OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 635, € 42

L'*Atlante della letteratura tedesca*, dedicato a Marino Freschi, si offre come ricco, suggestivo viaggio lungo le topografie geopolitiche e culturali dell''Europa di lingua tedesca', i cui epicentri – più o meno estesi, aperti o chiusi quali fiumi, regioni, città, teatri – costituiscono lo scenario delle vicende intellettuali che hanno plasmato l'ampio contesto della letteratura tedesca con tutto il suo immaginario poetico. La scelta originale di fare dello spazio il principio organizzatore del volume ha per i curatori ragioni profonde: in nessun'altra area come in questa esso ha intrattenuto con la storia – in un arco di tempo che va dalla *Kleinstaaterei* dell'Impero germanico alle tragedie del Novecento fino alla riunificazione della Germania – un rapporto tanto pregnante. L'ambito interessato è ben più ampio della superficie degli stati in cui il tedesco è oggi lingua ufficiale e chiama in causa altri luoghi che, in diversi momenti storici, hanno fatto parte di quel mondo o, per vie diverse, sono entrati in contatto con esso.

Ne deriva una mappa variegata, tracciata da oltre settanta contributi organizzati in sezioni tematiche: «Due fiumi», «Le piccole capitali», «Le metropoli», «Tre luoghi della memoria nazionale», «Spazi di confine», «Miti del Sud», «Teutonismi», «Mitteleuropa», «Un villaggio», «Lacerazioni», «Le piccole patrie», «Gli Orienti», «Paesaggi di parole», «Utopie, eterotopie», «Deutschland glob@l». Arricchiscono il volume alcune carte geografico-culturali e i numerosi richiami tra i contributi, che alludono a ulteriori intrecci di discorsi e funzionano da inviti al lettore a seguire itinerari propri.

La prima sezione apre alle zone attraversate dal Reno e dal Danubio, realtà sovranazionali di scambio. Ai paesaggi dei due fiumi s'intreccia una trama letteraria radicata da un lato in una differenziata mitologizzazione fluviale – è il caso del Reno – dall'altro nel crogiolo di possibilità antropologiche, etniche e culturali proprio del mondo asburgico e mitteleuropeo. L'uno cifra di un patriottismo contaminato nel tempo da toni nazionalistici, l'altro simbolo del congedo dal 'mondo di ieri', testimone dell''altra' Europa celata dietro la cortina di ferro, i due fiumi adombrano i drammi del secolo scorso e costituiscono il *trait d'union* di alcuni discorsi affrontati nell'*Atlante*, inerenti i concetti di natura e civiltà, storia e identità, 'centro' e 'periferia'. Già queste prime letture invitano a percorsi alternativi all'ordine testuale. Per quanto concerne l'ambiente renano, esso conduce il lettore alle Alpi («Paesaggi di parole»), luogo del sublime di Kant e di Schiller, teatro del *Bergkristall* di Stifter e dello *Zauberberg* di Thomas Mann, e da qui al Rütli («Tre luoghi della memoria nazionale»), il prato dove secondo la tradizione elvetica, corroborata dal *Wilhelm Tell* di Schiller,

venne siglato il patto di nascita della Confederazione.

I contributi dedicati alle piccole capitali ricostruiscono innanzitutto, accanto ai volti architettonici, i dibattiti politico-culturali nati, perlopiù nelle sedi universitarie, tra il XVIII e il XIX secolo e diffusi da una stampa molto attiva. È allora la volta di Tubinga col prestigioso Stift, dove studiano Hegel, Schelling e Hölderlin, e di Gottinga, città di Lichtenberg, avamposto di un pensiero improntato all'illuminismo e sensibile ai processi dell'emancipazione femminile. Un legame particolare unisce la Lipsia – «città del libro» – di Gottsched, fautore di un teatro didattico che guarda alla Francia classicista, alla Zurigo settecentesca di Bodmer, mediatore culturale nonché sostenitore, in polemica con il collega, di un illuminismo volto all'emozionale. Legate tra loro sono anche Jena, fulcro dell'idealismo tedesco e della *Frühromantik*, e Dresda, la 'città delle arti' nella cui pinacoteca Wackenroder è abbagliato da Raffaello. Parlare di Jena significa d'altronde anche sconfinare in quel 'luogo della memoria nazionale' che è la Weimar di Goethe e di Schiller, culla ideale della *Bildung*, a cui corrisponde sul piano politico l'utopico progetto di una fusione fra spirito borghese e aristocrazia illuminata quale alternativa alla Rivoluzione francese.

I percorsi della topografia letteraria obbligano a scarti temporali. Il volume introduce così alla Monaco nell'Otto-Novecento dove l'antifilisteismo di Wedekind e la critica sociale del «Simplicissimus» si affiancano al cenacolo di George, mentre nelle arti spicca l'avanguardia dello *Jugendstil* e del gruppo "Der blaue Reiter", fondatore – insieme a "Die Brücke" di Dresda – dell'espressionismo pittorico. È la dolente storia del secolo scorso a segnare, oltre a Dresda, la città di Amburgo, dove la memoria di Neuengamme e dei cantieri navali convive col ricordo dei sabotaggi ad opera della resistenza operaia. Con i suoi quartieri alternativi e multietnici Amburgo testimonia nel presente la differenziata identità moderna e il disagio sociale, temi cari a Siegfried Lenz. Un discorso a parte spetta a Lubecca e Heidelberg, spazi letterari eletti a dimensione esistenziale. La prima è teatro dei *Buddenbrooks* di Thomas Mann, romanzo in cui l'atmosfera della città si traduce in «habitus estetico-morale», mentre la seconda è luogo celebrato da Hölderlin, che nell'ode a lei dedicata la eleva a «geografia spirituale». Anche il contributo su Graz richiede una riflessione di ordine diverso, inerente l'affermazione dell'avanguardia letteraria del "Forum Stadtpark" e della "Grazer Gruppe" come reazione al provincialismo culturale della letteratura austriaca degli anni Cinquanta.

I contributi su Parigi e Londra («Le metropoli») focalizzano aspetti politico-culturali differenti, così come essi sono stati recepiti in ambito tedesco. La capitale francese è innanzitutto il «laboratorio politico» sulla cui filigrana si misura la 'miseria tedesca', si valutano il fenomeno della rivoluzione e l'ammissibilità della violenza, si riflette sulla dominazione napoleonica e sulla Restaurazione. Se già Parigi appare ambivalente paradigma della modernità, a maggior ragione lo è la metropoli inglese descritta nei resoconti di Lichtenberg, Moritz, Heine, nonché nell'opera di Brecht. Centro dell'internazionale comunista, Londra diviene durante il nazionalsocialismo una delle mete degli esuli tedeschi, uno per tutti Canetti.

Un ruolo particolare compete, nell'*Atlante*, alla Vienna del primo Novecento, somma interprete della crisi dei valori che investe l'Europa alla svolta del secolo e centro di sperimen-

tazione nelle arti e nelle scienze. È questa eterogeneità che l'ha resa fulcro dell'immaginaria Kakania musiliana, *topos* poetico del mondo imperial-regio destinato a scomparire, ora teatro del più bieco paternalismo (Kraus) ora spazio cangiante del multiculturale mitteleuropeo. Multiculturale è qui il termine appropriato, se si pensa a Trieste, città di aspri e fecondi confronti identitari, frontiera politico-ideologica tra Est e Ovest. Alla 'periferia' della Kakania si situa la Praga di Kafka, dove mito e leggenda medievale aprono all' 'aldilà'. Qui l'elemento ebraico-tedesco si affaccia sul mondo dell'ebraismo orientale con la sua ortodossia religiosa raccolta nello *shtetl*, la comunità rurale alla quale molti ebrei assimilati guarderanno con l'interesse – è il caso, tra gli altri, di Kafka, Roth, Buber – di chi si interroga sulla propria identità. A toccare il tema del declino dell'Impero, inscritto nella più ampia visione di un mondo colpito da un'inarrestabile decadenza, è il contributo dedicato a Salisburgo, luogo d'origine di Trakl, nei cui versi la topografia cittadina assume connotazioni angosciose. Sulle tracce dello scomparso Impero si pone d'altronde anche la vicenda umana e letteraria di Antonio-Tonko Ljeto (1919-1994) – scrittore italo-croato di sentimenti austriaci, originario del villaggio di Crno Selo – il cui romanzo incompiuto *Beeren* condensa i destini disgregati dalla storia. Completa infine la panoramica sul mondo asburgico il contributo dedicato al Burgtheater e ai teatri viennesi («Tre luoghi della memoria nazionale»), che ricostruisce la scena sette-ottocentesca della capitale seguendo lo sviluppo dei diversi generi teatrali, tra cui l'opera, il teatro di prosa di Grillparzer, il *Volksstück* di Raimund e Nestroy, l'operetta. Nel secondo dopoguerra sono Vienna e Salisburgo, con il suo festival, a catalizzare il dibattito intorno a un teatro che si vuole smarcato dai retaggi del nazismo e non provinciale.

Un percorso di lettura trasversale ha per protagonista, nel volume, Berlino in quattro momenti della sua storia. Capitale prussiana di Federico II (*Berlino nel Sette-Ottocento*), sede dell'illuminismo di Lessing e Nicolai nonché dei primi passi della travagliata emancipazione ebraica guidata da Moses Mendelssohn, Berlino si presenta all'inizio del XX secolo come rete dell'espressionismo, con i suoi molteplici punti d'incontro e il suo immaginario letterario e pittorico, che ne polarizza i diversi aspetti. Ma Berlino è anche coagulo della storia del Novecento. *La Berlino del Muro* («Lacerazioni») restituisce i traumi originatisi da quella barriera attraverso le opere di Schneider, Johnson, Christa Wolf, Plenzdorf, gettando uno sguardo anche sulla capitalistica Berlino ovest, testimone di eventi cruciali come la rivolta studentesca e il terrorismo della Raf. Le questioni annunciate a conclusione del contributo – la riunificazione tedesca come cancellazione dell'identità orientale e il conseguente senso di spaesamento negli intellettuali della Rdt – sono al centro della *Berlino dopo il Muro* in cui sul filo di *Was bleibt* della Wolf si affronta il naufragio del progetto socialista condensato nell'immagine di una «città senza nome». Con *Ein weites Feld* di Günter Grass il discorso si apre invece alla problematica della nazione unita, che l'autore occidentale, alla luce della tragedia tedesca, vuole fondata su una cultura comune aliena da ogni pathos nazionale.

Topografie dell'esilio e *Topografie della Shoah* ripercorrono le lacerazioni provocate dal nazismo. Il primo contributo ricostruisce i percorsi dell'emigrazione intellettuale tedesca attraverso le dolorose vicende di Anna Seghers,

Brecht, Benjamin e riflette sul ruolo della letteratura in un momento di emergenza politica e ideologica. *Topografie della Shoah* affronta invece il dibattito poetologico, avviato da Adorno e tuttora attuale, intorno alla possibilità di una rappresentazione estetica di Auschwitz – inteso come luogo simbolo dello sterminio – e focalizza le voci interpreti di questa tragedia nella poesia (Celan e Nelly Sachs), nella prosa (Apitz), nella letteratura documentaria (Weiss, Heissenbüttel, Bäcker) o ancora nella riflessione saggistica (Améry). Al tema dell'esilio e della *Shoah* si lega anche la riflessione intorno al concetto di *Heimat* che, compromesso dal nazismo sull'onda dell'ideologia del *Blut* und *Boden*, diviene pressoché sinonimo di *Vaterland*. Sul processo di riabilitazione di questo complesso tematico e sulle diverse valenze da esso assunte nel dopoguerra fa il punto l'omonimo contributo, toccando alcuni momenti essenziali della sua rielaborazione, dal *Prinzip Hoffnung* di Bloch, alla tetralogia *Jahrestage* di Johnson, alla serie cinematografica *Heimat* di Reiz.

La sezione «Spazi di confine» si volge alle zone di frontiera fervide di interazioni culturali e traccia un reticolo di spazi oggi non più appartenenti alla geopolitica tedesca. Il lettore è introdotto così nell'alsaziana Strasburgo, patria dello "Sturm und Drang" ma francese dal 1861, incrocio di due lingue, due culture, due organizzazioni politiche – quella feudale tedesca e quella centralista francese. Se già la Zurigo settecentesca è «terra letteraria di margine», lo è ancor più la Zurigo dell'Ottocento e del Novecento, la prima polo congeniale per gli autori del *Vormärz* che si allontanano dalla repressiva Confederazione Germanica, la seconda crocevia dei movimenti rivoluzionari europei, luogo della prossimità – e del mancato incontro – tra l'avanguardia politica di Lenin e quella culturale del Dada. È ancora Zurigo, alle soglie della Seconda guerra mondiale, ad accogliere molti intellettuali in fuga dalla Germania nazista.

Dei drammi del Novecento parlano d'altronde anche i confini mutati. È il caso di Königsberg, centro del ducato di Prussia scelto da Kant a domicilio perenne, inglobata col nome di Kaliningrad nell'Unione sovietica, che nel 1948 decide l'espulsione della popolazione tedesca, o della Bucovina, fertile terreno della cultura ebraico-tedesca prima occupato dai nazisti poi dai sovietici, *Heimat* scomparsa per Celan e Rose Ausländer. Ancora diverso è il tema della *Heimat* nelle pagine del premio Nobel Herta Müller, esponente della minoranza tedesca stanziata nel Banato e nella Transilvania, passata nella Rft a metà degli anni Ottanta. I motivi legati alla realtà rumena – l'angusta vita agreste e il giogo della dittatura – si intrecciano qui alla difficoltà di una piena integrazione in Germania. L'essere «senza casa» è anche nucleo del contributo dedicato al paesaggio identitario del Südtirol, così come esso emerge, in particolare, nei romanzi di Zoderer, al cui centro è la problematica della doppia estraneità di chi, abbandonata la ristretta realtà locale per la città, finisce vittima di un duplice spaesamento.

Altri spazi si uniscono nell'ampio contesto tedesco a quelli nazionali, a testimonianza di una cultura continuamente 'deterritorializzata' e stimolata dall''alterità'. La Grecia, l'Italia con la sua capitale Roma («Le metropoli»), e la Sicilia costituiscono i «miti del Sud» che da Winckelmann in poi fungono da luoghi reali o ideali intorno ai quali si anima il confronto con l'antico. «Mito di valenza archetipica» è la Grecia, nei diversi significati che essa assume, oltre che nelle riflessioni di Schiller sui con-

cetti di 'ingenuo' e 'sentimentale', nell'opera di Goethe, Hölderlin, Novalis, Kleist. Meta privilegiata del viaggio di formazione tra Sette e Ottocento, l'Italia è innanzitutto la Roma di Goethe, vissuta tra finzione e realtà come esperienza conoscitiva e sensuale. A essa si affiancano i paesaggi rinascimentali di Wackenroder, la natura meridionale di Jean Paul, l'Italia popolare, noncurante e arretrata, ma detentrice di una spontaneità antitetica alla funzionalità tedesca. Concreto materiale di studio archeologico e architettonico è invece la Sicilia visitata e ritratta da von Klenze, Schinkel, Hittorff alla ricerca dell'*humus* fondante per le utopie progettuali del neoclassicismo tedesco.

La sezione dedicata agli «Orienti» ripercorre la curiosità del mondo tedesco per l'Egitto, l'India, la Persia, la Cina e il Giappone. È l'interesse filologico per le lingue antiche, la ricerca di pedagogie alternative a quella umanistica, l'indagine di una possibile fusione tra culture lontane a spingere gli intellettuali, a partire dalla fine del XVIII secolo, al confronto con l'esotico. In questo contesto si colloca il fascino per i geroglifici egizi, interpretati come iconografia razionale o sistema arcano, o lo studio del sanscrito e del mito indiano, attraverso i quali Friedrich Schlegel cerca l'origine della lingua tedesca e fonda una mitologia comparata. L'attenzione di Goethe per il *ghazal* persiano, attinto dall'opera di Hâfez, o in epoca più recente di Rilke per lo *haiku* giapponese e di Brecht per il teatro nō attesta le contaminazioni poetiche volte al superamento dei modelli estetici dominanti. Più ambigua è l'immagine della Cina, riconosciuta depositaria di un sapere della natura esente dalle storture della modernità – come in Döblin – oppure stigmatizzata a emblema di quella stessa modernità (Brecht), metafora di un potere assurdo (Kafka e Frisch).

È talvolta la letteratura a restituire l'immagine di città, regioni, terre altrimenti conosciute, come evidenziano i contributi dedicati ai «paesaggi di parole». È il caso della Marca di Brandeburgo di Fontane e di de Bruyn, colta negli ambienti in cui la sua storia fa capolino e della Slesia, scenario del romanzo pastorale di Opitz e teatro per Hauptmann di un naturalismo non scevro da componenti mistiche. Al mondo slavo-tedesco dell'Alta Slesia guarda invece Horst Bienek. Mentre la Svevia si materializza attraverso i viaggi compiuti negli anni Cinquanta e Sessanta da Bonaventura Tecchi sulle orme dei filosofi e poeti – Hölderlin, Hegel, Hesse – che lì hanno vissuto, la Frisia, terra divorata dal mare, riemerge tra scenari reali e irreali nella scrittura di Storm, e la città di Augusta rivive attraverso il duplice sentimento, ora polemico ora nostalgico, del suo «figliastro» Brecht, così come nell'apprezzamento riservatole da Thomas Mann, che nel passato della libera città dell'Impero ritrova una parte della sua Lubecca. A completare la mappa dei paesaggi di parole, sono «le piccole patrie» Schilda e Seldwyla, la prima cittadina dalla fisionomia incerta sia nella geografia reale sia in quella letteraria, identificata da Wieland nella greca Abdera poi ripresa da Dürrenmatt, la seconda luogo inventato da Keller, entrambe designate a emblema, tra ironia e tragedia, della stoltezza umana. Una deviazione di lettura conduce a questo punto sulle tracce della Prussia («Teutonismi») della *Minna von Barnhelm* di Lessing e del *Prinz Friedrich von Homburg* di Kleist, riflessione sulle dinamiche interne a un stato fondato sull'onore e sulla subordinazione nel quale pur si tenta conciliazione tra necessità e libertà.

I contributi della sezione «Utopie, eterotopie» rintracciano, come vuole Foucault, quegli spazi «privi di un luogo reale» in cui la società appare perfezionata o rovesciata, o quei «contro-luoghi» realmente esistenti sorta di utopie realizzate. Non è casuale che il primo contributo sia dedicato all'America, ovvero agli Stati Uniti, raffigurati sin dalla fine del Seicento ora come potenziale scenario di una società libera ed emancipata, ora – è il momento della disillusione – come emblema della degenerazione dei modelli occidentali. Sono d'altronde arrivate anche in America le comunità pietistiche seguaci di Zinzendorf, fondatore nel 1722 della colonia di Herrnhut, in cui si propugna un cristianesimo rispettoso di tutte le confessioni. L'importanza del pietismo nella cultura tedesca settecentesca è altresì testimoniata da quella località dell'immaginario che è l'isola di Felsenburg, teatro dell'omonimo romanzo di Schnabel, incentrato sullo sviluppo di una società familiare il cui perno è il luteranesimo in forma pietistica. Alle utopie sociali si affiancano quelle artistiche. Così la colonia di pittori operante a Worpswede, presso Brema, negli anni tra Otto e Novecento, i cui esponenti sostengono una visione antinaturalistica del paesaggio con esiti che preannunciano il tratto espressionista. Altri contesti tra loro eterogenei si aggiungono a quelli già nominati. Ad esempio il giardino all'inglese del XVIII secolo, come il Garten Reich Dessau-Wörlitz, confluito nella letteratura dell'epoca – si pensi alle *Wahlverwandtschaften* di Goethe – e da questa a sua volta ridisegnato; o la Staatsbibliothek di Berlino, eletta nel film di Wenders *Der Himmel über Berlin* a universo in cui si odono «la voce dei libri e poi il groviglio di voci di cui è fatto il mondo». Luogo dell'ambiguo e dell'ingannevole, dimensione del connubio di *eros* e *thanatos*, mito decadente per eccellenza è invece la Venezia che si profila da Schiller e von Platen fino a Wagner, Thomas Mann e Visconti. Utopia progettuale è, infine, il Duomo di Colonia, la cui costruzione in stile gotico, ripresa nel 1842 circa seicento anni dopo la posa della prima pietra, risponde alla ricerca di simboli identitari comuni. Una valenza affine si rintraccia anche nella Wartburg («Teutonismi»), l'imponente complesso architettonico situato presso Eisenach, sede di una leggendaria tenzone poetica nel XIII secolo, rifugio di Martin Lutero, che qui traduce il Nuovo Testamento, e teatro nel 1817 del Teutsches Siegesfest organizzato dagli studenti della Burschenschaft di Jena.

Un discorso particolare è da riservare qui allo sviluppo del teatro tedesco. A essere ripercorsa nel volume è, innanzitutto, la nascita del Nationaltheater, inteso come istituzione portavoce, nel contesto di una Germania ancora frammentata, della moderna coscienza borghese, nonché di uno spirito nazionale fondato sull'idea di una cultura condivisa. La breve esperienza del teatro di Amburgo, dove è attivo Lessing, quella del teatro di Mannheim e, infine, del teatro di Bayreuth fondato da Wagner ne costituiscono i momenti principali. Il contributo *Freie Bühne, Volksbühne, Berliner Ensemble* ricostruisce invece il panorama teatrale berlinese dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, focalizzandone le esperienze e le figure più significative tra i registi e gli autori – da Brahm e Reinhardt a Piscator, fino a Brecht, Besson, Heiner Müller, Peymann.

Negazione di ogni utopia è invece l'ospedale-manicomio Charenton, ricovero non solo di pazzi ma anche di 'irregolari' e 'dissenzienti', in cui Weiss ambienta il suo *Marat/Sade*, riconoscendo in esso i prodromi di un'isti-

tuzione – quella dell'internamento – la cui funesta degenerazione condurrà ad Auschwitz. Chiude la sezione un contributo dedicato al romanzo *Auf zwei Planeten* di Lasswitz. Al centro dell'opera è Marte, su cui si è realizzata l'utopia di una società improntata alla libertà e alla pace, salvo che l'esportazione del modello marziano sulla terra comporta l'uso della violenza, frutto di una ragione e di una tecnologia che si rovesciano nel loro contrario. Una rivolta terrestre riequilibra i rapporti di forza: un monito affinché i più alti valori umani si affermino al di là di ogni azione coercitiva.

L'*Atlante* si conclude con «Deutschland glob@l», sezione dedicata ai volti della Berlino degli ultimi vent'anni. Muovendo dai romanzi di Brussig, ironico interprete del disincanto di una generazione ormai lontana dallo slancio ideologico di una Christa Wolf, il contributo *Sonnenallee/Kreuzberg/Mitte* si sofferma sulla letteratura e sulla filmografia di una città in bilico tra l'incalzante globalizzazione e la difesa delle peculiarità identitarie risalenti al periodo della divisione. È la *Berlino dei migranti*, multiculturale e interculturale di Kaminer, Emine Özdamar, Yoko Tawada a siglare le topografie della letteratura tedesca, come testimonianza di una cultura che oggi sa far «entrare l'estraneo» nei propri confini nazionali.

Daniela Nelva

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

Nato da un convegno organizzato dai docenti germanisti, dai musicologi e storici dello spettacolo della Facoltà di Lettere di Perugia in occasione dei 250 anni dalla nascita di Mozart, questo volume va ben oltre la consueta tipologia degli atti di un convegno, se non altro per due motivi: per la compattezza, annunciata nell'introduzione e mantenuta nell'insieme del volume, e per la ricchezza delle cosiddette appendici, che contengono la traduzione delle critiche musicali di argomento mozartiano di G. B. Shaw (ad opera di una delle curatrici del volume, la storica della musica Biancamaria Brumana), una collazione dei passi di argomento mozartiano dal *Diario* di Eugène Delacroix e, come pezzo forte, ottime nuove traduzioni dei due principali e più famosi racconti di argomento mozartiano nella letteratura tedesca: *Don Juan* di E. T. A. Hoffmann (a cura di Jelena Reinhardt) e *Mozart in viaggio per Praga* (a cura di Carlotta Becagli). All'interno del volume ad entrambi i racconti viene dedicata un'analisi approfondita, rispettivamente da Leonardo Tofi e Uta Treder. In realtà i vari contributi che compongono il libro spaziano prendendo in esame molti altri testi letterari: il libretto di Hofmannsthal per *Die Frau ohne Schatten*, testi sul *Don Giovanni* da Tirso de Molina a Max Frisch e Peter Handke (Mocali), il famoso *Mozart e Salieri* di Puškin, e ancora Aleksandr Blok, Anna Achmatova, Marina Cvetaeva (Simcic), Laura Mancinelli e Vêra Linhartová (Schlicht), proponendo dunque accanto a riletture e reinterpretazioni di opere molto note e studiate, analisi, accostamenti e chiavi di lettura accattivanti per testi meno presenti nella circolazione culturale. La novità dell'accostamento e della chiave di lettura, già evocata nel titolo *Mozart nella prospettiva dello schermo ovvero il buco nel sipario*, vale anche per il brillante saggio di Alessandro Tinterri su quattro film di argomento mozartiano (*Il flauto magico* di Ingmar Bergman, il *Don Giovanni* di Joseph Losey, *Noi tre* di Pupi Avati e *Amadeus* di Milo For-

man), così come per la presentazione di alcuni fenomeni assai poco noti della ricezione, per esempio la passione di Delacroix per Mozart nel contributo di Giuliano Ciliberti.

Ma ritorniamo al titolo, *Mozart nel mondo delle lettere*. Si potrebbe pensare che il volume sia focalizzato sull'analisi di testi che si ispirano a Mozart, alla sua biografia e alle sue opere: in parte è così, ma non esclusivamente, come con lucidità illustra Riccardo Concetti nella *Introduzione*, assai utile perché ben informata sui nodi del dibattito intorno al rapporto tra letteratura e musica, qui analizzati alla luce dei numerosi studi in proposito. Concetti prende subito l'avvio da un motivo unificante della coppia letteratura-musica, vale a dire quello della qualità letteraria dei capolavori mozartiani; in un secolo che in una prima fase teorizza ancora la subalternità della musica alle parole per arrivare molti decenni più tardi al rovesciamento di questa posizione nella teoria romantica della musica assoluta, Mozart, il quale pure ha influenzato i romantici, rappresenta un punto di equilibrio nel rapporto tra parola e musica, grazie a «quella rara fattura (che si evidenzia soprattutto nella produzione operistica) in virtù della quale il suono sa dispiegare svolgimenti drammatici, rivelare stati d'animo, evocare somme aspirazioni e nobili ideali, raggiungendo un tale grado di espressività né indipendentemente dalle parole, né come puro accompagnamento, ma in dialogo con esse» (pp. 19-20). Per tali caratteristiche della sua musica e del suo teatro musicale Mozart si interessò molto alle teorie drammaturgiche e alla riforma teatrale sviluppate in quegli anni, a quelle di Lessing in particolare. È un aspetto questo molto interessante nell'ambito del rapporto tra letteratura e musica, ben visibile in un'opera come *Die Entführung aus dem Serail*; ma tale aspetto rimane poi in ombra, non essendo esaminato specificatamente nei contributi del volume.

