OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Auguri Schiller!, a cura di Hermann Dorowin e Uta Treder, Perugia, Morlacchi Editore, 2011, pp. 359, € 15

Il libro dal titolo sonante *AUGURI SCHILLER!*, recentemente uscito dalla laboriosa officina della germanistica di Perugia, è un vero e concreto omaggio ad uno dei rappresentanti più insigni e più contrastati della storia letteraria e della cultura tedesca classico-romantica; allo scrittore svevo che Nietzsche aveva definito «Moraltrompeter» e che Benedetto Croce, elevandolo a simbolo della "non-poesia", aveva relegato tra i poeti secondari ovvero tra «quegli ingegnosi ed esperti letterati che si valgono delle forme artistiche già trovate, si aiutano con la riflessione, le arricchiscono di osservazioni psicologiche e sociali e naturali, per comporne opere elevate, istruttive o gradevoli. Sennati e decorosi scrittori e non però poeti» (da *Poesia e non Poesia*, Bari, Laterza, 1942, p. 26).

Questo libro, per fortuna, non ricomincia *ab ovo*, cioè non ricomincia dalle fatali oscillazioni del giudizio storico-critico su Schiller, del resto autorevolmente chiuse nel 1955 con le dichiarazioni perentorie di Thomas Mann; esso guarda piuttosto, e direttamente, agli snodi essenziali di una lunga storia ricettiva che scavalca, come è noto, diverse discipline accademiche. Non ricomincia *ab ovo*, tranne una motivata eccezione: l'introduzione di Claudia Schlicht (*Caroline von Wolzogen e la sua biografia di Schiller,* pp.19-32), dedicata proprio a quello che può essere considerato il peccato originale della critica schilleriana ovvero alla prima contraffazione dell'immagine del poeta, avvenuta per mano della cognata Caroline von Wolzogen; fu probabilmente l'agiografica biografia (*Schillers Leben*) scritta dalla Wolzogen, pubblicata nel 1830, ad aprire la strada a quella idealizzazione del poeta come campione di moralità e di bellezza, che avrebbe accompagnato più o meno tutta la storia della critica schilleriana, non soltanto nell'Ottocento.

Dopo il saggio introduttivo della Schlicht, i nodi essenziali della lunga ricezione di Schiller sono affrontati un po' in tutti i contributi qui raccolti e già presentati all'omonimo convegno svoltosi a Perugia nel 250° anniversario della nascita; interventi che affrontano la rilettura del poeta da diversi punti di vista ma, in particolare, dal punto di vista della sua vasta e feconda fortuna nel melodramma italiano e da quello, parallelo, delle figure femminili e di alcune celebri eroine che, proprio sui nostri palcoscenici, raccolsero grandi successi e subirono numerose trasformazioni.

Anche in Italia, infatti, nonostante gli anatemi crociani, il rango di Schiller scrittore è stato sempre ampiamente riconosciuto, mentre il suo intimo legame con la cultura italiana dell'Ottocento e del Risorgimento viene ancora approfondito e studiato. Sono contributi in gran parte dedicati a quella che può effettivamente considerarsi l'interferenza massima nella storia delle secolari tradizioni tra Italia e Germania: ovvero il passaggio e il travaso delle più importanti opere di Schiller nel teatro e nel melodramma italiano dell'Ottocento. Un'interferenza continuata anche nel Novecento tanto che, accanto ai nomi dei compositori dell'Ottocento, come

Verdi, Rossini e Donizetti, andranno citati anche quelli di Ferruccio Busoni e di Giacomo Puccini.

In questo quadro Biancamaria Brumana, già *magna pars* nel volume *Mozart nel mondo delle lettere* (Perugia, Morlacchi, 2009), va oltre una sintesi del fenomeno e ci informa anche sulla fortuna parallela di Schiller presso compositori non italiani (Liszt e Meyerbeer), passata però attraverso editori italiani (pp. 313-338). È il caso della trascrizione di Franz Liszt di un brano dal finale del III atto del *Don Carlos*, pubblicata presso l'editore Riccardi. È il caso del diario di Meyerbeer, relativo alla *Marcia Trionfale* (scritta nel 1859 per il centenario della nascita di Schiller) e che qui leggiamo per la prima volta nella traduzione della stessa Brumana.

Tra i contributi sulla vocazione operistica e melodrammatica di Schiller e sulla sua enorme fortuna italiana vorrei segnalare quello di Alessandro Tinterri (*Briganti e regine: Schiller sui palcoscenici italiani*, pp.165-180) che tratta, fra l'altro, il tema attualissimo del ruolo di Adelaide Ristori, la più famosa e la più duratura Maria Stuarda del nostro Ottocento.

