica'. Se questo realismo è un merito, si vorrebbe però che il 'realismo' fosse stato

inteso dal regista in modo più ampio e non solo in un ambito, quello sessuale, che potrebbe solleticare la curiosità del pubblico più di certe questioni di verosimiglianza storica. Forse, se queste considerazioni hanno un qualche fondamento, si poteva rinunciare a *U-Boot 96*, visto che non è un *exemplum* per il nesso cinema-storia, e probabilmente non lo è nemmeno per la storia del cinema tedesco.

Un'altra perplessità di diverso genere sorge dal fatto che il curatore esclude intenzionalmente "autori certamente importanti per la storia del cinema tedesco ma che si sono (quasi esclusivamente) cimentati con risultati altalenanti nel campo della *Literaturverfilmung*" (*Introduzione*, p. XI), vale a dire soprattutto Volker Schlöndorff, il regista del *Tamburo di latta*, un film assai apprezzato, da non escludere, a mio avviso, né in un volume sul nesso tra storia tedesca e cinema tedesco, né in una specie di storia del cinema tedesco. Ma se si esclude consapevolmente Schlöndorff, perché apparterrebbe quasi esclusivamente al territorio della *Literaturverfilmung*, la quale rientrerebbe "in tutto un altro discorso" (*Introduzione*, p. XII), perché, occorre chiedersi, nel volume vi sono numerose eccezioni a questa regola? Alcune sono ammesse espressamente: *Der geteilte Himmel*, *Nicht versöhnt. Oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*. Altre ci sono e basta. Per esempio *Nackt unter Wölfen* (tratto dal romanzo omonimo di Bruno Apitz), oppure il citato *U-Boot 96* (tratto dal romanzo omonimo di Lothar-Günther Buchheim) e altre ancora. D'altra parte, come si apprende nella scheda dedicata a *Nackt unter Wölfen*, un regista come Frank Beyer acquisì notorietà proprio "per la riduzione cinematografica di opere letterarie" (p. 265). In effetti è così; basti pensare a *Jakob der Lügner*, tratto dall'omonimo romanzo di Jurek Becker, che nel 1977 ottenne la *nomination* all'Oscar come miglior film straniero. Insomma: il curatore tiene fuori la *Literaturverfilmung* perché appartiene a un altro discorso, poi però ammette alcune eccezioni e non ne dichiara numerose altre, che però evidentemente ritiene legittime. A questo punto non si capisce perché alcuni film non 'negoziabili', tratti da opere di narrativa, entrino nella selezione, mentre un film come *Il tamburo di latta*, rappresentativo in tutti i sensi, non possa trovare spazio.

Dopo aver avanzato queste perplessità sull'impostazione generale del volume e su due singoli casi, occorre precisare che il volume stesso si tiene benissimo all'interno degli orizzonti considerati e che la risoluzione della questione 'rinunce e negoziazioni' è complessivamente senz'altro soddisfacente, anche se sono rimasti fuori molti film che sarebbero importanti nell'ambito di una vera storia del cinema. Se ci si vuol fare un'idea sommaria, si può consultare Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895* (Reinbek bei Hamburg 2004). La copertura delle epoche della storia del cinema tedesco è comunque completa, per quanto crede di saperne il recensore, come pure opportuna e rispondente alle finalità previste è la selezione dei film impegnati sul terreno di un rapporto diretto con la storia. Si constata perciò, nell'auspicio che i corsi universitari di letteratura tedesca e di cultura tedesca si aprano più spesso al film, che il libro curato da Galli si presenta come un valido strumento di insegnamento e di formazione culturale.

Per non dilungarci in un'analisi di ogni singolo contributo, che travalicherebbe i limiti di una recensione, consideriamo in modo approfondito solo una delle interpretazioni contenute nel volume, quella offerta da Luca Renzi a proposito di *Good Bye, Lenin!*, contando sul fatto che dovrebbe essere ancor viva l'impressione lasciata nel pubblico italiano e nei lettori dell'*Osservatorio* da questo film.

Nel suo contributo, prodigo di riferimenti al contesto storico e letterario della *Wende*, Renzi offre una ricostruzione critica complessivamente plausibile ed esaustiva del film, prendendo in esame sostanzialmente tutti gli aspetti principali ma non

mancando di soffermarsi anche su dettagli importanti. Trova così spazio, nella sua esposizione, che tiene conto dei giudizi espressi dalla critica tedesca, un'adeguata descrizione del grottesco e del tragico insiti nella vicenda, dell'ironia e della comicità che sceneggiatura (Bernd Lichtenberg e Wolfgang Becker) e regia (Wolfgang Becker) hanno saputo disseminare, della sensibilità e della finezza con cui sono state affrontate questioni cruciali per la storia recente della Germania e per la coscienza dei tedeschi. *Good Bye, Lenin!* viene definito come un film che passa in rassegna in modo comico e allo stesso tempo sentimentale la recente storia tedesco-orientale o meglio che consegna "uno spaccato semi-serio di quella grigia realtà sociale quotidiana", realtà tuttavia investita di una "sentimentalità tutt'altro che banale, che oggi passa sotto il nome di *Ostalgie*" (p. 564). L'idea che complessivamente ci si fa del film è quella di un'opera che, sul piano narrativo, è costruita sul binomio verità-menzogna e si alimenta delle questioni che tale binomio pone, mentre sul piano simbolico si basa su una rivisitazione al contrario della fine della RDT, di una RDT immaginaria, di un paese 'dal volto umano', che realizza la riunificazione allorché i cittadini della RFT, stanchi della loro patria capitalistica, abbattono il muro per andare a vivere nel paese del socialismo reale. Il ribaltamento immaginario (e comico) della storia è secondo Renzi un "atto di rivalsa" dell'Est verso l'Ovest, una "rivincita" (pp. 568-69) che dura lo spazio di un sogno. Allo stesso tempo il film, secondo Renzi, si concentra in modo critico soprattutto sul tema della 'colonizzazione' dell'Est dopo la riunificazione. Riferendo l'opinione di alcuni critici e a quanto pare condividendola in una qualche misura, Renzi sottolinea però quella che sarebbe una manchevolezza del film, frutto di una comoda *Ostalgie*, ossia, "la riduzione della ex RDT a ... curiosità della storia... soprattutto quando ancora le contraddizioni di quella realtà (e della riunificazione) si giocano sulla carne viva degli *Ossis*... Il rischio è quello più volte paventato di degradare un fenomeno storico di così vasta portata, motivo di lutti e sofferenze immani, a puro evento ricreativo oppure, ancor peggio, a mondo zuccherato in cui tutti erano buoni" (pp. 572-73). Tuttavia Renzi corregge l'unilateralità di questa visione delle cose nel modo seguente: "Ma la *Ostalgie* di Becker appare fin dall'inizio di impronta diversa. Dietro le sue carte da parati a fiori e alle sue tovaglie di pizzo si nasconde il *Biedermeier* più consunto del filisteo, dello *Spießer* piccolo-borghese e questo è molto più di un nostalgico culto del passato, semmai un'ulteriore denuncia, non certo, però, una *Bagatellisierung* ... Qui il rischio non è tanto di ridicolizzare un'esperienza storica così tanto drammatica, semmai – senza falso pathos – di dare un tono emozionale alla rielaborazione del passato" (p. 573). Il contributo di Renzi si conclude perciò con una valutazione positiva del film, d'accordo con certi altri giudizi apparsi sulla stampa in Germania: "*Good Bye, Lenin!* ... è una commedia sulla percezione della realtà e gode più di altri della distanza dagli avvenimenti, che è sempre precondizione per una trattazione obiettiva." Pertanto Becker non ha inteso seppellire la RDT, semplicemente un giorno la RDT "non esisteva più, così come i cetriolini dello Spreewald e in fondo questo film prende la RDT – attraverso il grottesco – per la prima volta sul serio" (p. 574).