All'introduzione segue il saggio di Hermann Dorowin sulla *Zauberflöte*, un'eccezione all'interno del volume, non essendo l'aspetto più propriamente musicale al centro dell'interesse. Il contributo ci pone di nuovo davanti alla domanda: in che senso un'analisi dell'opera più famosa rientra nel tema "Mozart e la letteratura"? Ma la *Zauberflöte* è un *Singspiel* (come *Die Entführung aus dem Serail*) nella migliore tradizione del teatro popolare viennese, come risulta evidente anche dalla precisa analisi del libretto di Schikaneder. Dorowin non si limita tuttavia a questi aspetti, non rifuggendo dall'affrontare le questioni più dibattute dagli studiosi, che in passato si sono concentrate nella cosiddetta «teoria della frattura» (*Bruchtheorie*); rifacendosi ai lavori di Jan Assmann, Dorowin sottolinea come la *Zauberflöte* «non raffigura o narra soltanto un processo iniziatico, ma lo compie in senso performativo nei confronti degli spettatori. [...] Lo svelamento della verità, cioè il superamento del pregiudizio (*Vorurteil*, termine usato nel testo) è vissuto contemporaneamente dal protagonista e dal pubblico, come un passaggio dall'oscurità alla luce» (pp. 45-46). Nella discussione della dimensione utopica dell'opera Dorowin rinvia al film di Bergman, attivando così un nesso interno con il saggio già ricordato di Tinterri.

Dopo un articolo di Concetti dedicato alle influenze mozartiane sullo Hofmannsthal della *Frau ohne Schatten*, i contributi successivi sono dedicati alla «carriera letteraria» di Mozart «che non ha eguali tra i suoi colleghi compositori» (Concetti, p. 33), carriera che trova in Hoffmann più che un semplice iniziatore: infatti il suo racconto *Don Juan*, contenente una lettura particola-

rissima dell'opera mozartiana, come risulta dall'elegante saggio di Tofi, influenzò addirittura molte delle successive messe in scena del *Don Giovanni*.

È proprio il *Don Giovanni* a fare la parte del leone in questa carriera letteraria di Mozart, e Maria Chiara Mocali ne traccia la parabola dagli inizi nella cultura popolare e nel teatro spagnolo, passando per Molière e per il teatro tedesco del Settecento fino a Kierkegaard e agli esiti novecenteschi, in un ampio saggio assai documentato e allo stesso tempo criticamente convincente. Il *Don Giovanni* gioca un ruolo fondamentale anche nella ricezione russa, come risulta dallo studio di Olga Simcic, che ci regala un panorama ampio e affascinante su Mozart nella cultura russa. Ma anche molte delle recensioni di Shaw prese in esame da Biancamaria Brumana vertono sul *Don Giovanni*. Il saggio di Uta Treder sul delizioso racconto di Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag*, un gioiello della letteratura tedesca che da solo, come qualcuno ha detto, basterebbe a far entrare il suo autore nella letteratura mondiale, presenta una lettura critica di questo testo a tutto tondo, iniziando dal contesto biografico della genesi per arrivare all'interpretazione simbolica e mitica delle *Pomeranzen*, delle arance, intorno alle quali ruota il testo.

Il capolavoro di Mörike riunisce due dei principali fili conduttori presi in esame nel volume, vale a dire sia la biografia di Mozart come materia letteraria sia il suo *Don Giovanni,* perché è a quest'opera che Mozart sta lavorando durante il suo viaggio a Praga e la sosta al castello. E il personaggio Mozart, addirittura come fantasma, in un'evidente sovrapposizione con il suo personaggio più famoso, è al centro delle rivisitazioni operate dalle scrittrici presentate nel contributo di Claudia Schlicht.

Nella loro eleganza le due traduzioni, così come i saggi qui raccolti, cercano di ispirarsi all'armonia delle creazioni prese in esame, così come gli autori e le autrici si sono dovuti confrontare con il paradosso di rappresentare nel linguaggio la musica mozartiana. Come dice Uta Treder a proposito di Mörike: «[...] anche il cambiamento cromatico segnala l'incommensurabile per esprimere il quale le parole non sono più sufficienti, eppure devono venire in aiuto al poeta. Nel dire l'indicibile Mörike raggiunge una delle vette più alte che il mondo delle lettere abbia trovato per descrivere il mondo dei suoni» (p. 159). Mi piace quindi concludere con una citazione proprio dal testo di Mörike, precisamente con le parole 'definitive' di Franziska (nella traduzione di Carlotta Becagli): «La mia opinione da sempliciotta è che se il *Don Giovanni* non farà impazzire il mondo intero Dio dovrà mettere sotto chiave i suoi strumenti musicali, a tempo indeterminato».

Rita Svandrlik

Marco Rispoli, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 291, € 20

La lettura di questo volume, raro esempio di equilibrio fra ricerca specialistica e respiro critico che ci attrae nel presente, si raccomanda anche a chi oggi intende riflettere sulla natura e i confini della scrittura satirica, sulle modalità del polemismo, mirato all'accertamento della verità, insomma sulla plausibilità che il privato possa, anzi debba essere pubblico. Lo studio di Marco Rispoli, *Parole in guerra*, variante traduttiva di *Federkriege*, guerre di penna, è frutto di un'indagine approfondita e rigorosa, arricchitasi gradual-

mente nel tempo, su quella che si potrebbe definire la fenomenologia poetologica della scrittura satirico-polemica nell'opera di Heinrich Heine.

Per tradizione si è soliti attribuire alla scrittura polemica heiniana, dissacrante e graffiante, la finalità esclusiva, di ascendenza illuministica, della denuncia del sopruso e dell'ingiustizia nella *deutsche Misere* ottocentesca. Ma l'eredità di Voltaire e di Lessing, filtrata dagli esiti ideologico-estetici romantici, confluisce negli itinerari della discussione critica che la consapevolezza della fine della *Kunstperiode* proietta in scenari nuovi, in Heine non linearmente declinati nei canoni militanti del *Vormärz*. Nei sette capitoli del volume, sostenuti da un ricchissimo apparato di note e di riferimenti bibliografici, Rispoli, ponendo al centro della ricerca la scrittura e l'agire polemici di Heine, traccia un percorso nell'Ottocento tedesco che ne evidenzia i pesanti limiti nell'atrofizzazione della discussione pubblica, ma anche rivela un primo, autentico, ancorché labile affacciarsi dell'intellettuale moderno.

Nel primo capitolo su *Il giovane Heine, la satira e la polemica* Rispoli, partendo da un'illuminante conversazione fra il poeta e l'amico Eduard Wedekind, riportata in un'annotazione del 1824 nel diario di quest'ultimo, recupera la discussione sulla liceità di una satira *ad personam* risalendo ad Aristofane, Orazio e Giovenale e soffermandosi sulle distinzioni spesso sottili e strumentali compiute in campo estetico nella *Goethezeit*. L'affermazione heiniana, di principio e tradotta in scrittura, secondo cui «alle Satire ist persönlich», segna la rottura con l'impostazione radicata nell'età classico-romantica che aveva 'derubricato' la satira da genere letterario a figura del discorso dissolvendosi in ironia, nel *Witz* o nel comico. La rivendicazione di uno stretto legame della scrittura satirica con la realtà, che Heine condivide con Ludwig Börne e Wolfgang Menzel, secondo Rispoli porta la satira all'abbandono di ogni aspirazione poetica «facendosi esecutrice delle direttive di un intelletto critico che pretende di essere imparziale», ma anche a un'accentuazione di un'aggressività che pur di raggiungere l'obiettivo della verità sospende l'*habitus* morale. Al di là del sostanziale carattere sinonimico di satira e polemica, la prima rivolta più al monologico a differenza della natura dialogica della seconda, a Rispoli preme sottolineare in queste pagine il rapporto conflittuale e ambiguo di satira e diritto e non solo perché essa, come ricorda Heine stesso in *Die Stadt Lucca* è «figlia di Temi, la giusta». La satira, infatti, più che «complemento della legge», secondo le parole di Lichtenberg, ha in Heine la funzione di colmare la carenza di ordine giuridico per colpire l'ingiustizia, ma dalla sfera del diritto viene anche perseguita per la sua carica trasgressiva e aggressiva. Si coglie qui già la questione della limitazione dell'esercizio della satira e della soglia della sua tollerabilità da parte del potere, ma anche dalla sua funzione strumentale e di supporto al potere stesso.

Nel secondo e terzo capitolo, dedicati alla nota e violenta polemica di Heine contro Platen, Rispoli scava con puntiglio nelle pieghe dell'ultimo capitolo dei *Bäder von Lucca*, considerato per tradizione volgare e scandaloso, e affronta in un crescendo di complessità una serie di problemi di non facile soluzione. Per rispondere alla domanda iniziale: «Chi è dunque il conte Platen?», la cui risposta avrebbe rovesciato il primo giudizio positivo all'indomani della pubblicazione della commedia *Der romantische Ödipus*, Heine che stabilisce «un'analogia tra il carattere e l'opera di un uomo» ricorre alla tradi-

zione francese delle *personnalités*, della polemica *ad personam* per poi procedere *ad rem* come efficacemente osserva Rispoli: «Il metodo polemico a più riprese applicato da Heine partecipa dunque, in forme dissacranti, all'interesse verso la personalità individuale dell'uomo pubblico che si era andato sviluppando in quei decenni» (p. 66). Ma più rilevanti e problematiche sono le considerazioni volte a spiegare il retroterra tortuoso e forse non sempre del tutto consapevole della elaborazione che sottende alla cruda e apodittica *vis polemica* di superficie. Data ormai per scontata l'impossibilità per il poeta di evocare e recuperare 'ingenuamente' secondo l'utopia romantica la natura e la conseguente dimensione collettiva, «svanita la fiducia in una corrispondenza tra macro- e microcosmo – tra il 'cielo' e gli 'abissi del nostro cuore' – al poeta non resta che proiettare in pubblico la propria soggettività privata, dando luogo a un culto della personalità che non si basa più sul valore universale della voce poetica, ma, al contrario, sul carattere eccezionale della sua individualità» (p. 78). Rispoli sembra tradurre sul piano interpretativo le procedure delle indagini processuali e scientifiche, mirate da Heine alla sfera intima dell'avversario. La lettura in chiave omofobica e sessista della satira heiniana dello omoerotismo di Platen viene tuttavia riequilibrata da Rispoli attribuendo le malizie e gli espliciti riferimenti sessuali in primo luogo a una sorta di primo 'sdoganamento' della sessualità come «chiave per comprendere il carattere degli individui»; in secondo luogo in forza dell'affermazione dell'«omosessualità come categoria psicologica» Heine imputa all'ipocrisia l'asettica maestria formale di Platen. «La denuncia della repressione – conclude Rispoli – diventa allora tutt'uno con la denuncia del represso, che appare come un ipocrita» (p. 88).

Nel quarto capitolo si ricostruisce la ricezione heiniana dell'*ars disputandi* illuministica in *Die romantische Schule* e in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, inquadrando la propria poetica della polemica nella tradizione protestante in cui si inseriscono Lessing e Voß in un legame di continuità con Lutero. Alla canonica interpretazione dell'agire polemico come motore del progresso dell'umanità e dell'istanza della libertà di pensiero come fulcro comune del protestantesimo e dello spirito critico di Lessing seguono significative riflessioni sulle caratteristiche più intime dell'azione polemica che «non è dettata soltanto dall'interesse per la verità, e non è soltanto la più degna espressione dello spirito del protestantesimo: essa è anche il frutto dello *Übermut*, è la soddisfazione di una *Lust*, di una sorta di sadica voluttà che si esalta nella lotta e che precede qualsiasi considerazione circa l'opportunità dello scontro» (pp. 110-11). Affiora qui la percezione heiniana del carattere ambivalente della polemica la cui finalità di affermare la verità e principi universali coesiste con i tratti della crudeltà e della violenza che ne intaccano pesantemente la patina ideale. «Si tratta di far polemica e, al contempo, criticare la polemica […] a segnalare che la polemica, anche nelle sue espressioni più alte, anche quando si dimostra un prezioso strumento per il progresso dell'umanità, tende a riprodurre simbolicamente gli aspetti più brutali del potere materiale» (p. 142 e 145), osserva incisivamente Rispoli dopo aver riportato i duri giudizi di Heine sulla situazione della Germania, sul «violento procedere della storia» e sul meschino e strumentale ricorso alla polemica per puntellare e rafforzare il potere.

La polemica che mette in discussione se stessa è il principio interpretativo che segue Rispoli nel ricostruire nella seconda parte del volume la discussione, una vera e propria «agonalità intellettuale» fra Heine e Ludwig Börne, accomunati nella critica a Wolfgang Menzel, ma contrapposti in una disputa che segna una distanza ideologico-estetica incolmabile. Nell'acuto commento della *Denkschrift* Rispoli riconduce la sostanziale incompatibilità di Börne e Heine, per carattere e modalità di approccio critico, a una concezione ancora settecentesca della sfera pubblica del primo, tutta razionalità e idealità votate all'accertamento della verità, e a una presunta rappresentazione instabile, umorale ed estetizzante della realtà da parte del secondo, la cui scrittura polemica risulta segnata da oscillazioni e ambiguità che sembrano confermare il luogo comune della sua *Charakterlosigkeit*. Il ponte gettato da Rispoli fra Börne e Karl Kraus, risoluti polemisti entrambi, per così dire tutti d'un pezzo nell'essere votati all'affermazione di verità universali, consente *per contrarium* di far risaltare l'atteggiamento di Heine, afflitto ma anche arricchito in una pluralità di prospettive dal «venir meno di ogni fede e di ogni statica certezza», rivelando così uno dei primi sintomi della modernità. Lo schema oppositivo tra nazareni ed elleni, tra spirito e materia, nel libro su Börne travalica allora la polemica fra i due scrittori e investe le condizioni della civiltà coeva.

Le conclusioni di Rispoli sono nitide e illuminanti al fine di sottrarre una volta per tutte Heine dalle canoniche e inadeguate classificazioni: «Vi è nella sua vicenda umana e artistica la demistificazione di entrambe le cose: la critica al potere che emana dal mito di una genialità poetica che si vorrebbe superiore a ogni dissonanza, e la critica a una polemica che è certo un'arma utile a mettere in discussione i dogmi e le forme del potere, ma che inevitabilmente diviene essa stessa strumento di potere e di sopraffazione dell'altro, senza più alcuna istanza universale su cui fondare se stessa» (p. 258). A ulteriore commento si potrebbe osservare che il polemismo ha portato Heine a corroderlo rivelandone i meccanismi interni per necessità distruttivi, dei quali se fosse possibile vorremmo fare a meno, come scrive il poeta stesso in *Die Stadt Lucca*: «Ahimè! Non si dovrebbe scrivere contro nessuno, a questo mondo. Ciascuno è già abbastanza malato in questo grande lazzaretto».

Fabrizio Cambi

Peter Sprengel, *Hermann und Hedwig Stehr im Briefwechsel mit Gerhart und Margarete Hauptmann*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008, pp. 262, € 39,80.

In questo quattordicesimo volume della collana «Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft», codiretta assieme a Klaus Hildebrandt e Sigfrid Hoefert, Peter Sprengel ricostruisce la storia e le ragioni del rapporto assai controverso che legò due delle personalità letterarie di maggiore spicco della Germania guglielmina. All'inizio furono interessi comuni a favorire l'incontro fra Gerhart Hauptmann e Hermann Stehr, ma ben presto la reciproca stima che aveva fatto avvicinare i due scrittori pressoché coetanei, entrambi slesiani e profondamente legati alla loro terra (l'uno era nato il 15 novembre 1862 a Obersalzbrunn, oggi Sycyawno Zdrój, l'altro il 16 febbraio del 1864 a Habelschwerdt, oggi Bystrzyca Kłodzka), si trasformò in una sincera amicizia, non priva tuttavia di

tensioni e incomprensioni. A dividerli fu spesso una certa divergenza di idee e convincimenti riguardo alle questioni politiche e sociali, e talora anche letterarie, che tuttavia non intaccò mai la profonda simpatia intellettuale.

Nell'ampia e lucida introduzione al carteggio inedito, contenente numerose e preziose puntualizzazioni biografiche costantemente e opportunamente collegate e riferite all'attualità storica e politica in cui si mossero i due scrittori, Sprengel mette in risalto la complessità di questo rapporto, fornendo il ritratto individuale di due personalità assai differenti, nelle loro vicende private e professionali, in particolar modo per l'incidenza che ebbero nella vita culturale dell'epoca. Sicché l'epistolario si rivela in un certo senso quasi il documento di un autentico «Psychogramm» (16) consumatosi fra lo scrittore di indiscusso successo e lo scrittore ancora alla ricerca di conferme del proprio talento letterario. Lo dimostra quella caratteristica asimmetria che emerge dal confronto dello stile dei due corrispondenti: mentre per Hauptmann le lettere scritte agli amici sono degli 'sfoghi' spontanei, per Stehr esse rappresentano dei veri e propri esercizi di scrittura, che esibiscono una struttura ben precisa a livello formale e stilistico, come dimostrano le tre lettere scritte a Margarete Hauptmann, che possono essere considerate un esempio di una ricercata «Literarizität» (71).

Parte significativa del volume, che accompagna, arricchisce e completa lo scambio epistolare, è la pubblicazione di altri documenti inediti: l'abbozzo della lettera al ministro della cultura prussiana del 5 settembre 1910, in cui Hauptmann loda le capacità artistiche e il talento dell'amico; la lettera indirizzata a Stehr per il suo sessantesimo compleanno con le sue due prime redazioni; estratti dalle pagine diaristiche di entrambi, contenenti annotazioni di valore biografico e documentario riguardanti incontri privati e non, ma anche preziose osservazioni sulla vita privata, in particolar modo sul rapporto di coppia e sulla scrittura dell'altro.

La storia di quella che Sprengel definisce una «sentimentale Legende» (13) ebbe inizio nel 1896, quando Stehr inviò alla casa editrice S. Fischer un suo racconto, *Der Graveur*. Il consulente editoriale Moritz Heimann ne fu favorevolmente colpito, lo fece pubblicare sulla «Deustche Rundschau» e ne consigliò la lettura all'amico Gerhart Hauptmann, il quale rimase sbalordito dal talento e dall'abilità narrativa del suo autore e gli inviò una lettera per complimentarsi con lui. Di persona si conobbero però solo due anni dopo, a casa del compositore Max Marschalk, futuro cognato di Hauptmann e amico di Stehr, quando lo scambio epistolare si era oramai consolidato.

A unire i due scrittori fu all'inizio la comune ricerca di uno stile letterario che «superasse» il Naturalismo: da una parte la prosa visionaria di Stehr, dall'altra i tentativi neoromantici e l'interesse per il mito greco di Hauptmann, che si andava puntualizzando proprio in quegli anni. Sprengel mette in evidenza con dovizia di particolari le numerose somiglianze ma anche le sostanziali differenze fra i tentativi letterari di entrambi e dimostra come la maggiore influenza reciproca emerga soprattutto nei romanzi *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910) di Hauptmann e *Der Heiligenhof* (1918) di Stehr, romanzo quest'ultimo che potrebbe essere considerato una sorta di «Gegenentwurf» (41) dell'opera hauptmanniana.

Ulteriore punto di contatto fu la critica al sistema scolastico guglielmino. Tale presa di posizione rappresenta il momento di vicinanza ideologica più

significativo fra i due scrittori e l'inizio di una futura collaborazione, di una comune «Werkbank» (30), nonostante le diverse motivazioni personali e non. La critica di Hauptmann era la conseguenza della propria disastrosa esperienza scolastica a Breslavia, mentre per Stehr fu la battaglia di un insegnante liberale. Benché avessero idee divergenti riguardo all'istruzione scolastica, la figura dell'insegnante ebbe un ruolo fondamentale nella produzione letteraria di entrambi.

Ma il carteggio fu essenzialmente il luogo del confronto letterario (Hauptmann, per esempio, propose diverse soluzioni al finale dell'opera *Das letzte Kind*, che Stehr prese in seria considerazione), ma non solo. Largo spazio è dedicato anche alla discussione di vicende personali, seppure variamente intrecciate a questioni riguardanti la propria vocazione di scrittore. Ne è un esempio il tema dell'«Identitätskonflikt» (23) di Hauptmann con il fratello Carl, nonostante egli fosse già un drammaturgo affermato e avesse pubblicato alcune delle sue opere su riviste rappresentative del mondo letterario.

Un intero paragrafo dell'introduzione all'epistolario è dedicato a un regalo molto particolare che Stehr volle fare a Hauptmann in occasione del suo cinquantaseiesimo compleanno (37-46). Si tratta di una edizione della Bibbia molto particolare, la prima traduzione in lingua tedesca con licenza papale, pubblicata fra il 1830 e il 1834 dal teologo cattolico Franz Joseph von Allioli. All'episodio Sprengel attribuisce un particolare significato letterario e personale, in considerazione del fatto che, fermo restando l'interesse di entrambi per i temi di carattere religioso costantemente ricorrenti nelle loro opere, Stehr era cattolico, seppure aperto a continui stimoli e influssi, in particolar modo a quelli delle filosofie orientali, e Hauptmann un convinto protestante di cultura pietistica.

Per comprendere a fondo il rapporto fra Hauptmann e Stehr, Sprengel traccia anche un chiaro profilo della situazione socio-politica dell'epoca per poi illustrare analogie e differenze nelle posizioni dei due scrittori. Come si evince da alcuni saggi e interventi pubblici, l'atteggiamento critico di entrambi nei confronti dell'aggressiva politica estera del Secondo Reich e dei danni che essa ebbe per l'intera nazione, in particolare in ambito culturale, non impedì loro di essere solidali con il destino della nazione tedesca. L'esperienza del primo conflitto mondiale unì i due scrittori non solo a livello ideologico, ma anche, e soprattutto, nelle profonde e dolorose esperienze personali: entrambi ebbero un figlio al fronte, che fu fonte di ansie e preoccupazioni, così che il loro rapporto, che fino a quel momento era stato solo la vicinanza di due scrittori, divenne l'unione del destino di due famiglie.

Come testimonia l'epistolario, e come spiega dettagliatamente anche Sprengel, a partire dagli anni Venti il rapporto fra i due corrispondenti si affievolì. Dopo il successo del romanzo *Der Heiligenhof* , Stehr era divenuto un autore di successo e un punto di riferimento nella vita culturale tedesca. Nel 1926 fu socio fondatore della «Preußische Dichterakademie», avvicinandosi più tardi all'ideologia del «Blut und Boden» e aderendo apertamente nel 1934 al nazionalsocialismo. Tale attivismo era oramai inconciliabile con l'individualismo di Hauptmann, che continuò invece a professare il proprio credo nell'autonomia dello scrittore (54s.). Un ulteriore motivo di attrito fu indubbiamente la concorrenza che si aprì fra i due scrittori rispetto al loro rapporto di appartenenza con la terra di

origine. Ognuno riteneva di rappresentare al meglio lo spirito slesiano, di essere scrittore «più slesiano» dell'altro. A tal proposito, Sprengel cita la lettera inviata da Hauptmann all'amico in occasione del suo sessantesimo compleanno, in cui egli paragona se stesso alle «Wandernaturen», mentre l'amico a uno «starke(n) Baum» (65) radicato nel granito slesiano, mettendo in evidenza come tale metafora sia ripresa anche nella lettera scritta al figlio di Stehr, Dietrich, qualche giorno dopo la morte del padre, nel 1940, per esprimere il sincero affetto che li aveva legati.

Nella sua introduzione Sprengel si sofferma anche sul ruolo che ebbero le rispettive mogli dei due scrittori. Significativa e in un certo senso più importante è la parte riservata al rapporto fra Stehr e Margarete Hauptmann, cui il marito si affidava completamente, inizialmente segnato da una certa diffidenza da parte dello scrittore, mitigatasi comunque con l'intensificarsi della frequentazione e grazie anche alla comune passione per la musica. Ma non privo di interesse è quella parte dell'epistolario in cui emerge la figura di Hedwig Stehr. Per lo stile, caratterizzato persino da un'ortografia incerta e dall'impiego di forme dialettali, e per i contenuti essenzialmente pragmatici, le sue lettere si distinguono nettamente da quelle degli altri protagonisti della vicenda. Sprengel dimostra tuttavia come la donna abbia occupato un posto centrale nel *Weltbild* hauptmanniano. Lo scrittore fu attratto spiritualmente dalla donna, soprattutto dalla sua sensibilità e fragilità, e cercò di rimanerle accanto nei numerosi momenti bui della sua esistenza: quando ella perse il figlio in guerra, durante la sua crisi coniugale e nella vicenda della sua malattia mentale, che si aggravò fino a rendere necessario il ricovero in clinica.

Il volume aggiunge così un rilevante e ulteriore tassello alla ricerca sui due scrittori sia da un punto di vista critico, per i numerosi riferimenti alle loro opere e alle relative questioni letterarie, sia da un punto di vista biografico, per le descrizioni di scene di vita quotidiana e dei rapporti interpersonali che vi si vedono intrecciare. Il merito di Sprengel non è quindi solo quello di aver raccolto ed editato del materiale sinora inedito, ma anche quello di aver fornito il commento significativo di un importante capitolo di storia letteraria tedesca, quello di una «Dichter-Freundschaft» (11) assai controversa, ma che rimase sincera fino alla fine.

Giovanni Tateo

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

Il saggio di Denis Forasacco sulla figura di Girolamo Savonarola nell'ambito della letteratura tedesca a cavallo tra Ottocento e Novecento merita di essere annoverato tra quei lavori che colmano pesanti lacune, considerato che gli ultimi due studi di riferimento di Maria Brie (*Savonarola in der deutschen Dichtung*) e Alfred Teichmann (*Savonarola in der deutschen Literatur*) – volendo escludere quei lavori di carattere più ampio dedicati al *Renaissancismus* nelle sue varie fasi all'interno dei quali spicca, tra le altre, 'anche' la figura di Savonarola – risalgono rispettivamente al 1903 e al 1924. Lo studio, suddiviso in una prima parte introduttiva dedicata alla ricezione della figura del domenicano e in una seconda dedicata alla sua trasposizione letteraria, procede prendendo le mosse

dall'assunto che «dort, wo das kulturelle, ästhetische und bisweilen ideologisch-nationale Bewusstsein am stärksten ist, wird Savonarola verdrängt» (p. IX): motivo per cui, mentre nella letteratura del *Vormärz* e della *Décadence* è possibile riscontrare la presenza di questa figura, diverso è il caso per il periodo della *Hochklassik*, e dunque soprattutto in riferimento a personalità come Goethe o Schiller, per i quali non si può certo asserire che il frate domenicano esercitò lo stesso fascino che ebbe, ad esempio, in Morgenstern o in Thomas Mann. Forasacco indaga per l'appunto soprattutto le complesse modalità di relazione di importanti rappresentanti della letteratura tedesca di fine secolo con la personalità di Savonarola; approcci complessi e contraddittori, e sotto molti aspetti aporetici, determinati senz'altro da una fascinosa attrazione accompagnata da una chiara tendenza alla proiezione sia di aspetti autobiografici che di aspetti più generalmente sociali, politici e culturali – si pensi soltanto al processo di autolegittimazione sociale di stampo borghese tipica dei *Gründerjahre,* che ha voluto vedere in Savonarola anche un 'nuovo' tipo di uomo – e contemporaneamente, però, da distacco critico, alla luce della consapevolezza che il fondamento della sua idea democratica, costituito in realtà da un'ascesi dal carattere fortemente conservatore-reazionario, non sostenne altro che una bieca tirannia di un cattolicesimo perversamente oscurantista: «Savonarola stellte sich also zwischen die Antipoden: zwischen katholische und evangelische Welt (typisch für die Vorläufer), zwischen Konservatismus und Progressismus, Größe und Dekadenz, Askese und Lebensfülle» (p. XI). E proprio riguardo al protestantesimo occorre rilevare un primo interessante paradosso che vide il frate domenicano incoronato dal 'domenicano protestante' Lutero come precursore del *Protestantismus* tedesco e come martire della riforma; fu infatti grazie alle sue traduzioni (1524) delle prediche di Savonarola che l'opera del frate italiano trovò la sua prima diffusione in ambito tedesco. Parallelamente all'immagine dell'antagonista di una Italia secolarizzata, quella rinascimentale, nella quale assunse il ruolo di combattente per la libertà del popolo e allo stesso tempo di rappresentante di una neo-ascesi di stampo medioevale, Girolamo Savonarola assurse nella Germania di Lutero a emblema di un protestantesimo teso alla difesa della verità e per questo, dunque, sottoposto a persecuzione.