Merita attenzione lo studio di Dorowin sulla *Turandot: Gozzi e Schiller a confronto* (pp.271-288): uno studio che pone lo sguardo su un capitolo chiave della storia del teatro popolare europeo e, in particolare, su quella fase fondativa del teatro tedesco che vide una grande disputa accendersi attorno alle antiche maschere italiane. E vide molti, tra cui il famoso Gottsched, l'allora *Praeceptor Germaniae*, impegnati nella cacciata dalle scene dello *Hanswurst* ovvero dell'Arlecchino tedesco, in nome di un rinnovamento e di una autonomia del teatro nazionale tedesco. Ebbene, l'interesse di Schiller per la Turandot di Gaspare Gozzi è un interesse particolarmente e doppiamente significativo. Prima di tutto perché mediato da Goethe e con lui condiviso nell'ottica di un nuovo canone teatrale e nella prospettiva di una veniente *Weltliteratur*; in secondo luogo perché è l'esempio di una interferenza multipla, nel senso che la Turandot di Gozzi passa in Germania, viene rielaborata da Schiller e da questi, attraverso la traduzione italiana di Andrea Maffei, rientra nel contesto italiano e nel melodramma fino a ispirare l'ultimo capolavoro di Giacomo Puccini.

Quella di Schiller non era certo più la Turandot di Gozzi, come mostra bene Dorowin, dato che Schiller non aveva potuto fare a meno di dare uno spessore tragico alla principessa cinese, né aveva saputo misurarsi con quel genere particolare che stava tra la fiaba e la commedia rappresentato proprio da Gozzi; quest'ultimo, d'altra parte, sarebbe stato riconosciuto e rientrato nel canone dei grandi commediografi soltanto con il romanticismo avanzato. In ogni caso, pur cambiata, la sua Turandot ritornava in Italia e lo faceva, come si è detto, con i connotati amazzonici e androfobi che le aveva conferito Schiller, ovvero in quella versione tragica che avrebbe poi ispirato alcuni tra i maggiori compositori italiani. «Così – dice Hermann Dorowin – a furia di essere fraintesa, Turandot diventerà eroina del grande melodramma, prima nella splendida elaborazione di Ferruccio Busoni e poi in quella che fu l'ultima grande opera di Giacomo Puccini e alla quale maggiormente rimane legato il nome della bella e crudele principessa cinese» (p. 287).

Con la Turandot resa altamente drammatica dalla penna di Schiller si entra dentro il tema del femminile schilleriano. Penso, naturalmente e soprattutto, alle opere per il teatro, visto che, come è ben noto e come ci ricorda anche qui Susanne Kord (*Donne potenti, donne asessuate*), Schiller è stato molto paternalista come autore di saggi e di prosa, ma quasi 'femminista' come drammaturgo.

È questo un punto importante che rispunta fuori un po' da tutti i contributi e che risulta chiarissimo nelle parole di Maria Carolina Foi laddove scrive (p.

111) che: «Sulla scena, nel gioco teatrale della grazia, il femminile entra produttivamente in concorrenza con il politico, lo rende più complesso e polivalente, crea movimento, acuisce il conflitto […] Le eroine sentimentali dei primi drammi, a tratti passive fine alla patologia, accrescono nel corso del tempo – da Tecla, alle regine di Scozia e Inghilterra, fino alla Pulzella di Orléans e oltre – il loro raggio d'azione, i loro impulsi contribuiscono a scompigliare i ranghi serrati dell'ordine dato, compreso quello dei sessi».

Nell'ottica di un ripensamento dei ruoli femminili, nel suo corposo contributo (*La tragedia mancata della principessa Eboli*, pp. 83-114), Maria Carolina Foi procede a una sostanziale riabilitazione della principessa Eboli, riscattata dal luogo comune che la vuole sempre intrigante per spirito di vendetta; lo fa attraverso una lunga istruttoria e una densa memoria difensiva che puntano a scardinare le molte incrostazioni critiche che nel tempo si sono depositate su questa figura tradizionalmente negativa.

Il processo evolutivo e di stilizzazione delle eroine femminili come portatrici di sensibilità, di libertà degli affetti, e infine anche di libertà interiore, risulta particolarmente evidente e significativo se osservato lungo la parabola, nettamente dominante in questo libro, che partendo dal *Don Carlos* (1787-1805) comprende la *Maria Stuarda* (1799-1800) e giunge fino alla *Pulzella di Orléans* (1800-1801).