Dopo aver esposto il pensiero di Renzi in una sintesi (si spera) fedele, ancorché breve, occorre ora evidenziare in modo critico alcuni punti. Si tratta soprattutto, ad avviso del recensore, di imprecisioni ed esagerazioni. Vediamo di che si tratta.

1) Renzi scrive che il film "inizia in un appartamento di un condominio prefabbricato di Berlino Est" (p. 560). Ma l'inizio del film, mentre scorrono i titoli di testa, è collocato nella dacia dei Kerner, quando Alex e sua sorella, ancora bambini, giocano in giardino col papà, prima della sua fuga all'Ovest, che a voler essere pignoli è un mancato ritorno, comunque sempre di *Republikflucht* si tratta.

Non si dica (eventualmente) che non è questo l'inizio, semplicemente perché ci sono ancora i titoli di testa. Accade spesso, si sa, che i film incomincino quando non sono ancora apparsi i titoli di testa o mentre essi scorrono in sovrimpressione. È importante ricordare che il film inizia così, perché verso la fine la rivelazione della menzogna da parte della madre avverrà, non a caso, per un'implicita logica narrativa, proprio in quella dacia in cui Alex, da bambino, giocava con suo padre.

2) Renzi scrive: "Nella tragicommedia rappresentata da questo film si mescolano due tipi di menzogna: quella mediale e quella familiare che, a ben vedere, sono entrambe da ricondurre (ideologicamente e esistenzialmente) alla menzogna sistematica operata prima della Riunificazione. La menzogna esistenziale della madre consiste nell'attribuire al marito una fuga d'amore e la colpa dell'abbandono, laddove invece si rivelerà in seguito una fuga motivata da ragioni politiche (fondamentale in questo contesto è il fatto che è lei ad aver 'tradito' il marito, decidendo di non raggiungerlo). E la menzogna si insinua nelle piccole strategie di Alex, che propina alla madre piccole realtà modificate, dalle lattine di cetrioli ai notiziari camuffati" (p. 565). Ciò significherebbe, se si capisce bene il senso di questa valutazione, che le due menzogne, quella esistenziale della signora Kerner e quella (ideologica?) di Alex sarebbero una sorta di riflesso della Grande Menzogna, ideologica ed esistenziale, sistematicamente operata dallo Stato della RDT e dai suoi apparati, quasi che, vivendo in uno stato fondato sulla menzogna, anche i due Kerner non possano fare a meno di impiegare la menzogna, pur di convincersi reciprocamente di qualcosa. Ma questa derivazione è azzardata. A parte il fatto che le menzogne possono essere architettate anche dalle madri e dai figli che vivono negli stati liberi e democratici, è chiaro che non si può mettere sullo stesso piano la menzogna a fin di bene di Alex, che vuole salvare sua madre, e quelle di uno stato totalitario. Renzi vuol dire forse che la menzogna si insinua anche là dove non ce ne sarebbe il bisogno, insomma che Alex si fa prendere la mano perché cresciuto nella RDT? In realtà, però, Alex deve convincere sua madre in tutto e per tutto se vuole salvarla; e se modifica le cose, particolari compresi, più di quanto sarebbe necessario, lo fa sempre a fin di bene o al massimo per un gusto 'creativo'. Anche la menzogna della signora Kerner, per quanto detestabile, per quanto di gran lunga meno difendibile di quella di Alex, è animata da uno scopo comprensibile, quello di preservare i figli dalle conseguenze di un tentativo di fuga fallito. Il marito era già all'Ovest in virtù della sua professione, lei avrebbe dovuto fuggire insieme ai figli nel vero senso della parola. Ed è noto che cosa capitava a chi veniva sorpreso nel tentativo di emigrare clandestinamente.

3) Renzi scrive che il ricongiungimento della signora Kerner, ormai moribonda, con suo marito "è – se si vuole – un particolare del tutto secondario nell'economia del film e, ancorché in nuce, un tributo alle esigenze di un certo sentimentalismo patetico" (p. 568). Resta però il fatto che il film ci risparmia quasi del tutto la scena ad alto potenziale patetico dell'incontro finale tra marito e moglie dopo i tanti anni di separazione.

Per concludere si può affermare che il film di Becker non è né un tributo all'*Ostalgie*, come rileva anche Renzi, né esprime un modo superficiale di confrontarsi con le conseguenze della storia, neppure, infine, corre il rischio "di dare un tono emozionale alla rielaborazione del passato" (p. 573). Se Alex si dà tanta pena, perché sa che il crollo della RDT sarebbe per sua madre uno shock, deve pur trattarsi di un tentativo fatto per bene e cioè dal punto di vista della signora Kerner. L'emozionalità fa parte del gioco. E poi una commedia, per quanto tragica, deve restare una commedia. Infine, il "tono emozionale", quando non è interno al punto di vista della signora Kerner, punto di vista che il film non invita certo a condividere, è sempre impregnato di sottotoni satirici,

parodistici o apertamente caricaturali.