L'evidente salto temporale dal XIV al XVIII secolo cui è costretto l'autore trova le sue ragioni nel fatto che dopo un sostanziale disinteresse nei confronti della figura del frate nel periodo della controriforma, si registra un ritorno di interesse a partire dalla seconda metà del Settecento; in Francia, ad esempio, grazie a Pierre Bayle, mentre in Inghilterra mediante l'opera di William Roscoe. In ambito tedesco è soprattutto all'inizio del secolo XIX che opere di studiosi quali Carl F. Benkowitz (*Savonarola, der Märtyrer in Florenz – eine Wundergeschichte aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, 1801), Gottlob Rudelbach (*Hieronymus Savonarola und seine Zeit*, 1835), Karl Meier (*Girolamo Savonarola aus grossen Theils handschriftlichen Quellen dargestellt,* 1836), nonché la voce presente nel *Grosses Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände* (1851), tacciabili senz'altro, in taluni casi, di approssimazioni a fini divulgativi o di condizionanti intenti teologici di stampo protestante, posero le basi per una lenta ma proficua appropriazione della figura e dell'opera di Savonarola. Spetta tuttavia alla traduzione in lingua tedesca della *Storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*

(1859-1861) di Pasquale Villari il primato tra le biografie dedicate al frate; a essa, occorre dire, attinse la maggior parte degli scrittori della *Jahrhundertwende*, profondamente colpiti dalla complessità e dalla contraddittorietà della personalità, esattamente così come veniva fuori da questa biografia: «Savonarola wurde dank dieser Biographie vor allem für die deutsche Welt zu einem der größten Wegbereiter der Moderne» (p. 19).

Ben condotto risulta il secondo capitolo della prima parte introduttiva del saggio, dedicato al «verdrängter Savonarola um 1800». Al suo interno Forasacco prende le mosse dalle posizioni espresse da Johann Gottfried Herder in *Zu Hieronymus Savonarola Bildniß* (1777), laddove si sofferma soprattutto sull'approccio storicistico herderiano secondo il quale la storia viene ad assumere le sembianze di una grande tela da osservare con distacco e spirito analitico al fine di rivelarne la sua più profonda struttura interna, per rinunciare, contemporaneamente, a servirsi di fuorvianti parametri di valutazione coevi. Uno storicismo improntato sì, per certi versi, ad una visione teleologica che non poté esimersi dalla tendenza a considerare l'analisi storica come «anamnesi della *Moderne*» (p. 26) e nella fattispecie come continua ricerca di tutte quelle fasi contraddistinte dalla rivolta, nelle quali si voleva riconoscere *in nuce* il lento sviluppo del *Bürgertum* tedesco, ma tuttavia scevro da facili entusiasmi dettati da ingenua immedesimazione: la visione matura, e distaccata per l'appunto, del periodo rinascimentale italiano consentì a Herder di 'emanciparsi', per certi versi, dal Rinascimento stesso. Tenendo conto di tali premesse Forasacco mette in luce come il Savonarola di Herder, quale pensatore liberale e carismatico castigatore di costumi, strenuo oppositore dell'assolutismo affamato di libertà, assuma infine i contorni del tragico protagonista di un dramma, quello storico, che lo vide vittima della 'fortuna'. Alla stregua di un Copernico o di un Reuchlin, nel Savonarola di Herder sono ben riconoscibili le sembianze di un idealista che deve soccombere ai misteriosi percorsi di un «höherer, überlegener Zeitgeist» (p. 31).

Contrariamente al 'distacco' analitico di Herder, l'approccio di Goethe al Rinascimento italiano fu invece improntato ad un forte interesse (auto)-biografico: «ästhetische Bildung» e «bürgerliche Freiheit», incarnati nella figure storiche di Benvenuto Cellini, Giulio II e Lorenzo il Magnifico, assursero per Goethe a emblemi del moderno «Ich-Prinzip» (p. 43). Che ruolo sarebbe dunque potuto spettare, in questo quadro, alla figura e all'operato di Girolamo Savonarola? Esattamente quello del più ottuso oppositore di questa moderna tensione verso l'autodeterminazione. Di particolare interesse risulta il confronto tra la figura di Filippo Neri e di Savonarola, allorché Goethe allude, nella *Italienische Reise*, alla «gute Laune» e al «reiner» entusiasmo del primo in contrasto a quello «unrein» del secondo (p. 49). Si tratta di una dicotomia perfettamente aderente al pensiero metafisico di Goethe all'interno del quale è la coesistenza di contrari, l'«alternanza senza sintesi» di «opposti non polarizzati» (V. Mathieu), alla base del *principium individuationis*. La pluralità di sfumature, anche contraddittorie, presenti nella ricca personalità di Filippo Neri – ascesi e coinvolgimento mondano, serietà e ironia –, contrariamente allo «ärgerlicher Humor» di Savonarola determinato in definitiva dalla volontà di dominio sullo «Zeitgeist» (p. 52), secondo il modo di percepirlo di Goethe, lo faceva avvicinare in modo sensibile a quel volto umoristico di

gioco tra le parti alla base dello «Ich-Prinzip» dell'uomo moderno, e quindi rinascimentale. La contrapposizione operata da Goethe tra la figura di Filippo Neri – ma con esso anche quella di Benvenuto Cellini, Giulio II e Lorenzo il Magnifico – e quella oscura e inquietante di Savonarola sintetizza in realtà la modalità di una neutralizzazione dell'immagine del frate e altresì del suo retaggio, nello stesso momento in cui contrassegna la *Goethezeit* e, con le dovute differenze ed eccezioni, il romanticismo, laddove, soprattutto in quello tardo, Savonarola incarnò l'oscuro volto «satanico-dionisiaco» (p. 60) del Rinascimento.

L'analisi che Forasacco conduce nella seconda parte del suo lavoro, concentrata sul poema epico-lirico *Savonarola* (1837) di Nikolaus Lenau, si ricollega direttamente non soltanto alle premesse storicistiche di Herder, cui si è accennato, e cioè a quella concezione positiva di storia come *entelechia*, grazie alla quale la moderna individualità borghese poteva 'scegliere', per così dire, la propria parte di storia e i propri archetipi più 'utili' al processo di autolegittimazione, ma anche e soprattutto al superamento di tale concezione ad opera di Hegel e, dunque, ad una concezione del percorso storico dell'uomo meno positivamente progressivo, quanto piuttosto condizionato dal contrasto tra i particolari «Wollen, Interessen und Fähigkeiten»; la storia dell'umanità, insomma, con Hegel cessava di essere un «Boden des Glücks. Die Perioden des Glücks sind leere Blätter in ihr; denn sie sind Perioden der Zusammenstimmung, des fehlenden Gegensatzes» (p. 70). Il nichilismo di Lenau è senz'altro fortemente improntato ad una simile concezione che fa non a caso il paio con un nuovo sentimento di disorientamento e lacerazione interiore, tipico dei più significativi giovani rappresentanti della *Restaurationszeit* tedesca e austriaca e che trovò voce già nel suo dramma in versi *Faust*, apparso nel 1835, nel quale la negatività distruttiva della storia prendeva il sopravvento sulla volontà dell'uomo: perfetto ed esasperato contraltare, per l'appunto, al *Faust* goethiano. Non è dunque un caso che Lenau, guardando al passato, rivolgesse la propria attenzione al tardo Rinascimento italiano, ad un periodo cioè di trapasso nel quale il complesso, moderno processo di individualizzazione si accompagnò ad un certo pervertimento morale oltre che ad una «stilizzazione manieristica dell'arte» (p. 73). Ben introdotti dal paragrafo dedicato alla genealogia del poema *Savonarola*, nel quale Forasacco mette in controluce le indubbie influenze determinate da un interesse religioso frammisto a *Schwärmerei* e passione per Sophie von Löwenthal, il lettore viene introdotto a una dettagliata analisi di un'opera che si caratterizza piuttosto per la melanconia (e non certamente per il portato religioso) oltre che per la potente spinta di autoriflessione che la anima. Lenau riconosce nella figura di Savonarola l'incarnazione del doloroso destino dell'idealista e del credente, del riformatore e del reazionario, dell'impetuoso e dell'ascetico; come è facile vedere, immagini dicotomiche le quali ben si attagliavano alle personali profonde e irrisolte contraddizioni interiori dello scrittore, e che dovevano necessariamente concludersi con la crisi della composizione e con la relativa impossibilità di portarla a compimento.

Le contraddizioni insite nella figura e nella ricezione di Girolamo Savonarola, che, a ben vedere, costituiscono un *Leitmotiv* di questo lavoro, sono tanto più evidenti se si considera che nello stesso momento in cui in Germania Lenau proponeva una rappresentazione di Savonarola sostanzialmente pessimi-

stica e lontana da ogni soluzione, in Francia il movimento del neo-cattolicesimo ripescava dalle maglie della storia la figura di un Savonarola portavoce della 'risacralizzazione' dell'arte e della cultura cristiana nel contesto rinascimentale di decadenza e pervertimento dei costumi. Mentre ancora in Italia, in pieno periodo risorgimentale, il Savonarola di Tommaseo veniva presentato come liberatore della patria, «apostolo di unità cattolica» e «apostolo di libertà infinita» (p. 139) e Carducci celebrava «la memoria del più libero e giusto reggimento onde mai godesse la città» (p. 140). In Germania, invece, se per Burckhardt la Firenze rinascimentale rappresentò l'utopica alternativa all'angusta e anti-moderna atmosfera di Basilea e Savonarola, in qualità di modello tipico dell'uomo rinascimentale italiano, una «völlig zu Feuer und Flammen gewordene Persönlichkeit» (p. 147) capace di sintetizzare estetica e politica – stesso processo che Forasacco mette in evidenza in campo letterario nell'opera di Arthur de Gobienau, il cui Savonarola politico/artista dovette soccombere al tentativo idealistico di confondere arte e «Realpolitik» (p. 159) – per Nietzsche il frate domenicano tornava ad essere – si pensi alle *Unzeitgemäße Betrachtungen* e a *Der Antichrist* – l'oscuro e fanatico castigatore del vitalismo e della volontà di potenza. Tuttavia, addentrandosi nell'analisi del rapporto tra Nietzsche e Savonarola, Forasacco insiste sulla contraddizione che vi emerge nel momento in cui si sofferma sulla indubbia fascinazione esercitata dal frate sul filosofo. Frate che a questo punto, è lecito dire, assume le sembianze del prototipo dello *Übermensch,* in qualità di «Führer der Masse» (p. 150) e soprattutto di problematica «Projektionsfigur» delle idiosincrasie psicologiche del filosofo stesso – si consideri la *Genealogie der Moral,* laddove Nietzsche riconosceva nella pratica ascetica una pericolosa «partielle psychologische Hemmung und Ermüdung» (p. 151): fonte non secondaria della volontà di potenza esercitata anche mediante la tensione verso il sovvertimento dei valori.

Ma è nel portato più generale che il culto del Rinascimento, e con esso anche la figura di Savonarola, ha avuto nella cultura *fin de siècle* fino ai primi del Novecento – e merita a questo proposito menzione l'analisi di opere dedicate a Savonarola da parte di autori poco frequentati come Helene Willemoes-Suhm, Wilhelm Uhde, Richarda Huch, Wilhelm Weigand, Raimund von Leon, Isidor Hopfner, Ernst Hammer, Franz Bachmann, Gilbert Beckett – che occorre leggere la profezia di Nietzsche espressa in *Menschliches, Allzumenschliches*, e cioè che il *Renaissancismus*, il culto manieristico nei confronti di un passato senz'altro mitizzato, sotto diversi aspetti in modo esasperato, altro non furono che il segno di una profondissima crisi e disadattamento vissuti in prima persona dall'artista moderno – a questo punto divenuto vero e proprio epigono – il quale, nella provvisoria illusione della rievocazione di un passato stilizzato, scrive Nietzsche, ha impedito all'uomo di «lavorare veramente al miglioramento del suo stato» (p. 174).

Da questo culto per un passato mitizzato di cui tuttavia Nietzsche e il suo *Übermensch* divennero, come visto, un emblema contraddittorio, fu rapito anche Christian Morgenstern: il suo progetto, mai portato a termine, di una trilogia dedicata a *Savonarola*, *Cesare Borgia* e *Julius II*, nacque per l'appunto nel contesto del comune *Nietzsche-Enthusiasmus* – Forasacco sottolinea anche le implicazioni che la lettura di Lagarde, Langbehn e Stirner esercitò in questo contesto in Morgenstern – e del

bisogno altrettanto caratteristico di rinnovamento del teatro tedesco attraverso il dramma, all'insegna della *Einheitlichkeit* (Lagarde) del popolo tedesco (sebbene, nella prospettiva di Morgenstern, fosse rivolto ad una borghesia di stampo sostanzialmente aristocratico). Come raggiungere questi fini? Mediante lo stile – uno stile alto e improntato a quello classico – e la celebrazione della figura del protagonista, in questo caso, dunque, di quella del frate. Il Savonarola che Morgenstern conosce attraverso l'opera di Villari è segnato da una sete (volontà) di potere, da un'ossessione che si manifesta come il risvolto di una stessa medaglia, nella quale l'altra faccia è costituita dalla profonda vena ascetica. La grandezza della morale e dell'ascesi di Savonarola veniva così a consistere – nell'ottica di un nietzscheano come Morgenstern – nella «krankhafte Leidenschaft» e «Perversität» (p. 238). Si tratta tuttavia di una volontà di potenza che non viene mai totalmente esperita, e proprio qui risiede la rilettura personale di Morgenstern in chiave estetica e artistica, nel segno, cioè, della tragica consapevolezza dell'impotenza dello «asketisch-künstlerischer Machtwillen» (p. 245). Il Savonarola di Morgenstern è una figura della decadenza tendente ad una patetica declamazione di impotenza, così come si evince dalla battuta nella quale un rassegnato Savonarola esclama: «Ich sehe kein Ende – kein Ende… Ein Kriegshauptmann nannt'ich mich. Aber kein Kriegshauptmann hat es so schwer wie ich. Er unterwirft und setzt seine Getreuen über die Stadt und unterwirft die nächste. Und fällt eine ab, kehrt er zurück, unterwirft sie abermals, bändigt sie endlich alle mit Eisen und Gesetz. Ich muß Tag um Tag, Mond um Mond, Jahr um Jahr dieselbe Stadt mir immer von neuem unterwerfen mit immer gewaltsameren Mitteln – mit immer geringerer Hoffnung, daß meine Gebote gehalten werde» (p. 247).

Tra 'risacralizzazione' dell'arte e ricerca di un nuovo stile drammatico si mosse anche il giovane Thomas Mann, autore del racconto *Der Weg zum Friedhof* (1900), nel quale i toni dal severo piglio apocalittico rimandano direttamente al fascino esercitato sullo scrittore dalla figura del frate, conosciuto, anche nel suo caso, attraverso la lettura della biografia di Villari, e che è facile ricondurre ad un approccio in prima istanza determinato da una proiezione imperniata proprio sulla coesistenza di contraddizioni e conflitti, prima di tutte quella tra *Geist* e *Leben*. L'analisi condotta sulla novella *Gladius Dei* (1902) introduce nei dettagli all'interno del complesso rapporto tra Thomas Mann e Girolamo Savonarola; complesso rapporto sul quale Forasacco si concentra anzitutto puntando l'attenzione sul «dissozierter Blick» (esercitato stilisticamente attraverso l'uso del *Präteritum*) con il quale il Mann narratore guarda alla città di Monaco e attraverso il quale gli riesce di esprimere, parallelamente alla descrizione di una tedesca 'Firenze rinascimentale' grottescamente contraffatta, un più o meno velato distacco critico. È tra le strade 'abbagliate' dal sole di questa Monaco che si muove la figura del protagonista come una sorta di ombra la quale al contrario fugge il sole e che assume le sembianze dell'artista/poeta critico e anacoreta per il quale l'esercizio dell'arte è investito più di istanze prettamente morali ed etiche, che estetiche ed edonistiche. Non a caso, stando agli appunti del terzo *Notizbuch*, Mann aveva in mente di intitolare la novella "Der christliche Jüngling im Kunstladen" (p. 265). Da non sottovalutare è altresì il particolare messo in luce da Forasacco riguardo al valore della scelta di un personaggio

come Savonarola in rapporto alla nota opposizione del giovane Mann nei confronti delle tendenze cattolico-cosmiche della maggior parte degli epigoni georgeani, tipiche di una certa corrente decadente. Il Hieronymus di Mann parteggia infatti per una «protestantische Heiligsprechung des Kritikers» contro la «narzisstische und katholische gefärbte Selbstheiligung des Künstlers» (p. 270). Indubbiamente utile, al fine di comprendere meglio non soltanto il rapporto Mann-Savonarola, ma anche la tecnica narrativa sottesa all'opera manniana, risulta il capitolo dedicato al meccanismo doppio della maschera, di cui Thomas Mann si serve – non solo in questo caso – ogni volta che intende rappresentare un personaggio che nello stesso tempo osserva con sguardo critico e indagatore. Il Hieronymus/Savonarola di Mann, che è al contempo moralista critico del suo tempo e vittima, si risolve dunque non in una maschera fissa come quella del carnevale italiano, colorata e immobile, ma piuttosto in una maschera greca, la quale come una sorta di seconda pelle, cioè, mobile e aderente al viso, è capace di comunicare i movimenti veri dell'attore che anima il personaggio; si tratta, in fin dei conti, dello stesso processo che qualche anno dopo Mann avrà modo di annotare in *Bilse und Ich* in riferimento al noto concetto di *Beseelung*: «Es ist nicht die Gabe der Erfindung, – die Beseelung ist es, welche den Dichter macht. [...] Die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was der Dichter ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum» (p. 275). Thomas Mann tratteggia in buona sostanza una figura che contemporaneamente osserva dall'alto del suo distacco: nel momento in cui, in qualità di *Literat*, sembra condividere appassionatamente il criticismo di Savonarola, se ne allontana allorquando sviscera, con un forte processo di autoanalisi, il contraddittorio sensualismo (represso) che sta dietro alle più appariscenti manifestazioni ascetiche e che naturalmente si riflette sul suo personale *status* di artista (e) borghese: «Noch einmal projiziert Mann auf die Figur des Savonarola eine Facette der Krise des bürgerlichen Künstlers, seiner eigenen Krise: die problematische Spaltung der Moderne zwischen fortschritlichem Enthusiasmus und dekadentem Kulturkonservatismus. Fiktiver Archetypus und Projektionsfigur der Krise ist Girolamo Savonarola für Thomas Mann» (p. 287). Le stesse dinamiche animano il dramma *Fiorenza* (1906), nel quale Mann si trovò a 'indossare' la maschera non più di un personaggio fittizio, ma di quello esplicitamente storico. Forasacco inserisce da subito la sua analisi su *Fiorenza* nel già citato contesto secondo il quale l'approccio alla storia fu definitivamente votato alla «Enthistorisierung der Vergangenheit» alla ricerca del «Charakteristisches und Repräsentatives der menschlich-bürgerlichen Außerordentlichkeit» (p. 292), al quale neanche Mann appunto non fu estraneo, e lo fa avvalendosi anche dello studio dei lavori preparatori al dramma risalenti agli anni 1900-1901 e alla documentazione d'archivio non pubblicata. La religione del frate, che in questo dramma si manifesta in un bieco assolutismo ascetico, si risolve in una sorta di compensazione, al fine di riguadagnare un presunto potere sulla vita, altrimenti assente, e che alla fine si concretizza – è evidente la lezione nietzscheana – in un istinto di volontà di potenza intriso di odio e di vendetta. Più che un martire della verità, dunque, in *Fiorenza* il Savonarola di Mann viene fuori come vittima del vitalismo rinascimentale, mentre nei panni dell'intellettuale 'moderno' deve constatare il fallimento del tentativo di trascendere la vita attraverso l'arte: la

volontà di potenza si tramuta in un «Willen zum Nichts» (p. 329), emblema della disillusione nei confronti della forza redentrice della 'sacra' opera d'arte. Ma Savonarola è anche emblema di quel fanatico «gotischer Mensch der neuen Intoleranz» (p. 345) di cui parla Mann nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen,* dal quale prenderà più in là le distanze, e di cui Forasacco mette bene in evidenza i tratti pre-fascisti sintetizzati nell'immagine del «nihilistischer Caesar» (p. 337). Per Thomas Mann la figura di Savonarola ha dunque incarnato quello stesso tragico destino individuabile nella «Völkergeschichte» (Schopenhauer) ogni qual volta al tentativo di instaurare una «revolutionär-konservative Demokratie» (p. 349) è seguito un inesorabile declino.

Davide Di Maio

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

È ormai da qualche decennio che gli studi sul *George-Kreis*, in parte anche in Italia, hanno contribuito in modo deciso e definitivo a mettere in luce la profondità teoretica e filosofica dell'opera di quegli autori che operarono in stretto contatto con la figura del poeta renano nella *Jahrhundertwende* e nei primi decenni del XX secolo. L'elenco che se ne potrebbe fare sarebbe oltremodo lungo e articolato e non permette comunque di circoscrivere la figura di George e del suo seguito di discepoli, ammiratori e collaboratori nel contesto di una considerazione puramente storico-letteraria o storico-artistica del fenomeno nella sua complessità. Si tratta piuttosto di un vasto insieme di personaggi – poeti, letterati, intellettuali, filosofi, storici, filologi, artisti, editori – che vennero a influenzare con il proprio contributo una parte considerevole e determinante della cultura tedesca di inizio Novecento, una cultura che, erede della grande tradizione classico-romantica, del *Geist der Goethezeit* come avrebbe detto Korff, si preparava a quei tragici mutamenti che nel giro di tre decenni l'avrebbero irrimediabilmente sconvolta. È proprio la radice classico-romantica della *Bildung* espressa dal *Kreis* che permette l'individuazione di quelle matrici autenticamente teoretiche della sua produzione che ne esprimono tutto il fecondo spessore e tutta la controversa complessità, e questo nella continuità con quella grande tradizione filosofica, da Kant a Herder, da Schlegel a Novalis, che proprio nel periodo della *Goethezeit* ha permesso il definirsi e il consolidarsi della nostra modernità culturale e filosofica. Fra queste matrici, un ruolo di assoluta preminenza viene assunto dalla prospettiva di filosofia della storia quale viene elaborata nella produzione riconducibile alle grandi monografie di autori quali Friedrich Gundolf, Ernst Bertram, Kurt Hildebrandt, Berthold Vallentin ed Ernst Kantorowicz, solo per citare alcuni dei nomi più significativi cresciuti a stretto contatto con l'ispirazione della poesia georgeana: è la tradizione della cosiddetta *Gestaltgeschichte* che in tali opere prende forma, l'autentico sfondo teoretico di una nuova comprensione e ricomposizione della realtà che trova proprio nell'ambito della riflessione storico-filosofica del *Kreis* il suo momento di massimo e più fecondo sviluppo.

Un ruolo fondamentale in tale prospettiva viene svolto in particolar modo dalle due monumentali biografie su Goethe e su Nietzsche, rispettivamente

di Gundolf e di Bertram, che apparvero nel 1916 e nel 1918 nella serie dei *Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst*, e che, nel testo di Anna Maria Arrighetti, vengono a costituire i due poli dialettici intorno ai quali si definisce il presupposto stesso della prospettiva teorica del *Kreis.* Con attento e profondo spirito di analisi e con un riferimento costante ed estremamente preciso alle numerose fonti disponibili, l'autrice procede a una ricostruzione delle vicende connesse all'elaborazione e alla stesura delle due opere, mettendone in evidenza la connessione con tematiche storiche e filosofiche che trovano il loro modello di sviluppo nelle forme stesse della poesia georgeana. Quella che nel testo viene definita come «eine stark metaphysisch geprägte Auffassung des Mythos» (p. 17), quella appunto che caratterizza la lettura gundolfiana e bertramiana, va infatti intesa, nella linea della tradizione della *Romantik*, come una categoria fondamentalmente estetica, «im Sinne einer Art der Erkenntnis und der Erfassung von Wahrnehmungsinhalten» (*ivi*): è al mito infatti che è possibile ricondurre una visione della storia che connette l'interpretazione della tradizione letteraria e artistica a un nuovo sistema di valori, quello espresso dalla lirica assoluta di George, alla sua 'arte spirituale', e che permette pertanto una nuova e rivoluzionaria percezione della *Wirklichkeit*. L'arte e la storia, allora, appaiono come forme eminenti di conoscenza, fondamento stesso della scienza, che è sempre scienza del *Leben*: come dice Gundolf, infatti, «wir ehren die Wissenschaft als ein Mittel zur Gestaltung des Lebens» (cit. a p. 15).

