OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Grazia Pulvirenti, *La farfalla accecata. Strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 197, € 17

«*I limiti del mio linguaggio* significano i limiti del mio mondo». «La logica riempie il mondo; i limiti del mondo sono anche i suoi limiti». Queste due proposizioni (5.6 e 5.61) dal *Tractatus logico-philosophicus* (1921) di Ludwig Wittgenstein non sembrano avere alcuna relazione con l'oggetto del nuovo volume di Grazia Pulvirenti su Hofmannsthal, ulteriore prezioso contributo che arricchisce la sua densa produzione recente nella quale spiccano *I linguaggi dell'invisibile* (Bonanno, 2008) e *FragmentSchrift: Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne* (Königshausen & Neumann, 2008). L'autrice non nomina mai Wittgenstein e lo si può ben capire data la grande distanza fra il poeta Hofmannsthal e il filosofo ed epistemologo. Eppure entrambi, con percorsi ed esiti radicalmente diversi, respirano appieno l'aria austriaca di famiglia della *Moderne* la cui denuncia della crisi del linguaggio 'insignificante' caratterizza molta letteratura del Novecento e partendo da una consapevolezza *ex-negativo* produce grandi opere di poesia e di saggistica. Il *Chandos-Brief* di Hofmannsthal e il *Tractatus* di Wittgenstein hanno in comune la rappresentazione della insostenibilità del linguaggio corrente, asemantico e inespressivo. Diversa risulta la prospettiva di intervento: mistico-solipsistica quella di Wittgenstein («Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere», prop. 7), simbolico-visionaria ed extra-verbale quella di Hofmannsthal. Al limite della dicibilità preclusa dalla discrasia fra segno e significato Hofmannsthal oppone la «*Entgrenzung* fra le arti col suo tentativo di ampliare le sfere significative del verbale». Con queste parole Pulvirenti, andando oltre la canonica quanto ormai scontata lettura del *Chandos-Brief*, oltre cioè l'«adesione all'enfasi retorica della messinscena della crisi linguistica», avvia il lettore alla fluida e complessa navigazione, condotta con perizia e rigore, nelle strutture dell'immaginario dell'opera hofmannsthaliana. La chiave analitico-interpretativa proposta infatti dall'autrice e declinata nel vasto spettro di espressioni artistiche è che «i testi hofmannsthaliani devono venire indagati come forme di costituzione dell'immaginario nel nesso fra genesi inconscia delle immagini e loro intreccio simbolico nella presenza della figurazione». Per risolvere l'«inadeguatezza del mezzo espressivo» la scrittura, aprendosi al divenire e rispecchiando le antinomie dell'esistenza anche secondo la lezione nietzscheana delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, rappresenta in immagini ciò che per sua natura «si cela dietro la maschera del visibile». La tesi di Pulvirenti, confortata da una fitta rete di rinvii a passi dei diari e di testi saggistici, illuminanti laboratori estetico-poetologici che rivelano la dimensione poetica dello spazio fantasmatico, mira appunto a esplicitare la «strategia di presentificazione dell'invisibile, di figu-

razione di mondi non percepibili mediante i sensi». Al segno, che ha perduto la sua funzione denotativa, è attribuito il compito di rappresentare in tutto il potenziale cinetico dell'immagine simbolica ciò che sfugge all'opacità della percezione perché riconducibile al sogno, al visionario, alle zone più riposte e magmatiche della psiche (*Elektra*, *Ödipus und die Sphinx*), alle tracce arcane del mito dei fondali dell'io.

Nei dieci capitoli, che compongono il volume, ognuno dei quali è sostenuto da un ricchissimo apparato di note e di riferimenti a fonti consultate nella biblioteca di Hofmannsthal, ma anche a una vasta letteratura critica sul tema, compulsata e talvolta messa in discussione, Pulvirenti ricostruisce il palinsesto della scrittura immaginale, alogica e associativa, alternativa all'univocità del segno che caratterizza il linguaggio dei concetti: «Il rifiuto del linguaggio della logica non comporta la rinuncia alla parola, ma la ricerca infinita e inesauribile di una parola ossimoricamente tesa a dire l'indicibile, una parola non univoca ma evocatrice, non definitiva, ma effimera, una parola della metamorfosi, dell'epifania». La parola, per abbandonare la sua connotazione statica, deve farsi immagine metamorfica, occhio, «veicolo di senso e atto della coscienza», illuminazione di attitudini psichiche. I numerosi richiami di Pulvirenti, per spiegare la rappresentazione possibile del *mundus imaginalis*, da Merleau-Ponty a Blumenberg, per quanto riguarda la metafora assoluta, a Novalis, a proposito della poetica della doppia vista, e al poeta visionario rimbaudiano, risultano senza dubbio utili per cogliere il processo di interiorizzazione della visione del «vedere non-appercettivo». Una scrittura, che ripudia i codici del verbale e nella sua iconicità s'invortica nella simultaneità e nella plurivocità e in questo modo combina *ékphrasis* e *poiesis*, viene inquadrata da Pulvirenti nel contesto filosofico-epistemologico della *Moderne* che con Bergson – pregnante e illuminante è «l'immagine di un "cinematografo interiore"» –, Mach e Wertheimer, uno dei fondatori della psicologia gestaltica, sovverte consolidati paradigmi gnoseologici. La ricezione delle investigazioni in campo ottico-fisiologico alimenta la dinamica della visione e conferma la validità dell'«applicazione del principio cinetico alle immagini».

Di notevole interesse risulta anche il quarto capitolo, *Statue e danzatrici*, che solo in apparenza si sviluppa nei consolidati binari della dimensione performativa, centrale nell'opera teatrale di Hofmannsthal, della corporeità e del *Körperbild*, frutto dell'osmosi di testualità, musica e danza, dell'incontro di mimica e fisiognomica. Analizzando, infatti, la pantomima *Amor e Psyche* Pulvirenti ne definisce la dialettica di immobilità e movimento cogliendo la significanza della prima nel suo essere premessa del secondo, e spiega l'ammirazione di Hofmannsthal per la danzatrice che si fa statua con la «tensione fra movimento e stasi» che determina il raptus estatico di Elettra. D'altra parte la corporeità come «scrittura simbolica dell'interiorità» risponde al tentativo di teatralizzare la psiche per rendere visibili «inconfessati processi dell'anima, di cui viene intessuta l'opera d'arte», come annota Hofmannsthal nelle *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß.* L'attenzione si concentra quindi, nel quinto capitolo su *Il corpo e l'ombra*, sulle figurazioni della psiche di Elettra la cui condizione di isterica è considerata da Pulvirenti un luogo comune semplicistico nella critica riconducibile a un'erronea adesione all'impostazione freudiana di fondo negli *Studi sull'isteria* che Hofmannsthal conosceva come

gli erano noti testi di Janet, Prince, Silberer, Adler e Jung. Nel suo orizzonte non poteva rientrare l'istanza di impiegare la ragione per spiegare l'irrazionale, mentre recepiva da Freud la dimensione memoriale, l'ossessione del passato, in definitiva la tendenza a «psicologizzare i miti dell'antichità», un indirizzo questo che con altri esiti influenzerà anche Thomas Mann nella sua rielaborazione del mito in *Giuseppe e i suoi fratelli*. «Il confronto con una memoria che emerge dall'inconscio è per l'uomo distruzione, annientamento del corpo attraverso le cifre della massima libertà conoscitiva ed espressiva». Più che dalla patologia della rimozione di un trauma Elettra è afflitta, secondo le stesse parole di Hofmannsthal, dalla «dissoluzione del concetto di individualità» e secondo Pulvirenti diviene per questo «eroina del *Todestrieb*» teorizzato da Freud, ma anche in linea con l'iconografia del tempo e con le teorie di Otto Weininger sulla duplicità di vita e morte nella figura femminile.

Nel capitolo conclusivo Pulvirenti approfondisce la scrittura della visione come «medium che tiene insieme il reale e l'irreale» sul versante dell'incidenza del cromatismo sul piano cognitivo e poetico, partendo ancora una volta da osservazioni di Nietzsche compiute nei *Frammenti postumi* sulla funzione produttiva dell'occhio. Oltre a Nietzsche, la cui ricezione e influenza nell'opera di Hofmannsthal richiederebbero finalmente una trattazione organica, viene opportunamente richiamato ancora Mach per il quale la massa coloristica fluidifica il mondo riducendolo a un cangiante caleidoscopio impressionistico. Le posizioni nietzscheane e machiane formano il sostrato dei *Briefe des Zurückgekehrten*, in particolare del testo *Die Farben* in cui Hofmannsthal scrive che dai colori «prorompe la vita più intima delle cose», ma nel colore e nella sua valenza energetica vede soprattutto il medium fra sensazione percettiva, impressione e immaginazione, fra il dentro e il fuori, fra l'io reale e la sua proiezione fantasmatica. L'impressionismo fisiologico-figurativo sembra così generare un'esperienza estetico-estatica della visione che, se è indicibile secondo la logica wittgensteiniana, tramite il colore «restituisce consistenza ontologica alle parvenze stravolte delle cose, determinando quel potenziamento dell'io nell'istante epifanico, quando esso […] viene condotto in un non-luogo in cui, come per un effetto catartico, l'individuo, che ha smarrito se stesso, si ritrova». Sulla possibilità che questa strategia estetico-poetologica con le sue corrispondenze poetiche possa contrastare se non addirittura esorcizzare il «naufragio della storia», come conclude Pulvirenti, sia consentito esprimere tuttavia qualche dubbio.

Fabrizio Cambi

Schiller und die Antike, a cura di Paolo Chiarini e Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 388, € 48

Il pregevole volume che qui si recensisce avrebbe certamente potuto recare come titolo anche *Schiller und die Moderne*. Il «confronto produttivo» (10, traduzione mia, come per tutte le altre citazioni) di Friedrich Schiller con l'antichità, precipuamente ma non unicamente greca, che i contributi qui raccolti illuminano da molteplici prospettive, è infatti, senza dubbio e con crescente evidenza, un'«operazione sentimentale» (*ibidem*) in cui i concetti di antico e di moderno si sviluppano secondo un procedimento di reciproca concrezione. Se Wilhelm von Hum-

boldt, come ci ricordano i due curatori nella premessa, ebbe a confessare allo stesso Schiller di considerarlo «il più moderno fra i poeti», «in sommo contrasto con tutto ciò che antico significa» (13, lettera del 6 novembre 1795), è d'altro canto nel segno dell'«inattualità» che si sarebbe sviluppata, dopo un periodo di (eccessiva) idolatria ottocentesca, la «sorte postuma» di Schiller, il quale finì «per diventare, nel Novecento, l'esempio prediletto da molti di tutto quanto uno scrittore non dovrebbe essere o, almeno, non può più certamente essere». Luca Crescenzi, dal cui rilevante contributo *Da Schiller a Nietzsche. Studi sui "Briefe über Don Carlos"* (177-194) è citata questa lucida diagnosi rispetto alla «profonda incomprensione […] da parte di quasi tutti i grandi scrittori del Novecento» (177), sa poi ben dimostrare sulla scorta del saggio epistolare del 1788 la «critica […] radicale ai fondamenti originari della cultura europea» che fa del teatro di Schiller «un altro prodotto di quella tradizione autocritica dell'illuminismo che Horkheimer e Adorno hanno descritto nella dialettica della *Aufklärung*». Crescenzi, senza *nota bene* quasi mai nominare nella sua disamina l'antico, coglie appieno nell'«inattesa modernità di un drammaturgo inattuale» (181) il senso profondo dello sguardo che, sulla copertina del volume, lo Schiller così *sentimentale* del celebre ritratto di Franz Gerhard von Kügelgen sembra posare sul busto di Augusto collocato alla sua sinistra, e coglie il significato culturale del confronto *odierno* con la poesia e la riflessione di un uomo nato 250 anni or sono – un «confronto» sperabilmente altrettanto «produttivo».

L'attualità effimera degli anniversari – in quel caso il duecentesimo della morte – era stata anche l'occasione per il convegno di cui il volume è durevole esito (Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma, Villa Sciarra, 12-15 maggio 2005), e a leggere i contributi non c'è che da confermare quanto ricordano i curatori rispetto alla fruttuosa convergenza degli sforzi di germanisti e antichisti, già quattro anni fa, nell'affrontare il tema del rapporto di Schiller con l'antico, non certo nuovo di per sé, da prospettive più complementari che eterogenee. Il quadro che ne risulta rasenta per completezza, specie per quanto concerne il *teatro* nel senso più ampio, il livello di una monografia, e certo alle «vivaci e continue discussioni» (14) scatenate allora dalle relazioni si deve il fatto che alcuni dei contributi hanno nel frattempo raggiunto un'ampiezza e una ricchezza di documentazione indubbiamente estranee alla loro originale destinazione orale e comunque più tipiche di pubblicazioni diverse dai *proceedings*. Se talvolta certe divagazioni, di per sé interessantissime, non paiono del tutto funzionali alla trattazione del tema promesso nei titoli dei singoli contributi – penso in particolare agli eccessivi sconfinamenti di Norbert Miller rispetto al nucleo schilleriano del suo saggio (*Schillers Nachdichtung der "Iphigenie in Aulis" von Euripides: Das ideale Drama des Klassizismus*, 111-165) e al tardivo giungere di Arbogast Schmitt al *momentum* della sua trattazione, (*'Antik' und 'modern' in Schillers Über naive und sentimentalische Dichtung*, 257-298: in questo caso non ci si fa mancare una nota a piè di pagina, la numero 45, lunga più di 100 righe, una vera e assai faticosa digressione nella digressione) – nel complesso la sapiente organizzazione degli argomenti e degli approcci fa del volume un testo adatto anche alla singola consultazione.

Quattro sono gli *Schwerpunkte* attorno ai quali è possibile raggruppare i contributi. Già si è detto della decisa, e comprensibile, preminenza della scrit-

tura teatrale, alla quale sono dedicati specificamente sette dei diciassette studi, senza contare le già citate pagine di Crescenzi che fanno da cerniera con le tre analisi incentrate sullo Schiller saggista. Completano il quadro quattro bei contributi sul ruolo dell'antico nella produzione lirica e due interessanti proposte di rilettura di un poeta spesso tacciato d'astratto cerebralismo alla luce del suo rapporto con la dimensione visuale. È un pregio del volume il fatto che le analisi si richiamino e completino l'un l'altra, così da creare una rete di riferimenti interni nel nome di un equilibrio fra le parti e di una (poco schilleriana) 'divisione dei compiti', certo, ma non senza enucleare, ove necessario, le fruttuose differenze che i vari approcci o pesi tematici producono rispetto ad alcuni nuclei interpretativi. Ne risulta anche, come naturale, l'insistenza su alcuni testi-chiave per la concezione dell'antico in Schiller: *Die Braut von Messina* per il genere drammatico, *Die Götter Griechenlands* per la lirica e *Über naive und sentimentalische Dichtung* per l'elaborazione teorica sono, come prevedibile, ripetutamente chiamati in causa, e accanto a essi comunque anche molti altri, da *Die Kraniche des Ibykus* a *Pompeij und Herkulanum* e alla grandiosa elegia *Der Spaziergang* fino a testi che, forse, meno ci si sarebbe aspettati in questa sede, come drammi «moderni» *par excellence* quali il *Wallenstein* e il *Wilhelm Tell*, e ad altri ancora che, per loro natura centrali nella *Antikerezeption* schilleriana come le traduzioni (di traduzioni) di drammi antichi, sono stati per vari motivi meno studiati in ambito critico. Si compongono così la spinta, da un lato, all'approfondimento verticale e la volontà, dall'altro, di una copertura orizzontale, secondo una riuscita collaborazione che, su materie per certi versi ampiamente studiate, permette di consolidare e risistematizzare il sapere specifico, di proporre singole interpretazioni innovative e di aprire anche nuovi versanti d'indagine.

Ad avviare la trattazione, certo non a caso, è un corposo studio di Ernst-Richard Schwinge che, in quattro tappe, ripercorre il rapporto fra «Schiller und die griechische Tragödie» (15-48): dalla traduzione dell'*Ifigenia in Aulide* e di parte delle *Fenicie* di Euripide (1788) attraverso la recensione all'*Iphigenie* goethiana (1788) e le considerazioni teoriche degli anni Novanta fino alla già citata *Braut* – dramma che, è ben noto, l'autore stesso intese quale tentativo di tragedia genuinamente antica e che però, in maniera convincente, Schwinge legge quale frutto di un confronto agonale con la tragedia attica e, contro molti interpreti, quale esperimento non già di una nuova forma tragica che sintetizzi antico e moderno, ma di «entrambe le cose, e contemporaneamente: tragedia antica e moderna» (48). In perfetta, armonica contrapposizione con le riflessioni di Schwinge si muove il contributo immediatamente successivo, in cui Ernst A. Schmidt rintraccia nelle *Schillers römische Tragödien* (49-67) tutto un altro rapporto con l'antico, essendo a suo parere il mondo latino niente affatto da considerarsi, per generalizzare, sul lato *naiv* della visione del mondo del Nostro, bensì da quello *sentimentalisch*, così che Virgilio andrebbe annoverato fra «gli spiriti affini, i poeti sentimentali» (52) e, in generale «i Romani» (al contrario dei Greci) «non stanno *di fronte* a Schiller, sono piuttosto *in* lui» (66) – alla luce di tali considerazioni Schmidt legge in particolare la cosiddetta trilogia dall'*Eneide* (*Der Sturm auf dem Thyrrener Meer*, *Die Zerstörung von Troja* e *Dido*) e lo schizzo per una tragedia su *Agrippina*. Più oltre nel volume, si ricollegano a questi due saggi d'apertura le già citate

pagine di Miller sulla *Nachdichtung* schilleriana dell'*Ifigenia in Aulide* e tre studi su tre drammi originali. Günter Osterle propone nel suo assai brillante *Friedrich Schiller: "Die Braut von Messina". Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse* (167-175) una sorta di approfondimento del concetto di «esperimento teatrale» (169) già collegato da Schwinge alla tragedia schilleriana d'ambientazione italiana, nel senso di una distinzione rispetto alla tragedia antica e al ruolo che lì giocavano fato, maledizione e mito; al loro posto sono quei «segreti» citati nel titolo del contributo e le loro tragiche, moderne conseguenze segnate dal fraintendimento, e Oesterle ha buon gioco a vedere anche in questo aspetto specifico il segno tangibile della modernità. «Schillers Wallenstein» è il sottotitolo del contributo di Rolf-Peter Janz, *Affektmodellierung nach antiken Vorbildern* (195-205), e proprio sul finale *non* catartico del dramma sulla Guerra dei Trent'anni e sul suo rapporto con la teoria schilleriana del sublime e i suoi riferimenti ad Aristotele esso si concentra. Più stimolanti appaiono le pagine che Maria Carolina Foi dedica a *Diritti moderni e miti dell'antico. Risonanze matriarcali nel "Wilhelm Tell"* (223-238), in cui è il mito di Cerere/Demetra a fornire lo spunto per analizzare il «nesso fra il richiamo all'antico, la dimensione giuridica e la valenza materna» (233). Infine, il taglio specifico dello studio di Luca Zenobi, *Schiller e Plutarco: dai "Räuber al Themistokles"-Entwurf*» (207-222) recupera, approfondisce e interpreta con acume l'eredità plutarchea nella scrittura (drammatica) schilleriana e specialmente, come naturale, nella costruzione dei personaggi.

Accanto alla dimensione teatrale emergevano già nei contributi di cui si è appena brevemente detto anche elementi del rapporto con l'antico che Schiller affrontò nella grande lirica filosofica, argomento specifico di quattro studi. Se è esagerato dire che «la lirica rimase per Schiller l'unico mezzo di confronto artistico con l'antico» (241), certo si può concordare con la tesi di fondo del denso contributo di Ernst Osterkamp (*Die Götter – die Menschen. Friedrich Schillers lyrische Antike*, 239-255), e cioè che «l'antico lirico di Schiller è […] sorprendentemente moderno» (241), così come convincente è la panoramica che lo studioso ci offre sulla *variatio* di tale immagine dell'antico, culminante nell'«ultima e più nera parola» di *Das Siegesfest*, in cui «la Grecia è divenuta un incubo» (253). Alle ballate, soprattutto a *Die Kraniche des Ibykus*, sono poi dedicate le avvincenti riflessioni di Gerhard Neumann (*Ausnahmezustand. Antike und Moderne in Schillers Balladen*, 91-109), alla grandiosa elegia *Der Spaziergang* le pregevolissime pagine di Giovanna Pinna (*"Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns". Dialettica dell'antico in "Der Spaziergang" di Schiller*, 299-315) e, non potevano mancare, a "*Die Götter Griechenlands*". *Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin* gli spunti di Hans Dieter Zimmermann, che nella contrapposizione fra *poeta doctus* e *poeta vates* rintraccia lo scarto, poi epocale, fra i due. Al rapporto / contrapposizione con lo stesso Hölderlin (Giampiero Moretti, *"... Nur durch das Morgentor des Schönen..." Alcune riflessioni su Schiller e l'antico*, 69-74) e con Hegel (Cinzia Ferrini, *Modelli della grecità in Schiller e Hegel*, 317-346) aprono altri due lavori che, assieme al già menzionato studio di Schmitt sul più celebre saggio di Schiller, rappresentano di questo volume i contributi più espressamente dedicati alla riflessione estetica. Più che

le scarne e svagate considerazioni di Moretti, è nell'attenta disamina di Ferrini e nel documentatissimo *close reading* di Schmitt che andranno ricercati i frutti più gustosi di tale ambito.