Eugenio Spedicato

Marianello Marianelli, *Più albero che vento. Nuove favole disincantate e altre storie*, a cura di Marlis Ingenmey, Pisa, ETS, 2005, pp. 142, € 12

A più di due anni dalla scomparsa di Marianello Marianelli è stata pubblicata la raccolta di racconti *Più albero che vento. Nuove favole disincantate e altre storie*. Il volume, per la pregevole cura di Marlis Ingenmey, comprende cinque prose inedite, composte fra il 1996 e la primavera del 2003, e una scelta di testi fra satire, favole e storielle realistiche o fantastiche uscite finora su riviste o giornali. Integra questa edizione la stampa di alcuni episodi, raccolti sotto il titolo *Un rosario tedesco*, nel primo numero di quest'anno di "Belfagor".
Per chi ha conosciuto Marianelli e ha letto le precedenti raccolte, dal *Fantasma di Chianciano*, a *Interferenze*, alle *Lezioni di fisarmonica* o in edizione tedesca *Das geschwätzige Hemd* e *Drei, sieben, siebenundsiebzig Leben*, queste pagine postume confermano e allargano il suo sguardo curioso e appassionato verso le cose e gli uomini che solo una "Musa schiva" può catturare e descrivere con una parola puntigliosamente cercata, accarezzata nelle sue allusioni e nei suoi mutevoli sprazzi metaforici. Per rappresentare la ricchezza, che traspare dal quotidiano fatto di diavolerie e assurda normalità, l' "incanto della vita", occorrono la vena del disincanto che della vita è la "maschera" e l'atteggiamento malinconicamente distaccato del narratore che insegue, vuole la vita. Nella *Favola della Vertigine*, una delle prose inedite, la patologia si trasforma nell'allegoria della fata che, infliggendo all'io narrante la frantumazione del "bellissimo mosaico della vita, mandato in mille pezzi" e l' "assedio di oggetti in libertà selvaggia", insegna a "dare il giusto valore alle cose che ognuno crede di conoscere soltanto perché ne è o se ne sente il proprietario". L' "affettuosa gratitudine" verso la vita è il sentimento in risposta ai risentimenti, alle vertigini, cui la vita stessa ci abitua con le sue meschinità e folli attrazioni.
Negli ultimi racconti riaffiora più insistente l'esperienza della Germania vissuta da Marianelli per quasi quindici anni, rievocata infilando i "reperti della memoria" come "chicchi di un rosario personale" non del germanista ma di chi ha imparato il tedesco "dalla viva voce dei tedeschi". Microcosmi linguistici appresi a Colonia e ad Amburgo non solo scandiscono il "rosario povero" degli "amori e umori" autobiografici, ma proiettano singoli bozzetti privati in amarissimi e tragici scenari della storia tedesca. Ma il filtraggio letterario, motivato dalle incancellabili "rivoglie germanistiche", vibra tenue nelle rivisitazioni di Lubecca suscitate da Thomas Mann, di Colonia calata nella narrativa di Böll, della "Germania più lontana e delicata, fra il Baltico e il Mare del Nord, fra Schleswig e Husum nelle pagine di Theodor Storm", autore a Marianelli molto caro che riecheggia nella prosa *Requiem per il silenzio*. L'esperienza del silenzio, "fin troppo bello e quasi metafisico per un uomo del sud", respirato sulle Halligen, quel "singolare sciame di isole alluvionali davanti alla costa della Frisia settentrionale", a Münster e sul Lago di Chiusi, contagia il lettore e alimenta la speranza che il silenzio di Marianelli sia ancora rotto da un lascito ulteriore.

Fabrizio Cambi

Interventi

***PER UN ARCHIVIO DI AION***

Giunge finalmente in porto il progetto, pensato da tempo, di un numero della nostra rivista interamente dedicato a un'ampia raccolta di dati che ne ricostruisca la storia dalla sua nascita alla fine dei lontani anni Cinquanta fino ad oggi, offrendo al contempo una

puntuale ricognizione della poderosa mole di studi di ambito germanico pubblicati nell'arco di circa mezzo secolo. In questo senso il volume costituisce anche il nostro contributo a un archivio – credo prezioso – della prestigiosa serie AION pubblicata dall'Orientale in tutte le sue articolazioni e, quindi, una testimonianza importante dell'intensa attività scientifica svolta in questo ateneo.

La prima parte delle singole sezioni di cui si compone il volume è dedicata ai comitati di redazione, lungo un percorso che riporta alla luce le annate della rivista dall'epoca dell'unica testata "AION – Sezione Germanica", curata inizialmente soltanto da un direttore, fino alla costituzione di un comitato via via sempre più ampio di redattori i quali negli anni Settanta danno vita alle testate autonome: "Anglistica", "Studi Tedeschi", "Filologia Germanica", "Studi Nederlandesi / Studi Nordici".

La configurazione attuale della nostra rivista, che da diversi anni ha riaccorpato queste ultime tre testate più strettamente germaniche, è senza dubbio il segno di una contrazione delle risorse che ha investito l'intero sistema universitario italiano; eppure l'Orientale – tradizionalmente noto per la straordinaria offerta di lingue e culture di ogni parte del mondo – rimane anche un ateneo tra i più sensibili alle tradizioni e agli orizzonti culturali dell'area germanica, come dimostra tra l'altro la nuova considerevole crescita dell'Istituto di Tedesco in questi ultimi anni o, ancora, la recente istituzione di una Laurea magistrale in Germanistica – unico caso, credo, nel quadro dell'attuale offerta formativa degli atenei italiani.

Nella parte dedicata alle redazioni si ritroveranno nomi largamente noti di insigni studiosi, che sono stati altresì instancabili ed efficaci promotori delle loro discipline, e che appartengono ai momenti più alti della storia di questa università nella sua anima occidentale: anzitutto i primi direttori di "AION – Sezione Germanica" – Sergio Lupi, Mario Gabrieli, Fernando Ferrara –, come pure i primi curatori delle successive riviste: Luciano Zagari, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter e Ludovica Koch. Alcuni di loro hanno continuato a collaborare anche dall'esterno, come Luciano Zagari, che è stato anche Rettore di questo Ateneo, presente nella redazione di "AION" fin dal 1971 e direttore di "Studi Tedeschi" per oltre dieci anni, o Jan Hendrik Meter, punto di riferimento centrale della Nederlandistica; né va dimenticato l'insostituibile contributo di Ludovica Koch fino alla sua prematura scomparsa. E un pensiero grato va rivolto ancora a Fernando Ferrara, che assume la direzione della Nuova Serie della nostra rivista nei primi anni Novanta dopo il trasferimento di Marino Freschi, anch'egli a lungo impegnato nella redazione di "AION" e direttore delle ultime annate di "Studi Tedeschi".

La storia della rivista affiora dunque già da questo elenco iniziale di direttori e redattori, che ancora una volta coincide con un 'pezzo di storia' dell'Orientale. Nei diversi comitati redazionali ricorrono infatti nomi di colleghi presenti, per così dire, sin dalla prima ora e rimane altresì la traccia di molti altri che hanno lavorato soltanto per un periodo nella nostra università; è un susseguirsi di nomi che riflette anche vicende e disavventure delle cattedre, le fasi di sviluppo o talvolta di crisi dei diversi settori, l'organizzazione di istituti e gruppi di ricerca, l'ampliamento e il ricambio generazionale della classe docente.