Fin dalla prima parte del testo, quella dedicata a Gundolf, l'accento viene posto sulla dimensione eminentemente riflessiva della nuova *Kultur*, che trova proprio nel legame vitale fra poesia e storia il suo momento massimo di definizione e nella necessità di conferire una nuova direzione alla cultura mediante una profonda e autentica 'rivoluzione spirituale' la sua missione più nobile. Il fondamento della *Gestaltgeschichte* di Gundolf, dice Arrighetti, risiede nel principio che «die Geschichte, ebenso wie das Leben, besteht in einer fortlaufenden Reihe von einmaligen Ereignissen, da eine Auffassung der Realität als Fluss weder Wiederholungen noch Ähnlichkeiten zulässt» (p. 58). È il preludio alla rielaborazione compiuta da Gundolf dell''eterno ritorno' nietzscheano, che qui viene a definirsi anche attraverso il concetto di 'grande uomo' e della sua irripetibilità, ripreso in parte dalla riflessione di Jakob Burckhardt: esso permette di rinsaldare il legame fra i tempi, il nesso fra passato e presente, fra uomo e divino, nella prospettiva di una nuova forma di umanità e di *Klassik*: «Der grosse mensch – dice Gundolf – ist die höchste form unter der wir das göttliche erleben: alle grössten gedanken sind nur in menschen, durch menschen, aus menschen […], nur aus ihnen fliesst jedes neue wort das fleisch wird, jede kräftige verwandlung, jeder zeugende same» (cit. a p. 59). È in questo senso che l'autrice parla dello storico come *Hüter der Bildung* (p. 61), in quanto artefice di una *Geistesgeschichte* che in fondo è sempre un *Gestaltungsprozess* finalizzato, attraverso l'unicità e irripetibilità dei suoi *exempla*, alla definizione «einer der Gegenwart adäquaten 'Bildungstradition'» (p. 65). Nella complessità della figura e della produzione di Goethe, che Arrighetti, seguendo l'impostazione della monografia gundolfiana, ripercorre in tutta la sua ampiezza, il poeta si pone «als ein ursprünglicher Mensch einer abgeleiteten, sekundären Bildungswelt gegenüber» (p. 78) e attraverso di lui Gundolf

stesso dà rappresentazione «einer sich in einem permanenten Bildungsprozess entfaltenden Gestalt […], in welcher Dichtung und Leben koinzidieren» (*ivi*). È questa, secondo l'autrice, l'origine stessa del processo di creazione artistico, che si fonda sulla dinamica che sussiste fra la legge individuale della *Gestalt* e la sua interpretazione e, su un piano diverso, fra il divenire, come quello sviluppo del *Leben* dal quale nascono le opere, e l'essere, come «das Hervortreten selbst durch Tat oder Wort» (p. 80): «[F]ür den Betrachter der Gestalt – dice Gundolf – sind Leben und Werk nur die verschiedenen Attribute einer und derselben Substanz, einer geistig leiblichen Einheit, die zugleich als Bewegung und als Form erscheint» (cit. a p. 80). Il rapporto fra poesia e vita, che in Gundolf, secondo Arrighetti, consegue un'intensità maggiore persino rispetto alla più celebre interpretazione di Dilthey, ricollega direttamente la figura di Goethe alla sua componente organica e simbolica, che si definisce in un nuovo rapporto fra parte e tutto, in un nuovo e decisivo momento ermeneutico che sembra eliminare i confini fra elemento soggettivo e oggettivo, fra carattere personale e *überpersönliche Gewalt*, fra destino e natura. In base a tale prospettiva l'autrice procede poi a una attenta ricostruzione della struttura portante della monografia gundolfiana a partire dal concetto di *Kräftekugel*, secondo una concentricità che distingue la produzione goethiana nelle tre *Hauptzonen* dei discorsi, delle lettere e delle opere propriamente dette e che impedisce, in riferimento a queste ultime, la tradizionale distinzione di genere fra lirica, epica e dramma: a essa Gundolf sostituisce infatti quella fra lirica, simbolica e allegorica, quali «drei verschiedene Arten der Stoffgestaltung, drei verschiedene Distanzen des gestaltenden Ich zu seinem Stoff, drei verschiedene Stufen der Stoffdurchdringung» (cit. a p. 95). Con tale distinzione si intreccia quella di carattere temporale, che ripercorre lo sviluppo dell'opera goethiana dalla gioventù fino alla comparsa del *Faust II*. Nell'ottica di una lettura unitaria della figura del poeta, risulta di particolare interesse l'interpretazione dell'ultima fase della poetica goethiana, che l'autrice riconduce al rapporto fra legge e natura: se infatti «das Verhältnis zwischen Ich und Welt in den vorigen Phasen seines Lebens die Form des Kampfes zwischen naturhaft schöpferischem Ich und Gesellschaft hatte […], so werden nun Schicksal und Gesetz der Natur subsumiert, und zwar als Funktionen einer weit gefassten Natur, die an allen Lebensmächten teilhat, sie alle nach einer strengen Notwendigkeit bindet» (p. 137). È quel processo di tipizzazione che si pone all'origine delle ultime opere di Goethe, dalle *Wahlverwandtschaften* a *Dichtung und Wahrheit*, da *Pandora* al *Westöstlicher Divan* e al *Faust II*, le opere, cioè, che portano a compimento il suo ultimo *Bildungstrieb*, volto, come bene riconosce Arrighetti, alla definizione di una unità culturale europea, di una *Weltliteratur*, «durch die Bereichung und Erweiterung des 'deutschen Geistes' durch Meisterwerke fremder Literatur» (p. 146). Proprio in tal senso Goethe, attraverso la propria arte assoluta, rimane così *Herrscher* della storia e del tempo, creatore di senso e di valore per il presente e per un'umanità rinnovata nello spirito.

Nella medesima prospettiva si muove l'interpretazione che l'autrice offre della monografia bertramiana su Nietzsche, qui ricondotta alla centralità del concetto di *Legende*, che viene a costituire, assieme al concetto di *Mythos* così come espresso da Gundolf, l'altro polo dialettico di definizione della *Gestaltgeschichte*. Il 'tentativo mitologico'

intrapreso da Bertram mette in primo piano il cosiddetto 'ritratto biografico', come fondamento stesso di una '*metaphysische Darstellung*' che, come dice Arrighetti, «das 'bloß' Gewesene – das Individuelle und Akzidentelle – zugunsten des beständig-ideellen, immer anders erlebbaren Wertes des Menschen verwirft» (p. 166). È questa la ragione per cui la prospettiva bertramiana viene a fondarsi su una concezione della filosofia della storia come *Seelenwissenschaft* e *Seelenkundung*, nel cui contesto la leggenda stessa diviene possibilità simbolica di espressione, sintesi fra pensiero e significato nel prodotto linguistico: «Sie [die Legende] allein – dice Bertram – verknüpft wirklich […] den Heiligen und das Volk, den Helden und den Bauern: Seher und Nachwelt finden sich nur hier» (cit. a p. 169), in essa soltanto si disvelano allo stesso modo la storia e la verità. L'autrice procede quindi a una attenta ricostruzione della struttura compositiva della monografia che, come si mette bene in luce, nel suo carattere ermetico «wirkt auf den Leser wie eine in sich geschlossene, polyphone Komposition» (p. 175), attraverso le figure, i luoghi, i 'paesaggi spirituali' e mitici che hanno ispirato la produzione nietzscheana e che ne fanno un autentico mistero spirituale per la storia universale. Come particolarmente interessanti sono da segnalare, fra le altre, le problematiche che vengono trattate nelle sezioni "Weimar" e "Socrate". Nella prima viene rinsaldato, secondo Arrighetti, il legame fra Goethe e Nietzsche e così fra le due monografie in oggetto, nella prospettiva, così come dice Bertram, di una *entdeutschte Überdeutschheit*, nella quale il poeta tedesco, appunto come Nietzsche, appare come «der Held, der die Werte der Bildung, den Kampf gegen die Barbarei […] verkörpert» (p. 197), la manifestazione di ciò che è 'oltre-tedesco', classico in senso assoluto, europeo e universale. Lo stesso filosofo tedesco viene presentato come ultimo esponente della *Goethezeit*, cioè di quella che viene qui definita, in conformità con la lezione korffiana, *deutsche Humanität*, e quindi del *Deutschtum* più originario e universale, in ferma e decisa opposizione con la cultura illuministica e con la *Zivilisation* razionalistica occidentale. L'ermeneutica bertramiana agisce anche sulla figura di Socrate, di cui viene presentata un'immagine estremamente particolare, che contrasta in parte con la celebre interpretazione nietzscheana della *Nascita della tragedia*: è la figura del Socrate *Musiktreibender*, così come proposta nel *Fedone* platonico, che viene utilizzata dall'autore per giustificare lo stretto legame, proprio attraverso la musica, fra cultura greca e cultura tedesca in riferimento alla centralità dell'eros pedagogico come fondamento stesso della società e dello Stato. È con questa immagine, prosegue Arrighetti, che Bertram può rappresentare il mito in modo paradigmatico «als Möglichkeit, als Geschehen, ja als Flucht aus der Einengung durch den Intellekt» (p. 221). In questo il filosofo tedesco appartiene alle grandi personalità della storia dello spirito, assieme a Goethe e Novalis, Hölderlin e Schopenhauer, Kant e Wagner, ma in lui tale tentativo assume una forma esemplare, «weil er all die seelischen Urkräfte des 19. Jahrhunderts […] in sich vereinigt» (p. 223), portandole a compimento. È la volontà mitopoietica di Nietzsche che Bertram pone in primo piano come fondamento per la creazione di un nuovo mito, di una 'nuova epoca eleusinica': in tal modo, continua l'autrice, «Nietzsche wird der Wirklichkeit entrückt und in eine heroisch-göttliche Dimension überführt» (p. 225), in un orizzonte mistico, quello stesso orizzonte nel quale

si trova inserita la *Gestaltgeschichte* del *Kreis*.

Il percorso che porta da Goethe a Nietzsche, nel confronto fra le due monografie qui presentato, appare quindi in tutta la sua inesauribile profondità, quale cifra stessa di una modernità che non si lascia ridurre alle istanze di un razionalismo di maniera e che l'autrice presenta sotto una luce di assoluta paradigmaticità, quella cioè della prospettiva eminentemente mitico-simbolica in cui essa si scopre inscritta: è per questo che, come si afferma, «über die weiterhin fruchtbare Reflexion über das Wesen der historischen Darstellung hinaus liegt die unstrittige Modernität von Gundolfs und Bertrams Beiträgen somit gerade in dem paradigmatischen Charakter und dem kulturgeschichtlichen Wert ihrer Bilder» (p. 233). Sono le immagini di quella 'trasformazione mitica' alla quale, come dice Arrighetti in chiusura, è affidato il compito di sintetizzare il mondo ideale e l'esperienza reale dell'interprete; è il presente eterno della poesia, nel quale *Mensch* e *Werk*, biografia e *poiesis*, storia e leggenda, convivono nell'irripetibilità di un gesto potente, quello della poesia di George, che si fa annuncio di nuove possibilità per il pensiero e per l'arte. Questo è il significato ancora oggi attuale e provocante dell'ambiente culturale formatosi intorno al *George-Kreis*, e che il testo di Arrighetti coglie in uno dei suoi momenti di sviluppo filosoficamente più decisivi e significativi.

Giancarlo Lacchin

Maria Innocenza Runco, *Visioni di un teatro da camera. Il teatro di Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss*, Acireale, Bonanno Editore, 2008, pp. 268, € 18

Il saggio di Maria Innocenza Runco ripercorre con un'attenta analisi critica la teoria e la prassi teatrale di due grandi artisti del primo Novecento, Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss. Si tratta di un prezioso contributo alla conoscenza dell'attività teatrale dei due artisti (e più in particolare di quella di Hofmannsthal), che è stata finora sottovalutata sia sul versante della teoria sia su quello della pratica scenica.

Il volume è strutturato in quattro capitoli, il primo dei quali analizza il complesso rapporto fra Hofmannsthal e Strauss, con particolare attenzione alle problematiche estetiche che emergono dalla loro interazione. Gli altri tre capitoli sono invece dedicati a singoli spettacoli, di cui vengono accuratamente ripercorse la genesi, le forme e la ricezione: *Il Cavaliere della rosa*, *Arianna a Nasso* e *Arabella*. Nel primo capitolo, l'autrice illustra con molta chiarezza l'estetica teatrale sottesa alla realizzazione degli spettacoli analizzati. Hofmannsthal auspica una sinergia fra le arti, in particolare fra parole, musica e messa in scena, elaborando un'alternativa possibile alla ricerca di Wagner di un'opera d'arte totale. Attento ai codici non verbali della comunicazione scenica, delinea un *Gesamtkunstwerk* complesso, che si arricchisce di tentazioni sinestetiche. Una poetica che, nella prassi, non poteva che entrare in conflitto con la concezione teatrale di Strauss, fondata sul ruolo preminente della musica, generatrice di immagini visive. La Runco, che aveva già affrontato la questione del rapporto fra Hofmannsthal e Strauss, descrive i

rispettivi atteggiamenti estetici di fondo, affidando i riferimenti più espliciti e approfonditi alla trattazione dei tre spettacoli realizzati in collaborazione dai due artisti.

Attraverso un'analisi rigorosa delle fonti, alcune delle quali inedite, Runco ricostruisce in modo efficace il contesto culturale in cui si colloca l'esperienza di Hofmannsthal e di Strauss, illustrando il loro rapporto alla luce delle rispettive concezioni estetiche. Sebbene non sia lasciato molto spazio a possibili riferimenti ad altre figure importanti della scena europea di quegli anni, l'autrice dimostra di saper valutare con notevole capacità critica l'apporto di poetiche ed estetiche eterogenee nell'opera di Hofmannsthal. Se l'intento di portare sulla scena l'invisibile e l'indicibile avvicina Hofmannsthal alla poetica simbolista, molte altre influenze arricchiscono la sua concezione teatrale, dalla ricerca di uno «stile conversante», da cui discende la scelta della commedia, alle suggestioni offerte dalla tradizione dei comici dell'arte. Ciò che caratterizza l'attività di Hofmannsthal è la ricerca di modalità espressive fortemente comunicative, capaci di rappresentare le vibrazioni interiori, l'essenza magmatica della realtà. Si tratta di un'aspirazione comune alle avanguardie teatrali dei primi del Novecento, a partire da Craig e Appia, che tuttavia Hofmannsthal rielabora in una visione originale, in una continua dialettica fra teoria e prassi scenica. Proprio quest'ultimo aspetto, su cui Runco fonda la sua analisi, costituisce il versante più degno di approfondimento, soprattutto in relazione al rapporto non sempre facile fra Hofmannsthal e Strauss.

La portata innovativa di Hofmannsthal sul piano drammaturgico viene valutata in relazione alla pratica scenica dell'epoca, con cui l'artista si misurò costantemente. Degna di nota è per esempio la tendenza di Hofmannsthal a superare la monoliticità sentimentale – derivante dalla mozione degli affetti su cui si fondava la tradizione operistica – per privilegiare una pluralità di voci, di individui come di atteggiamenti psicologici. Questa nuova impostazione era tanto più innovativa in quanto si scontrava con consuetudini radicate, che caratterizzavano il genere, e forzava i limiti del ruolo tradizionalmente attribuito al librettista stesso. La grandezza teorica di Hofmannsthal risiede tuttavia proprio nel costante confronto con la prassi teatrale – un aspetto che il saggio pone in evidenza mediante una dovizia di documenti e fatti oggettivi. Fra l'altro, considerato dal punto di vista della storiografia teatrale, il superamento del protagonismo attorico era in perfetta sintonia con le istanze più innovative e persino rivoluzionarie dell'epoca, tanto più se teniamo conto del sostanziale conservatorismo dell'ambiente privilegiato dei «virtuosi», che rendeva il teatro musicale, ancor più di quello di prosa, ancorato a un'impostazione tradizionalista.

In generale sia Hofmannsthal che Strauss affrontano la questione del rapporto fra il codice verbale e la partitura sonora, senza eludere il problema dei condizionamenti dovuti alle consuetudini della prassi teatrale, di derivazione ottocentesca, che subordinava le scelte musicali allo sfoggio virtuosistico delle abilità canore dei cantanti. L'atteggiamento dei due artisti è comunque molto diverso, poiché Strauss parte da una maggiore acquiescenza al ruolo predominante della musica e a certe consuetudini del teatro musicale, che in altri casi potevano determinare un rapporto conflittuale fra il musicista e il librettista. Il ruolo di Hofmannsthal, d'altra parte, va ben al di là di quello di un semplice librettista per investire direttamente l'estetica teatrale nel suo com-

plesso e la messa in scena, intesa come momento di sintesi che deriva da una compiuta sinergia fra gli elementi. Come dimostra chiaramente il carteggio fra i due artisti, la ricerca di Hofmannsthal di un'equidistanza fra i due principali codici linguistici, musica e parole, è il proposito-guida che orienta il suo rapporto con Strauss. L'allestimento diventa così un terreno di confronto dialettico fra le due prospettive mediante la messa in gioco di altri codici (mimici, gestuali, spaziali, prossemici).

Il secondo capitolo del saggio ricostruisce la genesi della prima opera musicale realizzata da Hofmannsthal in collaborazione con un compositore, *Il Cavaliere della rosa*. Definita da Hofmannsthal «quasi una pantomima», l'opera è caratterizzata da una mescolanza fra tragico e comico. Per ricostruire alcuni elementi essenziali dello spettacolo, Runco attinge a varie fonti, fra cui le indicazioni contenute in un quaderno di regia, il carteggio fra gli artisti e le testimonianze sullo spettacolo. Al di là del limite intrinseco costituito dalla relativa penuria di documenti specifici, sarebbe stato apprezzabile un maggiore approfondimento dell'apporto registico di Max Reinhardt, il cui intervento viene giudicato decisivo anche sul versante della recitazione. A metà fra storia e fantasia, lo spettacolo ha come cifra stilistica la libera reinvenzione di un Settecento gioioso e raffinato, ricco di giochi linguistici e sollecitazioni visive. L'autrice esamina lo spettacolo con un'analisi dettagliata dei personaggi, condotta a partire dalla caratterizzazione drammatica per giungere all'interpretazione scenica, di cui vengono valutati in particolare la partitura mimica e i costumi (che in quanto segno continuo contribuiscono in modo determinante alla cifra stilistica complessiva). Rusco analizza quindi l'organizzazione dello spazio scenico – risalendo alle premesse teoriche che hanno determinato le scelte dell'allestimento (come l'uso simbolico ed espressivo di alcuni oggetti) – e l'invenzione musicale di Strauss, di cui ricerca discendenze a assonanze nell'opera di famosi compositori, a partire da Mozart.

Il secondo spettacolo analizzato nel saggio è *Arianna a Nasso*, una «moderna favola mitologica», la cui struttura metateatrale si intreccia con le maschere della commedia del'arte. Con una leggerezza giustamente paragonata a quella di E.T.A. Hofmann, l'opera pone in rilievo due principi opposti, incarnati rispettivamente dalla protagonista Arianna, fedele all'uomo amato fino alla morte, e la capocomico Zerbinetta, che si abbandona felicemente alla mutevolezza della continua seduzione. L'analisi dello spettacolo prende avvio dagli appunti di regia di Reinhardt, opportunamente messi a confronto con le didascalie del testo di Hofmannsthal. Esaminando la messa in scena alla luce dell'immagine dei personaggi delineata dai due artisti, Runco dimostra di saper sottilmente interpretare gli scarti della rappresentazione rispetto alla concezione iniziale, ovvero le complesse dinamiche sottese alla realizzazione sulla scena di un progetto estetico. L'apporto di Reinhardt è qui indagato con attenzione critica, senza sottovalutare i dettagli e senza perdere di vista il senso dello stile complessivo. La stessa attenzione viene riservata all'analisi della partitura musicale di Strauss.

La scarsa coesione e coerenza stilistica dello spettacolo, che provocò alcune recensioni negative, indusse Hofmannsthal a una revisione del libretto e condusse a una nuova *Arianna a Nasso*, la cui sofferta gestazione rivela in modo particolarmente evidente la tensione fra le diverse impostazioni dei due artisti.

Runco passa in rassegna con accuratezza le varianti dello spettacolo rispetto alla prima versione, coniugando l'esegesi della poetica sottesa al progetto con opportune e puntuali osservazioni sulla performance, ovvero sugli elementi visivi e sonori della messa in scena. Sottolineando le due scelte stilistiche dominanti, il «travestimento barocco del mito» e il «recitativo conversante», enuclea inoltre con chiarezza la valenza comunicativa dell'opera nel contesto culturale del tempo.

Il quarto e ultimo capitolo è dedicato alla messa in scena di *Arabella*, opera in cui l'intervento di Strauss sul libretto fu più pesante, al punto da costringere Hofmannsthal a una serie di riscritture (che si protrassero fino alla sua morte improvvisa, nel luglio 1929). L'analisi dell'opera procede, come di consueto, a partire dal piano drammaturgico per poi passare all'analisi dello spettacolo nei suoi diversi elementi e codici linguistici, con particolare attenzione alla partitura musicale.

Concludono il volume una breve appendice informativa sulla produzione teatrale e le messe in scena di Hofmannsthal, un apparato illustrativo composto di bozzetti e foto di scena, la bibliografia e l'indice dei nomi. Il saggio, opportunamente corredato di una prefazione di Valentina Valentini, storico del teatro, costituisce un prezioso contributo alla ricostruzione di una produzione artistica fondamentale nell'ambito della germanistica, della storia dello spettacolo e della musica.

Sandra Pietrini

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

Alle difficoltà di interpretare criticamente l'opera di Karl Kraus accennò anche Walter Benjamin: a suo avviso nessun autore più di Kraus andrebbe onorato col silenzio. La complessità non priva di contraddittorietà degli scritti krausiani, che spesso ha indotto la critica a trattarli con circospezione, è particolarmente evidente nelle sue riflessioni in ambito giuridico e politico. Refrattarie ad ogni sistematizzazione, le disorganiche posizioni di Kraus hanno spesso dato luogo ad analisi troppo parziali o mistificanti; si è inoltre assistito alla frequente riduzione della sua opera a pura miniera di citazioni o a mero caleidoscopio di *Witze* arguti.

Maurizio Cau riesce ad analizzare gli aspetti giuridico-politici dell'opera di Karl Kraus in modo acuto e riccamente documentato. Senza mai pretendere di condensare la complessità degli atteggiamenti krausiani in formulazioni riduttive, Cau discute di volta in volta le posizioni espresse sulla *Fackel* confrontandole con il loro contesto storico-politico e dando conto dei vari esiti critici ai quali esse hanno dato origine. Il validissimo libro di Cau coglie dunque una delle caratteristiche precipue della scrittura di Kraus, il quale, mantenendo le proprie riflessioni sempre in continuo sviluppo, ha consapevolmente lasciato irrisolte le contraddizioni interne alla sua opera per scioglierle poi su un piano più alto. La disomogeneità delle ventimila pagine della *Fackel* si risolve infatti, a ben guardare, in una tensione verso un cielo di stelle fisse costituito da quei valori culturali originari che per Kraus costituiscono il concetto di *Ursprung*.

L'analisi di Cau si concentra in particolare sugli aspetti giuridici e politici della scrittura krausiana, e così facendo getta luce sull'intero percorso dell'autore: come scriveva Benjamin infatti «non si capisce nulla di quest'uomo finché non si riconosce che tutto, necessariamente e senza eccezione, lin-

guaggio e cosa, per lui ha luogo nella sfera del diritto». La riflessione krausiana sul diritto muove a partire da un più alto ideale di giustizia, a sua volta profondamente legato al culto per la lingua intesa come paradigma etico e giuridico. L'idea di giustizia per Kraus è infatti pensabile soltanto nella lingua: la lingua è insieme specchio dell'ordine originario e *medium* della sua riaffermazione, e possiede quindi una forte valenza ideale e prescrittivo-normativa. Come ha scritto Adorno nelle *Noten zur Literatur* a proposito di Kraus, «la traccia giuridica penetra profondamente fin nell'interno della teoria linguistica, fin nell'interno della sua prassi linguistica: egli conduce dei processi in questioni di lingua contro coloro che parlano, col pathos della verità contro la ragione soggettiva. Arcaiche sono le forze che adduce in ciò». Il libro di Cau sottolinea inoltre come la prospettiva di Kraus su diritto e giustizia sia influenzata anche dalla originale rielaborazione di matrici culturali diverse come in particolare la tradizione ebraica, con la quale Kraus intrattiene un rapporto fertile quanto controverso.

La riflessione krausiana sul diritto caratterizza in particolar modo l'inizio della sua attività, ovvero quello che Jenaczek definisce il «periodo social-etico» della *Fackel* (seguirà poi una «svolta estetica»). Pur senza mettere a punto una strutturata dottrina penale, Kraus si esprime con chiarezza a favore dell'affrancamento dell'universo giuridico dalle istanze morali: il monopolio statale della pena non può giungere a invadere il campo della morale privata. Coi suoi scritti Kraus mette in evidenza l'ipocrisia di un sistema giuridico filisteo e ipocrita, il cui perbenismo innesca un circolo vizioso: la giustizia che si propone la soppressione dell'immoralità favorisce infatti l'immoralità stessa. Nel separare la dimensione normativa da quella morale, quindi, Kraus si interroga anche sulla relazione tra diritto e giustizia e sulle basi etiche sulle quali si fondano le leggi.

A questo proposito Cau distingue due diversi filoni interpretativi. Alcuni studiosi, tra i quali in particolare Reinhard Merkel, leggono nelle posizioni krausiane l'affiorare di alcune istanze della dottrina giuridica del suo tempo; altri, primo tra tutti Benjamin, riconoscono nelle sue posizioni una forte critica al fenomeno giuridico in sé. Il primo gruppo di critici ha sottolineato come la discussione dottrinale a cavallo tra i due secoli ruotasse proprio intorno agli obiettivi e agli scopi della coercizione penale. È stata messa in risalto, tra l'altro, l'affinità tra le posizioni krausiane e quelle di Franz von Liszt, secondo il quale la pena non si fonda su giustificazioni di stampo metafisico e non conduce a una condanna morale bensì ha carattere preventivo e correttivo. È fuor di dubbio che le idee di Kraus risentano del dibattito a lui contemporaneo; d'altra parte nella sua opera le suggestioni delle teorie giuridiche coeve sono mediate da quello stesso ideale di 'origine' che presiede alla sua prassi critica. L'influenza del concetto di *Ursprung* sulle posizioni krausiane in ambito giuridico non lo porta ad abbracciare le dottrine del diritto naturale, però innesca quello che Cau definisce un «ripensamento critico della legalità in termini di giustizia».

È proprio in questo senso che vanno interpretate le affermazioni di Benjamin sul carattere «accusatorio» della prassi critica krausiana nei confronti dell'ordinamento giuridico. Secondo Benjamin il «salto mortale veramente ebraico» compiuto da Kraus – la venerazione della giustizia divina in quanto lingua – dà luogo all'«ultimo atto d'accusa di questo fanatico: mettere in stato d'accusa lo stesso ordinamento giuridico.

[…] Egli denuncia l'alto tradimento perpetrato dal diritto contro la giustizia. Più esattamente, dal concetto contro la parola, a cui deve la sua esistenza». Ciò non significa che Benjamin veda in Kraus uno spirito anarchico antiautoritario nemico di ogni ordine giuridico; piuttosto lo inquadra nell'ambito del proprio pensiero, intravedendo nell'ideale krausiano di giustizia alcuni tratti del dio della tradizione ebraica. Kraus però non si richiama mai esplicitamente a una giustizia di ordine divino, né pensa la divinità come una istanza giuridica. Il fitto dialogo che Kraus intrattiene con la sfera del diritto rimane immanente alla realtà e si esplicita per mezzo dell'attività pubblicistico-satirica: la satira è per lui complemento del diritto penale e il processo diventa strumento della battaglia satirica.

Sulla stessa falsariga, inoltre, Cau compie un'analisi dettagliata delle posizioni krausiane in ambito politico. L'opera di Kraus non si regge su un pensiero politico coerente ed unitario: è egli stesso ad affermare che «in politica non è da inseguire la cosa giusta, ma l'unica possibile in ogni momento». Nel libro di Cau anche le opinioni politiche di Kraus vengono messe in relazione al contesto storico e alle istanze che regolano la sua attività di critico. La complessa dialettica tra convinzioni conservatrici e rivoluzionarie è infatti solo parzialmente analizzabile per mezzo delle categorie che regolavano il dibattito politico del suo tempo. Le esternazioni di Kraus in materia politica sono piuttosto il frutto del suo pensiero riguardo ai problemi della stampa, della lingua, della morale. A partire da una tale prospettiva multifocale è dunque possibile capire come in Kraus possano convivere posizioni antidemocratiche e repubblicane, antiliberali e antisocialiste, antiparlamentari e vicine a una idea di Stato come garante di alcuni principi fondamentali. La componente reazionaria del pensiero di Kraus, ad esempio, va interpretata non tanto come un'adesione ai partiti conservatori della Vienna del suo tempo, bensì *in primis* come l'aspirazione alla ricomposizione in ambito politico di quella armonia originaria che in Kraus prende il nome di *Ursprung*.

La contraddittorietà delle esternazioni politiche di Kraus non dipende solo dal loro rimanere subordinate a quello che egli chiama «Dienst am Wort», bensì anche dalla convinzione che la politica non sia in grado di affrontare in profondità i problemi dell'esistenza. Ciò non fa di lui un autore impolitico: piuttosto, come afferma Cau, «in Kraus si rende manifesta la differenza esistente tra una pubblicistica che "fa politica" perseguendo precisi obiettivi e rendendosi portatrice di una determinata ideologia, e un'attività critica che opera "in maniera politica", slegata da ogni logica partitica e mossa da un polemico obiettivo di distruzione di stampa, partiti e ideologie».