Secondo una linea trasversale a tutti i contributi, dunque, sono soprattutto questi ultimi drammi di Schiller quelli nei quali l'impianto storico, la strategia dell'azione drammatica e la macchina scenica, il teorema politico-morale non sopraffanno, ma anzi, lasciano emergere da ogni parte la soggettività femminile, il discorso amoroso e il colloquio interiore. Sul *Don Carlos*, comunque, si torna ripetutamente in queste pagine, anche da altri punti di vista, come avviene nel saggio di Riccardo Concetti che sposta la sua attenzione sulla figura maschile dell'infante e sul suo processo di maturazione e di educazione alla sessualità, dandone una lettura soprattutto in chiave edipica e antipaterna («In seinen Armen finden Sie den Prinzen», pp. 115-138).

Quanto il femminile in tutta la sua complessità storica e psicologica abbia attratto Schiller, lo si vede al meglio nella *pièce* più nota e, a giudizio unanime, capolavoro della sua maturità, la *Maria Stuarda,* vero «paradigma del femminile schilleriano» (p. 195), non a caso alla base di molteplici riscritture da parte di scrittrici, da Marie von Ebner-Eschenbach fino al premio Nobel Elfriede Jelinek, che hanno messo al centro delle loro opere il tema del rapporto tra donne e potere. Su questo aspetto sono molto illuminanti i saggi di Susanne Kord (*Donne potenti. Donne asessuate,* pp. 191-222) e di Rita Svandrlik che, in forme diverse, analizzano un punto cruciale delle moderne riscritture della Maria Stuarda: ovvero la tendenza a mostrare la presa di potere delle donne sempre come una pericolosa trasgressione, sempre minata dai meccanismi e dagli inganni profondi del cuore e del potere. Particolarmente incisiva è la riflessione di Svandrlik su quella che può essere considerata oggi la più audace deformazione delle due figure schilleriane di Elisabetta e Maria, ovvero la «*Ulrike Maria Stuart». Schiller e Jelinek* (p. 230) di Elfriede Jelinek. In questa moderna *pièce* viene stabilita una connessione ardita delle due figure della storia inglese con due figure del terrorismo tedesco degli anni Settanta. Con le parole di Svandrlik, «Jelinek combina le due figure storiche di regine, nella loro versione schilleriana, con le due terroriste della Raf [Ulrike Maria Meinhof e Gudrun Ensslin], che si ritenevano regine della rivoluzione». È stata la stessa Jelinek a chiamarle non casualmente «regine del sottosuolo» e a metterne in risalto la

falsa libertà, gli errori politici e personali, la competizione personale come ostacolo alla visione politica.

Sul versante del femminile e sul rapporto tra il femminile e il sacro, non c'è dubbio che la figura più emblematica del teatro di Schiller sia la *Jungfrau von Orléans*, la tragedia romantica venuta dal cuore e al cuore destinata, stimolata dalla visione dell'Ifigenia goethiana (a Goethe 24.12.1800). A dire il vero, essa è stata considerata, almeno dai germanisti italiani, la più debole, «vuota di contenuto psicologico-umano» (Mittner), drammaturgicamente poco coesa, costruita come un enorme affresco storico, superaffollato di scene di genere, di feste e di sfilate, stracarico di simboli e allegorie. Se questo è un dato, ben verificabile sul testo, *la Pulzella d'Orléans* si riprende sul piano del femminile ciò che ha perduto sul piano della costruzione storica e dell'armonia scenica. Schiller, infatti, recupera la storia di Giovanna d'Arco, dell'eretica morta sul rogo, condannata dalla Chiesa e derisa da Voltaire; riabilita la vergine guerriera, l'invasata, la combattente del Signore per la libertà della Francia; apporta varianti essenziali alla tradizione e alle fonti storiche, accogliendo diverse suggestioni mitiche. La impone alle scene di mezza Europa.

Prima di tutto, come ci ricorda Claudia Vitale nel suo saggio *Donne guerriere. La "Jungfrau von Orléans"e la "Penthesilea" a confronto* (pp. 259-271), Schiller cambia le modalità e il luogo della chiamata divina. Accanto alla capanna con l'immagine della Madonna Schiller pone l'antica quercia della tradizione druidica, affiancando ai tratti cristiani quelli pagani dell'albero sacro e della Grande-Madre, e disegnando così un altro orizzonte storico e antropologico. Altre varianti storico-mitiche modificano il ruolo di vergine guerriera che si fa sibilla e profetessa, rendendo effettivamente molto stratificata e carica di simbolismi la figura di Giovanna. Il profilo dell'eroina schilleriana risalta con vigore nel puntuale confronto intertestuale con Kleist: se anche la Pulzella d'Orléans ha i suoi tratti ferini e come Penthesilea è un'amazzone che rifiuta il suo destino di madre e di sposa, essa è in realtà una figura salvifica con una missione di pace e di riconciliazione nazionale, mentre Penthesilea sprofonda nella follia e nel dolore.