Al di là di questi dati 'storici', comunque, il nostro principale intento nel concepire il volume è stato ovviamente quello di sistematizzare l'ampio patrimonio di studi che si sono succeduti nelle pagine della rivista, offrendo così un prezioso strumento di consultazione, utile anche per ritrovare specifici materiali più antichi, ma ancora di grande interesse sui diversi ambiti di ricerca dell'area germanica: la lingua tedesca e le letterature di lingua tedesca, la filologia germanica, la lingua e letteratura olandese e fiamminga, le lingue e letterature scandinave.

Questa parte esplicitamente bibliografica

ridisegna cronologicamente il quadro completo del contenuto dei singoli fascicoli e articola poi gli stessi materiali in una rassegna analitica suddivisa sulla base dei suddetti ambiti di studio rappresentati nella rivista: una duplice ricostruzione da cui emerge la vastità e molteplicità delle tematiche affrontate in questi decenni, fondamentalmente focalizzate sull'universo filologico-letterario, ma in un ampio spettro di connessioni e prospettive metodologiche. Rassegna da cui emerge anche la considerevole espansione del corpo accademico italiano nei nostri settori, come pure lo sviluppo di una proficua reciprocità di scambi con studiosi di altri paesi europei.

Si tratta dunque di una documentazione che riveste anzitutto un interesse strettamente scientifico-disciplinare; eppure ritengo che questo complesso di indici, lemmi e schede contribuisca anche a illuminare, più in generale, gli sviluppi della ricerca nell'università italiana, l'evoluzione delle discipline, di scuole di pensiero e linee di ricerca, lo spostamento di accenti o il radicale mutamento di nuclei tematici e tagli culturali, nonché la progressiva apertura a una dimensione internazionale degli studi. In sostanza, se è vero che il volume si configura essenzialmente come un repertorio per specialisti, è pur vero che a un'attenta lettura può anche restituirci uno spaccato della storia della cultura nel nostro paese: un panorama in cui la Germanistica, sia pure con alterne vicende legate a scenari politici oltre che ai mutevoli umori culturali, ha comunque occupato un ruolo sempre più centrale, destinato a crescere ancora – credo – nella nuova Europa ridisegnata dalla caduta del muro di Berlino.

Mi auguro che la nostra rivista, secondo una consolidata tradizione, possa continuare a rappresentare in questo senso uno dei luoghi privilegiati per testimoniare questo crescente interesse, un costante e sicuro punto di riferimento, una sorta di 'casa comune' per studiosi e cultori del mondo germanico.

Scorrendo il sommario dei diversi fascicoli o anche l'indice dei collaboratori di "AION", che conclude le singole sezioni del volume, si ritroveranno innumerevoli nomi di diverse generazioni di studiosi che hanno fatto e continuano a fare la storia della Germanistica nel nostro paese e oltre. E si vedrà anche come i nomi di insigni accademici, dell'Orientale ed esterni, sia italiani che stranieri, siano affiancati da quelli di giovani autori di saggi tratti da brillanti tesi di dottorato o di laurea; è infatti nella tradizione e nello spirito della rivista non solo diffondere i risultati più maturi e qualificati del lavoro scientifico, ma anche affrontare seriamente il compito altrettanto importante di incoraggiare la vocazione alla ricerca dei più giovani e accogliere sempre nuove sollecitazioni.

Se mi è concessa infine una nota più personale, vorrei solo aggiungere che a questa impresa non ho esitato a dedicare in questi anni la massima parte del mio tempo e del mio lavoro, avvertendo la grande responsabilità di salvaguardare e potenziare questo spazio comune di studio e di confronto.

Sono certa che anche gli altri redattori della rivista continueranno a lavorare nella stessa direzione e mi auguro che questo impegno, assai gravoso, continui ad avere successo, ovviamente non senza il contributo degli studiosi della nostra area ai quali il fascicolo è tacitamente dedicato.

Chiudo con uno speciale ringraziamento ai colleghi ed amici della Redazione – Giovanni Chiarini, Raffaella Del Pezzo, Jeannette Koch e Maria Cristina Lombardi – che hanno curato le diverse sezioni del numero, come pure a Monica Lumachi, insostituibile sostegno nel complesso lavoro di coordinamento e revisione.

Giusi Zanasi

Indice della rivista:
Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (AION). Studi Tedeschi – Filologia Germanica – Studi Nordici – Studi Nederlandesi. Nuova Serie, XIII (2003),

1-2
Giusi Zanasi, *Per un archivio di AION*
Giovanni Chiarini – Monica Lumachi, *Premessa all'edizione / Editorische Notiz*
*Germanistica* (a cura di Giovanni Chiarini)
*Filologia germanica* (a cura di Raffaella Del Pezzo)

SAGGI

Elena Agazzi, *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, pp. 175, € 16,90

Elena Agazzi – Eva Kocziszky (a cura di), *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, pp. 309, € 34,90

Barbara Allason, *Memorie di un'antifascista* [1946], Torino, Spoon River, 2005, pp. 365, € 10

Giuliano Baioni, *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Fancelli, introd. di Claudio Magris, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. XXXII+288, € 43

Italo Michele Battafarano, *Il figliuol prodigo secondo Luca, Marino e Grimmelshausen. Con la ristampa del racconto di Grimmelshausen "Der stoltze Melcher" (1672)*, Bolzano/Innsbruck, Edition Sturzflüge/Studienverlag, 2005, pp. 103, € 14,90

Italo Michele Battafarano, *Dell'arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli. Analisi delle traduzioni tedesche dall'età barocca fino a Stefan George*, Bern, Lang, 2006, pp. 252, € 44,50

Hans Belting, *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, trad. di Paola Quadrelli, Firenze, Il Castoro, 2005, pp. 93, € 11,50

Wolfgang Benz, *Storia illustrata del Terzo Reich*, trad. di Helmut Riediger e Andrea Ferrari, Torino, Einaudi, 2005, pp. 293, € 24

Luca Bertolino, *Il nulla e la filosofia. Idealismo critico e esperienza religiosa in Franz Rosenzweig*, Torino, Trauben, 2005, pp. 307, € 18

Pier Carlo Bontempelli, *SD. L'intelligence delle SS e la cultura tedesca*, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 286, € 18

Paola Bozzi, *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, pp. 192, s.i.p.