Lo stesso Kraus era ben consapevole che la convivenza nella sua opera di matrici ideologiche diverse sfuggisse al rigido sistema delle categorie politiche: «ogni volta che leggo *La muraglia cinese,* gli uni dicono "Bravo! Questo era di nuovo di sinistra radicale!", mentre l'altro gruppo riconosce ridendo sotto i baffi le sue visioni conservatrici di destra, senza che nella pausa o più tardi segua un aspro accordo sul mio programma politico. Così manovro abilmente tra i partiti». Specchio di questa voluta eterogeneità di prospettive è il problematico rapporto con il partito socialdemocratico che caratterizzerà tutti gli anni Venti. L'esperienza della prima guerra mondiale aveva alimentato lo spirito pacifista e antimilitarista krausiano; nel 1919 Kraus sostiene esplici-

tamente il partito socialdemocratico, per poi attaccarlo da sinistra qualche anno dopo e abbandonarlo definitivamente nel 1934 manifestando la propria adesione al regime autoritario di Dollfuß. È interessante notare inoltre che l'iniziale vicinanza di Kraus alle posizioni del partito socialdemocratico nasce dalle componenti antiborghesi e antiliberali di cui esso si faceva espressione, ovvero quelle stesse che in seguito daranno origine al *Deutsch-Nationalismus.*

Parallelamente, la scrittura di Kraus può talvolta rammentare quel «gergo dell'autenticità» che per Adorno contraddistingueva il romanticismo politico del pensiero conservatore d'inizio secolo, ma vi rimane aliena perché risulta sostanzialmente scevra dal nazionalismo, dal vitalismo e dalla celebrazione del soggettivismo sostenuti dai partiti di destra. Infine le critiche al liberalismo, che furono la costante più marcata della sua pubblicistica politica, sono il sintomo di una visione di carattere più culturale che strettamente politico: oggetto della satira krausiana sono prima di tutto i *clichés* del pensiero liberale – l'ottimismo nei confronti del progresso, l'esaltazione della libertà individuale – e solo in seconda battuta i partiti che si ispiravano a questi principi.

Dopo il fallimento della durissima polemica che Kraus scagliò contro il capo della polizia Schober in seguito ai sanguinosi avvenimenti del luglio 1927 si nota in Kraus non soltanto un distacco dalla socialdemocrazia, duramente messa sotto accusa anche per la politica culturale della «Arbeiter-Zeitung», bensì anche un più evidente ripiegamento su posizioni antipolitiche. Alla politica, resa impraticabile dai fascismi e dalle debolezze della socialdemocrazia, Kraus oppone, per mezzo delle letture shakespeariane e goethiane del *Theater der Dichtung,* un mondo retto dal valore originario della parola e del teatro. «Alla fine era il Verbo», scrive.

L'opera alla quale Karl Kraus si dedica durante gli anni dell'ascesa del nazismo, la *Dritte Walpurgisnacht,* è l'ennesima dimostrazione di come per il polemista austriaco l'istanza politica e quella linguistico-letteraria convivano nello stesso gesto. Portando la propria lingua quasi alla soglia dell'incomprensibilità, Kraus intende non soltanto prendere posizione contro l'abuso linguistico perpetrato dal giornalismo, ma anche definire un programma politico teso a salvare la civiltà dalla barbarie nazionalsocialista riportandola al paradigma etico e linguistico dell'origine.

Il silenzio in cui Kraus si chiude dopo gli avvenimenti del 1933 dà luogo ad accese polemiche: lo scrittore satirico viene accusato di aver messo a tacere la propria vena polemica proprio nel momento di maggiore necessità. In realtà il silenzio è stato sempre parte integrante del procedimento satirico krausiano, sia in ambito letterario che politico. Già nel 1914, in occasione della lettura pubblica del testo *In dieser großen Zeit*, Kraus aveva affermato: «Chi aggiunge parole ai fatti deturpa la parola e il fatto, ed è doppiamente spregevole. Questa professione non si è estinta. Chi ha qualcosa da dire si faccia avanti e taccia». Nel 1934, a proposito del silenzio krausiano che seguiva la citazione delle parole dei suoi avversari, Brecht notava: «Nessuna parola aiuta questi scribi ed oratori a superare il silenzio veramente mortale che segue le loro dichiarazioni, essi vengono portati via senza giudizio. Uno spazio vuoto sulla carta li lincia». Portando dunque allo scoperto il nesso che lega le posizioni krausiane in materia di diritto e di politica alla sua attività critico-letteraria, Maurizio Cau non soltanto permette una più profonda compren-

sione di questi aspetti, ma illumina con chiarezza anche il significato di quel «silenzio rovesciato» col quale si chiude la parabola intellettuale di Karl Kraus.

Irene Fantappiè

Stefano Beretta, *Una sorta di racconto. La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza in Robert Walser*, Udine, Campanotto, 2008 (Le Carte tedesche 30), pp. 200, € 18,00

Negli ultimi anni si è registrata la pubblicazione, in rapida sequenza, di diverse traduzioni walseriane (*Ritratti di scrittori*, a cura di Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi, 2004; *Una specie di uomini molto istruiti. Testi sulla Svizzera*, a cura di Mattia Mantovani, Locarno, Dadò, 2005; *Storie che danno da pensare*, a cura di Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi, 2007; *Il Brigante*, a cura di Margherita Belardetti, Milano, Adelphi, 2008) che sembrerebbero indurre il lettore italiano a postulare, dopo un lasso di tempo in cui molto rari erano i testi dell'autore svizzero proposti al nostro pubblico, una sorta di sua rinascita in Italia, paese che negli anni Settanta Paul Walser riteneva fosse stato 'conquistato' dall'autore elvetico (*Robert Walser erobert Italien*, in «Tages-Anzeiger», 9.12.1977). Tuttavia, la ricezione critica dello scrittore svizzero nella germanistica italiana non può paragonarsi all'eco che suscitano gli autori canonici del Novecento germanofono. Se si prescinde dal numero monografico che la rivista «Homo Sapiens» ha dedicato a Walser («Homo Sapiens. Rivista di filosofia, arte e letteratura», nuova serie, 1, N. 1, giugno 2009), numero che raccoglie le relazioni presentate nel corso dell'iniziativa della libreria romana Simon Tanner, il cinquantenario della morte di Walser è passato nel nostro paese pressoché inosservato e in genere i contributi critici sull'autore elvetico sono alquanto sporadici.

Il lavoro di Beretta costituisce la seconda monografia sull'autore uscita in Italia, dopo il significativo libro di Leonardo Tofi *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser* (Napoli, ESI) che risale ormai al 1996. Il volume in esame è destinato a chi già conosca l'autore di Biel e intenda entrare nel merito delle varie problematiche a lui connesse, prima di ogni altra quella del rapporto tra l'artista e il contesto storico-letterario. È questo infatti, in particolare a partire dal lavoro di Peter Utz Tanz *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998; si veda in merito la recensione in «Osservatorio Critico della germanistica», II, n. 4, 1999), uno dei punti nodali delle trattazioni su Walser, sia che esse si propongano esplicitamente di approfondire tale problematica, sia che questa emerga nel corso della discussione di altri aspetti dell'autore elvetico. Il libro di Beretta scandaglia tale questione adottando un approccio a spirale ed evidenziando di volta in volta, nei tre capitoli di cui si compone, sfaccettature diverse del complesso rapporto tra io e mondo, autore e contesto storico-letterario, rapporto di cui non mira a epurare contraddizioni, ma a mostrare la valenza documentaria «per una migliore comprensione della spiritualità tedesca ed europea della prima parte del Novecento» (p. 9). In tal modo l'Autore ribalta quella che fino a non troppi anni fa era la prospettiva di tanta Walser-*Forschung*, la quale riteneva che proprio in virtù di contraddizioni e discrepanze lo svizzero costituisse un caso a sé che rifuggisse da qualsiasi inquadramento storico-culturale.

Sgombrato il campo in sede preliminare da *topoi* ricorrenti come ad esempio quello di Walser poeta dell'idillio nonché da un equivoco molto frequente, quello secondo cui tutta la produzione dell'autore elvetico non sarebbe che la preparazione al silenzio, ovvero al ritiro nella clinica psichiatrica, e che pertanto una scrittura siffatta si sottragga a qualsiasi tentativo di 'storicizzazione', Beretta nella parte introduttiva del libro descrive con chiarezza ed analiticità la tesi che poi si volge a mostrare convincentemente nelle dense pagine del volume: «L'opera di Walser partecipa […] appieno del clima spirituale degli anni in cui si dispiega, ma al contempo si configura come critica severa e intransigente della cultura di quello stesso periodo. Da questa posizione incerta, dalla rinuncia ad assumere un punto di vista assoluto discende una poesia unica, a suo modo militante, aggressiva, eppure tanto spesso a prima vista trattenuta su tonalità intimistiche e bucoliche» (p. 10). Tale caratterizzazione della scrittura walseriana coglie davvero nel segno, come chiunque conosca l'opera dello svizzero è indotto a riconoscere, e si pone agli antipodi rispetto alla posizione di studiosi come ad esempio Peter Gronau, che in tempi molto recenti sottolinea la disomogeneità stilistica di Walser definendolo anacronisticamente «Inselbewohner» (*'Ich schreibe hier dekorativ'. Essays zu Robert Walser*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 45; si veda «Osservatorio Critico della germanistica», XI, n. 28, 2008). Beretta sostiene invece che «Robert Walser è autore che a pieno diritto va annoverato tra i grandi europei del secolo scorso, in virtù della sua arte germinata dal particolare ma per intuizione e per esperienza cresciuta nell'universale» (p. 11).

Poiché l'Autore ritiene, a ragione, che l'osservazione di Adorno secondo cui «il soggetto si fa solo con il linguaggio» – come l'esegeta francofortese afferma per Hölderlin – si possa applicare anche a Walser, particolare attenzione è rivolta ai procedimenti formali attraverso i quali lo svizzero coglie la molteplicità del reale. Sarebbe tuttavia vano cercare nella monografia una sezione dedicata esclusivamente agli aspetti linguistico-formali; i corposi paragrafi dei vari capitoli si susseguono infatti non in base ad uno schema analitico che indichi di volta in volta l'intento dell'autore, ma in base a una logica argomentativa che opera con categorie filosofiche (tempo, io, conoscenza, esperienza) grazie alle quali l'Autore caratterizza pregnantemente l'arte di Walser. Tale procedimento, se da un lato richiede al lettore un impegno maggiore rispetto a lavori con una *Gliederung* più minuziosa, dall'altro ha il pregio di evidenziare la continuità e la coerenza della complessa argomentazione, che si sviluppa con una ricchezza di riferimenti storico-letterari, estetici e filosofici raramente rintracciabili in altri lavori sull'autore elvetico.

Il primo capitolo si volge a illustrare le peculiarità dello Ich-Buch. Lo studioso prende le mosse dalla notissima prosa tarda *Eine Art Erzählung* – di qui il titolo del libro – , in cui si legge «il romanzo che vado avanti a scrivere rimane sempre lo stesso, e potrebbe essere definito come un libro del'io variamente articolato, o disperso», per affermare che «il romanzo-vita di Walser è un *Gesamtkunstwerk* in cui un'individualità si racconta senza remore» (p. 23). Che l'attività artistica di Walser sia generata dalla biografia dell'autore non vuol dire che i testi dello svizzero siano da leggere come «un lungo saggio autobiografico. Al contrario, la scrittura del libro dell'io si intende […] come affrancamento della volontà autoriale dagli obblighi di rendere conto della vi-

cenda biografica dell'individualità che la dirige» (p. 81). Rinunciando a tirare in ballo il concetto di *autofiction* coniato dal critico francese Serge Doubrovsky e che si presta a molteplici fraintendimenti, Beretta spiega che l'autoreferenzialità alla base del libro dell'io è da intendere come concretizzazione poetica del momento in cui l'individualità dell'artista incontra «la caotica magmaticità di una materia senza forma, che necessita di essere modellata per potersi trasformare in parola scritta» (p. 14). Si è dunque molto lontani da un concetto di scrittura autobiografica come riproduzione positivistica dello *hic et nunc* delle condizioni di vita dell'artista. Lo Ich-Buch non è da intendere come piatta elencazione di vicende, ma riporta la non linearità dell'esistenza che si compone – come Beretta spiega a partire dalla struttura del romanzo *Geschwister Tanner* – di attimi, epifanie e scorci caratterizzati da un rapporto di tensione, non di armonizzazione. La vita umana è percorsa da fratture e crepe che la scrittura non si propone di celare, ma di registrare senza alcuna pretesa di coerenza e completezza; una rappresentazione 'conciliante' non sarebbe peraltro possibile in quanto, come l'*alter ego* di Walser Simon Tanner spiega, «Io non vedo l'insieme […] perché vedo troppo il particolare». A tale significativa citazione walseriana è da ricondurre l'acuta osservazione di Beretta in merito alla funzione dell'ornamento, da intendere come «la traduzione nella scrittura dell'allontanamento da un centro di gravità che rischierebbe di consegnare la poesia all'illusione di poter stabilire un rapporto logico […] tra la vita ed il libro» (p. 49). Tipica di Walser è la dimensione della *Nervosität* – concetto mutuato da Utz – che, «emblema della spiritualità moderna, […] da sola basterebbe a screditare l'immagine di un autore avulso dalla propria temperie culturale» (p. 46).

Il secondo capitolo esamina le modalità artistiche attraverso le quali si manifesta la libertà dell'io, con particolare riferimento alla dimensione temporale nei testi dello svizzero, che Beretta collega a suggestioni romantiche e simboliste e che mette inoltre in relazione con le teorie di Döblin, Nietzsche, Mach, Musil, Hofmannsthal, quest'ultimo ripetutamente, e a ragione, citato in riferimento agli aspetti estetico-linguistici della magrisiana disarticolazione del reale. L'arte di Walser partecipa a tutti gli effetti, come lo studioso mostra in particolare in riferimento a *Jakob von Gunten*, al bergsoniano sfaldamento della dimensione cronologica in cui il tempo dell'io e quello del mondo sono destinati a configurarsi malinconicamente come due entità distinte. Ulteriore manifestazione della libertà dell'io è la spiccata autorialità della scrittura, in cui l'io dell'autore «tende ad egemonizzare la pagina del romanzo-vita» (p. 95) dando origine ad «una tipologia testuale che sfugge ai tentativi di omologarne le strutture ad analisi di genere» (p. 95) e che ubbidisce unicamente alla personale esigenza di assolutezza estetica di Walser. Alla base della poetica di «sismografo dell'esperienza» (p. 88) Beretta postula una dialettica in tre stadi memore delle poetiche romantiche: proiezione di sé nel mondo, 'mimetica' assimilazione delle regole sociali e rientro in sé con una nuova consapevolezza. Ma l'io, passando per il mondo, rimane immune da qualsiasi intellettualismo e non si lascia reificare, riuscendo a conservare l''anima', dato questo che rende Walser autore congeniale a chi si volga a mantenere integri i valori dell'interiorità rispetto alle lusinghe della *Kulturindustrie* basata sulla legge del profitto. Tale atteggiamento palesa senza dubbio un

anti-intellettualismo su cui lo studioso più volte insiste, sebbene appaia non del tutto condivisibile la conseguenza che da tale osservazione viene tratta, ossia la caratterizzazione di Walser come autore contrassegnato «dall'istintiva ripugnanza per il cerebralismo» (p. 109); infatti, sebbene lo svizzero rifugga costantemente da ogni forma di esibizione di cultura (non sarà vano ricordare a tal proposito che nelle conversazioni con Carl Seelig egli definisce una «montagna di lardo» i romanzi biblici di Thomas Mann, presumibilmente perché vi rinviene l'ostentazione del sapere), tipico della sua scrittura è un cerebralismo per così dire congenito – una sorta di *habitus* mentale – che induce chi con lui si confronti a tornare ripetutamente su quanto legge per cercare di venire a capo della suggestiva *Vielschichtigkeit* del testo, qualità dell'intera produzione dell'artista elvetico, dai primissimi tentativi fino agli ultimi microgrammi.

Il terzo capitolo esplora le figurazioni del moto che spesso si concretizzano nel motivo della passeggiata – studiatissimo in Walser – che per Beretta racchiude i tratti salienti dello Ich-Buch dell'autore: «Il movimento fisico assicura […] l'unità strutturale della descrizione, riassumendola nel presente della percezione […] In secondo luogo, l'io si immerge in questa attualità estetica e ne riporta una serie di impressioni emancipate dalla dipendenza da istanze veristiche. Infine, nello spazio creato da questo realismo magico, […] il moto walseriano riscrive continuamente il proprio orizzonte, obbligando […] il linguaggio ad aderire […] alla genuinità del racconto» (p. 160). Sebbene già da tale citazione emerga l'ascendenza romantica del motivo, evidenziata dall'espressione 'realismo magico', la trattazione in più d'un luogo si volge a sottolineare le differenze tra gli autori romantici e lo scrittore svizzero: negli autori di fine Settecento e inizio Ottocento il *Wandern* non è connotato realisticamente ed ha un carattere aperto estraneo a Walser, le cui passeggiate in ambiente bucolico – a differenza del *flâneur* baudeleriano che si muove in ambienti cittadini – sono caratterizzate da un movimento circolare (emblematico in tal senso *Der Spaziergang* in cui il protagonista parte dal proprio scrittoio per tornarvi alla fine della narrazione). Con figurazioni del moto si concludono, osserva lo studioso, tutti e tre i romanzi berlinesi, che sembrano rifuggire da un epilogo definitivo suggerendo piuttosto un universo di possibilità particolarmente congeniale a Walser.

Il lavoro si conclude con un'ampia bibliografia, che non trascura alcuno dei contributi rilevanti per le tematiche trattate. Tale libro costituisce sotto molteplici aspetti una lettura imprescindibile per chi intenda approfondire la conoscenza dell'artista di Biel. Innanzitutto, l'Autore adotta una prospettiva che ingloba nella discussione l'intera produzione di Walser, dai primi scritti fino agli ultimi microgrammi, là dove sicuramente emerge un particolare interesse per i testi tardi, soprattutto per la poesia microgrammatica, di cui vengono evidenziate «tonalità hölderliniane e trakliane» (p. 165) o anche tratti che l'accomunano alla poetica barocca, parallelismi su cui molto raramente la critica si è soffermata. In secondo luogo, chi si avvicini all'artista elvetico con una solida conoscenza della letteratura germanofona troverà nel libro diverse vie di accesso alla sua opera, perché Beretta a partire dai testi di Walser compie utili incursioni in autori centrali della cultura tedesca per poi tornare all'autore e mostrarne la consonanza con grandi protagonisti della letteratura. È questo il caso per quanto riguarda il

parallelismo con Novalis, nei cui *Frammenti di Teplitz* si leggono aforismi paragonabili alla concezione walseriana «della vita che diventa il romanzo dell'io» (p. 57). Non da ultimo è da annoverare tra i meriti della monografia, caratterizzata da una stringente argomentazione sorretta da una scrittura riflettuta ed elegante, l'estrema cura redazionale sia nel testo che nell'apparato delle note e della bibliografia.

Se una riserva si può forse esprimere, questa riguarda la scelta di riportare nel testo in traduzione italiana le citazioni walseriane e di collocare l'originale tedesco in nota. Tenendo conto soprattutto del fatto che l'Autore più volte sostiene – come già accennato – che in Walser il soggetto si costruisce con il linguaggio, sarebbe stato più agevole far trovare direttamente nel testo la lingua dello svizzero, ovvero le citazioni in tedesco. Tuttavia, è da riconoscere che la correttezza e l'efficacia delle traduzioni effettuate *ex novo* da Beretta, che preferisce non ricorrere alle versioni pubblicate, fa apparire *per contrarium* l'inadeguatezza di qualche traduzione esistente (ad es. de *La rosa*) e la necessità di provvedere sia alla revisione di quanto già edito che alla pubblicazione di ulteriori testi in italiano, in particolare per quanto concerne i microgrammi e nello specifico la lirica. Va poi da sé che le citazioni in italiano dei testi sia di Walser che di altri autori incrementano la fruibilità del volume, stimolante anche per il lettore con interessi non strettamente germanistici, ma ad esempio estetici o filosofici.

C'è da auspicare che gli studi a venire sull'artista di Biel recepiscano gli spunti offerti da tale lavoro e seguano con altrettanta erudizione e passione gli originali percorsi di ricerca qui indicati.

Anna Fattori

Arnulf Knafl, Wendelin Schmidt-Dengler† (a cura di), *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Wien, Praesens, 2009, pp.154, €-A 28 / €-D 27,20

Dal 28 al 29 marzo 2008 si è voluto celebrare, a Vienna, con un convegno internazionale dal titolo *Hauptwerke der österreichischen Literatur – aus der Sicht der internationalen Literaturwissenschaft*, la giornata annuale dei borsisti della Franz Werfel-Stiftung. I nove contributi, raccolti nella miscellanea *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20.Jahrhundert*, curata dai germanisti Arnulf Knafl e Wendelin Schmidt-Dengler, recentemente scomparso, sono pertanto il frutto di quella giornata di studi, che ha inteso dare maggiore visibilità al progetto di interscambio scientifico della fondazione Franz Werfel, e che ha visto un gruppo di germanisti dell'Est Europa, autori dei saggi raccolti in questo nuovo volume edito dal Paesens Verlag di Vienna, affrontare, con l'analisi testuale di una selezione di autori austriaci della modernità e della contemporaneità, quesiti innovativi, tutti riconducibili alla tematica della canonizzazione e dell'identità culturale della letteratura austriaca nel panorama letterario *tout court*.

Il sospetto che la catalogazione della letteratura austriaca sia un processo fortemente complesso e intrecciato con fenomeni ricettivi di matrice interculturale, non isolati e non occasionali, così come non necessariamente legati alla pubblicazione di traduzioni in lingua straniera, fa sì che si possa parlare, a giusta ragione, di una visibile possibilità di esistenza di isotopie culturali, generatrici a loro volta di una rete di elementi contenutistici e stilistici dominanti e comuni alle letterature sovrana-

zionali. Ne sono un chiaro esempio i due saggi di apertura del volume, dedicati all'opera di Hugo von Hofmannsthal, in cui Mladen Vlashki e Gennady Vassilyev analizzano rispettivamente l'adattamento teatrale del 1924 dell'*Elektra* (1904), avvenuto per mano del bulgaro Geo Milev, e la poetica di *Das gerettete Venedig* (1904), riproposta nel 2003 negli studi di Jurij Zwetkov e Anna Lesina. Nonostante l'evidente lasso temporale intercorso fra le fonti critiche prese in esame dai due germanisti, si evince che la matrice isotopica ricettiva di queste due opere di Hofmannsthal è riconducibile alla scrittura di William Shakespeare e più precisamente all'*Hamlet* (1600-1602) nel primo caso e a *Julius Caesar* (1599) nel secondo. Il riferimento alla presenza interculturale, questa volta non di natura letteraria, bensì topografica, caratterizza anche il contributo di Gábor Kerekes che, ripercorrendo la ricezione di Robert Musil in Ungheria, a partire dalla metà degli anni Sessanta, rintraccia nel musiliano *Törleß* (1906) tutti quegli elementi di «ungaricità» tanto evidenti in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-32). Chiheb Mehtelli e Tymofiy Havryliv da un lato, Attila Bombitz ed Eleonora Ringler Pascu dall'altro si confrontano, invece, con due colonne portanti della letteratura austriaca contemporanea: Thomas Bernhard e Peter Handke. Oggetto delle loro analisi sono il racconto *Jauregg* (1966) e i volumi dell'autobiografia (1975-1982) di Thomas Bernhard così come il racconto *Die Wiederholung* (1986) e parte della produzione teatrale di Peter Handke, fra cui *Über die Dörfer* (1981), *Spiel vom Fragen* (1989), *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992) e *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997). L'analisi isotopica di questi testi abbandona la linea della ricezione interculturale per abbracciare quella della ricerca identitaria del soggetto moderno mediante il linguaggio e la funzionalità ontologico-gnoseologica attribuita alla parola reiterata. Sia la forma narrativa breve del racconto sia quella teatrale lasciano intravedere una riscrittura prosaico-poetica della quotidianità soggettiva, che si pone come rilettura, come *Neuanfang*, del vivere, costantemente oscillante fra sogno e realtà. La valenza comunicativa rivisitata come strumento di conoscenza del Sé caratterizza anche gli ultimi due contributi del volume, che sono dedicati all'opera di Elfriede Jelinek. L'analisi di Renata Cornejo su *Die Klavierspielerin* (1983) e di Dana Pfeiferová su *Die Kinder der Toten* (1995) evidenziano sia una performatività del linguaggio, riconducibile alle teorie sulla fisicità al femminile di Hélène Cixous e di Judith Butler, sia una demitizzazione di forme mitico-ancestrali verbalmente canonizzate dall'immaginario collettivo secondo parametri unidirezionali, che Jelinek mette sapientemente in discussione. È il caso del topos della morte in *Die Kinder der Toten*, che destruttura le teorie fenomenologiche di Heidegger e di Benjamin relative al legittimarsi della letteratura attraverso la morte, ossia sul fatto che la letteratura possa erigere un monumento commemorativo alle vittime del passato, avvalendosi della scrittura e quindi della parola. Lo stesso dicasi delle sferzate satiriche ed eroticamente connotate, lanciate dalla Jelinek contro le icone della cattolicità, ritenuta colpevole di complicità e di troppi reiterati silenzi sui crimini di guerra e sull'olocausto. Demitizzato e cambiato di segno è anche il binomio carnefice-vittima, che giunge perfino a rendere permeabile la barriera fra vita e morte. «Die Toten wollen befreit sein, aber um ihr Leben wieder zurückzubekommen, müssen sie die Lebenden töten» si legge in *Die Kinder der Toten*

(p. 456), quasi fosse un *memento mori* della rivisitazione del codice tradizionale fra vita e morte. L'excursus letterario, proposto da questa nuova miscellanea, può essere considerato un valido contributo all'acceso dibattito sullo statuto della letteratura austriaca in area germanofona e al contempo un omaggio alla dedizione e all'impegno costante e appassionato di Wendelin Schmidt-Dengler per la causa letteraria austriaca, come anche Arnulf Knafl ben ricorda nella sua introduzione al volume.

Ester Saletta

Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 205, € 22,00.

Come è normale, nell'anno in cui si celebra il ventennale dalla caduta del Muro di Berlino, proliferano le pubblicazioni dedicate alla capitale tedesca e alle opere letterarie sorte dopo la *Wende*. Ai germanisti questa ricorrenza pare aver fornito oggi le condizioni migliori per dialogare in varia sede, sul piano nazionale, sulle trasformazioni più recenti della metropoli e sul fitto intreccio di storia, letteratura e memoria che la concerne, coinvolgendo altri specialisti – tra gli altri, urbanisti e architetti – che hanno analizzato dal loro punto di vista il problema degli spazi ideologicamente contesi della capitale tedesca. Karl Schlögel, autore di *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003), ora tradotto in italiano, dobbiamo un avvicinamento allo spazio urbanistico di Berlino nell'ottica di una ricostruzione delle travagliate vicende che l'hanno interessata nel 'secolo breve', passando per i luoghi della vita quotidiana e per gli oggetti che ne hanno scandito i rituali. Questo modo di leggere benjaminianamente il transito degli eventi collettivi nello spazio del privato e viceversa si rivela utile a scongiurare la fine dei processi narrativi della storia passata con la scomparsa dei testimoni diretti. È perciò tanto foriero di nuovi stimoli per cogliere ad esempio la valenza culturale dei musei dedicati alle memorie divise della DDR e della BRD (come spiega l'articolo di Liza Candidi sulle «memorie in conflitto», pp. 55-70), quanto per ricontestualizzare in senso più dinamico e consapevole le esperienze degli scrittori che hanno raccontato la città tra fiction e autobiografia (Daniela Nelva, pp. 119-136).