A chiudere la raccolta sono due brevi ma intensi saggi che sondano, come si addice al genere, vie nuove per rileggere la posizione di Schiller quale *osservatore* dell'arte antica, in piena consonanza dunque con l'immagine di copertina che si è già avuto modo di richiamare. Se – per sua stessa ammissione – Schiller non poteva certo competere con uno *Augenmensch* quale Goethe e si definiva anzi «barbaro» in campo artistico-figurativo, cionondimeno giustificati appaiono gli abili sforzi di Helmut J. Schneider (*Kontur der Versöhnung. Der klassische Statuenkörper als Hintergrund der Schillerschen Entfremdungskritik*, 347-363) e di Michele Cometa ("*Pompeij und Herkulanum"*: *sulla cultura visuale di Schiller*, 365-377) per riportare all'attenzione del dibattito scientifico dimensioni, quella corporea nella riflessione antropologica e culturale in Schneider, quella visuale in un esempio assai ben illuminato di «*bricolage* intermediale» in Cometa (373), che non fanno che confermare la piena contemporaneità di Schiller, che all'antico guarda, e non potrebbe essere altrimenti, per discernere il moderno.

Marco Castellari

Margherita Versari, *Il tempo nella poesia di Stefan George. Percezioni e figure*, Bologna, Clueb, 2008, pp. 120, € 11

Il criterio estetico della *zeitlose Form* ha nella poesia di Stefan George la funzione di fissare l'immagine poetica nella sua immanenza. Margherita Versari, nella premessa al suo volume, parte dalla rilevazione di un tempo statico che i versi georgeani evocano, ponendo da subito la relativa questione sui modi e le strategie linguistiche della sua rappresentazione e rappresentabilità. La ricerca sui testi si basa su una documentata analisi semantica e morfosintattica che evidenzia quanto l'opera di George sia frutto di un'approfondita riflessione sul linguaggio. In particolare, i procedimenti che definiscono l'atemporalità della forma compiuta, osservati dall'autrice, sono l'utilizzo di avverbi di stato, l'alternarsi del tempo presente e passato, la semplificazione della sintassi in proposizioni nominali e, in generale, una neutralizzazione dell'aspetto dinamico a favore di una condensazione semantica all'interno della singola parola.

Il libro è diviso in cinque capitoli seguiti da un'appendice con le poesie più trattate. Nei primi quattro si analizzano le figure e i motivi spazio-temporali che segnano la rappresentazione del tempo nella poesia di George; il quinto capitolo, dedicato alla funzione eternizzante della poesia, indaga il motivo dell'*Augenblick* nella sua doppia natura estetica ed esistenziale. Tutta l'opera di George viene ripartita in un "periodo estetico" e, dal 1907 con il *Siebenter Ring*, in un «periodo della *Lebenspraxis*».

Attraverso la lente della «sottrazione al divenire» (p. 11), che richiama una «figuralità poetica mirata all'evocazione di una porzione di tempo definito e circoscritto» (p. 8), Versari traccia nel primo capitolo le linee guida della ricerca, indicando come la percezione del tempo tragga sostegno dall'interazione tra lo spazio sacro della poesia (il tempo rattenuto) e lo spazio profano della realtà (il tempo in divenire). È lo spazio poetico a sancire il primato di

un'estetica che subordina la vita alla forma nel suo livello più alto di stilizzazione, con l'intento di ristabilirvi un principio d'autenticità. L'esortazione spinge ad abbandonare la vacuità del profano per la *Weihe*, l'esperienza iniziatica di un altrove sottratto alle leggi spazio-temporali della storia. Lo stagno magicamente protetto, il regno sotterraneo di Algabal ermeticamente chiuso e il parco isolato sono i luoghi che l'autrice lega al «tempo rattenuto» (p. 21). L'immagine è quella di un *hortus conclusus* eternamente presente in cui la morte è vinta nella produzione di entità imperiture (p. 20). Gli «emblemi contro il tempo», che Versari indica, sono il fermaglio, il fiore nero e la corona; tutti artefatti (p. 33). Essi marcano ulteriormente l'opposizione tra l'oggetto estetico prezioso ed eterno e le cose effimere e misere della vita reale.

La terza parte del volume ricostruisce le modalità del tempo statico nelle poesie dedicate alle stagioni dello *Jahr der Seele*. In questo anno, che inizia artificialmente con l'autunno, le stagioni non scorrono ma si presentano 'statiche' in una giustapposizione di immagini ordinate intorno a un cerchio. Manca la primavera, tempo del sentimento sorgivo e, per definizione, il *topos* a partire dal quale le stagioni sono assimilate nel loro succedersi. L'autrice riconosce nell'assenza una concezione temporale differente ma anche la critica di George nei confronti di una *Erlebnisdichtung* (p. 36) da cui uno stile rigoroso e controllato doveva emanciparsi ricercando il senso della poesia. Tuttavia, come sottolineato in modo puntuale, la 'primavera' non viene bandita poiché la si può trovare fin dai primissimi versi nel suo valore metaforico di tempo inaugurale (p. 37) e, sempre più concretamente, nella proiezione utopica di un'esistenza rinnovata nelle poesie della *Lebenspraxis*. Quest'ultimo periodo poetico focalizza l'immagine primaverile nella figura di Maximin, il fulcro della «grande svolta nella poesia di George, assurgendo a centro di un nuovo culto (poetico) e di un rinnovamento sociale» (p. 38). La prospettiva collegata a Maximin rimarrà, sino al *Neues Reich*, il luogo della futura palingenesi.

Das Jahr der Seele si apre, come si è detto, con l'autunno, e più precisamente con l'invito a entrare nello spazio e nel tempo immobili di un parco artificiale. Nelle poesie dell'inverno il senso di staticità assume i connotati di «rigidità glaciale» con doppia natura, «mortuaria e conservatrice» (p. 45). La rappresentazione dell'estate sembra dapprima indicare una svolta euforica (p. 46) sotto il segno della passionalità e della prodigalità. Ma la sensazione di un vitale dinamismo è presto segnata dal presagio della fine, che non la annulla in quanto tale bensì la definisce nel momento della sua pienezza estrema come mero momento fugace. Versari ci ripropone una costante metaforica estiva mostrando come il poeta utilizzi fin dagli esordi la rete simbolica dell'«eros» e del «meriggio» quali momenti di perfezione atemporale (p. 51). Tuttavia, l'autrice non ritrova ancora in essa l'estasi dell'attimo epifanico (p. 52) né vi proietta il carattere di emergenza di matrice nietzscheana oppure il *carpe diem* oraziano. Versari scorge nella *Lebensfülle* estiva culminante nel meriggio, piuttosto e molto più semplicemente, una «metafora di una pienezza già compromessa e irripetibile» (p. 53) – un'immagine che da sempre in George echeggia la malinconica rassegnazione di fronte alla vita. Una consapevolezza della transitorietà dell'esistere che non la nega ma, al contrario, esorta a godere della sua se pur effimera bellezza cercando un modo per eternizzarla (p. 54).

Il quarto capitolo è rivolto, soprattutto, alle poesie della *Lebenspraxis.* In esso si analizzano le figure del limite. Il discorso chiama in causa la cornice, il ciclo e il cerchio, tutti e tre colti nella loro funzione di demarcare l'opposizione tra un dentro unitario (spazio sacro) e un fuori disgregato (spazio profano) e, quindi, di evocare nella loro figuralità circolare il «tempo rattenuto» della poesia contrapposto a quello lineare della storia. Il limite è tracciato dalla presenza di siepi, canneti, inferriate, finestre, che se da un lato ne potenziano la geometria fungendo da cornice a una natura artificale (p. 56), dall'altro sono simbolo del margine concesso a chi vive l'esperienza compiuta della *erfüllte Zeit*, ossia il monito a non forzarlo oltre i confini delle sue possibilità (p. 62).

Versari riconduce queste due rappresentazioni del limite, l'esperienziale e la temporale, alla conclamata affinità fra le dimensioni estetiche ed etiche che pervade la poesia georgeana della *Lebenspraxis*. A partire da tale cesura il «tempo rattenuto» nella cornice delle prime poesie è andato dilatandosi acquisendo una presa storica. Questa estetizzazione della sfera storico-sociale va di pari passo con lo sviluppo della visione conservatrice di George, basata sull'idea di un centro immutabile ed eterno correlato all'*Augenblick*, «espressione ineffabile di un tempo presente pieno e intenso che, redimendo il passato, attrae in sé anche il futuro» (p. 63).

L'*Augenblick*, il tempo 'altro', è – così nell'ultimo capitolo – lo strumento (estetico) che riscattando il passato deve dare vita al progetto di un rinnovamento esistenziale. Soffermandosi sul *Siebenter Ring*, e soprattutto sulla *Vorrede an Maximin* che introduce il nontempo come *Augenblick* (p. 68), Versari, in una sorta di *excursus*, ne ricostruisce il motivo all'interno di un contesto di critica alla società vigente, come «attimo in cui lo spunto esistenziale viene sublimato e trasfigurato in un costrutto artistico» (p. 71). Il metodo di analisi non può, ancora una volta, non tener conto della georgeana *mache*, ovvero di una pratica poetica che si definisce come processo lavorativo intorno alla materia linguistica. Facendo suo questo precetto l'autrice ricompone il farsi linguistico di questi versi, arrivando a circoscrivere l'*Augenblick* come tempo eternizzante che dischiudendo un'esperienza autentica del mondo apre all'utopia sociale di un «futuro pensabile» (p. 73). Immesso in questa prospettiva escatologica l'attimo georgeano – «irruzione del tempo verticale che interseca il tempo orizzontale della storia» (p. 78) – assume il valore di svolta epocale che ridefinisce un orizzonte d'attesa riempito di senso.

Gli esiti convincenti dell'analisi del motivo dell'*Augenblick* conferiscono ulteriore fondatezza ai capitoli precedenti. Si delinea adesso pienamente il percorso che prende avvio dalla ricostruzione del «tempo trattenuto» e che, passando per il «tempo presente pieno», approda con l'attimo epifanico al «tempo della risurrezione». Lungo il medesimo tracciato emerge la funzione «eternizzante» che l'arte assume nella visione di George, con il suo implicito messaggio esistenziale: «La poesia sottrae la bellezza dal tempo profano e la riconsegna al mondo perché ne serbi memoria eterna» (p. 81) – e perché da quella memoria possa sempre rinascere una svolta per un'esistenza migliore.

Fiorenza Ratti

Sabrina Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi. Orfeo e Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Roma, Artemide, 2008, pp. 224, € 25

La germanistica italiana non è prodiga di ricerche su Rainer Maria Rilke. La qualità degli studi di Alberto Destro e Furio Iesi e la preziosa edizione della *Pléiade* delle poesie a cura di Giuliano Baioni non hanno purtroppo contribuito a incrementare l'interesse degli studiosi nei confronti dell'opera del poeta praghese. Se i maggiori editori continuano a riproporre ai lettori italiani vecchie e nuove traduzioni del *Malte*, delle *Elegie Duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo*, la germanistica del nostro paese non è invece sensibile alle leggi del mercato e di rado dedica studi monografici a Rilke. Per questa ragione il saggio di Mori Carmignani deve essere salutato con favore in quanto serio tentativo di accostarsi con sguardo scientifico all'opera del poeta. Degno di apprezzamento è inoltre il fatto che l'attenzione della germanista sia caduta proprio sui *Sonetti a Orfeo*, trascurati dalla critica italiana e comunque, anche in ambito internazionale, adombrati per lunghi anni dalle *Duinesi*, forse per inconsapevole responsabilità del poeta stesso che aveva esaltato «l'immensa vela bianca delle Elegie» distinguendola dalla «piccola vela color ruggine dei Sonetti» (lettera a W. Hulecwicz, 13.11.1925).

Lo studio, in origine tesi di ricerca del "Dottorato di Letteratura comparata e traduzione del testo letterario" dell'Università degli Studi di Siena, non prende le mosse dagli sviluppi più recenti della ricerca, quali la monografia di Annette Gerok-Reiter (*Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*, Tübingen 1996), ma riprende, nella parte centrale, le autorevoli posizioni di Beda Allemann (*Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen 1961). Mori Carmignani non si pone peraltro come obiettivo primario né un'indagine sistematica del ciclo né un'interpretazione circostanziata delle singole liriche, ma piuttosto incentra l'attenzione e tutte le sue energie ermeneutiche sulla figura centrale (mito?) del ciclo. Il primo capitolo è dedicato al ricordo selettivo, «in forma di mosaico», di alcuni tra i principali significati di Orfeo al fine di «tracciare un percorso verso la modernità». L'autrice, che si pone consapevolmente «dalla prospettiva provvisoria del nostro tempo e del nostro orizzonte letterario», traccia una linea che congiunge il rinnovato interesse per l'orfismo a partire da Herder con le tesi di Creuzer e che attraverso Bachofen giunge fino a Nietzsche: Orfeo e orfismo, qui considerati senza sostanziali distinzioni, sono indicati come momento di unione e al contempo di contrasto tra l'irrazionalismo della ritualità dionisiaca originaria e la rappresentazione classica apollinea, tra il simbolo primigenio e la sua traduzione mitica in epoca classica. Solo alla fine si fa cenno a Rilke, la cui «vicenda poetica ed esistenziale […] si iscrive *a margine* di questa più ampia temperie culturale». Ma il lettore al termine del paragrafo non può non chiedersi quale sia la posizione rilkiana e in che misura i *Sonetti* risentano della moda degli orfismi in voga all'epoca o se invece altro e quale sia l'Orfeo di Rilke, ma, soprattutto, quale sia la sua relazione con gli autori citati, in primo luogo rispetto alla diade nietzscheana. L'ultimo paragrafo del capitolo "Due voci: il mito di Orfeo, la poesia di Rilke" ritorna ancora sul significato del mito, questa volta con riferimento esplicito all'opera del poeta. Vengono individuate le due principali rievocazioni rilkiane di Orfeo: il poemetto *Orpheus. Eurydike. Hermes* del 1904 e i *Sonetti*. Si accenna alla differenza di

fondo tra le due opere, che saranno oggetto d'indagine nei due capitoli successivi: nel primo caso si è in presenza, secondo Mori Carmignani, di una narrazione mitica, nel ciclo invece di un «accostamento progressivo a una dimensione paramitica», laddove con questo termine già Allemann, riprendendo Herder, aveva voluto sottolineare la creatività e originalità del mito rilkiano, nato da una trasformazione che lo pone al di fuori della tradizione classica e che lo rende «nuova mitologia», come ben intuisce Mori Carmignani, la quale poi tuttavia evita di affermarlo esplicitamente e, anzi, scrive: «Non perché nella "figura" immaginata dal poeta si profili il riscatto della *nuova mitologia* elaborata dal pensiero romantico». La tesi accennata a proposito del carattere paramitologico dei *Sonetti* trova conferma nella lettura dei capitoli seguenti, ma avrebbe dovuto essere enunciata con maggiore coraggio, tratteggiando la linea che unisce il mito settecentesco a quello novecentesco, l'orfismo herderiano ai *Sonetti* rilkiani, vale a dire quella linea che partendo dalla nuova idea herderiana di mito passa attraverso il sincretismo della poesia di Hölderlin, la nuova mitologia dell'Idealismo e la «progressive Universalpoesie» dei romantici per giungere fino alla *Nascita della Tragedia* di Nietzsche, e che va oltre Rilke, come alla fine intuisce la stessa Mori Carmignani, che cita, crediamo non a caso, la *Niemandsrose* di Celan.

Il secondo capitolo è dedicato a una precisa analisi del poemetto *Orpheus. Eurydike. Hermes*, in cui si apprezza soprattutto l'indagine dei rapporti tra il testo e la sua fonte iconografica primaria: la copia di età romana del bassorilievo del V secolo a.C. *Hermes Eurydike Suephro*, che Rilke ebbe modo di osservare durante il suo soggiorno napoletano nel giugno del 1904. Ed è proprio attraverso l'influenza del bassorilievo che Hermes, «dio del viaggio e del lontano annuncio», figura nuova rispetto alle narrazioni classiche, entra nel poema, che viene così a porsi come riscrittura di un mito, sostituzione della parola all'immagine del bassorilievo, quasi parola dipinta. Mori Carmignani osserva con acume come attraverso il poemetto Rilke rappresenti quel «momento in cui la lingua del poeta si confronta con l'origine della sua ispirazione, con l'ascolto di una voce in assenza di immagine» e divenga così una «breve riflessione sull'arte». Manca purtroppo al capitolo una contestualizzazione rispetto alla produzione e alla biografia rilkiane, che avrebbe potuto mettere in luce il rapporto del poemetto rispetto alla poetica di quegli anni: dopo l'esperienza di Worpswede (1902) Rilke si trasferisce a Parigi presso Rodin (1903); il viaggio a Napoli (giugno 1904) e la stesura del poema si collocano non a caso nel momento in cui gli occhi diventano l'organo di senso privilegiato e in cui comincia a farsi strada l'«estetica della cosa», che sarà poi a fondamento dei *Neue Gedichte*; l'iconografia del poemetto ne costituisce forse un'anticipazione esemplare? Alla fine del capitolo l'autrice accenna al saggio hölderliniano *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* ed instaura un'equivalenza affascinante tra il momento della scissione tra lo sguardo e l'ascolto in Orfeo ed Euridice e il rapporto di opposizione che si instaura, secondo Hölderlin, nella poesia tra la materia originaria (*Stoff*) e la necessità di «conferirle una forma» (*Geist*) nonché con l'idea, pure hölderliniana, di una «Vergegenwärtigung des Unendlichen», che presuppone però sempre e comunque un momento di perdita e lacerazione (Euridice). L'accostamento è ricco di spunti e buone intuizioni, anche se non del tutto filologicamente preciso:

la ricettività della materia poetica, la disponibilità hölderliniana ad accogliere pur nella differenza e nell'opposizione lo spirito del poeta nell'idea di opposizione armonica non sembra infatti corrispondere esattamente alla rappresentazione rilkiana. Euridice nel poemetto non si accorge neppure di Orfeo ed è ignara rispetto a quanto stia accadendo; quando Hermes le fa notare: «Er hat sich umgewendet» («Si è voltato»), ella non comprende e chiede: «Wer?» («Chi?»). La materia rilkiana pare totalmente estranea e non ricettiva, opposta e non «harmonisch entgegengesetzt» allo spirito del poeta, che deve perciò fare una fatica titanica per plasmarla, come Rodin con le sue sculture e Cézanne con i colori.