Raul Calzoni, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005, pp. 236, € 20

Manuela Casalboni, *L'Acheronte ha sommerso l'Olimpo. Il mito in Gottfried Benn*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 188, € 18

Paolo Chiarini – Walter Hinderer (a cura di), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 446, € 49,80

Michele Cometa, *L'età di Goethe*, Roma, Carocci, 2006, pp. 206, € 14,90

*"Conoscenza per frequentazione". Atti delle giornate di studio in onore di Ludovica Koch*, in "Studi Germanici", XLII, 2, 2004, 123, pp. 199-382

Amos Elon, *Requiem tedesco. Storia degli ebrei in Germania, 1743-1933*, trad. di Pia Pera, Milano, Mondadori, 2005, pp. 398, € 19

Richard J. Evans, *La nascita del Terzo*

*Reich*, trad. dall'inglese di Valentina Pecchiar, Milano, Mondadori, 2005, pp. 635, € 25

Joachim Fest, *Incontri da vicino e da lontano. Da Thomas Mann a Hannah Arendt, da Ernst Jünger a Ulrike Meinhof*, trad. di Umberto Gandini, Milano, Garzanti, 2006, pp. 454, € 21,50

Luigi Forte (a cura di), *Paul Celan e Harrison Birtwistle. I silenzi della poesia e le voci della musica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 109, € 15

Marina Foschi Albert, Marianne Hepp, Eva Neuland (hrsg.), *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Pisaner Fachtagung 2004 zu neuen Wegen der italienischen-deutschen Kooperation*, München, Iudicium, 2006, pp. 355, s.i.p.

Sergio Franzese (a cura di), *Nietzsche e l'America*, Pisa, ETS, 2005, pp. 292, € 18

Sossio Giametta, *Hamann nel pensiero di Hegel, Goethe e Croce*, Napoli, Bibliopolis, 2005, pp. 188, € 20

Lutz Klinkhammer – Claudio Natoli – Leonardo Rapone (a cura di), *Dittature, opposizioni, resistenze. Italia fascista, Germania nazionalsocialista, Spagna franchista. Storiografie a confronto*, Milano, Unicopli, 2005, pp. 340, € 18

Sabine Elisabeth Koesters Gensini, *Fonetica e fonologia del tedesco*, Bari, Graphis, 2005, pp. 152, € 9,30

Raffaele Laudani, *Politica come movimento. Il pensiero di Herbert Marcuse*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 336, € 23

*Letteratura tedesca e religione*, numero monografico della rivista "Humanitas", 5 (2005), a cura di Lucia Mor, pp. 272, € 18

Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 243, € 17

Letizia Michielon, *L'archetipo e le sue metamorfosi. La Bildung nei romanzi di Goethe*, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 448, € 23

Francesco Mora, *Principio reciprocità. Filosofia e contemporaneità di Georg Simmel*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2005, pp. 188, € 12

Sandro M. Moraldo (a cura di), *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Heidelberg, Winter, 2005, pp. 180, € 30

Massimo Mori – Stefano Poggi (a cura di), *La misura dell'uomo. Filosofia, teologia, scienza nel dibattito antropologico in Germania (1760-1915)*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 352, € 28

Mauro Pala, *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste*, Cagliari, CUEC, 2005, pp. 320, € 15

Moira Paleari, *"Wie ein gestreckter Arm ist mein Rufen". Rainer Maria Rilke e il gesto*, Milano, CUEM, 2005, pp. 87, € 8

*Novità su Musil*, in "Studi Germanici", XLII, 3, 2004, 124, pp. 391-572

Francesco Peri, *Da Weimar a Francoforte. Adorno e la cultura musicale degli anni Venti*, Milano, Mimesis, 2005, pp. 287, € 19

Marzia Ponso, *Cosmopoliti e patrioti. Trasformazioni dell'ideologia nazionale tedesca tra Kant e Hegel (1795-1815)*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 451, € 32,50

Lakis Proguidis legge *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, trad. di Corrado Donati, Pesaro, Metauro, 2006, pp. 70, € 7,50

Luigi Reitani (a cura di), *Thomas Bernhard e la musica*, Roma, Carocci, 2006, pp. 159,

€ 14,50
Beda Romano, *Germania, questa sconosciuta. Storia e storie di un grande Paese che cambia*, Milano, Longanesi, 2006, pp. 256, € 16

Claudia Rosciglione, *Homo natura. Autoregolazione e caos nel pensiero di Nietzsche*, Pisa, ETS, 2005, pp. 224, € 18

Gabriella Rovagnati, *"der geist ist der könig der elemente". Der Dichter und Philosoph Pannwitz*, Overath, Bücken & Sulzer, 2006, pp. 236, € 12,80

Gian Enrico Rusconi – Hans Woller (a cura di), *Italia e Germania 1945-2000. La costruzione dell'Europa*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 552, € 32

Stefania Sbarra, *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Roma, Carocci, 2006, pp. 256, € 19,30

Isolde Schiffermüller, *Saggi sul volto. Rilke, Musil, Kafka*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 144, € 14

Wolfgang Schivelbusch, *La cultura dei vinti*, trad. di Nicola Rainò, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 370, € 25

Alessandro Somma, *I giuristi e l'asse culturale Roma-Berlino. Economia e politica nel diritto fascista e nazionalsocialista*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2005, pp. 791, € 139

Eugenio Spedicato (a cura di), *Letteratura tedesca. Manuale per l'università*, Pisa, ETS, 2006, pp. 260, € 18

Eva-Maria Thüne – Irmgard Elter – Simona Leonardi, *Le lingue tedesche: per una descrizione sociolinguistica*, Bari, Graphis, 2005, pp. 224, € 9,30

Francesca Tucci, *Le passioni allo specchio. "Mitleid" e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2005, pp. 368, € 30

Virginia Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*, Roma, Artemide, 2005, pp. 208, € 18

RIVISTE

Studi germanici 125-26 (nuova serie), XLIII (2005), 1-2
Giuseppe Dolei, *Il giardino delle Esperidi*; Elisabetta Mengaldo, *Strategie di reticenza e demistificazione: il trattino di sospensione negli aforismi di Friedrich Nietzsche*; Paolo Chiarini, *Benedetto Croce, Thomas Mann e la Germania*. **L'espressionismo e noi:** Paolo Chiarini, *Premessa*; Jolanda Nigro Covre, *Attualità e inattualità dell'espressionismo*; Marisa Volpi, *Romanticismo ed espressionismo in Beuys e Kiefer*; Wolfgang Pehnt, *Von der Zukunftskathedrale zum Signature Building. Expressionistische Architektur damals und heute*; Roman Vlad, *L'espressionismo in musica: ieri e oggi*; Franca Angelini, *Carmelo Bene: lo spirituale nell'arte dell'attore*; Paolo Bertetto, *Il cinema espressionista e la figurazione dell'irrealtà*. **Note – rassegne – profili**: "*Lo scempio del mondo". A proposito del libro di Johan Huizinga.* Paolo Chiarini, *Alcune considerazioni preliminari*; Luisa Mangoni, *Cantimori e Huizinga*; Gennaro Sasso, *Civiltà e decadenza*; Reinhold Grimm, *The Miscarriage of Tragedy through the Pen of Rolf Hochhuth*. **Recensioni.**

Links IV (2004)
**Comunicazione multiculturale o interculturale? / Multikulturelle oder interkulturelle Kommunikation?**
Pasquale Gallo, *"Multikulti-Zoo"*. Kanak Sprak *di Feridun Zaimoglu e il contesto semasiologico (post-)coloniale*; Ernst Osterkamp, *Re-defining Classicism: Die*