Anna Chiarloni, alla quale si devono nel passato molteplici iniziative scientifiche atte a diffondere una più ampia e prismatica conoscenza della prosa e della lirica tedesca contemporanea, traccia ora, nella breve quanto efficace introduzione al libro in oggetto, le coordinate spazio-temporali del processo di progettazione della nuova capitale tedesca, tenendo conto del rapporto tra memoria e oblio. La memoria è consegnata sostanzialmente al mestiere della scrittura, mentre intorno all'oblio si concentra l'attività degli architetti, che mirano sempre più ad evidenziarne la presenza nel contesto della metropoli in continua trasformazione: «L'arte scala il muro del tempo e fruga nelle fondamenta cercando di rintracciare i segni remoti di una memoria dispersa. Perché nelle falde geologiche della capitale c'è la città imperiale e l'era guglielmina, Weimar e la topografia del terrore nazista. Ci sono le rovine della guerra e l'impronta della divisione – con i resti materiali delle sue sbiadite bandiere rosse […] Proiettata verso il futuro, Berlino è ancora oggi in continua trasformazione, oggetto d'arte e di

riscrittura, una capitale immessa in una dinamica rituale ed inesausta di scavo, ripristino e demolizione urbanistica» (Chiarloni, p. 7).

Il libro è stato costruito in modo da consentire prima di tutto una disamina dei problemi della gestione edilizia della metropoli, considerando le tensioni sorte intorno al controllo politico degli spazi simbolici: in particolare dell'area del castello degli Hohenzollern di *Mitte*, che nel 1950 fu spianata per volere di Walter Ulbricht e che accolse nel 1976 il *Palast der Republik* quale più importante edificio culturale di Berlino Est. Il *Palast der Republik*, sede della Volkskammer e di altri organi istituzionali, ospitava uno dei teatri più avveniristici di Berlino, in cui si realizzavano spettacoli di danza, teatro di prosa, concerti, incontri culturali. Inoltre, altri spazi ludici e di ristoro garantivano alla cittadinanza una piacevole pausa dalla routine quotidiana. Si può dunque comprendere, come si evince d'altronde dalla documentata relazione di Cristina Bianchetti e di Tomà Berlanda che apre il volume, quanto sia stata sofferta la scelta nel 2006 di cancellare questo edificio-simbolo, ancorché oggettivamente in conflitto con la cornice estetica dello spazio contiguo al Duomo e al ponte che conduce da *Unter den Linden* ad *Alexanderplatz*. La loro relazione segue cronologicamente il percorso strategico, guidato da architetti e da urbanisti, che è stato affrontato per 'istruire' l'opinione pubblica sui processi di riscrittura degli spazi di *Mitte*. Particolarmente originale risulta dunque la scansione del loro *Bericht* sulla base di una lettura quasi 'fisiognomica' dei diversi volti che avrebbe assunto nell'idea dei progettisti l'area del *Marx-Engels-Platz*, poi ridefinito *Humboldt-Forum*. Si pensi, ad esempio, all'allestimento del 1993 di un *trompe-l'oeil* del castello in scala 1:1 come una sorta di quinta cinematografica che doveva suggerire in quale direzione sarebbe andato il progetto (p. 19), fatti salvi i ripensamenti successivi.

Le memorie divise che hanno condizionato i processi trasformativi degli spazi urbani non sono tali solo in relazione al conflitto epocale tra Est ed Ovest, tra ex-zona sovietica e zona controllata dalle potenze occidentali. Esse sono anche frammenti di una coscienza collettiva che è stata sottoposta alle dure prove del confronto con il passato storico dal periodico prevalere di una linea-guida approvata dalla maggioranza delle forze politiche e istituzionali coinvolte nell'opera di ristrutturazione. Si pensi al *Mahnmal* per gli ebrei trucidati, inaugurato tardivamente (10 maggio 2005) presso il *Brandenburger Tor* in coincidenza con il 60° anniversario della liberazione dei sopravvissuti dei campi di concentramento, che molti hanno considerato come un'impropria obliterazione della memoria delle sofferenze di altri gruppi di civili, perseguitati dai nazisti: zingari, omosessuali e dissidenti politici.

Il rapporto costruzione-demolizione, che rappresenta uno dei fili rossi dell'impresa collettiva di *Oltre il muro*, viene fatto scivolare da Antonella Gargano nel calco di una storia di cancellazioni senza fine che, sintomaticamente, fanno di Berlino l'espressione di una 'topografia traumatizzata'. Raccogliendo un suggerimento dello scrittore Cees Nooteboom, celebre per le sue innumerevoli esperienze odeporiche e per sue luminose annotazioni diaristiche, Gargano si affida ai desueti elementi del «sotterraneo», della «reliquia» e dello «smantellamento». Coglie così, attraverso una prospettiva capovolta, quella della demolizione, il senso della furia iconoclasta che ha segnato gli ultimi due secoli della storia dell'edilizia

berlinese. Il vincolo che unisce il romanzo di Uwe Timm, *Rot* (2001) – in cui si immagina che un gesto dinamitardo faccia simbolicamente saltare in aria la *Siegessäule* nel giorno del trasferimento del governo da Bonn a Berlino –, ad alcuni passi del monumentale *Ein weites Feld* (1995) di Günter Grass e al romanzo di Christian Försch, *Unter der Stadt* (2001), rivela una forma di diversa riemersione del represso. Esso si manifesta come evocazione e conseguente rimozione dei fantasmi della storia passata in un'alternanza che ci ricorda che non basta demolire gli edifici per eliminare le tracce mnestiche di quanto è avvenuto nei luoghi.

Identità nazionale, etica della responsabilità e dimensione simbolica dell'autocomprensione politica sono temi salienti di questo libro, che si occupa di analizzare prioritariamente come sia possibile rappresentare la rottura della civiltà con i mezzi dell'arte, sia essa quella scrittoria che quella architettonica o museale. Di questo volume si apprezzano inoltre le letture particolari delle nuove tendenze socioculturali che si legano agli effetti del dodicennio nero, che distrusse letteralmente i gangli vitali dell'esistenza comunitaria di Berlino. Rita Calabrese, con l'ausilio di statistiche e di testimonianze che registrano l'entità della presenza di ebrei nella città e i luoghi della loro convivenza prima del 1937 e dopo il 1945, mette in luce come accanto ad una «nuova letteratura ebraico-tedesca» di terza generazione, impegnata a superare il trauma del rapporto tra mondo ebraico e Germania dopo la Shoah, si sia profilata a Berlino una realtà russo-ebraica. Essa è capace di dar voce alle proprie esigenze culturali grazie alla creazione di un certo numero di giornali e di periodici in lingua russa. Gli ebrei si sono, inoltre, insediati in zone diverse della città rispetto a quelle predilette dalla comunità prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale: a *Prenzlauer Berg* intorno al *Kollwitzplatz* e nella zona della sinagoga della *Rykestrasse*, ovvero nel settore orientale.

L'opera letteraria di Wladimir Kaminer, che con le sue attività culturali ha instaurato un dialogo permanente con i berlinesi, fa leva sul sentimento di indipendenza degli ebrei dell'Est, che oggi vogliono dispiegare le proprie energie creative in una città pronta a metabolizzarle, senza poter far velo però al dramma che si è consumato sul suolo tedesco ai danni del popolo d'Israele. Un dato interessante di questa letteratura è la mancanza di ogni forma di vittimismo e la tendenza a dissacrare in modo umoristico la figura virtuosa dell'ebreo senza colpa. Calabrese soppesa i pro e i contro legati a questo fenomeno, che inclina a diffondere «un'immagine ebraica astorica e tranquillizzante» e perciò, in un certo senso, esposta a strumentalizzazioni antisemite.

Eva Banchelli si concentra invece sulla prospettiva del *flâneur* per evidenziare la tendenza di molti autori di oggi a cogliere in modo impressionistico la realtà dello spazio urbano. Si ottiene così complessivamente una percezione desueta dei luoghi di transito e di collegamento tra un luogo dell'evento sociale e il successivo, ma anche l'esplosione di nuove forme narrative, che traducono l'esperienza quotidiana in strutture di un racconto alternativo e propongono nuovi generi di scrittura. Gli *Übergänge* di Rolf Schneider, la necrofilia scopica di Jens Sparschuh, il cui sguardo si sofferma sui sintomi tangibili del degrado architettonico, gli *Streifzüge* di Wolfgang Büscher negli angoli della città non ancora codificati in precisi segnali di riconoscimento, il

collage di istantanee dello *Stadtführer für Lebenskünstler* di Bernd Wagner, l'esperimento *Webcam* del 2002, articolato sulla registrazione di microeventi nel corso di diverse ore del giorno, commentate dai loro protagonisti noti o sconosciuti: tutto questo è il nuovo modo di scrivere Berlino in nome di una difesa della sua composita realtà e della sua incessante mutazione.

Il saggio di Banchelli può essere utilmente accostato a quello di Domenico Mugnolo, *La città, la totalità e le antologie*, che insiste sulla decostruzione di una visione organica e panoramica della metropoli testimoniato a partire dall'inizio degli anni Novanta da una ricca produzione di antologie. Se si può leggere questa impresa letteraria nel periodo immediatamente successivo alla *Wende* come una forma di elusione di un impegno più consistente nella stesura di romanzi dedicati al Muro e alla ricomposizione delle due culture dopo il 1989, Mugnolo smaschera tuttavia la sindrome da prestazione nei confronti di un'impresa di più ampio respiro già nei capostipiti della prosa berlinese dell'età moderna: l'ormai dimenticato Paul Lindau (1839-1919) e il maestro Theodor Fontane (1819-1898). Che Berlino non sia mai stata una città omogenea lo rivela il suo stesso atto fondativo, che la vede sorgere dall'unione di un nucleo abitativo a Nord della Sprea, Berlino, con la zona di Cölln, ed espandersi grazie ad una successiva aggregazione di villaggi che hanno sviluppato nel corso dei secoli un profilo sempre più individuale. È senz'altro interessante rilevare come le antologie e la proporzione di partecipazione al loro progetto da parte di autori dell'Est e dell'Ovest rappresenti anche un sismografo delle diverse fasi di distensione e di inasprimento dei rapporti tra le due metà della Germania prima della caduta del Muro.

L'opportuna menzione di Mugnolo del parere di Claudius Seidl circa l'unica formula possibile di un corretto rapporto con Berlino, quella che suggerisce di incontrarla in una prospettiva parziale per esserle amici (p. 164), offre l'occasione per compiere un'ampia carrellata nella galleria dei racconti personali di scrittori che l'hanno restituita alla sua polifonia di voci e alla sua complessità. Alcuni dei contributi del volume, pertanto, si concentrano su un unico profilo letterario: quello di Fabrizio Cambi, ad esempio, dedicato a Monica Maron e in particolare agli otto testi raccolti nell'esile, eppure intenso volumetto *Geburtsort Berlin* (2003), e quello di Gerhard Friedrich, che ricorda l'esperimento di osmosi funeraria tra cimitero e città in *Halbschatten* (2008) di Uwe Timm, ma che si apre a ventaglio anche ad altri testi che scelgono di investire nella presenza di *revenants* il motivo di esperienze traumatiche correlate all'esperienza del nazismo. Il nucleo dell'analisi di Cambi è invece costituito dall'intreccio tra storie private e ideologia politica, su cui anche Daniela Nelva propone un'intensa riflessione: «La riaffermazione delle proprie radici, l'affettuosa consonanza con la *Berliner Schnauze*, il grugno berlinese, sembrano travalicare e sanare le fratture della storia, ma forse sono funzionali all'annullamento di ideologie da parte di chi, come Monika Maron, le ha attraversate» (Cambi, p. 152).

Molte letture della Berlino letteraria proposte nel volume di Chiarloni insistono sul fatto che Berlino non può essere *Heimat* né prima, né dopo il Muro, ma piuttosto un 'rifugio precario' in cui ciascuno può sentirsi a casa con sentimenti intermittenti di amore e di odio. Come sia impossibile 'mettere le mani su Berlino' facendone il baluardo di un'ideologia positiva dopo il nazismo è stato sempre uno dei temi di Heiner

Müller. Egli ha evidenziato il ruolo positivamente parassitario del drammaturgo che prospera nei momenti in cui la dittatura e le tragedie che ad essa si accompagnano forniscono il materiale più fecondo per una critica al potere, che si trasforma così in opera artistica. Le reazioni di Heiner Müller al disorientamento che lo travolse dopo la caduta del Muro, pur senza renderlo muto, sono registrate con dovizia di particolari da Manuela Poggi, che si dedica però principalmente alla sua lirica degli anni Novanta: «Presente fin da *Germania Tod in Berlin* […] quale epicentro da cui si dirama la storia tedesca dal secondo conflitto mondiale in avanti, Berlino diventa dopo il 1989 il luogo della sconfitta, della perdita e dell'assenza, in cui il silenzio su quell'utopia sempre presente nei drammi precedenti diventa tanto più forte quanto più diffuso si fa il lessico legato allo sviluppo economico in senso capitalistico della città […] Lo sguardo del poeta, che dall'hotel si leva significativamente dal basso verso l'alto, constata, su un piano di osservazione visivo, l'arroganza urbana dei nuovi loghi aziendali che si riflette successivamente su un parallelo piano ideologico: la cultura egemonica della politica neo-liberista che domina la città e lo stesso io lirico attraverso i contorni del nuovo skyline, è ormai onnipresente nella quotidianità berlinese» (Poggi, p. 105).

Dallo spazio urbano e dagli edifici pubblici e privati alla parola poetica e ritorno, per constatare forme via via mutevoli di colonizzazione del territorio, ma sempre appellandosi a quel deposito di emozioni che la scrittura consolida nel corso del tempo. Così come nella città si sedimentano i resti materiali, gloriosi e infami del passato, così nella memoria restano le diverse testimonianze liriche e narrative sui luoghi. Chiarloni corona il percorso del volume inaugurando il saggio conclusivo, *Berlino e dintorni* con il paragrafo intitolato *Radici*, che si appella ai modelli canonici della letteratura berlinese (ad es. la narrativa di Fontane) per ricordare la loro funzione-guida nelle fasi più esitanti del primo periodo della riunificazione. Esperienza personale e tradizione narrativa si incontrano in Grass e in Delius producendo una visione disincantata del nuovo corso nel romanzo *Ein weites Feld* (su cui si sofferma anche Banchelli) e nel racconto *Die Birnen von Ribbeck* (1991) di Friedrich Christian Delius. Goethe è invece il referente del dramma di Rolf Hochhuth, *Wessis in Weimar: Szenen aus einem besetzten Land* (1993), in cui, come suggerisce il titolo, il tema centrale è fornito dalla liquidazione della DDR da parte della politica occidentale.

Molti altri autori, meno noti al pubblico italiano e anche a quanti non sono immediatamente interessati a tenere il passo della vasta produzione bibliografica che è sorta intorno alla metropoli, vengono proposti come spunto di lettura nelle pagine di questo volume, in cui i saggi inquadrano sempre in modo puntuale la loro prospettiva critica e le caratteristiche peculiari nelle scelte tematiche e di stile. Salta all'occhio che gli autori dei contributi cercano in ogni caso di concentrarsi sulla letteratura primaria, appoggiandosi solo in modo marginale alla *Sekundärliteratur*: un fatto, questo, che rappresenta sicuramente un pregio del lavoro e un incoraggiamento a riferire una brevi sinossi delle opere trattate senza dare nulla per scontato. Risulta chiaro che le due assi principali da cui prendono le mosse le analisi si delineano in un caso a partire dagli autori per toccare i luoghi e per percorrerli lungo lo sviluppo della narrazione, nell'altro a partire dai luoghi per rico-

struire la loro fortuna artistica nei processi di scrittura poetica.

Galli racconta perciò, abbracciando questa seconda opzione, la storia del *Prenzlauer Berg* e del suo importante esordio come *location* di film su Berlino dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Il suo saggio ricostruisce tassello per tassello l'archivio delle opere cinematografiche che hanno dedicato spazi più o meno significativi alla presenza di questo quartiere, che da *Ort* si è trasformato in *Szene*, mostrando un modo alternativo di vivere in uno dei pochi spazi berlinesi non devastati dai bombardamenti. Wolfgang Kohlhaase, che ha scritto e sceneggiato i quattro Berlin-Filme girati da Gerhard Klein negli anni Cinquanta, ha collaborato con Galli per sviluppare nella prospettiva filmica un tema che abbraccia tuttavia il volume per tutta la sua ampiezza: la microstoria berlinese alla luce della grande storia tedesca. La Berlino che fornisce i maggiori stimoli agli artisti è infatti la Berlino della 'piccola gente', degli sguardi d'angolo di hoffmanniana memoria, dei quartieri non monumentali, delle zone oggi lontane dai traffici turistici. È anche la Berlino di Klaus Schlesinger, che scopriamo grazie alla guida di Hannes Krauss in un compatto saggio che ne attraversa la carriera dagli anni Settanta a oggi. Nell'opera di Schlesinger i personaggi conservano quel 'Muro nella testa' che ne fanno i protagonisti in ottavo della grande storia della divisione delle Germanie. In una definizione che Krauss usa per caratterizzare la qualità narrativa dello scrittore e il suo rapporto affettivo – non privo di traumi – con la città, è già contenuto il senso di questo lavoro sulla relazione tra luogo, tempo e memoria: «Una letteratura regionale di dimensione globale, che prende la forma sotterranea di un tableau di storia tedesca del dopoguerra» (Krauss, p. 102).

Elena Agazzi

Bernhard Metz, Sabine Zubarik (a cura di), *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, Berlin, Kulturverlag Zadmos, 2008, pp. 442, € 26,90

Il presente volume è il frutto di un *workshop* tenuto presso l'università di Erfurt dal 28 al 30 giugno 2006 che portava lo stesso titolo ed era incentrato sullo studio delle *pratiche di annotazione* nei testi letterari. In seguito il lavoro è proseguito sul sito www.amrandebemerkt.de nel quale si trova una bibliografia continuamente aggiornata della critica focalizzata sullo studio delle note e una lista di romanzi che presentano note a piè di pagina o annotazioni di altro tipo.

Il primo risultato che si ricava dalla lettura di questo testo è a dir poco paradossale: le note, le glosse, gli appunti a margine di un testo non appaiono più – mi si passi questo gioco di parole, a dire il vero un po' scontato – come un aspetto marginale del testo. Il volume curato da Metz e Zubarik svela circostanze tutt'altro che scontate: le glosse e le note non sono, come si sarebbe indotti a pensare, un portato della letteratura moderna, le troviamo già in classici come il *Narrenschiff* (1492) di Sebastian Brant o nel primo romanzo inglese *Beware the cat* (1533) di William Baldwin. La lista dei romanzi con annotazioni è lunga e, per comprendere il rilievo di questa indagine, è bene tener presente che ne fanno parte fra gli altri: Jonathan Swift, *Tale of a Tub* (1710); Henry Fielding, *Tom Jones* (1749); Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1759-1767); Johann Wolfgang Goethe,

Werther (1774) e *West-östlicher Divan* (1819/1827); Laclos, *Liaisons dangereuses* (1782) ma anche E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1820-22); Herman Melville, *Moby-Dick* (1851); T.S. Eliot, *Waste Land* (1922); James Joyce, *Finnegans Wake* (1939). Questo elenco diventa sempre più fitto mano a mano che ci avviciniamo alla contemporaneità; vi troviamo Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), molti racconti di Jorge Luis Borges, Flann O'Brien *The Third Policeman* (1940/1969); Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (1962) o *Ada, or Ardor* (1969); Arno Schmidt, *Gelehrtenrepublik* (1957) e *Zettels Traum* (1970); Julio Cortazar, *Rayuela* (1963); Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978); Alain Robbe-Grillet, *La Reprise* (2001); Paul Auster, *Oracle Night* (2004); John Barth, *The Book of Ten Nights and a Night* (2004); Ingo Schulze, *Neue Leben* (2005). Dal momento in cui le note hanno trovato una collocazione nelle opere di finzione, hanno rivelato la loro poliedricità: possono sia contenere indicazioni bibliografiche o fonti, aggiungere informazioni supplementari o delucidazioni e commenti, sia avvalorare, continuare, deviare o vanificare percorsi narrativi. La loro capacità di vanificare il senso o l'orientamento del corpo centrale del testo o di disturbare o disorientare la lettura complica notevolmente la celebre definizione di paratesto di Genette. Le note hanno sempre una funzione duplice, poiché, contemporaneamente, uniscono e separano delle parti del testo. Esse tracciano una linea visibile e invisibile fra gli elementi del testo determinando dicotomie come sotto/sopra, importante/insignificante, centrale/marginale. Esse formano una protesi del testo ma allo stesso tempo lo comprimono, ne delimitano lo spazio d'azione. Sono il luogo in cui la letteratura può esprimere al meglio la sua polifonia e polisemia, un momento privilegiato per la decostruzione del testo. La letteratura moderna e postmoderna ha conosciuto, come testimoniano diversi contributi di questa miscellanea, anche note contenenti informazioni false, note vuote o note senza testo.

Johannes Klaus Kipf discute nel suo saggio *«Pluto ist als vil als Lucifer». Zur ältesten Verwendung gedruckter Marginalnoten in deutschen literarischen Texten* un problema di periodizzazione. Lo scopo del suo contributo è di presentare i primi testi che hanno fatto uso di note marginali, quelle che possiamo considerare gli antenati delle note a piè di pagina o di fine testo. Contrariamente ad altri critici Kipf pensa che già dal 1474, se non prima, esistano delle note marginali alle bibbie latine, e che dal 1490 in poi vengano usati anche in altre forme testuali. Ad esempio, già nella *Grammatica rhytmica* del 1468 si trovano esperimenti con le note a piè di pagina. Un altro esempio è il *Narrenschiff* di Sebastian Brant la cui trasposizione latina del 1497 è costellata di note. L'autore stesso ne giustifica l'utilizzo fornendo così probabilmente la prima teorizzazione metaletteraria dell'oggetto di questo volume. Le note indicano le fonti delle sue citazioni, indicando quello che nella filologia biblica è conosciuta come *loca concordantia*. Nello stesso anno è pubblicato il *Libri Philomusi* di Jakob Locher, un discepolo di Brant, che presenta molte note marginali nelle quali prevale l'intenzione didattica, soprattutto laddove si soffermano sulla spiegazione delle figure retoriche e dei nomi dell'antica mitologia. Kipf svela l'uso delle note anche nella più antica satira in lingua tedesca, la *Deutsche Satyra und Strafe des Eherechts* di Hieronymus Emser (1505), e nelle *Lötze Klagen* (1510) di Ulrich von Hutten in cui

le note marginali servono a sottolineare la funzione appellativa del testo mettendo in risalto le tematiche trattate. Le funzioni delle annotazioni riscontrate da Kipf nei testi da lui osservati sono quattro: quella strutturante e orientativa, quella didascalica, quella di indicare le fonti e quella appellativa.

Bernhard Metz inizia il suo saggio con una domanda fondamentale e antica come la letteratura stessa che riguarda il rapporto fra la finzione e la menzogna: la letteratura può dire il falso e, se sì, come? Tale domanda trova un'urgenza particolare nelle mistificazioni delle poesie di Ossian di James Macpherson e nei falsi documenti di Rowley redatti da Thomas Chatterton. Questi autori furono banditi dalla storia della letteratura e solo negli ultimi decenni sono stati riscoperti e, per un certo verso, riabilitati. James Macpherson finge di aver raccolto e tradotto le antiche poesie gaeliche di bardi come il mitico Ossian. Con un'acribia da detective Metz dimostra come un'attenta lettura delle note a piè di pagina delle edizioni curate da Macpherson avrebbero permesso di smascherare da subito l'impostore. Già nella collezione pubblicata anonima del 1760 Macpherson aveva imparato a usare i commenti paratestuali per orientare il giudizio del pubblico, dare credibilità ai suoi scritti e preparare l'uditorio per le sue nuove 'scoperte' e pubblicazioni. Se da un lato egli sottolinea continuamente la sua traduzione letterale del testo, dall'altra, secondo Metz, Macpherson si svela proprio nelle sue insistenti allusioni ai dubbi sull'inautenticità dei testi da lui divulgati. A volte si spinge addirittura a fare riferimenti a *lacunae* nel manoscritto originale, parti che a suo avviso sarebbero state integrate da bardi moderni. Ossian viene presentato come un *Originalgenie* e messo alla pari di narratori antichi come Omero. La seconda parte del saggio di Metz si concentra sull'invenzione di Thomas Chatterton delle opere di un monaco Thomas Rowley che sarebbe vissuto nel Quattrocento a Bristol e di cui lui avrebbe ritrovato in una soffitta gli scritti. Già le prime edizioni dei testi di Rowley dopo la morte di Chatterton iniziano a sollevare dubbi sulla loro provenienza; anche qui le note sono determinanti per scoprire le tracce degli impostori. Metz apre nel finale del suo contributo una prospettiva interessante: anche nei romanzi storici di Walter Scott si trovano note false accanto a quelle semanticamente corrette e storicamente esatte. Pare che per la sua tecnica di annotazione Scott, che ha scritto nel 1792 un breve trattato su Ossian e che nel suo *Ivanhoe* cita Macpherson, sia andato a scuola da questi due celebri impostori.

Jean Paul, un vero maestro della digressione e delle tecniche di annotazione, è l'oggetto dell'analisi di ben quattro contributi del volume (Till Dembeck, Bettine Menke, Magnus Wieland, Annina Klappert). Quello di Bettine Menke si distingue per perspicacia e densità. A suo dire le annotazioni sono una conseguenza della visibilità della scrittura e della spazialità del testo. Secondo la Menke la nota a piè di pagina è tale solo per la sua collocazione spaziale, creando come altri segni tipografici un margine al testo. Jean Paul definisce le note un elemento espulso dal testo che come «rifiuto» è ancora visibile nella cantina o nel *souterrain* del testo stesso. Anche i trattini fanno parte delle interruzioni e delle digressioni del testo e sono per Jean Paul «le salme di pensieri defunti». Bettine Menke sottolinea l'utilizzo dei trattini di sospensione in Jean Paul e Kleist dove impediscono la chiusura dei testi e ne costituiscono un elemento di ricchezza e pluralità. Partendo sempre da Jean Paul, Annina Klappert tenta invece

di definire le analogie e le differenze fra l'ipertesto dei testi digitali e le note a piè di pagina.