Gli altri autori di questo volume sono impegnati in riletture assai penetranti di singoli testi o di problemi di drammaturgia: il già citato Riccardo Concetti su *Don Carlos*, Jelena Reinhardt con uno studio su *Max Reinhardt e Schiller* (pp. 49-68), Leonardo Tofi sulle aporie tra storia e finzione drammatica nel *Wallenstein* (pp. 239-270), Wolfgang Riedel sulla «tragedia incompiuta» del *Guglielmo Tell*, Lesley Sharpe con una importante retrospettiva sul rapporto tra Schiller e le istituzioni teatrali del suo tempo (pp. 32-48).

Vorrei segnalare, inoltre, i due saggi che, a mio parere, più si giovano della comparazione multipla tra lingue diverse, pratiche drammaturgiche diverse, traduzioni e riduzioni: quello di Emmanuela F. Meiwes (*Viandanze linguistiche dai testi di Schiller ai libretti di* Verdi, pp. 139-163) che fa un «confronto sinottico tra dramma, traduzioni e libretti» al fine di mostrare le trasformazioni linguistiche e lessicali che i testi di Schiller subiscono nel gioco della traduzione e nel passaggio dal testo al libretto; quello di Riccardo Morello *Da Schiller a Donizetti: Maria Stuarda* (pp. 181-191) sulla perdita di contenuti politici del *Don Carlos* nel passaggio dal testo di Schiller al libretto di Gaetano Bardari usato da Donizetti. Due contributi, quello di Meiwes e di Morello, che mostrano quanto sarebbe ancora utile un'indagine allargata a tutti i libretti d'opera coinvolti nella recezione schilleriana.

Si deve citare infine, per il suo carattere provocatorio e anticonformista, il breve e incisivo contributo di Uta Treder *Dispotismo politico, dispotismo*

del cuore, dispotismo di donna (pp. 49-69) che rompe la sfera incantata dello Schiller 'femminista' e dello Schiller *citoyen,* mettendo a nudo, accanto a tutti i dispotismi che lo scrittore ha disegnato nella sua opera drammatica e che ben conosciamo, ovvero quello politico, quello patriarcale, quello sentimentale, anche quello specificatamente femminile. Uta Treder lo fa andando a guardare nell'opera non finita *Demetrius* e portando in primo piano quella che la critica considera unanimemente il ruolo di donna più crudele e più tirannico di tutto il teatro di Schiller. Per Uta Treder, nella figura di Marina che ambisce solo alla conquista del potere e trova il suo massimo godimento nella voluttà della tirannide, è lecito vedere l'inizio di una revisione da parte di Schiller di quella sua visione idealizzata delle donne, cui aveva dato voce nella celebre poesia *Die Würde der Frauen*; l'inizio di una revisione in realtà mai cominciata e mai portata a termine. Ma l'ipotesi di Treder non è certo da mettere in disparte.

Insomma, *Auguri Schiller!* andrà rubricato senza dubbio tra i buoni libri che hanno avuto il coraggio di misurarsi su temi studiati da grandi maestri e da grandi scrittori. È un libro di di germanistica e di comparatistica, frutto di una generazione di studiosi consapevoli di doversi muovere nell'orizzonte di una vera *Weltliteratur* e di doversi aprire alle innovazioni metodologiche dei migliori studi antropologici, interculturali e di genere. Un libro che ha degnamente celebrato l'anniversario di Schiller, mostrandoci, senza timore di qualche imprecisione e di qualche omissione, tutta la complessità del grande quadro di scambi, di prestiti e di innesti messi in moto dall'opera poetica e teorica dello scrittore tra letteratura tedesca, letterature europee, drammaturgia teatrale e drammaturgia musicale, arte dell'attore; e soprattutto è tornato ad illuminare, con strumenti nuovi, una stagione feconda della storia e della cultura italiana, che da Schiller ha molto avuto e a Schiller ha molto dato.

Forse si può ricordare qui che il maggior omaggio italiano al poeta svevo, omaggio poco conosciuto e silente, è stato l'*Addio monti sorgenti dalle acque* che Alessandro Manzoni scrisse mettendo a frutto le suggestioni del memorabile monologo d'addio alla terra natale che Schiller aveva fatto recitare alla sua Pulzella di Orléans.