Il terzo e quarto capitolo sono dedicati ai *Sonetti* e alla trasformazione del mito che in essi prende forma: dopo avere ricostruito il contesto, la genesi del ciclo e il rapporto con le elegie, il saggio si sofferma in particolare sull'immagine della soglia come cifra ricorrente del tardo Rilke, espressione del limite ma anche della possibilità di metamorfosi e di incontro tra gli opposti, cielo-terra, angelo-uomo e, come afferma lo stesso poeta, «riva / tra pietra e corrente». I *Sonetti* risultano essere quel luogo immaginato in cui il poeta dà forma all'essenza del poetico e mostra la forza evocativa della lirica, capace di rappresentare una «costellazione che non c'è» o l'«unicorno», l'animale che non esiste ma che «esiste e 'agisce' in virtù della possibilità con cui viene nutrito». Ma questa energia evocativa e creativa, osservata con precisione da Mori Carmignani, non pare tuttavia più accostabile, come afferma la studiosa, allo slancio che aveva portato Rilke allievo di Rodin a scolpire oggetti nelle *Nuove Poesie*. L'ineffabilità delle immagini dei *Sonetti*, la loro astrattezza e indefinitezza spazio-temporale li allontana definitivamente dai *Dinggedichte*. Nel quarto capitolo, dedicato a una ricostruzione complessiva del ciclo e, in particolare, a una precisa analisi degli aspetti linguistici, metrici e retorici delle liriche, la studiosa sembra alla fine riconoscere questo tratto fondamentale del tardo Rilke, quando afferma proprio che la parola dei *Sonetti* «rinuncia a rappresentare e tende incessantemente a essere ciò che dice» e quando, sottolineando in modo puntuale la diversità dei *Sonetti* rispetto al "mito" del poemetto del 1904, sostiene che le «innumerevoli immagini del frutto, dell'albero, della stessa fanciulla che "dorme il mondo" perdono la loro visibilità, si trasformano e poi si perdono lentamente in una traccia sonoro-semantica che garantisce la loro invisibile presenza nel *qui e ora* della lettura». Non è un caso che la parola chiave dei *Sonetti*, ben individuata dalla studiosa alla fine del capitolo, sia proprio *Hauch*, un respiro senza forma, privo di un corrispettivo iconografico, in cui la "superficie" levigata e mutevole delle *Nuove Poesie* si è ormai dileguata. L'ultimo capitolo intende ricostruire una parte del fitto intreccio intertestuale sotteso ai *Sonetti*, individuando le relazioni tra la «poetica della danza» immaginata da Rilke nel ciclo, dedicato proprio alla giovane danzatrice Wera Ouckama Knoop, prematuramente scomparsa, e la metafora della danza ricorrente in Mallarmé e Valéry come emblema della poesia e della femminilità; le ipotesi affascinanti accennate in quest'ultimo capitolo meriterebbero ulteriori sviluppi. Un'ultima menzione merita la traduzione dei *Sonetti* proposta da Mori Carmignani, e già pubblicata nel 2006 da Passigli: la traduttrice mostra precisione e attenzione nel suo lavoro, si sforza di rendere la complessità semantica di questi versi tanto brevi

quanto complessi in cui le parole non vengono accostate per rappresentare un'immagine, ma solo per evocare attraverso l'udito altre parole e altri pensieri. Il testo italiano, di cui si apprezza la precisione semantica, la scioltezza e il tono "unbeschwert", non riesce però, ma forse ciò non sarebbe stato in alcun modo possibile, a riprodurre la musicalità del sonetto rilkiano, così vicino a *Lied* e all'innica. Solo la lettura in tedesco, e forse non può essere altrimenti, permette di ascoltare veramente il canto di Orfeo e di sentire lo «hoher Baum im Ohr».

Elena Polledri

Marco Federici Solari, *Il demone distratto. Scrittura e personaggio nel primo Kafka*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 246, € 15

«Tutti i suoi scritti partono dal dato di fatto, doloroso e istintivo, di una crisi dell'esperienza» (p. 9): prendendo spunto da questa tesi l'analisi dell'autore si sviluppa sul «doppio livello» costituito dalle «vicissitudini della composizione e peripezie dell'osservazione» (p. 10) che caratterizzano la scrittura frammentaria dei racconti, del primo frammento romanzesco, dei diari e delle lettere del primo Kafka. Il filo rosso che tiene insieme uno studio ampio, dettagliato e ricchissimo di riferimenti alla cultura europea del Novecento, è un'indagine dei personaggi kafkiani condotta sulla base di un confronto con la figura dell'attore-osservatore, la cui percezione del reale si realizza come un'ininterrotta accumulazione dei fenomeni, accostati, continui, ma non legati fra loro, cui fa riscontro una scrittura dai tratti ugualmente dispersivi e ripetitivi: «Il principio che tiene insieme l'opera è la ripetizione, l'eterno ritorno del simile, il profilarsi di situazioni e dinamiche che si somigliano, che ripropongono incessantemente gli stessi nodi tematici in versioni differenti» (p. 12). In ciò la scrittura kafkiana, in particolare in *Der Verschollene*, frammento dominato quanto mai dall'atto del vedere, le tecniche descrittive utilizzate risultano affini a quelle cinematografiche, un elemento narrativo che Federici Solari tiene presente come altra costante nella sua analisi comparatistica delle opere prese in esame.

Il volume è diviso in quattro capitoli dai titoli suggestivi dedicati di volta in volta ad aspetti legati ai personaggi e alle strutture narrative o al rapporto reciproco fra questi due elementi soprattutto nel primo frammento romanzesco kafkiano. «Il corpo (insonne) del tempo», la prima sezione del testo, evidenzia il momento del passaggio dall'analisi di sé – la scrittura autobiografica e le sue relazioni con il momento onirico – al tentativo di una narrazione, in un percorso che nel rapporto evidentemente decisivo per la scrittura kafkiana di questi due momenti, individua nella distrazione, intesa anche nel senso fisico della stanchezza che caratterizza molti personaggi di Kafka, il fondamento della scrittura di questi anni. Si tratta di quell'atteggiamento tipico della soggettività novecentesca posta di fronte a una realtà caotica come quella metropolitana – il *flâneur* – che però Kafka, così Federici Solari, sposta verso gli interni, concentra sugli uomini, facendone il proprio metodo di osservazione del mondo interiore. È qui che entra in gioco la figura dell'attore, attraverso la conoscenza e la frequentazione del gruppo teatrale di Jizchac Löwy, che si ripercuote in una riflessione sul processo artistico di imitazione che, nella via intrapresa da Kafka, significa mettere in crisi la distanza fra

autore, personaggio e lettore. La mimesi del gesto nella parola che Kafka trae come primo insegnamento dall'osservazione degli attori, insegna a "vedere" il linguaggio, «la vita cieca e biologica che fa da sostrato al linguaggio» (p. 32 s.). Il tentativo di trasporre sulla pagina scritta l'imitazione attoriale, inconsapevole e, in quanto tale, perfetta, avrà un'unica, isolata felice realizzazione nella stesura di *Das Urteil* (e, come sottolinea giustamente Federici Solari, nella sua lettura pubblica che diventa vera e propria performance attoriale), messa alla prova nella scrittura romanzesca conoscerà un inevitabile fallimento letterario.

«Un'invenzione senza futuro», così è intitolato il secondo capitolo, racchiuso fra le due immagini che aprono e chiudono il frammento *Der Verschollene*: la statua della libertà e il teatro di Oklahoma. L'icona newyorkese introduce a una visione della metropoli descritta secondo una tecnica cinematografica in cui si evidenzia non solo una nuova concezione del tempo, ma anche il carattere ambiguo acquisito dagli oggetti nella nuova società industriale e capitalistica, isolati da un lato nella loro funzione evidentemente utilitaristica, dall'altro asserviti a un sistema di relazioni vastissimo dallo scopo e dalla direzione enigmatici; si crea così un vero e proprio «cosmo surrogato» (p. 79) che può recuperare una esperienza minima di totalità (è questa l'essenza della fruizione estetica così come viene sentita da Schopenhauer, Nietzsche, Benjamin, Musil e altri). La visione di Oklahoma, attraverso l'introduzione dell'«iconografia scontata del teatro» (p. 101), apre le porte – sono le pagine più belle e pregnanti dell'interpretazione di Federici Solari – a un nuovo divenire intatto e indiviso in cui gli avvenimenti accadono in un unico flusso, in un unico presente e in cui il corpo, grazie a una vita recitata inconsciamente, può lasciar sgorgare gesti e movimenti liberi, privi di scopi e intenzioni, in una perdita della coscienza preludio di un ritorno all'eden simile a quello delle marionette kleistiane.

La terza sezione, dal titolo novalisiano «Cenere e polline», è un' attenta e dettagliata analisi degli influssi, dichiarati e nascosti, di autori europei sulla scrittura del giovane Kafka. Di *David Copperfield* e *Great Expectations* viene messo in evidenza il ruolo decisivo sia per la struttura ripetitiva a episodi del frammento kafkiano, sia per i personaggi, persino per i gesti che Kafka riprende e trasforma in un'atmosfera peculiare, allargandone infinitamente gli echi dei significati e delle possibili allusioni. È la maniera tipicamente paradossale con cui Kafka utilizza la tradizione letteraria: se il personaggio stesso attraverso il riaffiorare del ricordo letterario dickensiano rileva la distanza incolmabile tra il mondo europeo e l'inapplicabilità delle sue regole alla dimensione americana, Kafka nello stesso momento sperimenta la funzionalità del testo canonico ottocentesco al suo tentativo romanzesco respingendolo inevitabilmente e, abbiamo già detto, paradossalmente dall'interno. Anche la forma romanzesca dostoevskijana viene in qualche modo "vampirizzata" e radicalizzata, in particolare per quanto riguarda il rapporto fra i personaggi e l'ambiente che l'autore russo lascia sgorgare dalla presenza e dall'aura emotiva dei personaggi stessi, dalle lunghe confessioni scaturite dalle coscienze di questi ultimi, capaci di trascendere la dimensione in cui agiscono verso verità più profonde. La terza persona scelta da Kafka per le sue narrazioni più lunghe, nella sua inscindibilità dalla consapevolezza e dal campo visivo di chi narra, risulterebbe dunque una forma di compromesso fra la flui-

dità della rivelazione di sé in prima persona e l'oggettività poco duttile e sovente posticcia messa in campo dall'uso della terza persona. In *Der Verschollene* la Russia e l'America si fondono così in un'ambientazione in cui il Nuovo Mondo viene a delinearsi come una dimensione fatta di interni, case e appartamenti labirintici simili a quelli della Pietroburgo dostoevskijana. Gli ultimi due paragrafi del capitolo sono dedicati alla ricezione flaubertiana di Kafka, a partire dalla quale Federici Solari evidenzia una interessante dicotomia fra i due autori, pur rilevandone il comune intento di «produrre l'essere» (p. 160) attraverso la parola letteraria, il tentativo, cioè, non tanto di colmare una soggettività avvertita come vuota, quanto di farla sussistere, di crearla come essenza. La differenza fra una scrittura come quella flaubertiana che si costruisce sull'accumularsi dei *jets*, getti spontanei che vengono poi maniacalmente rivisti e corretti, e quella kafkiana scaturita invece da un faticoso lavorio teso a far emergere *Züge*, tratti concentrati verso l'interno, verso la superficie del corpo e della pagina – pratica che nega invece la possibilità di una rielaborazione –, è indicativa di una contrapposta visione del reale e dunque della funzione dello scrittore: una «terra autentica e separata in cui gli altri agiscono mentre il poeta è perso nei suoi universi fantastici o è disgustato dal ridicolo di ciò che è considerato vero» (p. 165) è la realtà romanzesca flaubertiana, mentre sulla impossibilità di un'esistenza morale, certa del mondo e della sua consistenza, si fonda il mondo di Kafka, da cui scaturisce quel realismo di una realtà irraggiungibile – giusta, esatta e funzionante ma proprio per questo percepita come non vera.

Nell'ultimo capitolo, intitolato «Biografia della scrittura», l'autore torna su alcune questioni centrali della sua indagine già in parte accennate e sviluppate nei capitoli precedenti: il rapporto fra personaggio e scrittura, in cui si evidenzia come l'interesse quasi esclusivo di Kafka per l'interiorità – nel suo svolgersi per «"presa diretta" della vita interiore» (p. 184), scrive l'autore con una bella e indovinata metafora cinematografica – crei le condizioni affinché il personaggio non si configuri più come attore dell'azione, ma sfumi nello stile. Torna in scena qui l'immagine dell'attore che Federici Solari utilizza per chiarire il rapporto che viene a instaurarsi fra autore e personaggio: il testo sarebbe composto in un unico movimento dal personaggio e dalla mano dell'autore, in una immedesimazione che è gesto fisico e dunque vicina più all'esecuzione dell'attore che alla normale pratica letteraria. Particolarmente interessante il paragrafo dedicato in questa sezione alla contrapposizione rilevata dall'autore nell'opera del giovane Kafka fra *Bild* e *Bildung*. Se la peculiarità del *Bildungsroman*, secondo la definizione bachtiniana di questo genere citata dall'autore, consiste in una rappresentazione romanzesca dell'immagine dell'uomo in divenire, la vicenda di Karl Roßmann si configura invece come «la storia dell'impossibile formazione di un uomo di carta e istinto, quasi un *homo non sapiens*, in un mondo instabile e illeggibile» (p. 210). La concentrazione e la fissazione di un'esperienza nel frammento kafkiano è costantemente impedita dall'emergere di un nuovo dettaglio, di un elemento di distrazione che alimenta la ormai inconciliabile contrapposizione fra la possibilità di costruire e formarsi e il potere illimitato, suggestivo e superficiale dell'immagine.

L'assenza di un metodo, che l'autore stesso rileva nelle pagine dei ringraziamenti finali, costituisce senza dubbio un vantaggio nell'approccio all'opera ka-

fkiana che caratterizza questa monografia. La mancata adesione a una metodologia critica ha senz'altro favorito la costruzione di una struttura omogenea alla base di questo lavoro dall'amplissimo spettro culturale – come pure si evince dalla corposa bibliografia e dall'indice dei nomi posto in fondo al volume. In alcuni momenti, tuttavia, proprio l'abbondanza di riferimenti culturali, talvolta forse un po' arditi, unita a un utilizzo talvolta eccessivo di motti posti all'inizio di ogni singolo paragrafo, rischia di far perdere al lettore il filo di una interpretazione che, come sopra rilevato, raggiunge in certi passaggi una solidità e una pregnanza di grande rilievo.

Luca Zenobi

Vincenza Scuderi, *"La bellezza per soprammercato". Le traduzioni dal tedesco di Cristina Campo*, Catania, C.U.E.C.M., 2002, pp. 175, € 13

Ead., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006, pp. 151, € 15,00

Come la lente d'ingrandimento all'entomologo, il microscopio al biologo o il reagente al chimico, altrettanto indispensabile è, al lettore di poesia, la traduzione. Ciò vale in senso lato, se è vero che ognuno di noi, calandosi nella dimensione lirica, sente la necessità di ridire con *proprie* parole ogni verso, ogni rima, ogni snodo ritmico. È però tanto più vero, in senso stretto, a riguardo della poesia in lingua straniera: almeno mentalmente e in maniera più o meno consapevole, la resa nella propria madrelingua è un esercizio a cui, credo, sono in pochi a sottrarsi. In genere si ritiene che, tradotta una lirica, si stia poco più che all'inizio dell'opera, mentre al contrario, dalla lettura dei libri di Vincenza Scuderi, ho appreso che saper avvicinare un testo poetico attraverso le sue traduzioni significa non già solo avviarsi sulla strada di una piena e matura ermeneutica, ma compiere una buona parte del cammino; che, per dirla più semplicemente, la traduzione è la via aurea dell'interpretazione.

Due sono i volumi che l'autrice dedica allo studio della traduzione letteraria, in particolare della poesia tedesca nella versione di autori italiani del Novecento. Mentre il primo è incentrato sulla figura di una traduttrice, il secondo tratta di un poeta, dando così pari dignità e uguale rilievo ai due protagonisti di quello che può essere visto come un vero e proprio genere: la traduzione poetica. Tuttavia, in alcuni casi, la distinzione tra le due figure può anche risultare fuori luogo: ne è una dimostrazione Cristina Campo, colei che, per prima, ha catturato gli interessi di Scuderi, e i cui scritti rivelano come sia possibile essere poeti proprio in quanto traduttori e critici. Pur limitandosi all'analisi delle sole traduzioni dal tedesco, un numero tutto sommato esiguo di liriche che vengono riportate in appendice insieme con gli originali, il saggio ricostruisce un quadro completo di Campo traduttrice, sia evidenziandone le preferenze stilistiche, sia chiarendo le posizioni estetico-poetologiche che di esse stanno alla base. L'eccellenza delle versioni italiane di Campo, tra le quali spiccano quelle di Mörike e di Hofmannsthal, permette alla studiosa di compiere una dettagliata ricognizione stilistico-comparativa del testo fonte con il testo tradotto. Se ne evince l'intendimento della poesia in traduzione come di una nuova unità metrico-semantica che è in grado, ammesso che si sia avuto il coraggio di operare adeguati slittamenti e compensazioni, di riprodurre accuratamente la carica espressiva e musicale-evocativa dell'originale. La

scioltezza fonica, il sapiente incastro sintattico e la limpidezza semantica che contraddistinguono la scrittura di Campo non sono però valori assoluti, ma contano come risultato di un'ascesi. Cresciuta alla scuola di Hofmannsthal, verso cui è stata avviata da Leone Traverso, per Campo l'anelito alla perfezione linguistica, più ancora che da un'esigenza estetica, origina da un impegno etico, divenuto con il tempo sempre più chiaramente mistico-religioso: ché la letteratura non è la ricerca spasmodica di originalità, ma, al contrario, la spoliazione della propria parola («ha scritto poco e le piacerebbe avere scritto meno», diceva Campo di sé) nell'ascolto «attento» (concetto che Campo riprende da Simone Weil) della Verità che si cela in quanto è già stato scritto.

Agli antipodi di questa visione del mondo, ma esteticamente assai prossimi ai suoi esiti formali, sono quei «sechs bis acht vollendete Gedichte» di Gottfried Benn – come voleva il poeta stesso – a cui è dedicato il secondo volume di Scuderi. La specificità e l'unicità di questo studio stanno nel fatto che la «geistige Problematik» da cui emerge la lirica matura di Benn, ossia la questione dell'arte come «letzte Transzendenz» e del mantenimento della forma lirica (metrica, prosodia, eufonia) al tempo del nichilismo, non è discussa tramite il ricorso, di nuovo, all'autoesegesi dell'autore o a un'ulteriore trattazione estetico-filosofica, ma, fedelmente all'approccio traduttologico della studiosa, istituendo un confronto analitico-formale fra una selezione di poesie benniane e le loro traduzioni italiane. Nove, in tutto, sono i componimenti presi in esame, come a coprire idealmente tutto l'arco della produzione del poeta: da *Negerbraut*, tradotta da Traverso già nel 1940, fino alle poesie gnomiche dell'ultimo periodo e con una particolare predilezione per *Statische Gedichte*. L'analisi delle versioni italiane, compiuta soppesando vantaggi e svantaggi della resa di singoli sostantivi, di eventuali aggiunte o omissioni, di corrispondenze o disomogeneità metriche o prosodiche, conduce Scuderi dentro l'officina del poeta, proprio là dove «sono fatte» le poesie, tanto che l'autrice sembra, a tratti, riuscire a penetrare in quel doppio processo di geminazione icastica (Scuderi parla di «mitosi», p. 113) e di contenimento formale dal quale i capolavori di Benn hanno origine. Va poi menzionato che il lavoro di meticolosa lettura comparativa – svolto nei capitoli secondo e terzo dedicati, rispettivamente, alla «forma del canto» e alla «forza delle immagini» – è preceduto da un primo capitolo che presenta una dettagliata indagine sulle edizioni italiane delle poesie di Benn, includendo non solo i volumi (dalle *Poesie* del 1954 nella collana «Cederna» di Vallecchi, a cura di Leone Traverso, a *Morgue* di Masini per Einaudi nel 1971, fino alle più recenti edizioni di Anna Maria Carpi degli anni Ottanta) ma anche antologie, riviste e persino saggi critici. L'approccio storico qui impiegato permette di mostrare come, nell' «incontro di due culture metriche diverse» (p. 50), la poetica benniana abbia sollecitato i traduttori italiani a battere le strade che, negli stessi anni, percorrevano i nostri poeti: a intraprendere, vale a dire, sia un «cammino oltre le rime» (p. 47) – rimesso però di recente in discussione da Bevilacqua – sia uno di ricerca di una nuova metrica oltre il verso libero. È così che, trattando di un aspetto molto specifico della ricezione di Benn, Scuderi è riuscita non solo a scrivere, implicitamente, un pezzo di storia della germanistica italiana, ma, soprattutto, a fare storia della poesia italiana.

Una nota finale di apprezzamento va alla scorrevolezza, alla varietà e alla eleganza della prosa della giovane studiosa. Facile intuire chi ne siano stati i maestri.

Riccardo Concetti

Claudia Vitale, *Assonanze e dissonanze. Saggi di letteratura tedesca,* Perugia, Morlacchi Editore, 2006, pp. 152, € 14

Come guida in questo suo impegnativo itinerario, che vede riuniti i quattro poeti Else Lasker-Schüler, Christian Morgenstern, Ingeborg Bachmann e Paul Celan, mentre un po' spurio risulta il saggio su Elizabeth Barrett-Browning, Claudia Vitale ha scelto Peter Rühmkorf, uno dei massimi esponenti, insieme a Hans Magnus Enzensberger, della lirica contemporanea in Germania e grande conoscitore della poesia tedesca del Novecento, morto a settantotto anni nel giugno 2008. Il volume si apre con una sua poesia che è insieme strenua e divertita difesa della rima. *Sulla storia naturale della rima e dei nervi sonori* (*Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven)* Rühmkorf ha tenuto, nel 1981, un ciclo di lezioni a Francoforte per la cattedra di poetica, pubblicate con un titolo che ricorda le antiche formule magiche *agar-agar, zaurzaurim* (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981).