Sabine Mainberger presenta un genere particolare di libro, il libro d'artista, e sceglie come testimone *An Anecdoted Topography of Chance* di Daniel Spoerri. Le note a piè di pagina diventano in questo testo un flusso inarrestabile che cancella le differenze fra testo e paratesto; lo evidenzia già il titolo del libro che Mainberger definisce barocco: *An Anecdoted Topography of Chance done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French and further anecdoted by their very dear friend Emmett Williams, enriched with still further anecdotations by their very dear friend Dieter Roth (translated out of the German for the first time by Malcolm Green), with 100 reflective illustrations by Topor*. Come si desume dal titolo, il testo non è stato scritto solo da Daniel Spoerri, ma da Emmett Williams e da un novero di amici, commentatori, curatori. Coerentemente alla poetica di *Fluxus* cui Spoerri appartiene, qui non si distingue fra proprio e altrui, importante e insignificante, giusto e sbagliato. La prima edizione di questo testo è del 1962 e le edizioni successive sono state costantemente arricchite, contenendo anche i documenti della ricezione del testo stesso; produzione e ricezione qui si mescolano. L'edizione del 1995, che è consultata dalla Mainberger, presenta 3 introduzioni, 4 motti, un manuale d'istruzione, 7 postfazioni, un indice, e la maggior parte di questi presenta a sua volta delle annotazioni. Tutto è contemporaneamente testo e paratesto, visibile e leggibile e il lettore che deve aprire le pagine piegate di questo libro si trasforma, nell'immaginario di Mainberger, in un lettore delle mappe di questa intricata e giocosa *topography*. Egli naviga in una scrittura che diventa «oceanica» perché rifiutandosi di fissarsi continua indefessamente a fluire.

Anche i testi analizzati da Bettina Kümmerling-Meibauer sono atipici per un'analisi di critica letteraria. Si tratta di libri per l'infanzia e specificatamente di Mark Twain: *The Prince and the Pauper* (1881); Vamba: *Il giornalino di Gian Burrasca* (1920); Lisa Tetzner: *Mirjam in Amerika* (1945); Italo Calvino: *Il barone rampante* (1965); Victor Caspak & Yves Lanois: *Die Kurzhosengang* (2004). È atipico trovare annotazioni in testi per l'infanzia poiché spesso, anche sotto la pressione delle case editrici, vengono evitate. Qui l'uso è giustificato dal fatto che si tratta di *crosswriter* ovvero di autori che scrivono sia per i bambini che per un pubblico adulto. Spesso gli autori strizzano l'occhio agli adulti che accompagnano i bambini nella lettura. Secondo la Kümmerling-Meibauer le note hanno in queste opere diverse funzioni: supportano la comicità dei testi, risvegliano la curiosità dei giovani lettori spiegando alcuni concetti non scontati e introducono i bambini alla dimensione metafinzionale. Soprattutto quest'ultima si rivela importante per le opere analizzate in cui spesso il narratore differisce dal curatore del testo che si esprime nelle note. Il corpo del testo e le note presentano dunque due piani diversi, due tipi di lettura differenti: una orizzontale e una verticale, dove l'affidabilità del narratore è messa in questione.

Thorsten Bothe presenta invece le strategie di annotazioni in *Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*, Paris, Editions du Seuil, 1991 (*Les Contemporains* 11). La particolarità di questo libro è che si tratta di un profilo di Jacques Derrida in cui Bennington rinuncia a usare delle citazioni letterali per favorire la sua argomentazione e la chiarezza del testo. Nel saggio di Bennington si trovano

solo i rinvii ai testi di Derrida. Il testo di Bennington che nelle sue intenzioni non doveva presentare note è invece annotato dall'oggetto della sua analisi, ovvero da Jacques Derrida stesso. Quest'ultimo ha apportato 59 annotazioni che scorrono sul margine inferiore del testo di Bennington. Questa 'tecnica' solleva vari problemi: chi è l'autore di questo libro? Può un libro avere lo stesso autore e lo stesso titolo? Quello che la topografia e la tipografia del testo classifica come secondario dovrebbe essere al centro di questo scritto. Secondo Bothe Derrida presenta qui «un'epistemologia della nota a piè di pagina sulla base del grafema tipografico». Anche in questo caso la decostruzione pare offrire la migliore chiave esegetica per forzare il mistero delle tecniche di annotazione.

Come si intuisce da quanto detto il volume espone alcuni *curiosa*, nient'affatto secondari, della storia della letteratura. Tutti i contributi di questo istruttivo volume sono in fondo una digressione, un'annotazione, al concetto di paratesto formulato da Genette. È sbalorditiva la ricchezza del *corpus* presentato in questo volume che va cronologicamente dal Quattrocento ai giorni nostri e spazia attraverso generi e culture letterarie diverse. Fossero tutte così le cose dette *per inciso*!

Massimo Salgaro

Massimiliano Bampi (a cura di), *L'amor cortese nel medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Venezia, Cafoscarina, 2009, pp. 180, € 12.

L'agile volumetto curato da Massimiliano Bampi si affianca, senza sostituirla, all'antologia della lirica cortese tedesca pubblicata a metà degli anni Novanta da Maria Vittoria Molinari (*Le stagioni del Minnesang*, Milano, Rizzoli, 1994), che resta tuttora il principale testo di riferimento per il lettore italiano interessato a questo genere della letteratura medievale.

Il lavoro di Maria Vittoria Molinari si indirizzava a un pubblico colto e curioso, composto essenzialmente da non specialisti o da specialisti di altre discipline medievistiche e, accanto alla traduzione di un considerevole numero di testi, offriva il testo originale, derivato dalle edizioni critiche più recenti, e una introduzione utile a illustrare sia il contesto storico e culturale in cui tale forma poetica ebbe origine, sia le linee fondamentali della sua evoluzione. Più ristretto e specifico è il pubblico cui si rivolge Massimiliano Bampi che con chiarezza, nella *Premessa* al volume, dichiara gli intenti didattici del suo lavoro e individua negli studenti universitari i lettori cui è destinato, in primo luogo, il libro.

La finalità didattica dell'antologia, in realtà, comporta soprattutto una restrizione del materiale proposto: dei trentanove poeti rappresentati nella scelta di Molinari, infatti, solo diciassette sono presenti in quella di Bampi che, in genere, traduce anche un numero inferiore di testi per ognuno degli autori (di Walter von der Vogelweide, ad esempio, Bampi sceglie 4 testi contro i 15 tradotti da Molinari). Più sintetiche sono anche, quasi sempre, le presentazioni dei singoli poeti che precedono le composizioni di ognuno degli autori antologizzati. Questa riduzione di autori e di testi appare del tutto funzionale all'uso del volume, che può agevolmente essere letto, commentato e discusso nell'ambito di un corso universitario.

Coerente con tale uso, d'altro canto, è la scelta di non sacrificare lo spazio destinato all'introduzione che, in modo sintetico ma esauriente, affronta le que-

stioni principali legate al *Minnesang*: la definizione del genere, le sue origini, la sua evoluzione, le relazioni con altre tradizioni culturali, la tradizione manoscritta, gli aspetti metrico-ritmici. Pur non potendo affrontare in modo analitico ognuno di questi ambiti di indagine, l'introduzione di Massimiliano Bampi traccia una sintesi della discussione scientifica dell'ultimo quindicennio, riprendendo dunque sia gli studi pubblicati da Maria Vittoria Molinari in epoca successiva alla pubblicazione della sua antologia, sia i contributi editoriali e scientifici forniti da altri studiosi italiani e stranieri. Il risultato è un quadro essenziale dello stato degli studi, in grado di fornire allo studente informazioni attendibili sia su quanto attualmente condiviso dalla critica, sia sui problemi tuttora aperti.

Anche la strategia traduttiva riprende le finalità a suo tempo dichiarate dall'antologia di Maria Vittoria Molinari: il testo italiano si propone così, in primo luogo, come mezzo di accesso all'originale, supponendo dunque una conoscenza almeno della lingua tedesca moderna da parte del lettore, il che appare del tutto ragionevole se si pensa a un pubblico di studenti universitari che abbiano il tedesco come lingua di studio. Tale obiettivo rappresenta quindi un vincolo all'attività del traduttore e ne riduce le possibilità di scelta, in quanto la traduzione non può essere libera a tal punto da non poter risalire all'interpretazione sintagma per sintagma del testo tedesco. Questo, tuttavia, non comporta in alcun modo una rinuncia all'autonoma leggibilità del testo tradotto, ma costringe il traduttore a muoversi in uno spazio determinato dalle opposte finalità di costruire una via di accesso all'originale e, al contempo, di creare testi che proiettino nella lingua di arrivo la complessità, l'alterità e la bellezza dei componimenti medievali.

Come a suo tempo aveva fatto Maria Vittoria Molinari, anche Massimiliano Bampi rinuncia quindi a ricreare nella lingua d'arrivo una struttura metrica che riproduca sistematicamente il metro degli originali, cercando invece di costruire, con movimenti ritmici e strutture sintattiche, una rete di allusioni linguistiche che permetta al lettore almeno di intuire la musicalità della poesia medievale. Il fatto che Bampi si muova nel solco della strategia traduttiva in precedenza adottata da Maria Vittoria Molinari, tuttavia, non rende affatto il suo lavoro una semplice riproposizione di quanto già realizzato un quindicennio fa: in primo luogo, infatti, le poesie incluse nella sua antologia sono per la maggior parte diverse da quelle contenute nelle *Stagioni del Minnesang*, e il numero di testi tradotti a disposizione del lettore italiano risulta quindi notevolmente ampliato. In secondo luogo, la condivisione di una strategia di traduzione non significa che i risultati del lavoro traspositivo siano identici. Anche dove le due antologie propongono uno stesso componimento, la scelta di diverse opzioni all'interno di un archivio di possibilità dà origine a testi italiani anche sensibilmente differenti. Si prenda, ad esempio, la prima strofa della poesia di Heinrich von Veldeke *Tristan muose sunder sînen danc*, che nella versione di Maria Vittoria Molinari si presenta in questo modo: «Tristano doveva, al di là del suo volere / alla regina essere fedele, / perché il filtro a ciò lo costringeva / più che la forza del suo amore. / Di ciò la bella mi deve esser grata, / e sapere che io mai un tal filtro bevvi, / eppure l'amo / più di lui, e così è giusto che sia. / Tu che sei bella / senza falsità, / fa' ch'io sia tuo / e tu sia mia.» Gli stessi versi vengono così tradotti da Massimiliano Bampi: «Tristano doveva suo malgrado / restar fedele alla regina, / giacché a

ciò lo costringeva la pozione / più che la forza dell'amore. / Perciò la bella mi deve / rendere grazie, giacché un tal filtro / non ho mai preso e tuttavia io l'amo / più di lui, e così sia. / Tu che sei bella / e non conosci falsità, / lascia che io sia tuo / e che tu sia mia».

Stabilire quale delle due traduzioni sia migliore è, in tutta evidenza, questione di gusto, e un'analisi puntuale dei testi italiani metterebbe indubbiamente in luce quali significati e quali elementi di musicalità presenti nell'originale siano stati posti in rilievo, e quali in ombra, nel lavoro dei due traduttori. Proprio un confronto tra le due versioni, tuttavia, mi sembra che faccia risaltare le possibilità di interpretazione del testo tedesco, ne sottolinei le difficoltà, le ambiguità e la ricchezza di significati. E, contemporaneamente, che tale confronto rappresenti per il lettore non (ancora) specialista una sfida e uno stimolo a misurarsi con un linguaggio poetico e con una cultura resi lontani e *altri* più dai secoli trascorsi che non dalla distanza nello spazio.

Fulvio Ferrari

Maria Grazia Cammarota, *Tannhäuser. Le liriche del Codice Manesse*, Edizione critica con trad. a fronte, introd. e note, Bergamo, Sestante Edizioni, 2006, pp. 306, € 16

Com'è noto, nell'ambito della ricca produzione letteraria del Medioevo tedesco il *Minnesang* rappresenta senza dubbio uno dei fenomeni più rilevanti e celebrati. Protagonisti della straordinaria fioritura di liriche dedicate al complesso tema dell'amore cortese, lungo un arco cronologico che va all'incirca dalla metà del XII al XIV secolo, furono poeti di varia provenienza sulla cui identità spesso sappiamo assai poco. L'incertezza biografica è un tratto trasversale ai diversi periodi in cui si è soliti suddividere il *Minnesang*: dal periodo danubiano a quello post-classico, dal Kürenberger a Tannhäuser, sono assai rari i casi di poeti di cui conosciamo con certezza la vita. Proprio il caso di Tannhäuser, celebre ed enigmatico rappresentante dell'ultima fase del canto d'amore cortese tedesco, è particolarmente interessante: se è vero che della figura storica non sappiamo sostanzialmente nulla di certo, a partire dal Medioevo il 'personaggio Tannhäuser' è stato al centro di un processo di trasfigurazione che ha poi dato vita ad una lunga catena di rielaborazioni e interpretazioni, la più celebre delle quali è senza dubbio quella wagneriana.

Il volume che Maria Grazia Cammarota dedica al corpus lirico di Tannhäuser conservato nel prezioso *Große Heidelberger Liederhandschrift* – noto anche come *Codice Manesse*, dal nome della famiglia zurighese che ne commissionò la compilazione all'inizio del XIV secolo, oppure come manoscritto C – presenta dei meriti che vanno ben oltre l'edizione dei testi. Oltre a essere arricchita dalla traduzione in italiano, l'edizione, infatti, è preceduta da una corposa introduzione in cui vengono affrontate con rigore e chiarezza espositiva tutte le principali questioni riguardanti la trasmissione delle liriche di Tannhäuser e le modalità di interpretazione della sua opera nell'ambito dello sviluppo del *Minnesang*. Nella sezione introduttiva l'autrice prende in esame le posizioni della critica relativamente alle questioni più controverse della figura di Tannhäuser, dalle ipotesi sulla sua identità storica alla *vexata quaestio* della ricostruibilità della vita del poeta attraverso lo specchio della sua produzione lirica. A proposito di quest'ultimo aspetto, come osserva opportunamente Cammarota, «[l]'equivoco di fondo che

conduce a percorsi inferenziali più o meno fantasiosi è l'identificazione di autore reale e autore implicito, due figure che invece vanno tenute rigorosamente distinte» (p. 23).

L'approccio della studiosa ai problemi relativi alla lirica di Tannhäuser è ispirato a un rigore filologico che prende le mosse dalla necessità di un doveroso ritorno al testo inteso nella sua concretezza storica, al di là di qualsiasi idealismo ricostruttivo. In buona sostanza, ciò che siamo in grado di dire a proposito di Tannhäuser e della sua opera deve essere fondato nei testi che ci sono giunti. Ne consegue un atteggiamento di opportuna prudenza che consente di arginare o scartare ipotesi interpretative che prescindano dal testo nella forma in cui esso ci è noto. In altre parole, «le specifiche circostanze in cui ci è pervenuta la produzione lirica ascritta a Tannhäuser non ci permettono di porre come obiettivo di ricerca la ricostruzione di tutto il suo repertorio poetico nel modo in cui fu da lui concepito» (p. 17).

Accanto ai *Lieder* e ai *Leiche*, tràditi nel *Codice Manesse*, esistono altri testi, attribuiti a Tannhäuser, che Cammarota prende in esame per fornire spunti di riflessione sull'eterogeneità del corpus del poeta e sulle modalità di trasmissione delle liriche di cui egli è ritenuto autore. Particolarmente interessanti risultano, ad esempio, il *Bußlied*, testo di contenuto penitenziale conservato nel cosiddetto *Jenaer Liederhandschrift* (metà del XIV secolo), e la cosiddetta *Hofzucht*, testo di carattere didattico sul comportamento cortese, conservato in due manoscritti, l'uno della fine del XIV secolo, l'altro della metà del secolo successivo. Il fatto che tanto il *Bußlied* quanto la *Hofzucht* differiscano in maniera significativa dal quadro che si ricava dalla lettura del corpus poetico del *Große Heidelberger Liederhandschrift* è indizio significativo che induce a ritenere «che i compilatori del Codice Manesse attraverso la selezione da loro operata hanno voluto affidare alla scrittura un determinato aspetto della produzione lirica di Tannhäuser, escludendo invece altri testi» (p. 16).

Un altro aspetto centrale cui Cammarota dedica ampio spazio è la caratterizzazione della produzione lirica di Tannhäuser nell'ambito dello sviluppo della lirica d'amore cortese tedesca. Le riflessioni proposte dall'autrice si basano sulla natura dialogica e complessa – in termini di eterogeneità tematica – dei componimenti dell'enigmatico poeta tedesco: in particolare, secondo Cammarota «si può dire che nell'opera di Tannhäuser risuonino contemporaneamente più 'voci', che esprimono contrastanti visioni del mondo: il linguaggio, le tematiche e i modelli caratteristici del primo *Minnesang* vengono abilmente ripresi e mimati, per essere inaspettatamente rimodulati o distorti» (p. 9). Movendo da questa osservazione preliminare, nell'introduzione all'edizione (pp. 33-49) vengono messi in evidenza, attraverso esempi significativi, i meccanismi di ripresa, ridefinizione e rifunzionalizzazione dei concetti e dei moduli tematici tradizionali del *Minnesang* (in particolare, il *Minnedienst*) nell'opera di Tannhäuser, dedicando adeguato spazio alla discussione delle cosiddette *Minneparodien*, alla descrizione della nuova figura femminile e della nuova concezione del rapporto d'amore, presentato e celebrato ora nella sua dimensione di realizzazione concreta e fisica. Nel corpus del manoscritto zurighese l'esaltazione dell'amore realizzato va di pari passo con il rovesciamento parodico della *Minne*, intesa tradizionalmente nella sua dimensione astratta e idealizzata. Proprio l'atteggiamento ironico e canzonatorio nei confronti dell'amor cor-

tese valse al poeta un giudizio di immoralità da parte degli studiosi dell'Ottocento e del primo Novecento, che tendevano a interpretare i toni e i temi delle liriche di Tannhäuser come riflesso della sua vita reale.

Vengono inoltre presentati e discussi anche gli spunti di natura politica che affiorano in alcuni componimenti (come, ad esempio, nei *Leiche* V e VI) e viene opportunamente messa in evidenza la marginalità del tema religioso nel corpus lirico del *Codice Manesse*, a sottolineare l'anticonvenzionalità e l'innovatività come tratti caratterizzanti della produzione lirica di questo poeta nella forma in cui essa ci viene presentata nel manoscritto zurighese.

Un ulteriore spunto analitico di notevole interesse riguarda l'interpretazione della leggenda di Tannhäuser, alimentata in particolare da un ballata giuntaci in quattro redazioni diverse, la più antica delle quali risale alla metà del XV secolo. In essa si narra del tentativo del cavaliere Tannhäuser di ottenere il perdono papale in seguito alla decisione di abbandonare la vita dissoluta che lo aveva portato a trascorrere un periodo nel regno della dea dell'amore. Secondo Cammarota, «la leggenda, come la miniatura, sembra svolgere la funzione di contrastare il potenziale negativo delle canzoni "immorali" di Tannhäuser. Il poeta diventa così un esempio a cui i predicatori possono far ricorso per sottolineare che l'abbandono al piacere dei sensi è un peccato che richiede pentimento, confessione ed espiazione; e che potrebbe comunque portare alla dannazione eterna» (p. 69).

L'introduzione è seguita dalla parte principale del volume: l'edizione critica delle liriche del *Codice Manesse*, corredata di traduzione e commento. I criteri che hanno guidato la curatrice nelle scelte editoriali e traduttive sono ben esplicitati e commentati. La discussione della strategia traduttiva adottata denota un notevole grado di consapevolezza delle problematiche legate alla traduzione del testo medievale in un contesto contemporaneo. La scelta di Cammarota, che si inserisce dichiaratamente nel solco di un dibattito traduttologico vivace e aggiornato, mira a «evidenziare l'appartenenza delle canzoni di Tannhäuser a un cosmo linguistico e culturale diverso dal nostro» (p. 79). In opposizione a un tipo di traduzione addomesticante – per usare le parole di Lawrence Venuti – la traduttrice si avvale di una «lingua "contaminata", che importa nella traduzione alcune tracce del testo di partenza e distrugge l'illusione di trasparenza normalmente richiesta alla traduzione» (p. 80). In questo modo, il lettore riconosce nel testo tradotto segnali della sua alterità rispetto al contesto in cui viene recepito. La riflessione sulle implicazioni traduttive delle numerose ambiguità dei testi di Tannhäuser (pp. 81-85) permette poi di cogliere i limiti dello sforzo di mediazione interculturale, soggettivamente fondato, rappresentato dalla traduzione.

La resa in italiano dei testi, precisa e puntuale, è del tutto coerente con le premesse illustrate nell'introduzione: la decisione di mettere in evidenza i tratti di alterità del testo di partenza nella traduzione non compromette in alcun modo la leggibilità del testo tradotto.

I sedici componimenti – tra *Leiche* e *Lieder* – che costituiscono il corpus lirico di Tannhäuser nel manoscritto C sono ampiamenti commentati, sia sul piano formale sia su quello dei contenuti, attraverso il ricorso a un apparato di note posto al termine di ciascun componimento. Attraverso tale apparato il lettore viene puntualmente informato su vari aspetti dell'operazione ecdotica. Più specificamente, adeguato spazio

viene assegnato al commento linguistico di determinate forme di ciascun testo, sia per giustificarne l'emendazione o la conservazione rispetto alle precedenti edizioni – in particolare rispetto a quella di Siebert (1934) – sia per illustrare le scelte traduttive. Vengono inoltre messi in evidenza i legami intertestuali con altre opere della produzione letteraria tedesca coeva, con l'intento di svelare le strategie di rinnovamento dei moduli classici della poesia d'amore cortese adottate dal poeta.

In conclusione, quindi, il risultato del lavoro di Maria Grazia Cammarota è uno strumento di indubbia utilità e di pregevole valore, sia nell'ambito della ricerca filologica sullo sviluppo del *Minnesang*, sia a livello didattico.

Massimiliano Bampi

Winfried Thielmann, *Deutsche und englische Wissenschaftssprache im Vergleich. Hinführen – Verknüpfen – Benennen*, Heidelberg, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren (Wissenschaftskommunikation n. 3), 2009, pp. 352, € 39,80

Come suggerisce il titolo dell'opera, alludendo a un'unità di referente (la *Wissenschaftssprache*) implicitamente confutata dalla doppia attribuzione (*deutsche und englische*) e dall'estensione in funzione rematica (*im Vergleich*) del nome, il terzo volume della collana «Wissenschaftskommunikation», di recente istituita da Konrad Ehlich, Christian Fandrych, Clemens Knobloch e Angelica Redder, propone il confronto tra due lati della stessa medaglia: la lingua della scienza quale modalità comunicativa universale, che si attualizza con specificità diverse da cultura a cultura. La lingua come risorsa per l'innovazione scientifica, strumento di cui la scienza si serve per formulare e comprovare ipotesi conoscitive e denominare nuove scoperte, è oggetto generale della collana che dà voce alla corrente linguistica di ispirazione funzionale e pragmatica dedicata alla comunicazione scientifica, la quale può essere considerata un punto di approdo degli studi sulle lingue speciali. La riflessione sulla comunicazione scientifica intende indagare, in particolare, ciò che Konrad Ehlich (1995) definisce la *alltägliche Wissenschaftssprache*, equivalente, secondo Thielmann, a quelle formulazioni linguistiche «in denen Konzeptionen des wissenschaftlichen Erkenntnisprozesses selbst abgebunden sind, z.B 'einen Grundsatz ableiten', 'eine Erkenntnis setzt sich durch'» (p. 27). Analizzata a contrasto e nelle sue realizzazioni culturalmente connotate, la metalingua della prassi scientifica istituzionale si pone al centro dell'interesse scientifico della cosiddetta «Komparatistik der Wissenschaftssprachen» (ancora una definizione di Ehlich, 1993). È in tale contesto programmatico che si colloca l'opera di Thielmann, con il suo intento di identificare le differenze cognitive mediate dal tedesco e dall'inglese della scienza.

Sulla scorta di un confronto empirico tra le due lingue, svolto su un corpus parallelo di 11 + 11 articoli di diversa provenienza disciplinare, l'autore ne esplora la modalità di trasmissione delle conoscenze scientifiche, contribuendo a chiarire il rapporto tra nuove conquiste del sapere e fenomeno linguistico. Nella parte iniziale, l'opera lumeggia il contesto politico-culturale della problematica, nel riferimento alle origini del plurilinguismo delle scienze europee all'epoca di Galilei, momento in cui il metodo di indagine delle scienza moderna sostituisce la procedura conosci-

tiva della scolastica e in cui il latino, fino ad allora lingua internazionale delle scienze, non sembra più adeguato a descrivere i nuovi percorsi e a rappresentare le nuove conquiste. Nella nostra epoca, al contrario, si rileva il recedere del plurilinguismo di fronte al tendenziale utilizzo, in ambito scientifico, dell'inglese come lingua franca, ciò che spesso equivale alla realizzazione di una variante semplificata della lingua in uso presso la comunità madrelingua. Tale uso a livello internazionale non appare scevro da rischi, comportando limiti all'espressione esatta delle operazioni argomentative e cognitive, con conseguenze negative per il progresso scientifico. Il plurilinguismo ha costituito per secoli, in Europa, la risorsa ottimale per l'innovazione scientifica, la quale – questa la tesi da dimostrare nell'opera – non è indipendente dalla lingua mediante cui si realizza la trasmissione dei nuovi dati conoscitivi. La lingua della scienza, come documentano i risultati dell'indagine empirica, non è mezzo indifferente alla trasmissione di nuove conoscenze, bensì vero e proprio veicolo di conoscenza. Della potenzialità funzionale del mezzo linguistico è necessario dunque siano consapevoli sia gli autori sia i fruitori dei testi scientifici. Completano il primo capitolo un panorama introduttivo allo stato dell'arte e la descrizione del metodo e del corpus d'indagine.

I tre capitoli centrali (2-4) del volume illustrano nel dettaglio le strategie di trasmissione del sapere scientifico e le loro peculiarità culturali, facendo perno sulle tre dimensioni di analisi cui allude il sottotitolo (*Hinführen – Verknüpfen – Benennen*). In particolare, il secondo capitolo analizza il livello testo, occupandosi dell'introduzione, sezione deputata, per tipologia testuale, a fornire al lettore una guida ai contenuti concettuali dell'articolo (= *Hinführen*). Un *excursus* sull'origine dell'articolo scientifico come genere testuale costituisce, in detto capitolo, premessa all'analisi empirica della sezione introduttiva di due articoli di medicina, uno per ogni lingua considerata. L'analisi strutturale, i cui risultati sono comprovati sugli altri testi del corpus, porta a formulare la seguente ipotesi: introdurre il lettore al tema e all'assimilazione di nuove conoscenze è prassi operativa comune alle due culture. Diversa appare, peraltro, la modalità di orientamento, ossia meno evidente nei testi tedeschi, più lineare in quelli inglesi. Il terzo capitolo analizza la dimensione sintattica (= *Verknüpfen*), trattando, nello specifico, dei connettori di causalità, segni considerati di per sé funzionali all'elaborazione e alla trasmissione del sapere. All'interno di tale classe si identificano, ai fini dell'analisi contrastiva, due congiunzioni equivalenti per diffusione, significato e comportamento sintattico: *weil* e *because*. L'analisi porta alla constatazione di un'identità funzionale solo parziale: l'uso di *weil* si realizza in punti centrali dell'argomentazione, nei quali l'autore facilita la comprensione del lettore, svelando l'antefatto dell'operazione concettuale. Più versatile si mostra l'uso sintattico e logico della congiunzione inglese, che può introdurre argomenti compatibili, ma allo stesso tempo estranei alla linea argomentativa del testo. Il quarto capitolo è dedicato all'analisi della funzionalità della terminologia scientifica, la cui provenienza si spiega con l'esigenza, da parte delle scienze, di dare un nome (= *Benennen*) alle proprie scoperte. Non essendo un sistema linguistico autonomo, per descrivere nuove esperienze ed elaborare nuovi concetti, la lingua della scienza deve utilizzare le risorse generali del sistema. Come campione per l'analisi contrastiva, Thielmann seleziona parole utili a esprimere

simbolicità, in accezione bühleriana. L'inventario reso delle procedure simboliche delle due lingue mostra come la loro diversa tipologia (il tedesco è lingua in parte sintetica e in parte analitica, mentre l'inglese è sostanzialmente isolante) produca il prevalere di diverse strategie di formazione di parola e di diverse occorrenze di relazioni sintagmatiche complesse: il tedesco sembra usare più sostantivi di derivazione verbale e sintagmi che rendono manifesti i processi di sviluppo del nuovo sapere; viceversa, nell'inglese vi è uso diffuso di sintagmi nominali in senso traslato. Tale diversità strutturale si riflette nella diversa attribuzione assegnata al tedesco e all'inglese scientifico, che Thielmann definisce, rispettivamente, lingua a struttura «ermeneutica» ed «ermetica».