Maria Fancelli

Katja Schulz (Hg.), *Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption / Eddic Gods and Heroes. The Milieux and Media of Their Reception* (= Edda Rezeption, 2). Heidelberg: Winter 2011, 412 S., davon 16 S. Bildteil, 25 farb., 64 s/w Abb., € 37,62

Schon mit der Erstellung des seiner Vollendung entgegensehenden Edda-Kommentars wurde das Frankfurter Institut für Skandinavistik zu einem Zentrum der Edda-Forschung. Seine internationale Spitzenstellung wird nun durch das seit 2007 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt der Edda-Rezeption unter Leitung von Julia Zernack untermauert. 2009 erschien ein erster Band mit exemplarischen Studien, *Sang an Aegir - Nordische Mythen um 1900*. Wie stark und dazu in fast allen Kulturen der Welt nordische Mythologie und Heldensage seit dem 18. Jahrhundert rezipiert wird, nachdem sie jahrhundertelang bereits in allen mittelalterlichen Literaturen fortlebte, war merkwürdigerweise kaum im Bewusstsein der literatur-, kunst- und kulturgeschichtlichen Disziplinen verankert. Dass ein solches Projekt in Deutschland und dazu noch dankenswerterweise (vorrangig) in deutscher Sprache realisiert wird, ist von besonderer Bedeutung, auch angesichts des unseligen Missbrauchs, der durch Germanenideologie und Germanentümelei mit

den nordischen Quellen, allen voran der *Edda* und der *Snorra Edda* getrieben wurde.

Die internationale und ungewöhnlich breite Rezeption nordischer Stoffe erfolgt in sämtlichen zur Verfügung stehenden Medien: in der Musik, der bildenden Kunst, in Literatur, im Film, in aller nur vorstellbaren Weltanschauungspublizistik, in den elektronischen Medien und nicht zuletzt in der Alltagskultur. Es geht hier darum, die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Medien (etwa sprachlicher wie der Literatur und bildlicher wie der Kunst) und Diskursen (z. B. wissenschaftlicher oder religiöser) interdisziplinär zu erfassen. Das DFG-Projekt Edda-Rezeption hat sich zum Ziel gesetzt, die Rezeptionstradition erstmalig in ihrer Breite in einer Datenbank zu erschließen, das Nachleben der nordischen Mythologie und Heldensage überblicksartig in einem Lexikon zu erfassen und der Edda-Rezeption eine Anzahl exemplarischer Studien aus Sicht der Literaturwissenschaft, Religionswissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft zu widmen. Näheres kann auf der homepage des Projekts eingesehen werden (www. eddarezeption.de).

Die beiden bisher erschienenen Bände verstehen sich nicht als systematische Untersuchung, sondern präsentieren Fallstudien, die nur lose miteinander in Beziehung stehen und jeweils nur andeuten wollen, welche (hier: mediale) Vielfalt das Weiterleben nordischer Mythen kennzeichnet. Die Beiträge gehen auf eine Tagung am Frankfurter Institut für Skandinavistik vom Juni 2009 zurück. Drei der damaligen Beiträge sind hier nicht aufgenommen, dafür zwei andere, die nicht auf dem Symposium gehalten wurden.

Die meisten Studien thematisieren Beispiele aus nicht-deutschen, beziehungsweise grenzüberschreitenden Zusammenhängen. Sie alle machen deutlich, worauf die Herausgeberin ausdrücklich verweist, wie sehr die rasch in den neuen Medien kulminierende Entwicklung zu einem globalen und verblüffend anpassungsfähigen Phänomen geworden ist und sich immer weniger nationalkulturellen Kontexten zuordnen lässt. Was aber bedeutet es, wenn Computerspiele, Mythenportale, Comics, Heavy Metal, japanische Mangas und, beispielsweise, brasilianisches Neuheidentum sich genauso der nordischen Mythen bedienen, wie völkische Bewegungen oder dänische Avantgarde? Was macht deren letztlich beunruhigende Flexibilität aus? Thor zerschmettert als Verkörperung des dänischen Heeres die deutschen Eindringlinge, ist aber auch Symbol nicht nur deutscher neonazistischer Bewegungen. Der Däne Asger Jon (einer der interessantesten Beiträge ist ihm gewidmet: Klaus Müller-Wille: Edda und Avantgarde. Asger Jons vergleichender Vandalismus) versteht nordische Mythologie als nationales Erbe gegen die Bedrohung durch die Nazis, Black Metal-Musiker berufen sich andererseits auf völkisch-männerbündische Konstruktionen des Nazi-Germanisten Otto Höfler. Was eint sie? Eine Antwort darauf ist wohl im Moment unmöglich, und jeder Beitrag trägt mehr oder weniger explizit allenfalls Mosaiksteichen dazu bei. Eine der zumindest Teile des Fortlebens bestimmenden Aspekte ist wohl in den «unverhohlen männlichen Phantasien» (S. 8) zu suchen, und was als "Trend" ausgemacht wird, ihr fundierender, identitätsbegründender Kontext (S. 9), mag sicherlich für sehr viele der hier diskutierten Beispiele gelten, aber auch das beantwortet die Frage nicht.