*Antike in* Faust II *im Zeichen des Schreckens der Medusa*; Antonio Vitolo, *Letteratura, psicologia del profondo, sublimazione tra Jung, Freud e Hesse*; Stefano Bellanda, *L'ultima istantanea dell'intellettuale europeo? Profezia, sintomo, verità in Walter Benjamin, da una foto di Gisèle Frend alla* Bibliothèque Nationale *di Parigi*; Karl Ivan Solibakke, *Musikdiskurse in ausgewählten Theatertexten Elfriede Jelineks*.
**Sconfinamenti/Entgrenzungen**: Gabriele Guerra, *Mit Walter Benjamin und weiter Denken. Zur Forschungsgruppe "Walter Benjamin und die politische Theologie" in Rom*; Wolfgang Bock, *Magie und Teologie. Unscheinbare Bilder in Walter Benjamins Geschichtsthesen*; Tamara Tagliacozzo, *Walter Benjamin und die Musik*; Anna Fattori, *Monologhi telliani: Friedrich Schiller, Robert Walser, Max Frisch*. **Recensioni.**

TRADUZIONI

Günter Anders, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di Barnaba Maj, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 210, € 14,50

Hans Ulrich Bänziger, *Senza luogo. Interlaken*, trad. di Paolo Scotini, Verbania, Tararà, 2005, pp. 325, € 22

Hugo Ball, *Flametti o del dandismo dei poveri*, a cura di Piergiulio Taino, Pasian di Prato, Campanotto, 2006, pp. 270, € 15

Hans-Georg Behr, *Quasi un'infanzia*, trad. di Silvia Bortoli, Torino, Einaudi, 2006, pp. 330, € 18,50

Gottfried August Bürger, *Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen*, introd. di Emilio Bonfatti, trad. di Mario Merlini, Milano, Garzanti, 2006, pp. XXIV+115, € 8.

Elias Canetti, *Party sotto le bombe*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2005, pp. 225, € 18
Paul Celan, *Cerca di ascoltare anche chi tace. Lettere a Diet-Kloos Barendregt*, trad. di Carlo Mainoldi, Milano, Archinto, 2005, pp. 128, € 15

Marlene Dietrich, *Pensieri notturni*, trad. di Robin Benatti, Milano, Frassinelli, 2005, pp. 165, € 20

Marion Dönhoff, *Infanzia prussiana*, trad. di Giuseppina Trentini, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 176, € 15,50

Andreas Eschbach, *L'ultimo dei perfetti*, trad. di Nora Tigges Mazzone, Roma, Fanucci, 2006, pp. 272, € 16

Jörg Fauser, *L'uomo della neve*, trad. di Daniela Idra, Milano, Marcos y Marcos, 2005, pp. 253, € 13,50

Julia Franck, *Il muro intorno*, trad. di Roberta Bergamaschi, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 271, € 18,50

Sigmund Freud, *Scritti di metapsicologia (1915-1917)*, a cura di Michele Ranchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 272, € 30

Sigmund Freud, *Sulla storia della psicanalisi*, a cura di Martin Dehli, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 272, € 22

Bernd Freytag von Loringhoven, *Nel bunker di Hitler. 23 luglio 1944 – 29 aprile 1945*, trad. dal francese di Margherita Botto, Torino, Einaudi, 2005, pp. 156, € 13

Wilhelm Genazino, *La stupidità dell'amore*, trad. di Riccardo Cravero, Parma, Guanda, 2006, pp. 200, € 14

Friedrich Glauser, *Gli occhi di mia madre*, trad. di Gabriella de' Grandi, Bellinzona, Casagrande, 2005, pp. 240, € 16

Johann Wolfgang Goethe, *Gli anni di viag-*

*gio di Wilhelm Meister, o I Rinuncianti*, a cura di Rosita Copioli, trad. di Bruno Arzeni, Milano, Medusa, 2005, pp. 462, € 29,50

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, trad. di Guido Manacorda, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 1066, € 17

Günter Grass, *Il club dei mancini*, trad. di Madeira Giacci, Napoli, Cargo, 2005, pp. 90, € 8

Romano Guardini, *Socrate e Platone*, trad. di Omar Brino, Brescia, Morcelliana, 2006, pp. 540, € 40

Peter Handke, *Lentamente nell'ombra*, trad. di Silvia Zanetti, Milano, Christian Marinotti, 2005, pp. 174, € 16,50

Gaby Hauptmann, *Parata di stalloni*, trad. di Margherita Belardetti, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 240, € 10

Martin Heidegger, *Discorsi e altre testimonianze del cammino di una vita (1910-1976)*, a cura di Hermann Heidegger, edizione italiana a cura di Nicola Curcio, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005, pp. 752, € 65

Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Alfredo Marini, con testo a fronte, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2006, pp. 1552, € 55

Martin Heidegger, *Gli Inni di Hölderlin "Germania" e "Il Reno"*, trad. di Giovanni Battista Demarca, Milano, Bompiani, 2005, pp. 416, € 25

Hans Werner Henze, *Canti di viaggio. Una vita*, a cura di Lidia Bramani, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 608, € 28

Stefan Heym, *L'infermiera Margot e altri racconti*, trad. di Stefania Saba, Cava dei Tirreni, Marlin, 2006, pp. 128, € 11,90

Edgar Hilsenrath, *Il nazista e il barbiere*, trad. di Maria Luisa Bocchino, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 416, € 16

Elfriede Jelinek, *Bambiland*, trad. di Claudio Groff, Torino, Einaudi, 2005, pp. 72, € 8,50

Elfriede Jelinek, *L'addio. La giornata di delirio di un leader populista*, trad. di Fabrizio Parenti e Werner Alexander Waas, Roma, Castelvecchi, 2005, pp. 65, € 6

Ernst Jünger, *Avvicinamenti. Droghe ed ebbrezza*, trad. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, Parma, Guanda, 2006, pp. 416, € 19,50

Immanuel Kant – Johann Gottlieb Fichte – Johann Albert Heinrich Reimarus, *L'autore e i suoi diritti. Scritti polemici sulla proprietà intellettuale*, trad. di Riccardo Pozzo, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2005, pp. 142, € 15

Ernst Kantorowicz, *I misteri dello Stato*, trad. di Gianluca Solla, Genova, Marietti, 2005, pp. 232, € 15

Daniel Kehlmann, *Io e Kaminski*, trad. di Monica Pesetti, Roma, Voland, 2006, pp. 160, € 14

Daniel Kehlmann, *La misura del mondo*, trad. di Paola Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 204, € 15

Eduard von Keyserling, *L'esperienza amorosa*, trad. di Silvia Borge, Milano, Marcos y Marcos, 2005, pp. 104, € 10