Nel quinto e ultimo capitolo del volume si riassumono i principali risultati dei tre livelli di indagine e si tirano le somme sul piano teorico-metodologico e culturale-applicativo.

L'opera di Thielmann ha un grado di complessità teorica che non la rende di facile lettura e potrebbe deludere chi si aspettasse un elenco piano e basale delle strutture salienti della scrittura scientifica – le quali vengono peraltro riassunte nel primo capitolo, facendo riferimento a studi precedenti (es. Fluck, Ickler, Weinrich): alta occorrenza di nomi derivati e composti, alta frequenza di costrutti con verbo supporto (*Funktionsverbgefüge*), uso frequente di forme passive del verbo e attribuzioni complesse, ecc. L'opera, è evidente, né può né intende essere una descrizione superficialmente esaustiva della lingua della scienza. In quanto illustrazione teorica e applicata di un metodo, essa presenta un'indagine complessa e paradigmatica di alcuni aspetti prototipici, il che giustifica pienamente l'apparente minimalismo dei risultati. Nel suo interesse per la questione metodologica, Thielmann tenta di andare oltre i limiti delle analisi dedicate alle differenze culturali nell'organizzazione dei testi accademici facenti seguito ai lavori pionieristici di Michael Clyne, nelle quali rileva tendenzialmente una serie di carenze: la funzionalità delle risorse linguistiche tipiche (per es. il passivo) non viene ricostruita empiricamente, bensì data *a priori* e semplicemente constatata nella sua frequenza di occorrenza; l'approccio contrastivo si limita ad accostare fenomeni e constatare deficit in uno dei sistemi posti a confronto; la razionalizzazione dei dati quantitativi avviene essenzialmente *ex post*, mentre è assente il tentativo di ricostruire i processi di formazione del fenomeno linguistico. Necessario è invece, secondo Thielmann, esaminare non solo la quantità, ma anche la qualità espressiva e la motivazione funzionale degli usi linguistici, nonché il potenziale comunicativo dei testi, quale si realizza alla lettura.

Prestando grande attenzione alla costruzione del termine di paragone e dei criteri di confronto, che il lettore è messo in grado di ripercorrere analiticamente, il libro sembra tentare una sintesi metodologica tra principi operativi oppositivi (analisi/sintesi; frammento/sistema; empiria/logica formale; diacronia/sincronia). Il risultato è imponente. La sistematicità del procedimento è palese specialmente nella serie centrale dei capitoli (2-4), ognuno dei quali segue analogo disegno strutturale: a) un *excursus* dedicato alle origini dei fenomeni linguistici considerati. L'esigenza di capire il contesto di origine, motivata dalla considerazione della lingua come fenomeno sociale, produce spaccati di storia delle idee (via via dedicati al metodo scientifico, alla riflessione sulla lingua della scienza, all'articolo scientifico come genere te-

stuale, all'etimologia e allo sviluppo dell'uso di *weil* e *because*), i quali contribuiscono a fondare i parametri metodologici; b) la definizione del *tertium comparationis* per l'analisi contrastiva, sulla scorta di una descrizione minuziosa del *modus operandi*; c) la dimostrazione di un'ipotesi di fondo riguardante la presenza di diverse strategie funzionali nelle due lingue considerate; d) la generalizzazione dei risultati mediata dall'analisi dell'intero corpus; e) la discussione dei risultati, alla luce delle conseguenze applicative per la scrittura scientifica e per la traduzione. Il metodo integrativo presentato costituisce terreno fertile per il dibattito, anche e soprattutto in quanto proposta applicabile a testi di altra tipologia, dunque interessante per ogni analisi contrastiva che intenda individuare il fattore di specificità culturale nei testi.

Alla proposta metodologica si accompagna, nel lavoro di Thielmann, un riconoscimento di obiettivi solo in parte confacenti alla ricerca italiana. Il confronto tedesco-inglese fonda la sua originalità e il suo *modus operandi* in una prospettiva di ricerca contrastiva la cui applicazione è finalizzata, oltre che alla traduzione, alla didattica della scrittura scientifica in inglese. Per la coppia di lingue tedesco-italiano il secondo obiettivo è di scarsa rilevanza, poiché né il tedesco né l'italiano sono lingue in questo senso internazionali. Ciononondimeno, la lettura del libro è di grande interesse anche per i germanisti operanti in Italia, potendo spronare alla riflessione non solo sul metodo, ma anche sugli scopi delle indagini linguistiche, nel momento in cui esse si rivelano in grado o, per meglio dire, necessitano di assumere connotazioni specifiche in base alle diverse esigenze applicative della nazione e della cultura linguistica in cui si realizzano. Ad esempio gli studi sulle lingue speciali hanno prodotto risultati concreti soprattutto in ambito di lessicografia, anche bilingue e plurilingue: utilissimi dizionari destinati naturalmente a gruppi sociolinguistici ben determinati. Da tali studi contrastivi e interculturali ci si possono attendere manuali per la didattica universitaria della scrittura argomentativa in tedesco L2, e saranno sicuramente proponibili ulteriori scopi e applicazioni. Di grande interesse generale è la legittima messa in discussione del concetto di lingua franca, che in Thielmann si accompagna alla giusta e condivisibile difesa del plurilinguismo, anche e soprattutto in ambito scientifico e accademico.

Marina Foschi Albert

SEGNALAZIONI

SAGGI

Elena Agazzi, *Berlino. Piccolo manuale di viabilità letteraria*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 144, € 12

Massimiliano Bampi, *L'amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, pp. 182, € 12

Gianluca Battistel, Filippo Del Lucchese, Vittorio Morfino (a cura di), *L'abisso dell'unica sostanza. L'immagine di Spinoza nella prima metà dell'Ottocento tedesco*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 276, € 22

Beate Baumann, Sabine Hoffmann, Martina Nied Curcio (a cura di), *Qualitative Forschung in Deutsch als Fremdsprache*, Frankfurt am Main *et al.*, Lang, 2009, pp. 140, € 27,50

Francesco Borgia, *Appartenenza e alterità. Il concetto di storicità nella filosofia di Martin Heidegger*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 120, € 12

Giuliano Campioni, *Nietzsche. La morale dell'eroe*, Pisa, Ets, 2009, pp. 158, € 16

Giulia Cantarutti, Paola Maria Filippi, *La lingua salvata. Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, Rovereto, Edizioniosiride, 2008, pp. 155, s.i.p.

Silvia Capodivacca, *Danzare in catene. Saggio su Nietzsche*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 226, € 14

Francesco Cattaneo, *Luogotenente del nulla. Heidegger, Nietzsche e la questione della singolarità*, Bologna, Pendragon, 2009, pp. 268, € 20

Claudio Cesa, *Individuazione e libertà nel "Sistema dell'idealismo trascendentale" di Schelling*, Pisa, Ets, 2009, pp. 144, € 10

Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 208, € 22

Anna Chiarloni (a cura di), *La poesia tedesca del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 194, € 18

Gaetano Chiurazzi, *Modalità ed esistenza. Dalla critica della ragion pura alla critica della ragione ermeneutica. Kant, Husserl, Heidegger*, Roma, Aracne, 2009, pp. 352, € 20

Michele Cometa (a cura di), *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 160, € 18

Domenico Conte, *Albe e tramonti d'Europa. Ernst Jünger e Oswald Spengler*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 195, € 30

Margherita Cottone, *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 153, € 16

Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno. Il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 360, € 22

Enrico De Angelis (a cura di), *La giovane germanistica italiana*. Secondo convegno (Pisa 17-18 settembre 2007), Pisa, Jacques e i suoi quaderni, 48, 2007, pp. 279, s.i.p.

Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, Artemide, 2009, pp. 320, € 30

Adriano Fabris, Antonio Cimino, *Heidegger*, Roma, Carocci, 2009, pp. 180, € 14,50

Valentina Ferreri, *La rivoluzione nel teatro di Ernst Toller*, Frankfurt am Main *et al.*, Lang, 2009, pp. 390, € 64,80

Filippo Focardi, *Criminali di guerra in libertà. Un accordo segreto tra Italia e Germania Federale 1949-55*, Roma, Carocci, 2008, pp. 170, € 18,20

Carlo Galli, *Lo sguardo di Giano. Saggi su Carl Schmitt*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 177, € 16,50

Carlo Gentili, Friedrich Wilhelm von Herrmann, Aldo Venturelli (a cura di), *Martin Heidegger trent'anni dopo*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2009, pp. 316, € 30

Tiziana Gislimberti, *Mappe della memoria. L'ultima generazione tedesco-orientale si racconta*, pref. di Enrico De Angelis, Milano-Udine, Mimesis, 2009, pp. 208, € 18

Cristina Guarnieri, *Il linguaggio allo specchio. Walter Benjamin e il primo*

Romanticismo tedesco, Milano, Mimesis, 2009, pp. 200, € 13

Pierre Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, trad. di Anna Chiara Peduzzi, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 192, € 19,50

Alessandro Izzi, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Nuovo cinema tedesco. Da Herzog a Wenders, da Fassbinder a Kluge, analizzati, fotogrammi alla mano, nei loro procedimenti tecnico-formali*, Roma, Audino, 2009, pp. 136, € 15

Peter Kofler (a cura di), *Ekstatische Kunst - Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, Bozen, Sturzflüge, 2009, pp. 253, s.i.p.

Christoph König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*, trad. di Massimo Pizzingrilli, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 112, € 16

Reinhart Koselleck, *Il vocabolario della modernità*, trad. di Carlo Sandrelli, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 159, € 15

Tommaso La Rocca, *L´albero della conoscenza del bene e del male. L´etica di Kant*, Roma, Aracne, 2009, pp. 332, € 24

Ulrich Mählert, *La DDR. Una storia breve*, a cura di Andrea Gilardoni e Karin Birge Gilardoni-Büch, trad. di Andrea Gilardoni, Milano-Udine, Mimesis, 2009, pp. 191, € 16

Elisabetta Mazzetti, *Thomas Mann und die Italiener*, Frankfurt am Main *et al.*, Lang, 2009, pp. 367, € 56,80

Augusto Mazzoni, *Il dono delle Muse. Heidegger e la musica*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2009, pp. 128, € 15

Hermann Mildenberger (a cura di), *Goethe collezionista e il disegno veneto del Settecento. Capolavori delle raccolte di Weimar*, trad. di Paolo Scotini, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 136, € 18

Sabrina Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Roma, Artemide, 2008, pp. 217, € 25

Sabrina Mori Carmignani (a cura di), *Immanuel Kant e Benjamin Constant. Il diritto di mentire*, Firenze, Passigli, 2008, pp. 69, € 8,50

Daniela Nelva, *Identità e memoria. Lo spazio autobiografico nel periodo della riunificazione tedesca. Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 197, € 16

Roberta Picardi, *Il concetto e la storia. La filosofia della storia di Fichte*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 403, € 32

Paola Rosà, *Lipsia 1989. Non violenti contro il Muro*, postfaz. di Gian Enrico Rusconi, Trento, Il Margine, 2009, pp. 265, € 16

Gian Enrico Rusconi, *Berlino. La reinvenzione della Germania*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 126, € 8

Carlo Salzani, *Constellations of Reading. Walter Benjamin in Figures of Actuality*, Oxford *et al.*, Lang, 2009, pp. 387, € 64,20

Teodoro Scamardì (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 164, € 18

Gustav Seibt, *Il poeta e l'imperatore. La volta che Goethe incontrò Napoleone*, trad. di Monica Lumachi e Paolo Scotini, Roma, Donzelli, 2009, pp. 262, € 16

Anna Maria Sigmund, *Dittatore, demone e demagogo. Domande e risposte su Adolf Hitler*, trad. di Valeria Montagna, Milano, Corbaccio, 2008, pp. 246, € 18,60

Paolo Simoncelli, *Cantimori e il libro mai edito. Il Movimento nazionalsocialista dal 1919 al 1933*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 151, € 18

Rita Svandrlik, *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 173, s.i.p.

Eva Maria Thüne, Simona Leonardi (a cura di), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Roma, Aracne, 2009, pp. 216, € 17

Harald Weinrich, *Piccole storie sul bene e sul male*, trad. e cura di Franca Ortu, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 128, € 11,50

Aldo Venturelli, *L´età del Moderno. La letteratura tedesca del primo Novecento (1900-1933)*, Roma, Carocci, 2009, pp. 288, € 25

RIVISTE

Studia austriaca XVII

WOLFGANG NEHRING, *Peter Altenbergs Selbstinszenierung*; MARINA RAUCHENBACHER, *Vom "verstohlenen und beunruhigten Blick". Zu Bildlichkeit und Bildender Kunst in Leo Perutz' Texten "St. Petri-Schnee" und "Der Judas des Leonardo"*; FAUSTO CERCIGNANI, *Rileggendo la prima silloge trakliana*; BETTINA RABELHOFER, *"Die Liebe ist ein Monstrum" – Die Groteske Poetik in Franzobels Stück "Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie"*; SIMONETTA CARUSI, *Il mito Americano nell'Austria del '68: gli esordi di Peter Handke*; ESTER SALETTA, *Der "legitimierte Wahnsinn" in Elfriede Czurdas Kriminalroman "Die Giftmörderinnen" (1991)*; DAGMAR WINKLER, *Elfriede Gerstl. Alla ricerca di parole che "sventolano" profondamente "nel vento"*

daf/Werkstatt
11/12, Dezember 2008

ANDREA GESELLE, *Vorwort*; SUSANNE SOFIE FETZER, *Von* Kontrasten *zur bewussten* Performanz. *Überlegungen und Vorschläge zur Unterrichtsgestaltung in den Kursen* Mediazione linguistica scritta italiano-tedesco *im Bachelor-Studiengang*; MARIA BÖHMER, *Anmerkungen zur Praxis der Übersetzungsdidaktik im Studiengang* Lingua e comunicazione interculturale; BARBARA HANS-BIANCHI, *Ein kleiner Wegweiser in die Welt der Übersetzung. Überlegungen und Übungssätze zu einer didaktischen Hinführung*; ANNA MARIA CURCI, *"Gut begonnen…" – Wege zur Sprachmittlung für junge Erwachsene*; ANDREA GESELLE, *Kontrastive Grammatik und mentale Bilder: orientierungshilfen bei der Annäherung an die schriftliche Sprachmittlung Italienisch-Deutsch*; SUSANNE LIPPERT, *Übersetzen in die Fremdsprache im Deutschunterricht an italienischen Universitäten*; ANDREA META BIRK, *Sprachmittlung als Kulturmittlung. Kulturspezifika als Möglichkeiten interkultureller Sensibilisierungsprozesse im Rahmen des Übersetzungsunterrichts*; HELLMUT RIEDIGER, *Suchen und Suchenlernen: das Internet als Nachschlagewerk in der Übersetzungspraxis*; SANDRO MORALDO, *Anspruch und Wirklichkeit bei der Übersetzung von DDR-Spezifika. Thomas Brussigs* Am kürzeren Ende der Sonnenallee *oder Plädoyer für eine Kulturspezifika-Online-Datenbank*; ROBERTO MENIN, *Appunti sul lettore di traduzioni. Teorie, contesto traduttivo e mediazione interculturale*; MONIKA LUSTIG,

Und immer schön lächeln. Aus dem zugigen Bergwerk des Übersetzergewerbes; MAGDA OLIVETTI, *Una grande esperienza, una nuova proposta*; SERGIO PATOU-PATUCCHI, *Il reale e il possibile*; LUCIA COCCI, *Un approccio sociolinguistico al fenomeno Denglisch*; Berichte von ANDREA BIRK, HENRIETTE KLOSE; Rezensionen.

TRADUZIONI

Jakob Arjouni, *Happy birthday, turco!*, trad. di Gina Maneri, Milano, Marcos y Marcos, 2009, pp. 221, € 10

Ingeborg Bachmann – Hans Werner Henze, *Lettere da un'amicizia*, trad. di Francesco Maione, Torino, EDT, 2008, pp. 312, € 29

Ingeborg Bachmann, *Lettere a Felician*, trad. di Antonella Moscati, Roma, Nottetempo, 2008, pp. 52, € 6

Ingeborg Bachmann, *Verrà un giorno. Conversazioni romane*, trad. di Francesco Maione, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 118, € 18

Volker Braun, *La sponda occidentale*, a cura di Anna Chiarloni e Giorgio Luzzi, Roma, Donzelli, 2009, pp. 192, € 14

Clemens Brentano, *Fiaba del Reno*, a cura di Camilla Miglio e Laura Bocci, trad. di Laura Bocci, Camilla Miglio e Melani Traini, Roma, Donzelli, 2008, pp. 305, € 30

Friedrich Creuzer, Gottfried Hermann, *Lettere sulla mitologia*, a cura di Sotera Fornaro, Pisa, Ets, 2009, pp. 288, € 18

Friedrich Christian Delius, *Il mio anno da assassino*, trad. di Giovanni Giri, Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2008, pp. 294, € 16,50

Friedrich Christian Delius, *Ritratto della madre da giovane*, trad. di Gianlupo Osti, Milano, Archinto, 2009, pp. 157, € 14

Irene Dische, *Le lettere del sabato*, trad. di Roberto Serrai, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 93, € 5,50

Sebastian Fitzek, *Il ladro di anime*, trad. di Monica Pesetti, Roma, Elliot, 2009, pp. 300, € 17,50

Barbara Frischmuth, *La scrittura dell'amico*, trad. di Stephanie Kunzemann e Silvia Morante, Roma, Voland, 2009, pp. 352, € 14

Katharina Hagena, *Il sapore dei semi di mela*, trad. di Emanuela Cervini, Milano, Garzanti, 2009, pp. 205, € 17,60

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofia della natura. Lezioni del 1821-22*, a cura di Marcello Del Vecchio, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 234, € 21

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Arte nell'Enciclopedia*, a cura di Alberto L. Siani, Pisa, Ets, 2009, pp. 96, € 10

Martin Heidegger, Karl Jaspers, *Lettere 1920-1963*, a cura di Walter Biemel e Hans Saner, trad. di Alessandra Iodicicco, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 308, € 33

Jana Hensel, *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*, trad. di Maria Giovanna Zini, Milano, Mimesis, 2009, pp. 244, € 16

Paul Heyse, Pio Spezi (*Carteggio*), *Un'amicizia intellettuale italo-tedesca tra Otto e Novecento*, a cura di Italo Michele Battafarano e Claudio Costa, Roma, Quaderni della Biblioteca centrale di Roma, 2009, pp. 409, s.i.p.

Robert Hültner, *Un'indagine senza importanza*, trad. di Paola Del Zoppo, Cosenza, Del Vecchio, 2008, pp. 192, € 15

Alfred Kolleritsch, *Paralleli consolatori*, trad. di Beatrice Donin, Firenze, Passigli, 2009, pp. 165, € 15

Helmut Krausser, *I demoni di Puccini*, trad. di Giovanni Giri, Siena, Barbera, 2008, pp. 287, € 15,50

Mareike Krügel, *Volevo sposare Cary Grant*, trad. di Roberta Gado Wiener, Padova, Meridiano Zero, 2008, pp. 190, € 13

Hartmut Lange, *Il viaggiatore*, trad. di Monica Pesetti, Roma, Voland, 2009, pp. 112, € 12

Siegfried Lenz, *Un minuto di silenzio*, trad. di Francesco Porzio, Vicenza, Neri Pozza, 2009, pp. 128, € 14,50

Charlotte Link, *L'ultima traccia*, trad. di Alessandra Petrelli, Milano, Corbaccio, 2009, pp. 492, € 18,60

Heinrich Mann, *Il suddito*, trad. di Clara Bovero, revisione di Fabrizio Cicoira, Torino, Utet, 2009, pp. 530, € 18

Selma Meerbaum-Eisinger, *Non ho avuto il tempo di finire. Poesie sopravvissute alla Shoah*, a cura di Adelmina Albini e Stefanie Golisch, Milano, Mimesis, 2009, pp. 150, € 15

Anna Mitgutsch, *La voce del deserto*, trad. di Paola Buscaglione Candela, Firenze, Giuntina, 2008, pp. 216, € 15

Anna Mitgutsch, *La casa della nostalgia*, trad. di Paola Buscaglione Candela, Firenze, Giuntina, 2009, pp. 269, € 16

Herta Müller, *Il paese delle prugne verdi*, trad. di Alessandra Henke, Rovereto, Keller, 2008, pp. 254, € 14

Markus Orths, *Sala professori*, trad. di Roberta Gado Wiener, Roma, Voland, 2008, pp. 120, € 13

Annette Pehnt, *Mobbing*, trad. di Riccardo Cravero, Vicenza, Neri Pozza, 2009, pp. 154, € 15

Martin Pollack, *Assassino del padre. Il caso del fotografo Philipp Halsmann*, trad. di Luca Vitali, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 244, € 22

Ferdinand Raimund, *Il Re delle Alpi e il misantropo*, a cura di Gabriella Rovagnati, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2009, pp. 139, € 10

Gregor von Rezzori, *Uno straniero nella terra di Lolita*, trad. di Silvia Albesano, Milano, Guanda, 2009, pp. 87, € 12

Charlotte Roche, *Zone umide*, trad. di Eleonora Servalli, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 192, € 15

Joseph Roth, *Al bistrot dopo mezzanotte*, a cura di Katharina Ochse, trad. di Linda Russino, Fabrizio Rondolino, Flaminia Bussotti e Gabriella de' Grandi, Milano, Adelphi, 2009, pp. 301, € 19

Gaston Salvatore, *Drammi politici*, trad. di Irene Fantappiè e Riccardo Held, Milano, Scheiwiller, 2008, pp. 413, € 24

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Clara, ovvero Sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti*, a cura di Markus Ophalders, Rovereto, Zandonai, 2009, pp. 154, € 14,50

Arnold Schönberg, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 703, € 35

Ingo Schulze, *Adam e Evelyn*, trad. di Stefano Zangrando, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 283, € 16,50

Peter Stamm, *Un giorno come questo*, trad. di Francesco Porzio, Vicenza, Neri Pozza, 2009, pp. 154, € 15

Aleš Šteger, *Berlino*, trad. di Michele Obit, Rovereto, Zandonai, 2009, pp. 126, € 15

Richard Strauss e Stefan Zweig, *Vuole essere il mio Shakespeare? Lettere 1931-1936*, a cura di Roberto Di Vanni, Milano, Archinto, 2009, pp. 195, € 18,50

Ludwig Tieck, *Il biondo Eckbert*, a cura di Leonardo Tofi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 102, € 10

Ludwig Tieck, *Fiabe romantiche*, a cura di Gianni Bertocchini, Milano, Garzanti, 2009, pp. XXII-156, € 9

Robert Walser, *Il brigante*, trad. di Margherita Belardetti, Milano, Adelphi, 2008, pp. 179, € 17

Ernst Weiss, *Animali in catene*, a cura di Raoul Melotto, Bologna, Clueb, 2008, pp. 255, € 20

Peter Weiss, *Inferno*, a cura di Marco Castellari, Milano, Mimesis, 2008, pp. 325, € 18

Ludwig Wittgenstein, *Lezioni di filosofia 1930-1933*. Annotate da George E. Moore, a cura di Luigi Perissinotto, Milano, Mimesis, 2009, pp. 136, € 12

Feridun Zaimoglu, *German Amok*, trad. di Margerita Belardetti e Elena Sinisi, Milano, Isbn, 2008, pp. 243, € 15

Juli Zeh, *Un semplice caso crudele*, trad. di Roberta Gado Wiener, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2009, pp. 327, € 18

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.

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.

Il 9 novembre 1989 la caduta del muro di Berlino innesca il processo di dissoluzione della DDR, che viene rapidamente cancellata dagli Atlanti e rubricata nei manuali di storia alla voce "dittatura". La Deutsche Demokratische Republik era stata però anche una Repubblica delle lettere, il paese di elezione di molti scrittori scampati al nazismo, come Brecht, Anna Seghers, Heinrich Mann e Arnold Zweig. Nello "stato socialista in terra tedesca" gli scrittori erano chiamati a partecipare alla costruzione di una società nuova, senza precedenti, all'*invenzione del futuro.* Oggi conosciamo fatti che smascherano quell'invenzione come inganno, illusione: la censura e l'autocensura, la collaborazione di alcuni scrittori con la Stasi, l'emigrazione di altri nella Germania federale. Ma *invenzione del futuro* ha significato anche altro: creazione di strutture, disegno di utopie, esplorazione della fantasia. Nella DDR si sono formati –tra consenso e dissenso – autori come Uwe Johnson e Christa Wolf, Heiner Müller e Volker Braun. Ancora oggi forme e contenuti di questa letteratura segnano l'opera di alcuni tra i più rilevanti autori della Germania riunificata, da Ingo Schulze a Uwe Tellkamp.

Osservatorio Critico della germanistica
anno XII, n. 30
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
Dicembre 2009

Reg. Tribunale di Trento n° 1329 del 12.06.2007

ISSN 1127-6908

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Indice

Daniela Nelva
Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca* 1
Rita Svandrlik
Biancamaria Brumana, Riccardo Concetti, Uta Treder, *Mozart nel mondo delle lettere* 7
Fabrizio Cambi
Marco Rispoli, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica* 9
Giovanni Tateo
Peter Sprengel, *Hermann und Hedwig Stehr im Briefwechsel mit Gerhart und Margarete Hauptmann* 12
Davide Di Maio
Denis Forasacco, *Girolamo Savonarola in der deutschen Dichtung um 1900. Zwischen fiktivem Archetypus und Projektionsfigur der Krise* 15
Giancarlo Lacchin
Anna Maria Arrighetti, *Mensch und Werk in kritischen Publikationen des George-Kreises. Zu Friedrich Gundolfs "Goethe" und zu Ernst Bertrams "Nietzsche. Versuch einer Mythologie"* 22
Sandra Pietrini
Maria Innocenza Runco, *Visioni di un teatro da camera. Il teatro di Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss* 26
Irene Fantappiè
Maurizio Cau, *Politica e diritto. Karl Kraus e la crisi della civiltà* 29
Anna Fattori
Stefano Beretta, *Una sorta di racconto. La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza in Robert Walser* 33
Ester Saletta
Arnulf Knafl, Wendelin Schmidt-Dengler† (a cura di), *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert* 37
Elena Agazzi
Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione* 39
Massimo Salgaro
Bernhard Metz, Sabine Zubarik (a cura di), *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten* 44
Fulvio Ferrari
Massimiliano Bampi (a cura di), *L'amor cortese nel medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang* 48
Massimiliano Bampi
Maria Grazia Cammarota, *Tannhäuser. Le liriche del Codice Manesse* 50
Marina Foschi Albert,
Winfried Thielmann, *Deutsche und englische Wissenschaftssprache im Vergleich. Hinführen – Verknüpfen – Benennen* 53

SEGNALAZIONI 56

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

XII-30
€ 7,50