Die Beiträge behandeln zum größeren Teil die 'alten' Medien, doch sind ihre Gegenstände sicher schon jenseits der engeren Grenzen der Skandinavistik innovativ und stets so erhellend wie originell und die methodischen Annäherungen überzeugen. Sie erweitern jeder für sich die Sicht auf das Fortleben der nordischen Stoffe enorm und bieten damit vor allem den angrenzenden Phi-

lologien Anregungen, Vorschläge, aber auch Provokationen, ähnlich wie der erste Band. Neben den Studien, die etwas ausführlicher besprochen werden sollen, finden sich hier folgende Vorträge abgedruckt, die natürlich alle eine eingehende Würdigung verdient hätten:

Regina Freyberger (Esaias Tegnérs «Frithjof». Nordischer Held in germanischem Reich); Dominik Schmitt (Thor als Comic-Superheld. Zwischen amerikanischer Populärliteratur und postmoderner Metafiktion); Paola Spinozzi (The Topos of Ragnarök in the Utopian Thought of William Morris); Carolyne Larrington (Melvin Burgess' «Bloodtide» and «Bloodsong»: Sigmundr, Sigurðr and Young Adult Fiction); Gylfi Gunnlaugsson (Benedikt Gröndals «Götterdämmerung». Zur Edda-Rezeption im 19. Jahrhundert in Island); Sven Neufert («Aus dunklen Tiefen empor zu lichten Höhen». Die Edda-Rezeption in der völkischen Theater-und Festkultur); Joachim Grage (Ballett, Oper, Melodrama. Walküren im Musiktheater des 19. Jahrhunderts); Barbara Eichner (Romantischer Held und deutscher Lichtgott – Baldur auf der Opernbühne des Fin de siècle); Florian Heesch (Die Wilde Jagd als Identitätskonstruktion im Black Metal); Gabriela Antunes, Patricia Pires Boulhosa (Neo-Paganism and Norse Mythology in Brazilian Internet).

Fulvio Ferrari (Gods of Dreams and Suburbia. Old Norse Deities in Neil Gaiman's Polymythological Universes) untersucht 4 Werke des 1960 geborenen Briten Gaiman, in dessen breitem und international anerkanntem Schaffen nordische Mythologie eine herausragende Rolle spielt: ein Kinderbuch, einen Fantasy-Roman, eine Kurzgeschichte und eine Comic-Serie.

Katja Schulz (Nordische Götter auf Erden. Rezeption der Edda im Dänemark der Jahrtausendwende) widmet sich in ihrer ausführlichen Untersuchung anhand dreier dänischer Romane (Janne Teller: *Odins ø* (1999), Søren Lyngbye: *Frejas tårer* (2001), Andrea Fisker: *Lokes hø* (2005) einem besonderen und bis zu seinem Auftreten unerwartbaren Phänomen der letzten 20 Jahre. Statt Aktualisierungsstrategien zu bemühen, die in mythischer, zumindest vorchristlicher Zeit spielen oder davon erzählen, wie Menschen der Neuzeit in die Götterwelt geraten, kommen hier nun Götter als Fremde unter die Menschen, die nicht mehr an sie glauben und sie auch kaum mehr kennen. Ähnliche Konstellationen finden sich auch bei Neil Gaiman (s. den Beitrag von Fulvio Ferrari) und Melvin Burgess (s. Carolyne Larringtons Vortrag). In dieser Rezeption nordischer Mythen finden sich keinerlei identifikatorische Funktionen mehr, die Götter sind keine ethischen Autoritäten mehr und am fernsten stehen sie jeder nationalstaatlichen Symbolik. Ob diese entfremdeten Götter nun zu satirischen oder gesellschaftskritischen Zwecken benutzt werden, ihnen allen ist gemein, dass sie die Mythen der Edda als unverbrauchten, narrativen Stoff wiederentdecken. Katja Schulz sieht darin eine Parallele zur Frühromantik, die eben genau auch auf die Unverbrauchtheit zählte und sie für ihre ästhetischen Programme dienstbar machte.

Julia Zernack setzt sich in einem ebenso ausführlichen Beitrag mit einem 'klassischen' Thema des Fortlebens nordischer Stoffe auseinander: Nordische Mythen und Edda-Zitate im Dienst von Politik und Propaganda. Zwar werden nordische Mythen auch als politische Allegorien gebraucht, doch sind die manipulatorischen Intentionen ihrer Verwendung wohl dominierend. Auch wenn man ideologischen Missbrauch, übrigens mit weiterhin gutem Grunde, vor allem mit der Nazipropaganda verbindet, so zeigt Zernack doch, dass dieses Phänomen massiv seit dem 19. Jahrhundert auftritt und vor allem im ersten Weltkrieg seinen eigentlichen Höhepunkt erreicht, übrigens nicht nur auf deutscher Seite. Die gleichen Mythen und Götter wurden gerne auch zu antideutscher Propaganda eingesetzt.