Il saggio di apertura fornisce il titolo all'intero volume *'Mein blaues Klavier': assonanze e dissonanze nell'opera di Else Lasker-Schüler* e inizia con l'interpretazione di *Ein alter Tibetteppich*, un testo del 1911, che dal severissimo Karl Kraus è stato definito «una delle poesie più toccanti e incantevoli della letteratura tedesca». E subito le considerazioni di Rühmkorf sull'uso e sulla funzione della rima acquistano valore poiché l'abbraccio fra le due anime e i due corpi degli amanti, abbraccio che si innerva nelle maglie quasi cosmiche di un vecchio tappeto tibetano, riceve un'ulteriore erotica corporeità dalla rima. Claudia Vitale riserva osservazioni interessanti anche al capolavoro riconosciuto della Lasker-Schüler, la raccolta *Hebräische Balladen* del 1913, magistralmente tradotte da Maura del Serra (*ballate ebraiche e altre poesie*, Firenze, Giuntina, 1985). Qui l'indagine si focalizza sulla poesia *Versöhnung*, che contiene uno dei grandi temi di Else Lasker-Schüler, la conciliazione che sta al centro anche del racconto *Arthur Aronymus und seine Väter* e dell'omonima *pièce* teatrale, che andò in scena nel 1938 a Zurigo, nell'esilio svizzero. In questa raccolta il tema della conciliazione come pure la trasfigurazione dei personaggi biblici in poeti-profeti oppure in ispiratori di poesia come David, Gionata, Giuseppe, Giacobbe, Boas, Ester, Ruth, Abigail, Sulamith stanno all'insegna dell'assonanza, della musica, del canto che si fa stridore, dissonanza nell'ultima raccolta lirica *Mein blaues Klavier*, pubblicato nel 1943 a Gerusalemme, forse l'unico libro in tedesco uscito in quegli anni in Palestina.

Nella poesia, che dà il titolo alla raccolta, l'arcano novalisiano e trakliano, l'azzurro magico di Franz Marc, l'azzurro come cifra della carica utopica dell'arte, dei prodigi dell'arte, ma anche dei miracoli dell'amore che in opere precedenti di Lasker-Schüler era stato quasi ipotroficamente presente in baci, cigni, stanze azzurri, questo simbolo della forza salvifica della poesia viene ucciso dall'abbrutimento del mondo. Questa lirica che è fra le più belle dal punto di vista sonoro proprio per la semplicità del lessico, delle immagini e

delle rime, è fra le più amare dal punto di vista del contenuto: il canto vi si trasforma in uno scordato strimpellìo al suono del quale ballano i ratti. Come acutamente osserva Claudia Vitale tutta la sonorità della poesia, in particolar modo la rima, costituiscono un contrappunto al contenuto, ma, al tempo stesso, lo mettono in risalto creando una sorta di «assonanza dissonante» la cui vibrante corporeità può essere pienamente compresa solo con gli *Anklangsnerven* di Rühmkorf.

Quel che apprezzo in questo volume è il fatto, piuttosto insolito, che l'introduzione non sia posticcia, vale a dire una sorta di indice ragionato, ma che, viceversa, essa interagisce, dialoga con i saggi e i saggi interagiscono, dialogano con essa. Nel secondo saggio questo dialogo si fa serrato perché la lirica di Christian Morgenstern si caratterizza proprio per l'utilizzo giocoso, ironico e parodistico della rima. Nei *Galgenlieder* del 1905 di questo ideale precursore di Rühmkorf la rima la fa da padrona o per dirla nel modo più raffinato di Vitale «essa è contemporaneamente significante e significato» (p. 46). Una delle più note liriche patibolari, infatti, è nata proprio «per amor di rima», per l'emozione acustica che la rima procura non solo all'orecchio, ma che, attraverso gli *Anklangsnerven* fra i quali, credo, si possa annoverare anche la pelle, invade mente e corpo di chi legge o di chi ascolta. Sto parlando ovviamente di *Das ästhetische Wiesel*, la cui traduzione letterale, *La donnola estetica*, «per amor di rima» è stata nobilitata divenendo *L'ermellino estetico*. Nella magistrale traduzione, eseguita da Lucia Borghese e Giorgio Cusatelli, suona così:

Un ermellino
sedeva sopra un sassolino
in mezzo a
un fluente ruscellino.

Volete saper
perché?

Il vitello
Lunar
in segreto me lo
volle rivelar:
la raffi-
nata bestiolina
per amor lo facea solo di rima.
(p. 47)

Il piacere sottile e profondo che provoca il suono, l'infantile estro ludico sono l'humus delle poesie patibolari che «comunicano all'uomo soprattutto una certa distensione», come ebbe a dichiarare lo stesso Morgenstern. Tuttavia dietro al potenziale liberatorio e giocoso della rima si nasconde spesso il caos e i crudi contrasti del reale vengono catturati, ma non risolti, anzi, forse esaltati dalla rima. «Dunque Morgenstern diviene il precursore della poesia moderna, caratterizzata da una sofferta e perenne tensione perché costruita sulla negazione e sul paradosso, sulla lacerazione fra il reale e l'ideale» (pp. 64-65). Non c'è quindi da meravigliarsi se Kafka giudicava Morgenstern uno «schrecklich ernster Dichter», un poeta terribilmente serio.

Vedere che a Morgenstern segue il saggio su Ingeborg Bachmann per me è stato uno shock, ma solo guardando l'indice, perché il saggio stesso riprende il dialogo con l'*Introduzione* e in un certo senso anche con Morgenstern, iniziando con le considerazioni sul rapporto fra *Musica e letteratura* che Bachmann svolse in un testo del 1959. Il tema è antico e si può riassumere nella domanda di quale natura sia il rapporto fra musica e letteratura. La risposta che Bachmann dà, e che cioè l'unione originaria fra poesia e musica è

andata perduta per colpa della parola perché questa è più esposta alla corruzione della storia rispetto al suono, mette di nuovo in primo piano l'elemento sonoro. Può sembrare sorprendente che Bachmann affermi la superiorità della musica sulla poesia dopo aver pubblicato le due raccolte liriche *Die gestundete Zeit* del 1953 e *Anrufung des Großen Bären* del 1956 e dopo aver dato un contributo di notevole importanza a quel genere letterario che è lo *Hörspiel* che negli anni Cinquanta e Sessanta giocava un ruolo di primo piano in Germania. Aveva pure collaborato con Hans Werner Henze, che, come è noto, l'aveva portata in Italia, scrivendo due libretti (*Il principe di Homburg* da Kleist e *Il giovane Lord* da Hauff) e, per un balletto-pantomima, tratto dall'*Idiota* di Dostoevskij, il *Monologo del principe Myskin.* Le ragioni che in questo particolare periodo della vita, in cui sta preparando quel «trasloco nella testa» che è il passaggio dalla lirica alla prosa, inducono Bachmann a giudicare la musica superiore alla poesia sono da ricercare nella corruzione della lingua, soprattutto quella tedesca pochi anni dopo la fine della guerra e del nazismo che aveva profondamente «contaminato» la lingua trasformando la saussuriana arbitrarietà fra *signifié* e *signifiant* in una grave dissonanza fra nome e cosa denominata, fra suono e concettualità. Riassumendo il complesso ragionamento con il quale Vitale ci guida attraverso l'universo poetico di Bachmann, si potrebbe dire che l'*impasse* nel quale la poetessa si imbatte sta nell'inconciliabile opposizione fra impegno estetico e impegno etico.

Il saggio di Claudia Vitale ci fa vedere come la voce umana, proprio grazie alla sua posizione mediana fra la perfezione del canto e l'imperfezione umana, quindi grazie alla sua maggiore vicinanza al reale, possa costituire non già un superamento, ma almeno una via d'uscita da questa aporia e quindi un tassello importante nella ricostruzione dell'unione originaria fra parola e suono alla quale la «letteratura come utopia» anela, come spiegava Bachmann nella quinta delle sue *Lezioni francofortesi.* Unione orginaria che si realizza nel momento in cui la musica «solleva (la parola) e la illumina di tutta la forza sonora», utopia per la quale Bachmann nel saggio ricordato trova l'immagine (romantica, novalisiana) della pietra che comincerà a fiorire. La letteratura però non può se non adombrare questo momento epifanico, se non vuole incorrere nel severo verdetto di Adorno della «erpresste Versöhnung», della «conciliazione ottenuta col ricatto». Vitale individua il momento di massima approssimazione all'agognato ripristino dell'unione originaria fra musica e parola nella voce dell'io narrante – io femminile – di *Malina* del 1971, e qui soprattutto alla fine, a partire dagli ultimi dialoghi fino alla scomparsa dell'io in una crepa nel muro. «La voce che qui realmente parla è dunque solo quella dell'io femminile che, nella dissonanza delle forme espressive e nella drammaticità della morte, dice la sua opposizione al sistema, esprime la fedeltà a se stessa, ossia la sua autenticità emozionale che è l'unica vera rispondenza "musicale" possibile, come segnala la comune radice etimologica di "Stimme", voce, e "Stimmung", sentimento» (p. 91).

Dalla voce in Bachmann si passa all'articolata e attenta disamina dello sguardo nell'opera del primo Celan, dall'orecchio agli occhi: *"Im Quell deiner Augen…": funzioni dello sguardo nel primo Celan.* Di questo poeta, le cui poesie sono state magistralmente tradotte e studiate da Giuseppe Bevilacqua (*Letture celaniane*, Firenze

2001), Vitale prende in esame l'aspetto dialogico, la ricerca dell'altro, il moto dell'io verso un tu. Lo illustra partendo dalle metafore che si organizzano intorno allo sguardo, agli occhi, alla percezione visiva.

Gli occhi, lo sguardo dunque come filo di Arianna in questo percorso di letture celaniane che prende il via dal verso che dà il titolo al saggio e cioè «Im Quell deiner Augen / leben die Garne der Fischer der Irrsee» , un verso che nella poesia da cui è tratto *Lob der Ferne* viene ripetuto come *refrain* per ben quattro volte. Occhi che sono sorgente di conoscenza dell'altro, che conducono al «tu», che scrutano e si espongono all'estraneità in un percorso sensual-sensibile che è anche un iter iniziatico e di conoscenza. Perché nell'abbandono all'altro da sé, agli «occhi dell'altro/altra si cerca e si trova anche se stesso». Con una serie di esempi calzanti Vitale corrobora la sua tesi iniziale dell'occhio come fonte vitale dell'io e come sorgente di conoscenza del «tu» offrendo a chiunque legga questo saggio una chiave di lettura con la quale dischiudere e comprendere meglio l'ermetico regno poetico di Paul Celan.

Particolarmente felice risulta la progressione dei testi esaminati per cui l'analisi si chiude con la bellissima lirica *Zähle die Mandeln*, l'ultima della raccolta *Mohn und Gedächtnis*, in cui «gli occhi a mandorla», «occhi di madre che penetrano qualsiasi oscurità», che stanno al centro di questo testo, diventano il luogo del ritorno a sé, nel senso del ritorno alle proprie origini ebraiche, espresso nel verso «Mache mich bitter / Zähle mich zu den Mandeln».

Il risultato a cui perviene chi legge questa raccolta di saggi è di tutto rispetto per una giovane germanista come Claudia Vitale: il principio dell'«assonanza dissonante» nella poesia tedesca del Novecento che in Else Lasker-Schüler, in Christian Morgenstern e, in parte anche, in Ingeborg Bachmann è prevalentemente sonoro e coinvolge quelli che Rühmkorf chiama gli *Anklangsnerven* nelle liriche di Paul Celan passa dalla dimensione del suono a quella della vista, dall'orecchio all'occhio, dalla fonetica alla semantica.

Uta Treder

Andrea Benedetti, *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana: 1920-1932*, Bologna, Pendragon, 2008, pp. 368, € 18

Gabriele Guerra, *La forza della forma. Ernst Jünger dal 1918 al 1945*, Civitavecchia-Montesano sulla Marcellana, Spartacolibri, 2007, pp. 128, € 14

Benché il nome di Ernst Jünger risuoni di frequente anche nel dibattito interno alla germanistica italiana, a conti fatti sono pochi nel nostro Paese gli studi dedicati a questo protagonista della cultura europea del Novecento. Molto rare sono poi le monografie in lingua italiana consacrate all'opera di Jünger: tra *La fredda impronta della forma* (1946, ripubblicato nel 1997) di Cesare Cases e *La sentinella perduta* (1993) di Francesco Fiorentino intercorrono quasi 50 anni, molto spesso giocati tra l'attrazione esercitata da un «fascino ambiguo» – per richiamare il titolo di uno degli studi qui in oggetto – e la tentazione di decretare una *damnatio memoriae* comunque esorcizzata dalla eccezionale longevità dell'autore, che ne estende la vicenda biografica dal tramonto dell'Ottocento fino alla soglia del nuovo millennio. Per tali motivi sorprende favorevolmente la pubblicazione pressoché contemporanea degli

studi di Andrea Benedetti e di Gabriele Guerra. I due autori condividono la scelta, comune a gran parte della *Jünger-Forschung*, di privilegiare l'esperienza jüngeriana maturata nel tempo della Repubblica di Weimar, fino ad avallare l'interpretazione, sotto vari aspetti discutibile, della lunga fase postbellica come un lento congedo, venato di utilitarismo e di malinconico ripiegamento nella dimensione privata, dal furore militante della giovinezza e della prima maturità. Nel libro di Guerra, incentrato sulla saggistica politica firmata da Jünger, la data-limite 1933 viene però superata muovendosi nella scia della *Innere Emigration*, attraverso la quale l'indagine si spinge dentro al periodo bellico, sfiorando le visioni mitiche di *Auf den Marmorklippen*. Questa discronia contribuisce al riconoscimento della radicale differenziazione dei presupposti che animano le due ricerche. Si tratta di letture colte e rigorose dell'opera di Jünger, che conducono a esiti non scontati e, nella peculiarità che contraddistingue l'individuazione e lo svolgimento dei rispettivi nuclei tematici, procedono in sintonia con una tendenza chiaramente riscontrabile nella germanistica internazionale, che si può riassumere nella sempre più marcata accentuazione della poliedricità e della consapevole frammentarietà del corpus degli scritti jüngeriani – recano testimonianza di tale impostazione, ad esempio, le monumentali esposizioni, uscite entrambe nel 2007, di Helmuth Kiesel, *Ernst Jünger. Die Biographie* (München, Seidler) – in cui viene sottolineato il ruolo determinante ricoperto dallo scrittore nel costituirsi di un canone dinamico della *Klassische Moderne*, che si prolunga anche oltre il 1945 –, e di Heimo Schwilk, *Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben* (München, Piper), più attenta a rimarcare con un taglio saggistico l'opportunità rappresentata dall'assommarsi in una sola personalità di tante contraddizioni.

Tanto il lavoro di Benedetti quanto quello di Guerra stringono da vicino il processo della politicizzazione del pensiero e della scrittura di Jünger e il tenace radicamento di questo percorso dentro alla propria attualità storica, avvertita (in un senso che è ormai consueto definire spengleriano, ma che a ben guardare presenta risvolti anticipati dalla teoresi rivoluzionaria di Jünger e dalla sua peculiare, moderna teleologia) come foriera di mutamenti epocali. Mentre nel primo caso si apprezzano l'acribia filologica e la sapienza bibliografica di una ricerca condotta in gran parte su materiali inediti e su edizioni originali – appassionata e puntuale, per citare solo un episodio, è l'analisi, corredata da un fitto apparato di note a piè di pagina, del resto, profuse in tutto il volume, delle significative varianti conosciute dalle diverse versioni di *In Stahlgewittern* –, nel secondo la struttura si costruisce dichiaratamente su criteri *geistesgeschichtlich*. Non stupisce allora che per Benedetti il concetto di 'Rivoluzione Conservatrice', compreso nel titolo del suo studio, sembra assumere caratteristiche organiche e lievita durante la trasformazione di Jünger da testimone diretto e a suo modo accorato dei traumi dell'esperienza bellica in paradigma vivente del sovvertitore dei valori borghesi, per fondersi nella nuova figurazione antropologica dell'Operaio, teso verso l'orizzonte di un'utopica appropriazione della deflagrante potenza della tecnica. La 'Rivoluzione Conservatrice' e alcuni dei suoi esponenti ed esegeti più autorevoli, principalmente Armin Mohler, fanno da sfondo anche all'indagine di Guerra, il quale tuttavia si serve di queste fonti soprattutto per poter inscrivere il nome di Jünger in una tradizione che

rimonta da Hölderlin fino ad arrivare all'elaborazione del principio del *Dichter-Führer* palesata da Hofmannsthal e George. In una siffatta luce va considerata anche un'altra fondamentale qualità del lavoro di Benedetti, dove l'*opus* jüngeriano è interrogato con un'urgenza tale da evidenziarne la contiguità con alcuni linguaggi delle avanguardie, in primo luogo con Marinetti, che forse avrebbero meritato ulteriori approfondimenti. D'altra parte la tensione movimentista viene efficacemente misurata dalla dettagliata disamina della pubblicistica di Jünger, in special modo di quella ascrivibile alla fase più acuta della depoliticizzazione dell'autore di *Das Wäldchen 125* e di *Feuer und Blut*, che va dal 1926 al 1929 ed è qui esemplificata sulla scorta degli articoli apparsi in «Die Standarte», «Arminius», «Der Vormarsch», sedi certo ambigue e forse sospette, in cui in ogni caso si prepara l'appello alla *Totale Mobilmachung* e al definitivo smascheramento della debolezza dell'ordine borghese.

Più incline a osservare una distanza critica dalla lettera appare per contro il libro di Guerra, in cui, in maniera eloquente, una attenzione particolare viene riservata a *Der Kampf als inneres Erlebnis*, visto come il passaggio decisivo dalla stagione del *politischer Soldatismus* a una nuova aurora dell'eroismo jüngeriano, quella in cui il saldarsi della questione sociale e della questione nazionale, secondo modalità altre rispetto a quelle prodotte dalla degenerazione hitleriana, avrebbe finito per nutrire l'esistenza stessa, oltreché il pensiero, dell'anarca-esteta rassegnato, come il Wagner di Thomas Mann, a una vita tutta interiore da condurre allo scomodo riparo del potere. Nella sua analisi, che si avvale espressamente di studi di indiscussa autorità, come ad esempio la triangolazione schematica Jünger-Schmitt-Heidegger disegnata da Christian Graf von Krockow, Guerra non indulge all'impiego meccanico di uno strumentario interpretativo logoro, bensì ragiona con acume intorno alla necessità di avvicinare gli scritti politici jüngeriani per farne risaltare la qualità estetica, per «presentare dunque in tal modo non il letterato prestato alla politica, ma per così dire il politico in veste di letterato» (p. 115).

Tra queste differenze, la conquista della forma, forgiata a partire dal materiale grezzo della forza, un imperativo stagliato nel titolo dello studio di Guerra, viene indicata in entrambi i lavori come obiettivo perseguito nel corso della vicenda intellettuale di Jünger, segnata da frequentazioni che oggi si direbbero 'trasversali' – su tutte Friedrich Hielscher e Ernst Niekisch – che, riccamente documentate dai due studiosi, sottraggono la scrittura jüngeriana all'ambito ristretto della propaganda ideologica e la immettono nel vivo del dibattito culturale più alto e nobile del proprio tempo. A tale proposito, partendo dal tentativo operato da Benedetti di illustrare con l'ausilio del diario atipico stilato in *Das abenteuerliche Herz* la possibilità di rinvenire nel 'realismo magico' una preziosa oggettivazione formale delle agitazioni antiborghesi jüngeriane, occorre rilevare come molto spesso, e anche nei due libri qui in causa, l'analisi del pensiero di Jünger sacrifichi l'approfondimento delle qualità stilistiche della prosa dell'autore. Nel lodare un'altra volta l'impegno e la precisione che sottende le ricerche di Andrea Benedetti e di Gabriele Guerra, sia concesso allora di esprimere l'auspicio che in futuro la germanistica italiana si dedichi allo studio dello stile di Jünger, delle sue caratteristiche di sobrietà e di rigore che in modo sempre più evidente lo avvicinano a una com-

postezza classica, o per meglio dire classico-moderna.

Anche a tali esiti conduce la personale battaglia che Ernst Jünger combatte soprattutto con la forza della parola scritta, e dunque della letteratura, per l'affermazione di un nuovo modello di umanesimo, riassunto in uno dei passi più emblematici di *Feuer und Blut*: «Das Schicksal nicht zu ertragen, sondern zu führen: das ist unsere Aufgabe».