Alexander Lernet-Holenia, *Un sogno in rosso*, trad. di Elisabetta Dell'Anna Ciancia, Milano, Adelphi, 2006, pp. 180, € 16

Charlotte Link, *L'ospite sconosciuto*, trad. di Valeria Montagna, Milano, Corbaccio, 2005, pp. 378, € 16,90

Niklas Luhmann, *Il paradigma perduto*, trad. di Silvia Rodeschini, Roma, Meltemi, 2005, pp. 80, € 11

Niklas Luhmann, *Amore come passione*, trad. di Maria Sinatra, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 246, € 22

Klaus Mann, *Alessandro. Romanzo dell'utopia*, trad. di Gianni Bertocchini, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005, pp. 213, € 16

Thomas Mann, *Fratello Hitler e altri scritti sulla questione ebraica*, a cura di Anna Ruchat, trad. di Cristina Lombardo e Chiara Origlio, Milano, Mondadori, 2005, pp. 160, € 7,80

Herbert Marcuse, *Oltre l'uomo a una dimensione. Movimenti e controrivoluzione preventiva*, a cura di Raffaele Laudani, trad. dal tedesco di Luigi Garzone e dall'inglese di Stefania Bonura, Roma, Manifestolibri, 2005, pp. 376, € 32

Monika Maron, *La mia Berlino*, trad. di Maria Anna Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 72, € 14

Georg Friedrich Meier, *Contributi alla dottrina dei pregiudizi*, a cura di Heinrich P. Delfosse, Norbert Hinske e Paola Rumore, Pisa, ETS, 2005, pp. 192, € 18

Jürgen Moltmann – Elisabeth Moltmann-Wendel, *Passione per Dio. Teologia a due voci*, trad. di Carla Malerba, Torino, Claudiana, 2005, pp. 93, € 9,50

Robert Musil, *I turbamenti dell'allievo Törless*, a cura di Fabrizio Cambi, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 398, € 19

Erich Neumann, *Psicologia del profondo e nuova etica*, trad. di Maria Anna Massimello, Bergamo, Moretti & Vitali, 2005, pp. 240, € 16

Hans Erich Nossack, *La fine. Amburgo 1943*, trad. di Biagio Forino, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 104, € 9

Walter F. Otto, *Socrate e l'uomo greco*, a cura di Alessandro Stavru, Milano, Christian Marinotti, 2005, pp. 150, € 14

Helmut Plessner, *Potere e natura umana*, trad. di Bruno Accarino, Roma, Manifestolibri, 2006, pp. 140, € 15

Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, a cura di Vallori Rasini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 412, € 50

Max Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, trad. di Ottone De Gregorio, Milano, Bompiani, 2005, pp. 1041, € 32

Paul Rée, *L'origine dei sentimenti morali*, trad. di Daniele Vignali, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005, pp. 135, € 16

Rainer Maria Rilke, *Engellieder*, trad. di Diego Cappelli Millosevich e Alessandro Paronuzzi, Milano, Ancora, 2005, pp. 112, € 11

Kathrin Röggla, *Noi non dormiamo. L'insonnia del precario di successo*, trad. di Cristina Vezzaro, Milano, ISBN, 2005, pp. 224, € 13

Richard Schaukal, *Giorgione. Dialoghi sull'arte*, trad. di Maurizio Pirro, Torino, Trauben, 2006, pp. 168, € 14

Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, trad. di Giovanna Pinna, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 168, € 8,50

Friedrich Schiller, *La passeggiata. Natura, poesia e storia*, trad. di Giovanna Pinna, Roma, Carocci, 2005, pp. 119, € 12,90

Julius von Schlosser, *Magistra latinitas e magistra barbaritas. L'Europa e un testa-*

*mento*, trad. di Gianni Gentilini, Milano, Medusa, 2005, pp. 127, € 18

Carl Schmitt, *Risposte a Norimberga*, a cura di Helmut Quaritsch, trad di Furio Ferraresi, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 208, € 16

Carl Schmitt, *Un giurista davanti a se stesso. Saggi e interviste*, a cura di Giorgio Agamben, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 320, € 34

Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, trad. di Monica Sassatelli, Roma, Armando, 2006, pp. 112, € 12

Georg Trakl, *Gli ammutoliti. Lettere 1900-1914*, a cura di Clio Pizzingrilli, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 234, € 16,50

Eric Voegelin, *Hitler e i tedeschi*, trad. di Maria Elisabetta Craveri, Milano, Medusa, 2005, pp. 262, € 24

Jakob Wassermann, *Il caso Maurizius*, trad. di Stefania Di Natale, Roma, Newton Compton, 2006, pp. 434, € 6

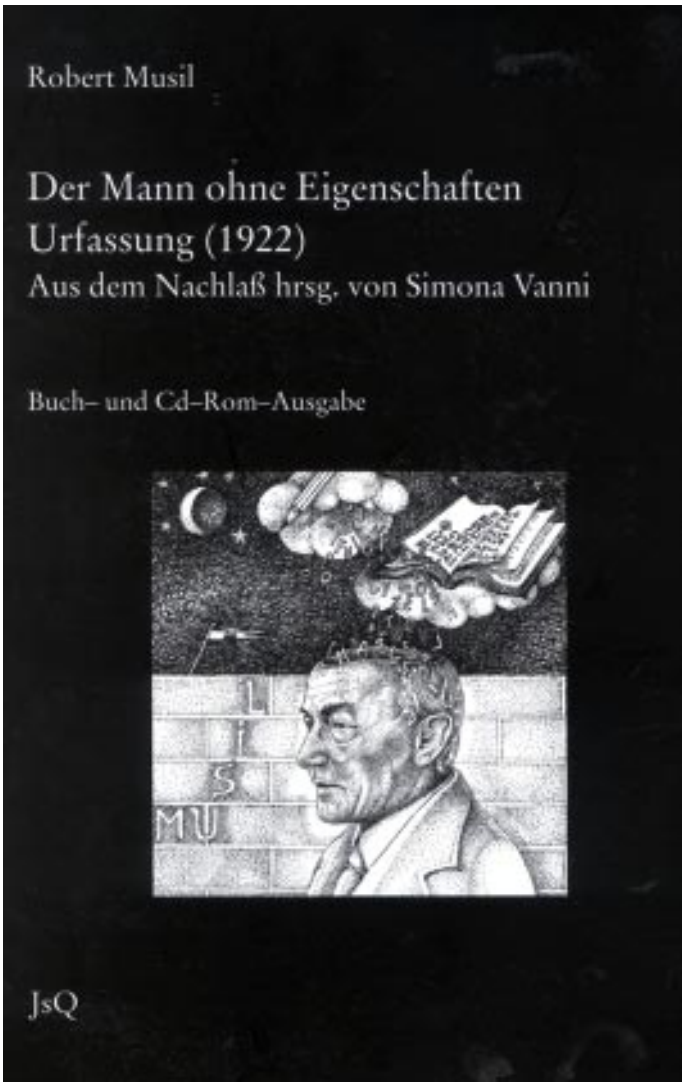
Jakob Wassermann, *Storia di un tedesco ebreo*, trad. di Palma Severi, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2006, pp. 133, € 15