Zernack beschreibt an einigen Beispielen, wie solcherart politische Instrumentalisierung vor sich ging: neben der politischen Interpretation der Götter Thor und Heimdall zeigt sie, wie ein Edda-Vers, aus den *Hávamál*-Strophen 76 und 77, bis auf den heutigen Tag dem militaristischen Helden- beziehungsweise Totenkult dienstbar gemacht wird. Der propagandistische Missbrauch für Heldengedenken jeder Art geht auf eine entstellende Übersetzung Felix Genzmers zurück.

Dort heißt es:

Besitz stirbt, Sippen sterben,
du selbst stirbst wie sie;
eins weiß ich, das ewig lebt:
des Toten Tatenruhm.

In der *Edda* lautet die Strophe:
Deyr fé, deyja frændr,
deyr sjálfr it sama;
ek veit einn, at aldri deyr:
dómr um dauðan hvern

Das aber bedeutet wörtlich:
Vieh stirbt, Verwandte sterben,
man selbst stirbt ebenso;
ich weiß eines, dass niemals stirbt:
das Urteil über jeden Toten.

Des Toten Tatenruhm ist aber etwas völlig anderes als das *Urteil über jeden Toten.* Die militärische Dimension, die sich durch Genzmers Übersetzung dieses Verses eröffnet, scheint allenfalls als Ewig-Gestriges belächelbar, doch wurde in der Debatte über die Wehrmachtsausstellung (1995-1999; 2001-2004) genau das noch gerne bemüht.

Es ist zu wünschen, dass weitere Publikationen dieses Projekts von den Frankfurter Skandinavisten in raschem Rhythmus zum Druck gebracht werden können, vor allem aber ist ihnen eine breite Wirkung weit über Skandinavistik und Germanistik hinaus zu wünschen.

Michael Dallapiazza

Elena Agazzi (a cura di), *Tropen und Metaphern im Gelehrtendiskurs des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, Meiner Verlag, 2011, pp. 235, € 98

Come ha scritto Roland Barthes, ogni attività interdisciplinare che non sia la combinazione più o meno avventurosa di metodologie e campi del sapere, rappresenta l'occasione per individuare oggetti 'nuovi' producendo al contempo nuovi soggetti in grado di interpretarli. Il volume curato da Elena Agazzi che raccoglie gli atti del convegno trilaterale tenutosi nell'ottobre 2009 presso l'Università di Bergamo sembra davvero cogliere una possibilità del genere. Frutto della collaborazione delle società francese, italiana e tedesca di studi sul XVIII secolo, il convegno promuoveva il confronto fra le discipline già attraverso una scelta tematica che intendeva rintracciare nell'erudizione settecentesca la vitalità della metafora. Ora gli esiti di quell'incontro hanno trovato spazio in una collana di prestigio, quella dell'*Archiv für Begriffsgeschichte*, a cui ben si addice la prospettiva culturologica del volume, che fa il punto su alcuni nodi cruciali degli studi sulla metafora e delle sue possibili derivazioni nel campo della ricerca scientifica e letteraria, divulgativa e non.

Da lungo tempo ormai, e con una vera e propria messe di studi sull'argomento, la metafora è al centro di interessi diversi che ne hanno di volta in volta sondato la natura strutturale, semiotica e antropologica, a partire dal valore attribuito già nella retorica antica a quel parlare improprio, eppure parte integrante dell'ornatus di ogni discorso, capace di esprimere le attitudini creative di chi scrive mettendo in luce nessi esistenti e nascosti, da scoprire o da reinventare. Per gli autori del volume questo orizzonte teorico è divenuto imprescindibile ed è evidente come le loro ricerche siano l'esito di un lungo meditare intorno alla metafora da parte di linguisti, filosofi, studiosi di poetica e

semiologi. Da Blumenberg a Ricoeur, da Lakoff e Johnson a Jacobson per finire a Weinrich, Lacan e Derrida, gli studi a cui i contributi del convegno fanno riferimento, hanno reso evidente come la metafora sia divenuta il punto di convergenza di assunti interpretativi diversi che ne hanno individuato suggestioni e attitudini linguistiche, quell'inclinazione alla trasgressione, al pensiero associativo o a un errore calcolato, come ha scritto Ricoeur, che sfrutta il salto nella catena logica in favore della soggettività delle connessioni. Il tentativo di definire la polisemia intrinseca al linguaggio metaforico ha fatto emergere negli ultimi tempi con sempre maggiore chiarezza il valore cognitivo della metafora, la sua produttività nei processi dell'esperienza e della conoscenza. È perciò che alcuni anni fa Haverkamp promuoveva, come mette in risalto Stefan Wille nella voce dedicata alla metafore del dizionario sugli *Ästhetische Grundbegriffe*, la riformulazione della metaforologia per gli studi culturali. Da tutto ciò, nel volume curato da Elena Agazzi, si dipana un variegato panorama tematico che attraversa gli scritti di estetica e i *pamphlet* scientifici per il grande pubblico, i saggi di poetica come quelli dedicati alle scienze naturali.