Stefano Beretta

Simone Costagli, *Spazio presente. Riscritture dell'Europa dell'Est nella letteratura tedesca contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 298, € 35,00

«Ortsbeschreibung ist auch Zeitdiagnose» (p. 231): in questo pensiero di Karl Schlögel si riassumono perfettamente l'impostazione e il risultato del lavoro di Simone Costagli. Se è vero che il metodo di un'indagine si determina anche in base alla natura del suo oggetto, questa riflessione critica sulle «riscritture dell'Europa dell'Est nella letteratura tedesca contemporanea» ha trovato nella «svolta topografica» (S. Weigel) in atto da qualche tempo nelle cosiddette scienze umane, il suo fondamento teorico ideale. Lo studio congiunge, infatti, due idee che stanno subendo una forte trasformazione nella cultura e nell'immaginario dell'occidente: la spazialità, da un lato, e l'Europa dall'altro. Una lunga parte introduttiva, attraversando la filosofia, l'antropologia e in particolare la critica letteraria, ricapitola le tappe salienti di quella ridefinizione semiotico-estetica della categoria spaziale che è sfociata nell'attuale *Raumrevolution*. I successivi quattro capitoli affrontano invece, da diverse prospettive di lettura, la questione della rappresentazione letteraria dell'Europa dell'Est in ambito tedesco dopo la fine dei regimi comunisti. Ed è qui, nella dimensione specifica della letteratura, che i termini delle due 'rivoluzioni' si incontrano e si modellano l'uno sull'altro dando immagine e spessore a realtà, altrimenti inesprimibili, di geografie dell'anima o della mente. Scrivere lo spazio significa, come già Lessing insegnava, filtrarne l'immagine attraverso la successione cronologica delle parole e laddove, come nei testi qui discussi, esso indichi verso un'epoca e un mondo del passato, scriverlo significa cercare nell'immagine (de)scritta la profondità e i movimenti della memoria. In crisi, si spiega nell'introduzione, è entrato un concetto esclusivo di 'spazio', che, pensato come categoria assoluta, si svincolava dal suo essere figura della storia e del ricordo, da un legame cioè indissolubile col tempo che lo segna e lo rende significante (pp. 35-52). La difficoltà oggigiorno di assumere la dimensione temporale come «un principio di intellegibilità» (Marc Augé) è, infatti, anche l'esito di tutti quegli eventi del secolo scorso, dalle guerre mondiali all'eclisse dei regimi socialisti, che distruggendo ogni ideologia progressista, hanno costretto l'occidente europeo a ripensare radicalmente il suo rapporto col passato.

Con la fine dei regimi socialisti, la memoria tedesca, bloccata dai traumi storici che hanno segnato il rapporto della Germania con il proprio oriente – dai Cavalieri Teutonici, attraverso Auschwitz fino al comunismo – si è rimessa in movimento e la letteratura, che ne ha registrato i percorsi, ha creato forme capaci di assecondarne la nuova fluidità e libertà, anche quando si è trattato di confrontarsi con le violenze subite, piuttosto che con quelle inflitte. Lo studio delle opere si apre infatti con

il capitolo dedicato agli *Scenari dell'espulsione* e inaugurato dall'analisi del romanzo *Im Krebsgang* di Günther Grass. La metafora del «passo del gambero» che, «deviando dal percorso lateralmente», dà «l'idea di procedere all'indietro, muovendo in realtà in avanti rapidamente» (p. 85) traduce anzitutto l'ideale simultaneità tra i diversi piani della storia che ispira la complessa costruzione del romanzo, ma può anche essere considerata rappresentativa dello svolgersi non lineare di molte delle riscritture dell'Est che Costagli passa in rassegna e che appartengono, con l'eccezione di Grass, ad autori delle giovani generazioni. La simultaneità in Grass (pp. 85-87), l'uso *ad libitum* della paratassi nel romanzo *Die Unvollendeten* di Reinhard Jirgl (pp. 110-121), il montaggio con cui si ricrea visualmente la fisionomia di una Königsberg scomparsa in *Sommer 44* di Arno Surminski (pp. 192-195), l'intersezione dei livelli storici in *Ein unsichtbares Land* di Stephan Wackwitz (pp. 210-215) o la virtualità delle esperienze narrate in *Die Reise nach Trulala* di Wladimir Kaminer (pp. 245-248), sono modi diversi di spazializzare il discorso narrativo e orientare la percezione della storia su modelli non cronologici, ma piuttosto associativi, paratattici, agerarchici.

Certe forme di scrittura non sono in sé delle novità assolute, ma, per tramite del loro argomento storico-geografico e grazie alla scelta metodologica di Costagli, vanno a formare, nella letteratura tedesca contemporanea, un settore particolare che congiunge in un rapporto di interessante reciprocità il tema con la categoria letteraria e critico-filosofica che lo affronta. La veloce trasformazione degli scenari geopolitici indotta dalla fine della Guerra Fredda è, infatti, sia oggetto delle opere letterarie studiate, sia parte della rivoluzione culturale di cui prende atto il lavoro e che, nel segno della cosiddetta postmodernità, sta liquidando il tradizionale paradigma storiografico, verticistico e gerarchico della rappresentazione del mondo, almeno di quello occidentale. Il pensare e scrivere per 'luoghi', piuttosto che per 'tempi', incrina quello stesso modello ermeneutico con cui ancora si possono spiegare le ragioni di una germanistica a lungo frenata, come si rileva a p. 65, dal tabù della *Vertreibung* ad occuparsi delle numerose opere letterarie che invece l'hanno tematizzata. Con la ragion di Stato, che tratteneva gli studiosi sul piano politico, si è disfatto su altri piani, il vincolo della memoria all'asse strettamente cronologico e ai suoi tabù. La spazializzazione del pensiero e delle sue forme è andata, infatti, di pari passo, almeno teoricamente, con un processo di democraticizzazione dello stesso, al quale certe rivoluzioni storico-culturali hanno contribuito in modo decisivo. Proprio per questo in molti dei testi che riscrivono il passato tedesco ad Est la rappresentazione dello spazio rende possibile il recupero di un passato e di un'appartenenza che altrimenti si nega al modello cronologico. Specialmente per gli scrittori delle ultime generazioni si è trattato di evocare una 'patria' che non è stata terra natale o dell'infanzia, ma che, in quanto immagine depositata nella memoria dei nonni e parte dell'immaginario collettivo dei tedeschi, determina, anche per loro, appartenenza e identità.

Come mostrano i testi analizzati nel secondo capitolo, *Paradisi perduti. La 'Heimat' ad Est*, raccontare in forme spaziali trasforma i dati della storia, sia personale che collettiva, in strumenti di ri-costruzione di territori nei quali la *Heimat* perduta è prima di tutto un *topos* letterario e immaginario, piuttosto che fonte di un'esperienza diretta: «Chi ancora descrive l'Est europeo sotto gli

aspetti morfologici della *Heimat* lo fa [...] in modo indiretto, e non più nei termini di una *Erlebnisheimat*, quanto tutt'al più [di] una *Bewußtseinheimat*» (p. 130). Nonostante la caduta dei confini abbia finalmente reso visibili e visitabili i luoghi dell'oriente tedesco, i nuovi scrittori (tra cui Petra Reski, Ulla Lachauer, Wolfgang Büscher) hanno preferito seguire la via evocativa e mitizzante che continua l'eredità della generazione precedente (ad es. Johannes Bobrowski, Siegfried Lenz, Christa Wolf). Tuttavia, mentre quest'ultima poteva comunque attingere a ricordi di esperienze vissute, quella dei figli e dei nipoti nati e cresciuti ad Ovest spesso non ha alle spalle che gli echi del ricordo o del rimosso dei padri. Per questi giovani autori la storia recente, con la caduta di muri e confini, ha funzionato soprattutto da detonatore e da pretesto per intraprendere viaggi all'indietro, più letterari che geografici, più immaginari che reali, alla ricerca di un luogo che altri ha perduto, ma che, proprio perciò, raggiunge gli eredi quasi con il peso di un 'peccato originale': «*Heimat* resta una delle categorie fondamentali con la quale la letteratura tedesca riscrive l'Europa dell'Est» (p. 171) e la mitizza fino a renderla metonimia di una perdita originaria che in più di un caso si àncora nell'archetipo biblico della cacciata (pp. 102 e 137). Nei testi sulla *Heimat* perduta si richiamano infatti le immagini di «un mondo provinciale, arcaico e naturale» (p. 147), che trasfigurano i dati reali in mitici paesaggi delle origini. Anche nei romanzi dalla struttura più tradizionale, come *Alles umsonst* di Walter Kempowski (pp. 137-146) o *Menschenflug* di Hans-Ulrich Treichel (pp. 150-164), i luoghi descritti subiscono stilizzazioni simboliche e mitopoietiche che li trasformano in spazi compensatori di appartenenze altrimenti problematiche.

Il terzo capitolo del lavoro, *Anatomie di luoghi della memoria*, si rivolge invece a quei romanzi che richiamano ambienti cittadini rendendoli, a loro volta, «'punti di cristallizzazione'», come si dice citando Pierre Nora, «della memoria collettiva tedesca» (p. 187). Le fisionomie delle città descritte, Breslavia (in *Schlesisches Wetter* di Olaf Müller), l'antica Königsberg scomparsa sotto i bombardamenti del '44 (in *Sommer 44* di Surminski) o Auschwitz (in *Ein unsichtbares Land* di Wackwitz), affiorano grazie a strategie narrative che fanno intersecare in vari modi livelli temporali diversi. Dalle sincopi create nel flusso continuo del racconto emergono le immagini ora inquietanti, ora affascinanti di un passato sepolto, ma presente come oscuro motore e come meta insieme di una ricerca dei figli o dei nipoti che è sempre, alla fine, ricerca di se stessi. Come il gambero di Grass, l'avanzare del narratore in questi testi è vincolato a un movimento apparentemente retrogrado del pensiero, ma fatto in realtà di continui movimenti laterali che rileggono, riscrivono e correggono i valori culturali rappresentati dai luoghi in cui una civiltà ha, nel bene e nel male, riconosciuto se stessa.

Nell'ultimo capitolo (*La rivoluzione spaziale e il confine dell'Est*) Costagli insegue la complessa definizione del confine ad Est nella storia tedesca e, incrociando le informazioni storiche con l'analisi di ulteriori opere letterarie, come il romanzo *Berlin-Moskau. Eine Reise zu Fuß* di Wolfgang Büscher o *Die Vermessung der Welt* di Daniel Kehlmann, ricostruisce nascita e metamorfosi di una geografia soprattutto mentale dell'Europa Centro-Orientale (pp. 246-258). In conclusione, dal «modo in cui la letteratura tedesca rivive lo spazio dell'Europa Orientale» (p. 248) e lo riscrive, emerge la sagoma

di una nuova visione della propria storia.

In forza della dimensione incommensurabile che le è propria (p. 35), la letteratura ridisegna mappe e confini non rintracciabili sulle carte, registra spostamenti e trasformazioni dell'immaginario che mutano il valore dei segni fisici e li offrono a nuove simbologie. Quei territori dell'Europa che una certa storiografia ha voluto chiamare centro-orientali, quasi per scongiurare con questa differenziazione geografica i propri sensi di colpa e la propria inadeguatezza davanti al groviglio inquieto di civiltà e tradizioni che essi hanno ospitato, si sono caricati, anche per questo, nella letteratura che li riscrive, di significati aperti sull'illusione o sulla speranza di riuscire a collocare se stessi non prima e non oltre, ma attraverso le negatività della storia (p. 277). Guardando ad est, gli scrittori tedeschi hanno incontrato l'indeterminatezza della pianura tra la Germania e la Russia, la mobilità dei confini, la difficoltà di segnarli e in tutto ciò di sapere quale sia e dove sia il proprio posto, più o meno implicitamente ammettendo che la *Verità dello spazio*, citazione hegeliana che dà il titolo ad un racconto di Alexander Kluge (pp. 275-286), è data dalla capacità di ritrovare in esso la dimensione temporale come dimensione significativa. In altri termini, come si mostra in più modi in questo lavoro, parlare della storia e farla parlare raccontando lo spazio è possibile proprio seguendo quei percorsi di senso che solo la letteratura riesce a tracciare e una critica letteraria che rinnova i propri strumenti a riconoscere.

Paola Gheri

Karen Leeder (a cura di), *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog* (German Monitor 69), Amsterdam - New York, Rodopi, 2007, pp. 541, € 110,00

Questo ponderoso volume trae il suo titolo da una metafora: il concetto di *Schaltstelle* rimanda al linguaggio di ambiti anche molto lontani dalla letteratura, nei quali le reti – questo nuovo paradigma dell'immaginario simbolico – svolgono un ruolo fondamentale: l'informatica, la neurologia, i trasporti, le reti comunicative di ogni genere. Dietro c'è l'idea di un luogo centrale dove avviene uno scambio, un'interfaccia dove si rende possibile l'incontro fra due sistemi funzionanti con modalità diverse. È il caso del corpo, questo punto di partenza di molta lirica contemporanea, che fa da punto di contatto fra l'io e il mondo; è anche il caso della poesia, nella quale poeta e lettore, passato e presente, mondo interno e mondo esterno, e ancora idee, immagini, suoni e la forma concreta del linguaggio entrano in contatto, modificandosi reciprocamente. La poesia si incardina poi sulla *Schaltstelle* più piccola di tutte: la metafora, ovviamente oggetto dell'attenzione di molte riflessioni poetologiche.

Schaltstelle è un volume inusuale, caratterizzato da una pluralità di approcci che lo rende un ottimo strumento per orientarsi nella poesia tedesca contemporanea. Le sezioni in cui è suddiviso si focalizzano su vari ambiti problematici specifici; ad esse si accompagnano otto piccole antologie poetiche di autori contemporanei (Anja Utler, Bert Papenfuß, Marcel Beyer, Lutz Seiler, Silke Scheuermann, Evelyn Schlag, Peter Waterhouse, Volker Braun) e un'intervista con Heinz Czechowski. L'idea di fondo è chiaramente una mappatura delle tendenze della lirica te-

desca degli ultimi anni, che rifugge le tentazioni enciclopediche per confrontarsi con problemi vivi e scottanti. Vari sono gli elementi che giustificano il *Dialog* del titolo: dalla presenza dell'intervista e delle mini-antologie, alla scelta di dedicare un'intera sezione all'antologia *Lyrik von JETZT* (2003), raccontando la storia delle prese di posizione che ne hanno accompagnato l'uscita, alla ricca bibliografia. Ed essenzialmente dialogica è anche la bella ed equilibrata introduzione di Karen Leeder, che riesce a tirare le fila dei molteplici orientamenti dei 18 studiosi e dei poeti che analizzano, mettendo in luce le costanti che è possibile rilevare nel discorso poetico contemporaneo, sia sul piano della letteratura che su quello della critica. Fra queste vi è certamente la presenza delle grandi cesure del Novecento – in particolare, com'è ovvio, il 1945 e il 1989 (sebbene sia evidente che la *Vergangenheitsbewältigung* non abbia lo stesso peso che ha nella prosa contemporanea); la presenza del paesaggio; l'attenzione per il corpo, *gendered* o meno che sia; il discorso scientifico che permea quello letterario a livello lessicale e dentro i processi di scrittura, sulla base di discipline che vanno dalla neurologia alla fisica, dall'antropologia alla genetica; la riflessione poetologica di tipo saggistico; e ancora la natura necessariamente mediata dell'esperienza e la conseguente attenzione per tutti i tipi di media.

All'interno di una linea che parte dagli anni Settanta (naturalmente a questo proposito in vari saggi ricorre il nome di Rolf Dieter Brinkmann) e passa per Marcel Beyer, Thomas Kling e Norbert Hummelt, Karen Leeder evidenzia in molti autori la consapevolezza dei nuovi media, e il senso, fattosi ora schiacciante, dell'impossibilità di una fruizione diretta, non mediata, della realtà. La riflessione sui processi di percezione linguistica, visuale e mediale ricorre infatti in molti poeti, soprattutto della generazione "di mezzo" dei nati fra gli anni Cinquanta e Sessanta; essi utilizzano la poesia come interfaccia, appunto, fra i vari ambiti percettivi e come strumento attraverso il quale osservare la realtà, anche per il tramite del vocabolario e delle modalità dei nuovi media, aderendo ad un'estetica del *collage*, del montaggio, del cut-up, del campionamento e dello *zapping* che riflette il bombardamento a cui sono quotidianamente sottoposti i nostri sensi.

Il volume si divide in sei sezioni, intercalate dalle antologie poetiche. La prima sezione ha per titolo *Vorletzte Worte: Lyrik nach 1990*, e mappa i sentieri creati dalla crisi dell'unificazione in alcuni poeti più anziani e influenti, come Heinz Czechowski, di cui Anna Chiarloni indaga alcuni testi, Volker Braun, il cui *Tumulus* viene analizzato da Christine Cosentino, e Adolf Endler, del quale Gerrit-Jan Berendse esplora le connessioni con il surrealismo di André Breton. In questi poeti si fa evidente il lavoro sul terreno archeologico della memoria, la ricerca di sedimenti e tracce di vite precedenti, con un ampio uso del vocabolario della geologia e dello scavo.

La sezione *Lyrik im Dialog* raccoglie interventi dedicati al dialogo intertestuale. Hermann Korte mette in risalto l'influenza di Gottfried Benn e Paul Celan su alcuni autori a partire dagli anni Novanta, mentre Georgina Paul esplora le connessioni fra la lirica di Elke Erb e l'opera di Friederike Mayröcker. Michael Eskin dedica invece il suo contributo alla raccolta *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, esplorando in particolare le strategie di costituzione autoriale di Durs Grünbein e il ruolo della metafora nella sua poetica.

La sezione *Spielarten der Sprache* è dedicata a fenomeni più strettamente linguistici. Katrin Kohl mette in primo piano l'utilizzo del *cliché* in Ernst Jandl, Andreas Okopenko, e Oskar Pastior, e i differenti modi in cui esso viene usato per rivelare processi cognitivi e linguistici. Il saggio di Iain Galbraith si concentra sul meccanismo della metafora in Raoul Schrott, e su come esso sia in grado di tenere insieme i molteplici campi di interesse del poeta. Prendendo in esame la raccolta *Kugelblitz* (2005), Karin Leeder individua nell'opera di Ulrike Draesner una 'poetica della corrispondenza', declinata tramite varie prospettive: la costruzione del soggetto lirico, l'idea della poesia d'amore, la natura, la traduzione, le potenzialità positive della lingua.

Text und Körper si muove nell'ambito del rinnovato interesse per il corpo nelle ultime generazioni. Ruth J. Owen confronta gli atteggiamenti di svariati poeti (Duden, Grünbein, Hahn, Kling, Draesner, Beyer, Oleschinki, Ostermaier), individuando uno spostamento dal corpo esterno al suo interno nascosto, e dall'osservazione esterna al dare voce al corpo stesso, il quale finisce per diventare un prodotto linguistico. Heike Bartel lavora invece sul testo *Herzgänge* di Anne Duden, il cui tema apparente è il corpo sofferente della madre, ma che allo stesso tempo è un'esplorazione del farsi corpo del linguaggio, della memoria del corpo e della costruzione linguistica dello spazio, in particolare nella nozione di *Heimat.* Maurizio Pirro esplora una costellazione molto simile di *Heimat*, corpo e linguaggio nelle opere di Kathrin Schmidt e Barbara Köhler; il trauma è qui il crollo della realtà socialista. Passato e presente si intrecciano, e gli eventi esterni vengono mappati sopra un mondo emozionale privato e immagazzinati in una sorta di *mémoire involontaire*, che diventa una forma di resistenza contro la realtà esterna. La costruzione di un soggetto lirico acquista così i tratti di un antidoto alla frammentazione della realtà.

Un'intervista con Heinz Czechowski costituisce la sezione centrale del volume, molto interessante per la chiarezza (sebbene certo da un punto di vista strettamente individuale) con la quale vengono poste in luce le coordinate in cui si sono mossi gli intellettuali orientali prima e dopo la *Wende.*

La sesta sezione, *Der Ort der Lyrik*, è incentrata invece sui luoghi fisici, un tema importante nella poesia tedesca contemporanea, perennemente in «transito», come afferma Grünbein, e tesa fra la ricerca di una *Heimat* (si vedano ad esempio Seiler, Duden, Draesner) e un forte senso di spaesamento (Oleschinski). All'interno di questa sezione Wolfgang Ertl concentra la sua analisi sulle immagini dell'infanzia che emergono dalle liriche di Wulf Kirsten, nella cui opera un luogo specifico – il paesaggio rurale dei dintorni di Meißen, da dove proviene – ha un ruolo così importante. Cheryl Dueck individua invece nella poesia di Brigitte Oleschinski un procedimento molto diverso, incentrato sulla globalizzazione e su una moltitudine di luoghi, presi nella loro specificità soprattutto linguistica, ad esempio l'Indonesia con la sua poesia orale. Per Oleschinski ciò che predomina è il potere della poesia di trascendere i confini territoriali, divenendo una forma di comunicazione globale. Il 'linguaggio spezzato' della globalizzazione diventa una leva per comprendere appieno i vari strati delle opere poetiche, intese come forma di comunicazione 'open ended', trasversali ai linguaggi. Anneka Metzger e Birgit Dahlke prendono invece in esame le installazioni di Barbara Köhler in vari luoghi pubblici (vetrine, palazzi, giar-

dini), nelle quali i testi performativi con cui la poetessa 'decora' i luoghi possono venire sperimentati fisicamente e non soltanto letti.