Max Weber, *Dalla terra alla fabbrica. Scritti sui lavoratori agricoli e lo stato nazionale (1892-1897)*, a cura di Furio Ferraresi e Sandro Mezzadra, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 169, € 20

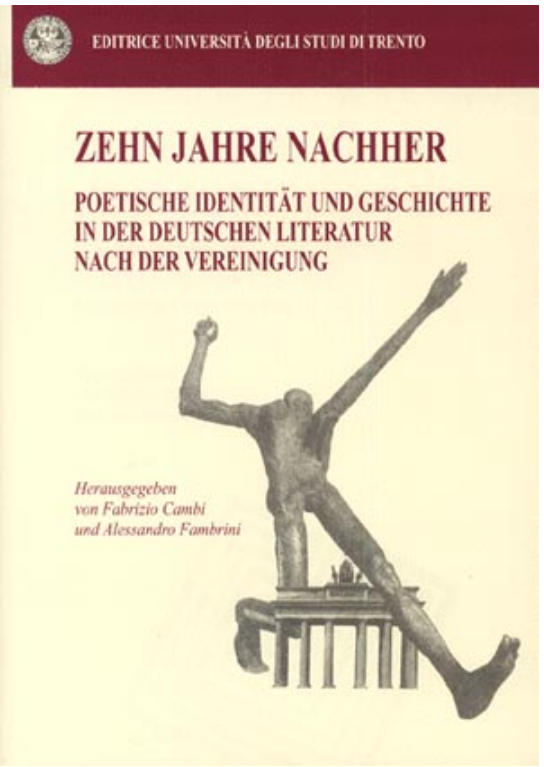
Ludwig Wittgenstein, *Conversazioni annotate da Oets K. Bouwsma*, trad. di Tiziana Fracassi, Milano, Mimesis, 2005, pp. 85, € 12

Ludwig Wittgenstein, *Causa ed effetto. Lezioni sulla libertà del volere*, trad. di Alberto Voltolini, Torino, Einaudi, 2006, pp. XXXI +78, € 13

Gregor Ziemer, *Educazione alla morte. Come si crea un nazista*, trad. di Bruno Maida, Troina, Città aperta, 2006, pp. 176, € 15

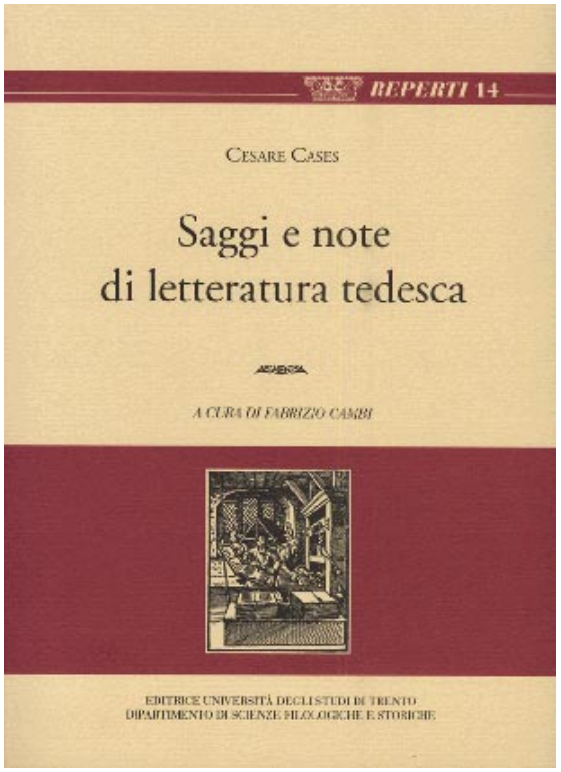

Robert Musil
Der Mann ohne Eigenschaften
Urfassung (1922)
Aus dem Nachlaß hrsg. von Simona Vanni
Buch– und Cd–Rom–Ausgabe
JsQ

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 VII, n. 23
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici - Trento 2006

Direttore Responsabile: Davide Bassi

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

Periodico semestrale (giugno, dicembre)
Abbonamento annuale (due numeri): € 13
Abbonamento estero: € 18
Numero singolo e arretrati: € 7,50

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 Studi Letterari, Linguistici e Filologici,via S.Croce 65, 38100 Trento (tel. 0461/881724, 0461/882709 o 881739; fax. 0461/881751; e-mail fabrizio.cambi@lett.unitn.it).

Amministrazione e pubblicità: MARIA PACINI FAZZI EDITORE S.R.L., via dell'Angelo Custode 33 - casella postale 173 - 55100 Lucca; tel. 0583/440188 - fax 0583/464656; e-mail mpf@pacinifazzi.it

Stampa: Tipografia Menegazzo - viale S. Concordio 903 - Lucca
Giugno 2006

Reg. Tribunale di Lucca n° 695 del 23.11.1998

ISSN 1127-6908

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Alessandro Fambrini
Michele Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann* 1

Andrea Mecacci
Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert* 3

Maurizio Pirro
*Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser in Zusammenarbeit mit Ute Pott 7

Maurizio Pirro
Luca Zenobi, *La natura e l'arte. Estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller* 10

Grazia Pulvirenti
Adalbert Stifter, *Saggi e note di letteratura e d'arte*, a cura di Maria Luisa Roli 13

Luigi Reitani
Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan* 14

Elena Agazzi
Michele Vangi, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald* 16

Vincenzo Martella
Hermann Bausinger, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, a cura di Luca Renzi, con un saggio di Pietro Clemente 20

Paola Quadrelli
Ernst Jünger, *Scritti politici e di guerra 1919-1933*
Thomas Weitin, *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers* 23

Marco Rispoli
Roberta Bergamaschi, *La "Donna senz'ombra" di Hugo von Hofmannsthal.* 26

Luca Zenobi
*Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hrsg. von Matthias Luserke - Jacqui 29

Andrea Birk
Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* 33

Fabrizio Cambi
*Letteratura tedesca e religione,* a cura di Lucia Mor 36

Tomaso Subini
Da *Caligari* a *Good bye, Lenin!* Storia e cinema in Germania, a cura di Matteo Galli 39

Eugenio Spedicato
Da *Caligari* a *Good bye, Lenin!* Storia e cinema in Germania a cura di Matteo Galli 43

Fabrizio Cambi
Marianello Marianelli, *Più albero che vento. Nuove favole disincantate e altre storie,* a cura di Marlis Ingenmey 48

Interventi 48

Segnalazioni 51

Università degli Studi di Trento

VII - 23

€ 5,16