Il titolo dell'ultima sezione, *Erste Worte: Lyrik von Jetzt*, rimanda all'antologia *Lyrik von JETZT. 74 Stimmen* (a cura di Björn Kuhligk e Jan Wagner, premessa di Gerhard Falkner, DuMont, Köln 2003), che raccoglie testi di un'intera generazione di poeti nati fra i tardi anni Sessanta e i primi anni Settanta, provenienti soprattutto dal 'social beat' o dai palchi della 'slam poetry' o dalle riviste alternative fondate dopo il 1990. Nella sua introduzione, Falkner sottolinea i segni di un fenomeno apparentemente piuttosto cinico e spoglio: un'asciutta eco del postmoderno, un laconismo concentrato sulla lingua quotidiana. Nell'antologia si riscontrano soprattutto temi locali e intimi, quotidiani, con un salto evidente rispetto alla poesia altamente intellettuale dei primi anni Novanta; essa sembra segnare la fine del *poeta doctus*.

In uno dei saggi di questa sezione, Erk Grimm analizza il corpus di *Lyrik von JETZT* con l'ausilio di categorie tradizionali quali la lirica della natura, quella cittadina e la poesia d'amore, individuando negli autori dell'antologia una tendenza alla semplicità e alla poetica elementare, contro l'opulenza enciclopedica della poesia degli anni Novanta. Sono tuttavia gli altri due interventi a suscitare maggiormente l'attenzione. Peter Geist ricostruisce il corso del dibattito condotto a proposito dell'antologia sulla stampa e in internet, prendendo ad esempio le prese di posizione di Sebastian Kiefer e Michael Braun per tentare di capire come e perché determinati criteri estetici nascano e si diffondano. I temi intorno a cui si sviluppa la polemica sono il concetto di realismo in poesia, opposto a quello di avanguardia; il puntare sullo spazio urbano, in particolare Berlino; l'accusa fatta a molti scrittori di non far altro che imitare un limitato numero di modelli; l'inettitudine linguistica di molti autori e la conseguente banalità di molti testi. Nel saggio successivo, Michael Braun ripete alcune accuse contro l'antologia nel suo insieme, ma traccia anche la traiettoria di alcuni poeti (Nico Bleutge, Daniel Falb, Handrik Jackson, Steffen Popp, Marion Poschmann, Monika Rinck, Sabine Scho, Uwe Tellkamp, Anja Utler e Jan Wagner), capaci a suo parere di correre dei rischi e di muoversi al di là di una relazione puramente mimetica con ciò che li circonda. Il resoconto delle schermaglie intorno all'antologia risulta molto interessante perché – al di là dello scontro fra i gusti personali dei critici – solleva questioni molto più ampie legate ai criteri che vengono utilizzati per giudicare la poesia, soprattutto quella più recente. Queste polemiche, come fa notare Karen Leeder nell'introduzione, mettono in evidenza fra l'altro la diversità delle tradizioni in cui sono cresciuti i critici a Est e a Ovest e le differenti percezioni della storia letteraria e insieme delle sue ambizioni storiche; inoltre da esse emerge nettamente la questione del ruolo della poesia nel clima neo-liberale che stiamo vivendo.

Massimo Bonifazio

Furio Jesi, *Mito*, nuova edizione, con una nota di Giulio Schiavoni, Torino, Aragno, 2008, pp. 204, € 12,00

Dopo la prima pubblicazione per l'Istituto Editoriale Internazionale nel 1973, la ristampa negli Oscar Mondadori del 1980 e a quasi vent'anni dall'ultima edizione, di nuovo negli Oscar, nel 1989, *Mito* di Furio Jesi – il saggio più programmaticamente nomenclatorio

e sistematico, sia pure nel suo tipico modo di dissezione e ricomposizione non lineare, tra i molti dedicati all'argomento dal critico torinese – viene messo di nuovo a disposizione del pubblico italiano in una veste riveduta e aggiornata, con la cura di Giulio Schiavoni che ne firma la postfazione e arricchito di un contributo inedito, un breve testo rinvenuto tra le carte dell'autore e presentato qui per la prima volta, in virtù della sua stretta aderenza ai temi trattati nel saggio, con il titolo *Sopravvivenze mitiche nell'esoterismo nazista*.

Mito nasce come tentativo di caratterizzazione tipologica in un ambito di ricerca che, nello Jesi dei primi anni Settanta, si va facendo da comunque centrale a pressoché unico, ovvero quello che si volge a indagare da un parte la natura del mito e la complessa relazione tra il suo nucleo (anzi: il vero obiettivo di Jesi è stabilire se «il mito possa essere considerato una *sostanza*», p. 6: in tale dubbio ontologico già si legge una risposta dalla quale scaturisce la rinuncia, come sottolinea Schiavoni nella sua postfazione, a ogni definizione; la risposta è nel paradosso: la sostanzialità del mito è in definitiva insostanziale) e la sua sopravvivenza – simbolica, ma non solo – entro il disegno delle mitologie, e dall'altra le sue concrezioni nella cultura contemporanea che lo assoggetta a disegni extramitici e con ciò si allontana da esso in una progressione che vede la propria matrice originale sempre più alienata in una distanza che impedisce ormai di distinguerne i contorni. In questa prospettiva si allineano gli scritti che, dagli esordi dell'autore torinese (*Germania segreta*, 1967; *Letteratura e mito*, 1968) giungono fino a *La festa* (1976), *Il linguaggio delle pietre* (1978), *Materiali mitologici* (1979; ristampato in nuova edizione nel 2001) e a *Cultura di destra* (1979); e si potrebbero tranquillamente aggiungere gli scritti, più specificamente germanistici e d'occasione, dedicati a Rilke (soprattutto *Rilke*, 1971 e *Esoterismo e linguaggio mitologico*, 1976) e a Thomas Mann (*Thomas Mann*, 1972, oltre agli scritti dedicati a *Joseph und seine Brüder* in *Materiali mitologici*) – che, con tutti i loro «eccessi» alchemici ed esoterici, vanno a scavare in pieghe per molti versi opposte della ricorrenza del mito nella letteratura novecentesca. Attraverso tali opere finisce per costituirsi un unico mega-testo, ricco di intrecci, rispecchiamenti e ridondanze, coerente con il modello insieme illuministico e benjaminiano che Jesi dichiara proprio nell'introduzione a questo *Mito*, quando, negando il carattere manualistico e divulgativo della propria operazione, ne rivendica in realtà l'appartenenza a un'altra, diversa forma di sistematizzazione, quella che procede per analogie e citazioni, per «schegge interreagenti», per usare le sue parole, che vadano ad «articolare storicamente» la materia trattata e la ricompongano in un quadro omogeneo: «Oggetto di codesto libro è il concetto di mito nell'ambito di una *enciclopedia*. La *Encyclopédie* per eccellenza non era soltanto fondata sulla volontà di verificare, nella materia per sempre cristallizzata del razionalmente conoscibile e fattibile, quello che sarebbe stato l'obiettivo del Ranke, "…come ciò propriamente è stato". […] Ora basterà ricordare le parole di una delle *Tesi di filosofia della storia* di W. Benjamin: "Articolare storicamente il passato… significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo". La *Encyclopédie* illuministica mirava anche a questo […]. A questo miriamo oggi noi» (p. 7).

Di ciò che Schiavoni individua come un compito precipuo di questo saggio e più in generale della riflessione di Jesi

sul mito, ovvero di sottrarre all'egemonia reazionaria temi «scabrosi e appannaggio per lo più del "pensiero di destra"» (Schiavoni, p. 193), si occupano anche le poche pagine di *Sopravvivenze mitiche nell'esoterismo nazista*, in cui sono discusse alcune linee di ricerca ispirate da François Bayle (*Psychologie et éthique du national-socialisme*, 1953) e dal *Matin des magiciens* (1960) di Louis Pauwels e Jacques Bergier. In particolare, *Sopravvivenze* anticipa la linea di individuazione nell'apparato nazi-fascista – dall'ordine gerarchico al cerimoniale alla costruzione retorica – del «mito tecnicizzato» (*Sopravvivenze*, p. 190), il mito che, svilito della propria essenza, viene asservito a uno scopo di sopraffazione, come macchinario rituale che finge profondità e invece nasconde solo il vuoto e la brutalità del potere. Al pericolo che tale macchinario venga a coincidere con la «macchina mitologica», quel congegno che, come scrive Schiavoni, «funziona – presumibilmente a tutte le latitudini e in modo automatico – producendo fatti mitologici al fine di appagare in qualche misura la fame di miti» (pp. 198-99), è dedicata proprio l'ultima parte di *Mito* (*La macchina mitologica: ideologia e mito*, pp. 149-156), che riassume gli esiti della ricerca di Jesi: scandagliare il mito, definirne la scienza, equivale a «girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno a un centro non accessibile» (p. 149). Modello funzionale, la macchina mitologica è fulcro di questa ricerca, purché la si accetti come tale; qualora venga assolutizzata, «tende a divenire un centro fascinatorio e ad esigere prese di posizione, petizioni di principio, circa il suo presunto contenuto» (p. 154). L'indagine di Jesi si tiene al di qua di questo limite e, investendone i meccanismi, è tesa a ricostruire, secondo il duplice principio «dell'accettare e dello spiegare» (Schiavoni, p. 194), «innanzitutto *come* la macchina mitologica funziona, e non l'esistenza o la non esistenza del suo presunto (e magari negato) contenuto enigmatico, primo motore immobile» (p. 155). Inesauribile serbatoio di immagini e generatrice di continue meraviglie a patto che si sappia tenerla alla distanza del «girare in cerchio», la macchina mitologica diviene un micidiale «congegno pericoloso sul piano ideologico e politico, anziché soltanto un modello gnoseologico provvisoriamente utile, quando ci si lascia ipnotizzare da essa» (154). Queste parole di Jesi, la sua visione lucida e complessa, costituiscono un segno opposto al principio di Hitler che Jesi richiama in *Sopravvivenze*: «Dobbiamo diffidare dell'intelligenza e della coscienza, e dobbiamo fidarci dei nostri istinti» (*Sopravvivenze*, p. 192). Al contrario, Jesi recupera all'intelligenza una materia che troppo spesso l'assenza dell'intelligenza le ha sottratto, corrompendola e tradendola tanto nella forma quanto nella sostanza.

Alessandro Fambrini

Alessandro Costazza (a cura di), *La poesia filosofica*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 424, s.i.p.

La tela di Rembrandt in cui un Aristotele vestito in abiti secenteschi contempla pensieroso il busto di Omero e il celeberrimo *Viandante sul mare di nebbia* di C.D. Friedrich, riprodotti rispettivamente sulla copertina e sulla pagina iniziale, sono le immagini che ci avviano alla lettura di questo ponderoso volume che raccoglie gli atti di un convegno interdisciplinare organizzato dalla cattedra di Germanistica dell'Università di Milano nel marzo 2007. Il qua-

dro di Rembrandt richiama il rapporto di filiazione o, perlomeno di continuità, che lega filosofia e poesia, mentre il *Viandante* di Friedrich, cui si accompagnano, a mo' di commento, alcuni versi dal componimento schilleriano *Die Künstler*, evoca il concetto romantico del genio creatore, capace di imporsi sulla natura e di dar vita a opere originali e, tramite il riferimento schilleriano, allude alla superiorità della conoscenza estetica su quella razionale. I contributi raccolti nel volume coprono, in realtà, un arco di tempo e un'area geografica vastissima, poiché comprendono tanto interventi di antichisti (G. Zanetto, A. Capra, C. Torre, G. Lozza), quanto di italianisti (F. Spera, E. Esposito), di slavisti (G. Brogi, M. G. Bartolini, L. Rossi, V. Parisi), di anglisti (F. Orestano, M. Bignami, A. Vescovi, M. Manunta), della francesista Silvia Riva, dell'ispanista Mariarosa Scaramuzza Vidoni, di studiosi di estetica (E. Franzini, M. Ophälders su F. Schlegel, G. Lacchin su *Der Archipelagus* di Hölderlin) e, infine, del poeta e critico Stefano Raimondi. Al volume ha contribuito inoltre un folto gruppo di germanisti, tutti attivi presso la Statale di Milano: Alessandro Costazza, promotore dell'evento e curatore del volume, che firma, oltre alla densa prefazione, anche un contributo sul passaggio dalla poesia didascalica alla poesia filosofica nel Settecento tedesco, Paola Bozzi, che prende in esame alcuni testi di «poesia concreta», Marco Castellari a proposito delle elegie di Hölderlin, Moira Paleari che indaga la specificità filosofica delle *Duinesi* di Rilke, Marialuisa Roli sull'intersezione tra letteratura e scienza nella lirica di Enzensberger e Gabriella Rovagnati che interviene su Rudolf Pannwitz. Pregi e limiti di una siffatta operazione sono evidenti: se da un lato, infatti, una coraggiosa interdisciplinarità consente un confronto stimolante e permette di rinvenire analogie e operare raffronti in un quadro storico-geografico che esula dai confini di una singola disciplina, tale interdisciplinarità, applicata per giunta su di un campo così vasto e concettualmente sfuggente come quello della poesia filosofica, d'altro lato produce nel lettore un'impressione un po' dispersiva e disorientante. Lo 'spaesamento' del lettore nasce anzitutto dal vedere affiancati saggi su «poesie filosofiche» del mondo antico a contributi su testi moderni: il pensiero antico si orientava su criteri estetici completamente differenti da quelli della modernità, non conosceva la categoria di «poesia filosofica» (semmai di «poesia didascalica») e anzi, come mostra il grecista Andrea Capra nel suo saggio su Platone, attribuiva alle parole «poesia» e «filosofia» significati diversi e persino lontani da quelli attuali; per un giudizio estetico dei testi romantici o post-romantici dobbiamo invece ricorrere a concetti «moderni», quale originalità, riflessione critica sui propri strumenti poetici, autoreferenzialità del linguaggio, autonomia del prodotto poetico e tenere in conto un atteggiamento dell'Io lirico diffidente dinanzi a tentativi di sistematizzazione e tutt'altro che incline a intenti didascalici. Assai difficile è poi definire ciò che si intende per «poesia filosofica», posto, peraltro, che ogni testo poetico, in particolare dal Romanticismo in poi, impone un grado di riflessione linguistica e poetologica che implica, *ipso facto*, un'attinenza o un'affinità con le argomentazioni filosofiche. Il curatore, consapevole di questa difficoltà, formula un'interessante ipotesi di lavoro, ossia, suggerisce di designare quali «filosofiche» quelle poesie che trattano, sì, contenuti filosofici (prediletti sono nella poesia temi specificamente metafisici o morali, quali, per esempio, il tempo, l'eternità, l'essere, il nulla, il male) ma li sviluppano

«in maniera produttiva e talvolta addirittura innovativa rispetto alla stessa filosofia»; il curatore invita, al contempo, a non dimenticare la specificità del linguaggio poetico per il quale non può fungere da discriminante l'uso del verso, bensì solo «il modo in cui la forma o l'espressione linguistica interagiscono con il contenuto», ovvero l'intima e inderogabile corrispondenza e connessione estetico-argomentativa tra contenuto e forma poetica. Poste queste premesse, sarebbe stato perciò opportuno che tutti gli autori si fossero attenuti a questi criteri di norma, indagando, caso per caso, la corrispondenza dei testi considerati con quelle linee-guida. L'impressione del lettore è, invece, che gli autori abbiano proceduto in alcuni casi un po' empiricamente, orientandosi su criteri autonomi e sconfinando talvolta in territori che con la poesia filosofica hanno in comune solo una vaga «aria di famiglia»: le allegorie farraginose e le cosmogonie confuse e velleitarie di Pannwitz, ad esempio, non sviluppano, né articolano in maniera «produttiva» e tanto meno «innovativa» quei concetti del nichilismo nietzscheano a cui pure Pannwitz si richiamava; le poesie cosmologiche di John Donne, a dispetto della tematica «siderea» e nonostante gli ammiccamenti al pop e le contaminazioni tra cultura «alta» e «bassa» cui siamo ormai abituati, non meritavano (vedi il contributo di Francesca Orestano) di essere paragonate alla canzone *Space Oddity* di David Bowie che affronta temi cosmologici con una banalità assai poco «produttiva» dal punto di vista filosofico. Diverso è il caso del saggio su Enzensberger di Maria Luisa Roli, per il quale si può parlare di un'occasione mancata. Le ballate di *Mausoleum* sono sì un controcanto in versi alla *Dialektik der Aufklärung*; molta parte della lirica di Enzensberger è un commento alla storia della scienza e al mito occidentale del progresso; pochi poeti hanno espresso con eguale lucidità la percezione della storicità del vivere umano e della caducità del tutto quale traspare dai versi del *Titanic*, o il legame impercettibile ma tenace che lega i vivi ai morti alluso nell'intensa e commovente lirica dedicata a Nelly Sachs *Die Verschwundenen* e citata dalla stessa Roli; non molti sono i poeti che possono vantare una produzione saggistica filosoficamente densa, acuta e brillante come quella sfoggiata da Enzensberger in *Einzelheiten*. Ci sono dunque tutte le premesse per affrontare la lirica di Enzensberger *sub specie philosophica* e per collocare molte sue liriche nell'area della *Begriffsdichtung*, come suggerisce giustamente la Roli, ma l'andamento ondivago dell'articolo, la scelta dei testi addotti, che appare talvolta ispirata alla mera casualità (perché citare per intero la lirica *weiterung* in un saggio sulla «poesia concettuale come campo intermedio tra scienza e letteratura»?), nonché la superficialità e la vaghezza delle considerazioni (poco incisiva appare, ad esempio, l'asserzione secondo cui «Enzensberger non cerca soltanto di inserire la scienza nel suo fare letteratura, ma di mostrare la poesia della scienza») rendono la lettura del saggio piuttosto deludente. Uno spunto interessante, suggerito da una nota della Roli, è però quello di ritradurre le prime poesie di Enzensberger, stante l'inaccettabilità della versione approntata a suo tempo da Franco Fortini.

Prima di passare agli altri saggi di germanistica, un ultimo appunto alla «regia» complessiva del volume: atteso che un volume di tematica così ampia ed eterogenea non può contemplare e comprendere «tutto e tutti» e posto che il curatore deve pur concedere a chi interviene una certa libertà nella scelta dell'argomento da trattare, è pur vero

che spicca nel volume l'assenza di qualche nome fondamentale e disturba, d'altro canto, la compresenza di lirici sommi, come Hölderlin o Rilke, con poeti di caratura ben minore, come il già citato Rudolf Pannwitz. Manca, per esempio, un saggio su Gottfried Benn che nei suoi *Statische Gedichte* ha di fatto affrontato, in versi, i temi del nichilismo nietzscheano: il crollo dei contenuti morali e filosofici, la «perdita del centro», l'impersonalità dell'uomo moderno, il culto dell'*Artistik*.

Ciò non toglie, però, che i saggi di argomento germanistico siano perlopiù di notevole interesse. Nel suo contributo Costazza indaga lo snodo storico-letterario principale da cui è nata la grande poesia filosofica tedesca di fine Settecento, ossia il passaggio dalla poesia didascalica alla poesia filosofica, avviata da una critica sotterranea al sistema filosofico allora dominante – l'ottimismo di stampo leibniziano – e condotta proprio con gli strumenti del linguaggio poetico. Costazza muove anzitutto dalla critica di Mendelssohn e Lessing all'eclettismo dell'*Essay on Man* di Pope, illustra il successo della poesia didascalica nel primo Settecento tedesco – quando tutte le espressioni artistiche obbedivano al principio dell'*aut prodesse aut delectare* – sottolinea poi il ruolo delle poesie filosofiche come «importanti strumenti per la diffusione delle idee dell'Illuminismo», indaga la produzione poetica didascalica di Albrecht von Haller e individua nel «pessimismo conoscitivo, antropologico e metafisico» che le connota l'elemento dirimente per qualificare questi componimenti come «poesie filosofiche» e non semplicemente «didascaliche». Suggestiva, a questo riguardo, è un'osservazione di Costazza secondo cui alcune tra le maggiori poesie filosofiche tra Sette- e Ottocento, quali il *Poema sul disastro di Lisbona* di Voltaire, *La Ginestra* di Leopardi e le poesie filosofiche di Schiller, in generale, sono pervase proprio dallo «scetticismo conoscitivo o metafisico».

La sfiducia nell'assolutezza della conoscenza razionale induce il poeta a cercare un altro accesso alla verità e a ricorrere, per criticare il sistema filosofico dominante, a quelle che all'epoca venivano chiamate le «facoltà inferiori», ossia la fantasia, l'immaginazione e la percezione intuitiva della verità proprie del linguaggio poetico ed estranee all'univocità e alla coerenza che caratterizzano le sistematizzazioni filosofiche. Nelle grandi poesie filosofiche di Schiller la conoscenza estetica riceverà poi una sua esplicita legittimazione nei confronti della conoscenza razionale: in *Die Künstler*, allo sguardo analitico, e dunque sempre parziale, della conoscenza razionale viene contrapposto lo sguardo totalizzante e sovrano dell'arte, esemplificato nel colpo d'occhio con cui il pensatore, che ha «nobilitato» la propria scienza in opera d'arte, domina dall'alto della collina «la valle in tenue luce serotina». Schiller, dunque, nella disamina di Costazza, dimostra il «potere conoscitivo autonomo dell'arte, e quindi anche della poesia», e precorre la grande stagione dell'Idealismo tedesco, quando concetti propriamente estetici, quale «genio», «entusiasmo» e «intuizione intellettuale», saranno posti a fondamento stesso di ogni filosofia. All'interno della discussione sulla poesia filosofica di fine Settecento si colloca anche l'elegia di Hölderlin *Der Wanderer* che, pubblicata sulla rivista di Schiller «Die Horen», si pone «in esplicito dialogo con il modello elegiaco dei weimariani», come sottolinea Marco Castellari nel suo informato e argomentato saggio sull'elegia hölderliniana. Indagando le due differenti stesure di *Der Wanderer*, nonché le reazioni e i giudizi al ri-

guardo espressi da Schiller e da Goethe, Castellari conclude rimarcando la sostanziale diversità con cui Hölderlin affronta le problematiche filosofiche rispetto a Schiller: la solitudine e la lacerazione del singolo, la sua radicale e irrisolta dissonanza con il mondo storico si impongono nei versi dolenti di Hölderlin con un'urgenza e un senso di disperata e irredimibile impotenza, tali da indurre Schiller, in una lettera a Goethe, a giudicare l'ingegno poetico di Hölderlin «so subjektivistisch, so überspannt, so einseitig».

Di tematica novecentesca sono invece i contributi di Moira Paleari e di Paola Bozzi. La Paleari affronta con sicurezza il sostrato filosofico delle *Duinesi* di Rilke: dopo una ricognizione dei principii di poetica di Rilke e un'analisi degli elementi contenutistici e formali delle *Duinesi*, la studiosa argomenta che le liriche rilkiane sono costruite più «sulla logica associativa di collegamenti tematici che non su di una coesione argomentativa» e conclude dunque asserendo che «Rilke penetra nel territorio della filosofia con lo spirito del poeta e non del pensatore». Paola Bozzi, infine, in uno dei contributi più originali e interessanti del volume, esamina le correlazioni della «poesia concreta» di lingua tedesca con le questioni di filosofia del linguaggio affrontate da Wittgenstein nelle *Philosophische Untersuchungen*. In un'analisi di *worte sind schatten* di Eugen Gomringer, che si segnala per precisione e tensione argomentativa, la Bozzi individua i riferimenti alle tesi filosofiche di Platone e Wittgenstein che Gomringer attua con i giochi di parole di cui si compone la sua poesia e conclude sottolineando la letterale «Eigen-sinnigkeit» di queste composizioni: testi che rivendicano la libertà al gioco combinatorio e che, proprio perché non rimandano al mondo fenomenico esterno, sono «caparbiamente dotati di un senso proprio».

Impossibile commentare qui tutti gli altri contributi di un volume che si segnala per la ricchezza di stimoli intellettuali che esso offre e per la qualità di gran parte degli interventi proposti.

Paola Quadrelli

Nicola D'Elia, *Delio Cantimori e la cultura politica tedesca*, Roma, Viella, 2007, pp. 158, € 18

Nel corso degli ultimi anni – anche per effetto dell'apertura agli studiosi dell'Archivio Cantimori, depositato presso la Scuola Normale di Pisa, e per l'addensarsi di pubblicazioni e convegni in prossimità del centenario della nascita dello storico italiano (2004) – intorno alla figura di Delio Cantimori si è sviluppata in Italia un'accesa discussione, rimbalzata anche sulle pagine dei maggiori quotidiani nazionali. Un dibattito che ha riguardato in primo luogo le posizioni politiche di Cantimori (figlio di un mazziniano e repubblicano, iscrittosi giovanissimo al partito fascista per poi diventare, ben prima della caduta del regime, un comunista convinto), purtroppo a scapito della sua grande lezione storiografica, e dimenticando talvolta quella che del percorso intellettuale di Cantimori sembra essere stata la cifra: una profonda, costante, spesso tormentosa e inquieta volontà di capire, di comprendere la realtà passata e quella presente. A questa attitudine tutta italiana alla polemica culturalscandalistica si sottrae il saggio di Nicola D'Elia, pubblicato nella collana «Ricerche» dell'Istituto Storico Germanico di Roma, un lavoro documentato, fondato su ricerche archivistiche di prima mano, esposte con sobria pacatezza e con un distacco critico, favorito forse

in parte anche da un vantaggio "anagrafico" dell'autore rispetto a storici di generazioni precedenti. Il tema è quello centrale e appassionante dei rapporti di Cantimori con la cultura politica tedesca, nei cruciali anni Trenta (per la precisione dal 1927 al 1940), quando il giovane storico e germanista svolse una fondamentale opera di intermediazione culturale fra Italia e mondo tedesco e, come è stato notato, fu «il più attento e il più informato osservatore italiano del mondo germanico» (Jens Petersen, 1993). D'Elia ricostruisce le tappe del percorso intellettuale di Cantimori in quegli anni, in un contesto di mutamenti di giudizio e di continue oscillazioni dell'opinione pubblica italiana sulla Germania e dei mutevoli equilibri nei rapporti tra fascismo e nazionalsocialismo, rendendo evidente come la lettura di autori fondamentali per la formazione di Cantimori – Marx, Nietzsche, Karl Barth – sia avvenuta contemporaneamente ai viaggi di ricerca, da lui intrapresi sulle orme degli eretici italiani, esuli *religionis causae*. Nel periodo tra le due Guerre mondiali Cantimori guardava con interesse alle diverse componenti di quella *Konservative Revolution* che, in nome di un nuovo nazionalismo, si opponeva ai princìpi liberaldemocratici, ora incarnati dalla Repubblica di Weimar. La riflessione politica cantimoriana di quegli anni trova espressione negli articoli apparsi su «Vita Nova», rivista bolognese della sinistra fascista, di forte impronta anticlericale e corporativista, diretta da Giuseppe Saitta, professore di filosofia di Cantimori alla Scuola Normale di Pisa. Si tratta di un ciclo di brevi saggi che, sotto la definizione di «Germania giovane», analizzano le tendenze politico-ideologiche dei gruppi nazionalisti tedeschi, e del tentativo, portato a compimento nella Germania di quegli anni, di dare forma a una nuova «religiosità politica» aconfessionale basata su un'«idea di nazione come unità storica, espressa nella civiltà e nella cultura», ostile agli Ebrei, accusati di aderire «agli ideali democratici ed umanitari a carattere utopistico e universalistico». D'Elia, molto opportunamente, rileva che «misurandosi con i caratteri peculiari delle correnti nazionaliste della Germania postbellica, Cantimori inizia a maturare la consapevolezza della specificità di fenomeni della vita culturale tedesca e della difficoltà di interpretarli con gli strumenti analitici che venivano abitualmente adoperati per comprendere la realtà italiana» (p. 37), e ricollegava quei fermenti a una lunga tradizione e a figure chiave della storia tedesca quali Ulrich von Hutten (al quale aveva dedicato la propria tesi di laurea, discussa nel 1928), colui che avrebbe impresso alla riforma luterana «una valenza politica in senso nazionale» (p. 39).

Riguardo all'affermazione del nazionalsocialismo nelle elezioni del settembre 1930, D'Elia ritiene che il silenzio delle fonti sulle reazioni di Cantimori possa essere almeno in parte colmato da un dattiloscritto (intitolato *Nazis* e proveniente dall'Archivio Cantimori, documento riprodotto integralmente nell'appendice al volume), ritrovato tra le carte dello storico. È questo forse uno degli elementi più discutibili dello studio qui presentato, dal momento che l'autore sembra attribuire un po' troppo automaticamente a Cantimori stesso la paternità del testo, cosa che avrebbe richiesto un vaglio critico-filologico più attento e/o un qualche riscontro in altre fonti dello stesso periodo. Per comprendere le posizioni e le riflessioni maturate dallo storico romagnolo sul nazismo appare più fondato rifarsi ad altri scritti, come ad esempio le *Note sul nazionalismo*, apparse sulla rivista «Archivio di Studi corporativi»

del 1934 (n. 5), cui D'Elia dedica un'accurata analisi. Composte a Zurigo nel 1934 su invito di Federico Gentile – dopo un viaggio a Berlino (dove, tra l'altro, Cantimori conobbe Cesare Luporini) nel quale lo storico «ebbe modo di vedere le correnti della "Germania giovane" da lui così attentamente indagate alla fine degli anni Venti, confluire nel movimento guidato da Hitler» (p. 68) –, le *Note* presentano una disamina articolata delle diverse fasi della storia e della ideologia del partito hitleriano, caratterizzata dalla «critica dell'ordine sociale esistente» e dalla «affermazione dell'ideale *völkisch*, "popolare razzista"» (Cantimori, *Note sul nazionalsocialismo*), in grado di muovere le masse. Da profondo conoscitore della realtà tedesca Cantimori metteva in luce il ruolo, all'interno del nazionalsocialismo, di figure quali quelle dei fratelli Strasser (animati da una forte ammirazione per la Russia sovietica, e sostenitori di una possibile convergenza tra socialismo e nazionalismo) e soprattutto di Ernst Jünger (esaltatore dello *Arbeiter-Soldat*, figura ascetica di «milite del lavoro» antitetica rispetto al *Bürger,* all'individuo borghese), ben consapevole del profondo contrasto che nel movimento hitleriano opponeva la corrente «socialistica» e rivoluzionaria a quella «conservatrice-reazionaria», la cui progressiva preponderanza risultava sempre più evidente. Agli occhi di Cantimori, studioso della Riforma religiosa cinquecentesca, tale opposizione assumeva significativamente i caratteri di una «lotta teologale» fra i «nuovi mistici» e i «difensori dell'ortodossia protestante», espressione della essenza più profonda del mondo tedesco, quella di un «paese teologico». Particolarmente pregnante il passo, riportato da D'Elia a p. 70: «Era naturale che nella Germania, paese teologico, e nella Germania del dopoguerra, ricca di sette, di nuovi misticismi, di movimenti sentimentali ed irrazionalistici come forse solo negli anni che accompagnarono e precedettero la violenta manifestazione religiosa luterana del bisogno di rinnovamento e di riforma della vita sociale in genere e della sua specie ecclesiastica in particolare, questo contrasto assumesse forma e aspetto teologico e religioso» (Cantimori, *Note sul nazionalsocialismo*). E così l'avvento del Terzo Reich era descritto da Cantimori: «Roghi di libri e manifestazioni antisemite, manifestazioni grandiose di masse e affermazioni di orgoglio di razza, rottura di tradizioni politiche risalenti più che al 1919, ed altrettali fenomeni non possono essere interpretati con facili schemi di eccessi, rivoluzionari o estremisti, o con la psicologia di un popolo. Essi non sono che manifestazioni ultime di movimenti spirituali da lungo tempo attivi in quel mondo culturale» (ibidem). Il nesso tra passato e presente chiamava dunque in causa il rapporto tra religione e politica, ponendolo su basi più complesse e problematiche, e mettendo in luce la particolare «energia e intensità» della *Weltanschauung* propria del nazionalsocialismo, notando come l'eroe preferito da Hitler non fosse Bismarck, ma «il teologale Cromwell». In tale ottica Cantimori coglie lucidamente la pericolosità della propaganda razzista del nazionalsocialismo, della quale – in un passo di straordinario acume – esortava a non sottovalutare le implicazioni: «Pensiamo che qualcosa ci debba pur essere sotto quelle valanghe di parole e di insolenze, sotto quelle rivendicazioni di costumi passati, sotto quelle esaltazioni pei misticismi a freddo. Qualcosa di non ben definito, né definibile, che sotto le apparenze rozze ed ingenue si fa strada sempre più ed incalza: il filosofo forse lo ridurrebbe all'irrazionalità, il politico lo chiamerebbe reazione, in

verità non si sa bene che cosa sia. Ma pericoloso è certo, per la sottigliezza con la quale sa sempre porre i suoi avversari in istato d'accusa, come tiepidi, incerti, «bestie intellettuali», di fronte alla teocratica sicurezza di fede» (Cantimori, *Note sul nazionalsocialismo*, citato a p. 71). La «nuova religione» tedesca era quella della razza, del «misticismo cupo del sangue e della terra», dal quale gli uomini «di coscienza vigile e di occhio chiaro» non avrebbero dovuto farsi «ipnotizzare»: per quanto «rumorosi, per quanto sanguinosi, per quanto terribili», si sarebbe trattato pur sempre di nient'altro che «idoli» e «miti».

Le *Note* cantimoriane sul nazionalsocialismo furono ripubblicate un anno dopo assieme all'edizione italiana di alcuni saggi di Carl Schmitt, tradotti dallo stesso Cantimori (tra i primi intellettuali italiani a conoscere il pensiero di Schmitt e a coglierne l'importanza e lo spessore, e per questo definito da Bongiovanni quale «interlocutore principale» di Schmitt in Italia), editi con il titolo di *Principii politici del nazionalsocialismo*. Al ruolo cruciale svolto da Cantimori nella ricezione di Schmitt in Italia, al rapporto di stima reciproca tra i due studiosi, al contesto storico-politico in cui si inscrive tale rapporto, D'Elia dedica il V capitolo del suo volume (in appendice sono invece pubblicate alcune brevi lettere del giurista e filosofo tedesco, finora inedite). Una messa a punto della riflessione sul pensiero di Schmitt fu pubblicata da Cantimori in uno dei suoi primi interventi su «Studi Germanici», rivista dell'Istituto italiano di Studi Germanici di Villa Sciarra, dove era stato chiamato come assistente alla fine del 1934 (capitolo VI) dal direttore Giuseppe Gabetti, soprattutto per le sue competenze sulla Germania contemporanea. Sarà una stagione segnata dall'approfondimento di alcuni dei nodi principali dei suoi studi e delle sue riflessioni sulla politica tedesca – basti pensare all'interpretazione cantimoriana del nazionalsocialismo come «democrazia di massa a carattere essenzialmente religioso» (p.102), che D'Elia molto giustamente accosta ai temi sviluppati poi negli studi di George L. Mosse. Un ultimo capitolo del volume è dedicato alle voci scritte da Cantimori per il *Dizionario di Politica* del PNF, avviato nel 1936 e apparso a stampa nel 1940 (tra le quali: Bismarck; Germania: storia e problemi politici; Hegel; Kant; Nazionalsocialismo; Neopaganesimo; Nietzsche; Romanticismo; Umanesimo; Costituzione di Weimar), molte delle quali consacrate appunto a temi della storia e della cultura tedesche (tutte ripubblicate nella raccolta einaudiana *Politica e storia contemporanea. Scritti (1927-1942)*, del 1992, a cura di Luisa Mangoni). Nell'ambito di tale progetto lo storico riprenderà alcuni dei principali nuclei tematici delle proprie ricerche e riflessioni sul mondo tedesco, riproponendole in sintesi di ampio respiro che rappresentano in qualche modo il punto di arrivo di un percorso intellettuale lungo almeno due decenni, prima della cesura storica segnata dalla fine della Seconda Guerra mondiale e dalla sconfitta del nazifascismo. Degna di nota appare, tra l'altro, l'attenzione riservata da Cantimori alla legislazione sociale del nazismo, ad esempio alle leggi sul lavoro, che ebbero un certo peso nel garantire al regime hitleriano un'ampia base sociale. Nella voce «Germania», ad esempio, si legge che «sotto il nazionalsocialismo la Germania ha cominciato un'opera di riorganizzazione interna sociale e politica nel senso della costruzione di uno Stato totalitario e del compimento dell'unità nazionale, eliminando anche i residui di particolarismo che la repubblica di

Weimar non era riuscita a sopprimere […]. Il partito unico e la riorganizzazione sociale del lavoro e dell'agricoltura hanno dissolto nello stato totalitario, almeno formalmente, le differenze sociali ed economiche […]. Le leggi sociali tendono a far scomparire le secolari differenze di classe nell'unità popolare». Anche nei contributi al *Dizionario di politica* appare evidente – questo il condivisibile giudizio di D'Elia – come la riflessione di Cantimori riproponesse la convinzione che la politica del partito nazionalsocialista non dovesse essere interpretata in termini di pura reazione ma, al contrario, che attraverso l'esperienza del fascismo e del nazismo «l'idea di "rivoluzione" e di "progresso sociale" si [sarebbero] separate da quella di "sinistra"»; alla fine, peraltro, «nel nazionalsocialismo germanico vinse la tendenza normalizzatrice e gradualista», mentre «i motivi estremisti [sarebbero] stati per Hitler, come egli preannunciava nel *Mein Kampf*, uno strumento propagandistico per attirare le masse nell'orbita nazionale» (Cantimori, voce *Nazionalsocialismo*, citata a pp. 112-113).

D'Elia non entra – del tutto legittimamente e coerentemente con il profilo scientifico e accademico della sua ricerca – nella logica dei troppo facili processi postumi, alla cui tentazione gli storici tendono fin troppo spesso a cedere. Giova tuttavia ricordare come in fondo Cantimori sia stato uno dei pochi intellettuali italiani che ebbero il coraggio di fare i conti con il proprio passato: un passato scomodo, senza dubbio, nei confronti del quale lo storico non risparmiò i colpi di una spietata – e pubblica – autocritica. Basti citare a tale proposito una nota pagina del volume *Conversando di storia*, dove si legge: «Ero convinto che il fascismo aveva fatto e stava facendo la vera rivoluzione italiana, che doveva diventare la rivoluzione europea... Che mistero di stoltezza!» (Cantimori, *Conversando di storia*, Bari, Laterza, 1967, p. 138).

In conclusione, lo studio qui presentato ha senz'altro il merito di aprire la strada a nuove ricerche che – auspicabilmente in molteplici direzioni – pongano la complessa figura di Delio Cantimori al centro di un'analisi eminentemente storica, fondata su nuove e vecchie fonti, edite e inedite. Cruciale appare, ad esempio, un'indagine approfondita sui molti nessi tra la riflessione politica di Cantimori e le ricerche storiche che egli andava contemporaneamente conducendo e sviluppando, e in primo luogo – ancora una volta – gli studi sulla Riforma e sugli eretici. È un tentativo che con intelligenza – seppure con molti limiti e non senza qualche elemento di faziosità – è stato di recente proposto per l'opera di Otto Brunner e di Gerhard Oestreich (cfr. Peter Miller, *Nazis and Neo-Stoic: Otto Brunner and Gerhard Oestreich before and after the Second World War*, in «Past & Present», 176, 2002, pp. 144-186), e che nel caso di Delio Cantimori potrà forse essere fruttuosamente affrontato da nuove generazioni di storici.

Adelisa Malena

SEGNALAZIONI

SAGGI

Sergio Amato, *Aristocrazia politico-culturale e classe dominante nel pensiero tedesco (1871-1918)*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 310, € 27

Anna Maria Arrighetti, *Mensch und Werk in kritischen Publikationen des George-Kreises. Zu Friedrich Gundolfs "Goethe" und zu Ernst Bertrams*

"Nietzsche. Versuch einer Mythologie", Heidelberg, Winter, 2008, pp. 296, € 36

Andrea Benedetti, *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana: 1920-1932*, Bologna, Pendragon, 2008, pp. 360, € 18

Wolfgang Benz, *I protocolli dei Savi di Sion. La leggenda del complotto ebraico*, a cura di Andrea Gilardoni e Valentina Pisanty, Milano, Mimesis, 2009, pp. 100, € 16

Andrea Birk, Claudia Buffagni, *Germania periodica. Imparare il tedesco sui giornali*, Pisa, Pacini, 2008 (vol. I, manuale, pp. 304, € 20; vol. II, manuale per l'insegnante, pp. 94), € 10

Massimo Bonifazio, Daniela Nelva, Michele Sisto (a cura di), *Il saggio tedesco del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 496, € 40

A. M. Carpi, G. Dolei, L. Perrone Capano, *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*, Roma, Artemide, 2009, pp. 215, € 30

Sandra Bosco Coletsos, *Le parole del tedesco. Incontro di lingue e culture*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, pp. 304, € 25

Biancamaria Brumana, Riccardo Concetti, Uta Treder, *Mozart nel mondo delle lettere*, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 360, € 20

Matteo Canevari, *Leggere la "Genealogia della morale" di Nietzsche*, Como, Ibis, 2008, pp. 254, € 9

Bernhard Casper, *Il pensiero dialogico. Franz Rosenzweig, Ferdinand Ebner e Martin Buber*, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 416, € 25

Serena Cattaruzza, *L'indicazione della realtà. Teoria dei segni e della conoscenza in Karl Bühler*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 178, € 16

Maurizio Cau, *Politica e diritto. Karl Kraus e la crisi della civiltà*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 464, € 31

Luigi Cimmino, Daniele Dottorini, Giorgio Pangaro, *Effi Briest. Da Fontane a Fassbinder*, Milano, Il Castoro, 2008, pp. 200, € 16

Federica Cislaghi, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 307, € 18

Michele Cometa, Alain Montandou, *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, Palermo, :due punti edizioni, 2009, pp. 199, € 20

Edoardo Costadura, Inka Daum, Olaf Müller (a cura di), *Frankreich oder Italien? Konkurrierende Paradigmen des Kulturaustausches in Weimar und Jena um 1800*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 294, € 42

Martina Nied Curcio (a cura di), *Ausgewählte Phänomene zur kontrastiven Linguistik Italienisch-Deutsch*, Roma, FrancoAngeli, 2008, pp. 256, € 22

Enrico Della Pietra, *Il crepuscolo della Repubblica di Weimar. Germania 1932, fine di una democrazia*, Roma, Il Filo, 2008, pp. 206, € 16

Marco Federici Solari, *Il demone distratto. Scrittura e personaggio nel primo Kafka*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 246, € 15

Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 640, € 42

Denis Forasacco, *Girolamo Savonarola in der deutschen Dichtung um 1900. Zwischen fiktivem Archetypus und Projektionsfigur der Krise*, Hamburg, Kovac, 2008, pp. 422, € 48

Saul Friedländer, *Gli anni dello sterminio. La Germania nazista e gli ebrei (1939-1945)*, trad. dall'inglese di Sara Caraffini, Milano, Garzanti, 2009, pp. 974, € 43

Tiziana Gislimberti, *Mappe della memoria. L'ultima generazione tedesco-orientale si racconta*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 150, € 18

Atonia Grunenberg, *Hanna Arendt e Martin Heidegger. Storia di un amore*, trad. di Umberto Gandini, Milano, Longanesi, 2009, pp. 496, € 32

Wilhelm G. Jacobs, *Leggere Schelling*, a cura di Carlo Tatasciore, Milano, Guerini e Associati, 2008, pp. 168, € 22

Wolf Lepenies, *La seduzione della cultura nella storia tedesca*, trad. di Giovanna Arganese, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 302, € 28

Laura Anna Macor, *Il giro fangoso dell'umana destinazione. Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo*, Pisa, Ets, 2008, pp. 176, € 15

Monica Marchetto, *La natura contesa. Schiller critico di Hegel*, Pisa, Ets, 2009, pp. 400, € 22

Mario Marino, *Da Gehlen a Herder. Origine del linguaggio e ricezione di Herder nel pensiero antropologico tedesco*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 421, € 34

Edoardo Massimilla, *Scienza, professione, gioventù. Rifrazioni weberiane*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2008, pp. 237, € 12,50

Camilla Miglio, Irene Fantappiè (a cura di), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del Convegno, Napoli 22-23 gennaio 2007, Napoli, Dipartimento di Studi comparati, 2008, pp. 339, s.i.p.

Lucia Mor, *Marie Luise Kaschnitz e Gustave Courbet. "La verità, non il sogno"*, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 286, € 18

Sandro M. Moraldo (a cura di), *Sprachkontakt und Mehrsprachigkeit. Zur Anglizismendiskussion in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Italien*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 286, € 42

Massimo Mori, *La pace e la ragione. Kant e le relazioni internazionali: diritto, politica, storia*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 296, € 24

Salvatore Muscolino, *La via del pensiero autentico. Martin Heidegger tra Oriente e Occidente*, Palermo, Palumbo, 2008, pp. 163, € 16

Enzo Musolino, *Potere e paranoia. Il concetto di potere nell'analisi di Elias Canetti*, Padova, Il Prato, 2008, pp. 108, € 12

Fabio Ognibene, *Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 360, € 48

Richard E. Palmer, *Cosa significa ermeneutica? La teoria dell'interpretazione in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger e Gadamer*, trad. dall'inglese di Giovanna Gallo, Nardò, Besa, 2008, pp. 507, € 25

Peter Paschke, *Leggere il tedesco per gli studi umanistici. Progrediti/Deutsch lesen in den Geisteswissenschaften. Fortgeschrittene*, Venezia, Editrice Cafoscarina, 2009, pp. 220, € 14

Martino Patti, *Chiesa cattolica tedesca e Terzo Reich (1933-1934)*, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 368, € 25

Maurizio Pirro, *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2009, pp. 180, € 14

Paola Quadrelli, *Le vite in versi. Figure di artisti e scienziati nella lirica tedesca moderna (Benn, Enzensberger, Heiner Müller*), Roma, Aracne, 2008, pp. 176, € 11

Anton Reininger, *Wilhelm Meister. Eine schöne menschliche Natur oder ein armer Hund?*, Udine, Forum Edizioni, 2008, pp. 208, € 24

Maria Innocenza Runco, *Visioni di un teatro da camera. Il teatro di Hugo von Hofmannsthal*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008, pp. 268, € 18

Massimo Salgaro (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Roma, Aracne, 2009, pp. 175, € 13

Simonetta Sanna (a cura di), *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, Akten des IV. Kongresses der italienischen Germanistenvereinigung, Alghero, 27-31 maggio 2007, Bern…, Peter Lang, 2009, pp. 296, € 53,90

Giancarla Sola, *Heidegger e la pedagogia*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2008, pp. 197, € 16

Eugenio Spedicato – Sven Hanuschek (a cura di), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 196, € 29,80

Eugenio Spedicato, *Literatur auf der Leinwand. Am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 128, € 24,80

Andrea Spoladore, *Nietzsche. L'esperienza della malattia sullo sfondo del pensiero*, Roma, Il Filo, 2008, pp. 168, € 15

Erasmo S. Storace, *Essere e preoccupazione. Studio sui concetti di Sorgen, Sein e Wollen in "Essere e tempo" di Martin Heidegger*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 176, € 17

Eric D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, trad. dall'inglese di Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 2008, pp. 446, € 38

Hubert Wolf, *Il papa e il diavolo. Il Vaticano e il Terzo Reich*, trad. di Paolo Scotini, Roma, Donzelli, 2008, pp. 324, € 30

RIVISTE

Studi Tedeschi-Filologia Germanica-

Studi Nordici-Studi Nederlandesi

Annali SEZIONE GERMANICA – N.S. XVIII (2008), 1

Saggi

CARMELA GIORDANO, *Hausbuch/Hausbücher: questione di numero o di 'genere'? La strana storia di un tipo di testo del medioevo tedesco*; SERENA PANTÈ, *L'immagine serve il testo? L'esempio del* Narrenschiff (1494) *e del* Fortunatus (1509); HORST KÜNKLER, *Il paesaggio e l'insediamento. L'ode* Heidelberg *di Hölderlin*; STEFANIA DE LUCIA, *«Das weiße Ungeheure». Presagi di follia in* Aus dem baierischen Walde *di Stifter*; GIOVANNI CHIARINI, *Theodor Fontane e Oskar Panizza. Note su un saggio mai scritto*; PAOLA GHERI, *Note sulla critica letteraria psicoanalitica. Franz Kafka tra Freud e Deleuze:* Das Urteil; ARTURO LARCATI, *«Mit dem Messer im Rücken». Bachmanns Kritik an der ästhetizistischen Moderne*; LORENZO MANGO, *Edward Gordon Craig regista di Ibsen*; MARINA FOSCHI ALBERT, *La descrizione grammaticale della lingua tedesca. Modelli classici ed emancipazione nazionale*; SANTA DANIA SANSONE / EVA-MARIA THÜNE, *Sprachbiographien italienischer Migranten in Deutschland*

Cultura tedesca 35 – luglio-dicembre 2008

I romanzi di Kafka a cura di Isolde Schiffermüller

GIULIO SCHIAVONI, *«In che teatro» ci siamo smarriti? Considerazioni su teatralità e recitabilità nella trilogia romanzesca kafkiana*; MILENA MASSALONGO, *Kafka's* American Dream; ISOLDE SCHIFFERMÜLLER, *Procedere nel* Processo *di Franz Kafka*; WALTER BUSCH, GUIDO MASSINO, *Erotismo e letteratura. Le illustrazioni delle* Memorie *di Casanova e* Il processo *di Franz Kafka*; CLEMENS-CARL HÄRLE, *Verso il romanzo*; GIOVANNI BOTTIROLI, *L'identità modale nei personaggi di Kafka. Descrizione di un progetto di ricerca*; ELMAR LOCHER, Il processo *e le sue traduzioni*; PETER KOFLER, *La traduzione (dell')intraducibile. Versioni italiane del* Castello; ARTURO LARCATI, «*Die Axt für das gefrorene Meer in uns». Ingeborg Bchmann legge i romanzi di Kafka*; MASSIMO SALGARO, *Kafka è kafkiano?*; MILENA MASSALONGO (a cura di), *I romanzi di Kafka. Bibliografia scelta*.

TRADUZIONI

Katrin Askan, *Le stanze vuote*, trad. di Elena Maria Bollati, Pesaro, Neftasia, 2008, pp. 194, € 14,50

Jakob Arjouni, *Kismet/Destino*, trad. di Lisa Scarpa, Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 272, € 15

Gottfried Benn, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua e Marco Munaro, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2008, pp. 128, € 15

Sibylle Berg, *Giovani amanti. Una fiaba per tutti*, trad. di Sara Sedehi, Roma, Liberamente, 2008, pp. 158, € 12

Jakob Böhme, *Aurora nascente*, a cura di Cecilia Muratori, Milano, Mimesis, 2008, pp. 237, € 17

Hans Fallada, *E adesso, pover'uomo?*, a cura di Mario Rubino, introd. di Ralf Dahrendorf e Beniamino Placido, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 588, € 15

Joachim Fest, *Dialoghi con Albert Speer*, trad. di Umberto Gandini, Milano, Garzanti, 2008, pp. 229, € 22

Johann Gottlieb Fichte, *Sistema di etica*, a cura di Enrico Peroli, Milano, Bompiani, 2008, pp. CVIII + 849, € 36

Friedrich Glauser, *Outsider*, trad. dal tedesco e prefaz. di Gabriella de' Grandi, trad. dal francese di Sandro Bianconi, Bellinzona, Casagrande, 2008, pp. 67, € 8,50

Mela Hartwig, *Il crimine*, trad. di Paola Gheri, Bari, Palomar, 2008, pp. 160, € 16

Friedrich Hebbel, *Diari*, a cura di Lorenza Rega, prefaz. di Claudio Magris, Reggio Emilia, Diabasis, 2009, pp. 640, € 35

Christoph Hein, *Una donna senza sogni*, trad. di Monica Pesetti, Roma, e/o, 2009, pp. 463, € 22

Judith Hermann, *Nient'altro che fantasmi*, trad. di Silvia Bortoli e allieve della Scuola Europea di Traduzione letteraria, Roma, Socrates, 2009, pp. 208, € 11

Edmund Husserl, *Filosofia prima (1923-1924)*. Seconda parte: *Teoria della riduzione fenomenologica*, a cura di Paolo Bucci, Pisa, Ets, 2009, pp. 250, € 20

Martin Jankowski, *Rabet. La scomparsa di un punto cardinale*, trad. di Cristina Beretta, Milano, Cabila, 2009, pp. 379, € 16

Hans Jonas, *Memorie*, trad. di Palma Severi, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2008, pp. 411, € 30

Ernst Jünger, *Visita a Godenholm*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2008, pp. 114, € 9

Friedrich Georg Jünger, *Notte di Dalmazia*, trad. di Andrea Sandri, Seregno, Herrenhaus, 2008, pp. 97, € 12

Franz Kafka, *Il processo*, trad. di Giulio Raio, Roma, Newton Compton, 2009, pp. 208, € 9,90

Franz Kafka, *La metamorfosi*, trad. di Enrico Ganni, introd. di Luigi Forte, Torino, Einaudi, 2008, pp. 73, € 7

Daniel Kehlmann, *Sotto il sole*, trad. di Elisabetta Dal Bello, Roma, Voland, 2008, pp. 149, € 12

Oskar Kokoschka, *Della coscienza delle visioni. Scritti giovanili*, a cura di Donatella Mazza, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2008, pp. 163, € 18

Katia Lange-Müller, *L'agnello cattivo*, trad. di Riccardo Cravero, Vicenza, Neri Pozza, 2008, pp. 190, € 15

Charlotte Link, *L'isola. Una storia misteriosa*, trad. di Valeria Montagna, Milano, Corbaccio, 2008, pp. 80, € 10

Martin Lutero, *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca. A proposito della correzione e del miglioramento della società cristiana*, a cura di Paolo Ricca, Torino, Claudiana, 2008, pp. 317, € 25

Thomas Mann, *La morte a Venezia*, a cura di Elisabeth Galvan, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 272, € 16,50

Karl Marx, *Forme di produzione precapitalistiche*, a cura di Diego Fusaro, Milano, Bompiani, 2009, pp. 332, € 16

Oskar Panizza, *L'Immacolata Concezione dei Papi*, a cura di Giovanni Chiarini, Milano, Spirali, 2008, pp. 381, € 35

Johann Plenge, *1789 e 1914. Gli anni simbolici nella storia dello spirito politico*, a cura di Claudio Tommasi, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 265, € 21

Matthias Politycki, *La verità sui bevitori di wiskey*, a cura di Giovanni Nadiani, Faenza, Mobydick, 2009, pp. 145, € 14

Christoph Ransmayr, *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, trad. di Lia Poggi, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 224, € 9

Rainer Maria Rilke, *Il libro d'ore*, a cura di Lorenzo Gobbi, Sotto il Monte, Servitium, 2008, pp. 338, € 19

Frank Schätzing, *Silenzio assoluto*, trad. di Paolo Scopacasa, Milano, Nord, 2008, pp. 670, € 18,60

Silke Scheuermann, *L'ora tra il cane e il lupo*, trad. di Elvira Grassi e Nikola Harsch, Roma, Voland, 2008, pp. 128, € 13

Ingo Schulze, *Bolero berlinese*, trad. di Stefano Zangrando, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 224, 16,50

Georg Simmel, *Friedrich Nietzsche filosofo morale*, trad. di Ferruccio Andolfi, Ravenna, Diabasis, 2008, pp. 124, € 10

Johann Nicolaus Tetens, *Saggi filosofici sulla natura umana e sul suo sviluppo*, a cura di Raffaele Ciafardone, Milano, Bompiani, 2008, pp. 1312, € 36

Ludwig Tieck, *Il biondo Eckbert*, a cura di Leonardo Tofi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 108, € 10

Christina Viragh, *In aprile*, trad. di Alberto Scarponi, Lugano, Adv, 2008, pp. 296, € 15

Wilhelm Waiblinger, *Friedrich Hölderlin. Vita, poesia e follia*, trad. di Elena Polledri, a cura di Luigi Reitani, Milano, Adelphi, 2009, pp. 99, € 10

Martin Walser, *Una zampillante fontana*, trad. di Francesco Coppellotti, Milano, Sugarco, 2008, pp. 360, € 24

Grete Weil, *Conseguenze tardive*, a cura di Camilla Brunelli, Firenze, Giuntina, 2008, pp. 125,€ 12

Christa Wolf, *Con uno sguardo diverso*, trad. di Monica Pesetti, Anita Raja e Paola Sorge, Roma, e/o, 2008, pp. 160, € 15

Contributi di: Fabrizio Cambi, Wolfgang Emmerich, Daniela Nelva, Hannes Krauss, Eva Banchelli, Antonya Visser, Antonella Gargano, Stefano Beretta, Heinz-Peter Preußer, Maurizio Pirro, Karen Leeder, Michele Sisto, Magda Martini, Elena Agazzi, Gerhard Friedrich, Domenico Mugnolo, Mark M. Anderson, Alessandro Fambrini, Klaus Schuhmacher, Italo Michele Battafarano, Simone Costagli, Viviana Chilese, Eva-Maria Thüne, Matteo Galli, Anna Chiarloni, Brigitte Burmeister, Friedrich Christian Delius, Uljana Wolf

Questo volume raccoglie un esempio significativo dei contributi che l'anarchia ha dato a una forma politico-letteraria, quella del cabaret, particolarmente rilevante in Germania nel primo scorcio del ventesimo secolo. Al di là della stretta appartenenza ideologica di ciascuno degli autori dei quali sono qui raccolti i testi, aleggia in essi uno spirito comune che li raggruppa nel territorio anarchico. Tale spirito fu particolarmente compatto e coinvolgente nel periodo che va tra la fine dell'Ottocento e la repubblica di Weimar e si rifletté in ogni settore della vita artistica di cui il cabaret rappresentò una sintesi colta e popolare insieme. Gli autori che si alternano sulla scena del cabaret e su quella della vita di *bohème* in quegli anni sono tra i più noti, come Erich Mühsam, Hugo Ball o Frank Wedekind, e i meno noti, come Peter Hille o Joachim Ringelnatz: tutti accomunati da una vena dissacrante e trasgressiva che traduce in espressione letteraria una riflessione complessa e profonda sul ruolo dell'uomo nella società e nel mondo e sull'utopia di una diversa, più autentica forma di convivenza civile.

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Osservatorio Critico della germanistica

anno XII, n. 29

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici - Trento 2009

Direttore Responsabile: Pietro Taravacci

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: Lia Coen

Editore: Università degli Studi di Trento, via Belenzani, 12 - 38122 Trento

Periodico semestrale (giugno, dicembre)

Abbonamento annuale (due numeri): € 13

Abbonamento estero: € 18

Numero singolo e arretrati Italia: € 7,50

Numero singolo e arretrati estero: € 10

Per abbonamenti, amministrazione e pubblicità rivolgersi a:

Dipartimento Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento

Palazzo Verdi - Piazza Venezia 41 - 38122 Trento

tel. 0461/881709-77 - fax. 0461/881751

Manoscritti di eventuali collaborazioni e libri da recensire vanno indirizzati ai componenti della redazione presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, palazzo Verdi - Piazza Venezia 41, 38122 Trento (tel. 0461/883308, 0461/882709 o 881739; fax. 0461/881751; e-mail fabrizio.cambi@unitn.it).

Stampa: Litotipografia Alcione - via G. Galilei 47 - 38015 Lavis - Trento

Giugno 2009

Reg. Tribunale di Trento n° 1329 del 12.06.2007

ISSN 1127-6908

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Indice

Fabrizio Cambi
Grazia Pulvirenti, *La farfalla accecata. Strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hofmannsthal* 1
Marco Castellari
Schiller und die Antike, a cura di Paolo Chiarini e Walter Hinderer 3
Fiorenza Ratti
Margherita Versari, *Il tempo nella poesia di Stefan George. Percezioni e figure* 7
Elena Polledri
Sabrina Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi. Orfeo e Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke* 10
Luca Zenobi
Marco Federici Solari, *Il demone distratto. Scrittura e personaggio nel primo Kafka* 13
Riccardo Concetti
Vincenza Scuderi, *"La bellezza per soprammercato". Le traduzioni dal tedesco di Cristina Campo*
Ead., *Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia* 16
Uta Treder
Claudia Vitale, *Assonanze e dissonanze. Saggi di letteratura tedesca* 18
Stefano Beretta
Andrea Benedetti, *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana: 1920-1932*
Gabriele Guerra, *La forza della forma. Ernst Jünger dal 1918 al 1945* 21
Paola Gheri
Simone Costagli, *Spazio presente. Riscritture dell'Europa dell'Est nella letteratura tedesca contemporanea* 24
Massimo Bonifazio
Karen Leeder (a cura di), *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog* 27
Alessandro Fambrini
Furio Jesi, *Mito* 30
Paola Quadrelli
Alessandro Costazza (a cura di), *La poesia filosofica* 32
Adelisa Malena
Nicola D'Elia, *Delio Cantimori e la cultura politica tedesca* 36

SEGNALAZIONI 40

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

XII-29
€ 7,50