Il campo della metafora si rivela adatto a sperimentare gli ampliati orizzonti della conoscenza e della percezione nell'epoca dei lumi. Il Settecento discopre così la sua anima innovativa che scorge nell'orizzonte della coscienza empirica e sensoriale il contrappeso, come afferma Klaus Semsch, all'unilaterale dominio della ragione: la metafora, ascritta da Diderot a uno dei requisiti fondamentali della genialità, si rivela in grado di armonizzare, o almeno di far dialogare fra loro, l'ambito dei sensi e la ragione. Abbandonata la natura meramente ornamentale che aveva avuto in tutto l'arco del barocco, spiega Karin Kohl in un saggio che ha il valore di un'introduzione teorica con un *excursus* fra gli studi contemporanei, tradizione classica e Settecento, ora quel tropo così sfuggente e dinamico è investito di nuove funzioni, adatte a cogliere, con l'ubiquità che gli è propria, le potenzialità del linguaggio, la perenne circolarità di lingua e pensiero che finisce per alimentare la coincidenza fra metafora e discorso: non c'è alcuna teoria sulla metafora che non si serva a sua volta di metafore, essenziali forme di qualsiasi elaborazione mentale come di ogni espressione linguistica. Una tale assolutizzazione della metafora, suggerisce Karin Kohl, sembra costituire la premessa a ogni ulteriore declinazione del linguaggio metaforico poiché la sua flessibilità connotativa permette una corrispondenza al di là della simmetria fra denotato e significante. Dalla teoria si passa quindi alla pratica e ci si chiede cosa accada quando la metafora si attualizza come forma di conoscenza. Se i nessi inusitati e l'improvvisa apertura a corrispondenze sconosciute obbligano il lettore a fermarsi e a riflettere, la metafora della camera oscura (oggetto di interesse sia da parte di Lisa Regazzoni che ne ricostruisce l'*excursus* storico che di Julia Weber, interessata a sondarne la valenza di indicatore spaziale dei processi percettivi), viene usata anche per designare un testo narrativo, divenendo così, come afferma Rosamaria Loretelli, espressione del piacere di una lettura individuale necessariamente lenta e meditata. Un approccio che è particolarmente produttivo allorquando i poeti, come afferma Laura Benzi nel saggio dedicato a Klopstock, formulano la loro idea dell'espressione arguta e naturale, teorizzazione di un modello di brevità e pregnanza. Strumento euristico che permette al poeta di nominare gli oggetti del mondo, la metafora corrisponde al passaggio a una retorica antropologica che risveglia nel lettore il piacere dell'arte come espressione della interiorità individuale.

Come ha scritto Weinrich, la metafora non rinvia al preesistente, ma crea un significato nuovo. Nella prosa scien-

tifica ciò significa la possibilità di colmare quei vuoti, indissolubilmente connessi ai paradigmi mutati delle scienze della natura. L'indicazione di nuovi territori acquisiti alla cultura scientifica (dalla biologia alla zoologia, alla botanica e alla mineralogia) accompagna perciò l'uso delle metafore, come è visibile nell'immagine della scala della natura di cui Ulrike Zeuch segue la trasposizione dal mondo morale (connesso alla dimensione ascensionale della scala divina) a quello delle scienze, interessate a individuare l'ordine delle gerarchie, ma anche la loro gradualità: una dinamizzazione che incoraggia l'identificazione di nuove invarianti. Come l'autrice ricorda, già Blumenberg negli anni Sessanta, aveva messo in luce come la metafora promuovesse la cooperazione fra scienze esatte e non. Ne è portavoce il dibattito, ricostruito da Carsten Zelle, fra organicisti e meccanicisti portato avanti dai «vernünftige Arzte» di Halle in polemica con la medicina accademica. Nel ricorso a forme retoriche utili all'argomentazione scientifica tendente, in vista della divulgazione, a un andamento narrativo del discorso (come avviene negli scritti di Johann Gottlob Krüger), metafore di tipo tecnico danno vita a una modellizzazione in grado di conferire sostanza visiva al rapporto fra corpo e anima: l'accento è posto alternativamente sulla dimensione fisiologica dell'anima (resa evidente attraverso metafore meccaniche come l'orologio o la macina che visualizzano l'influenza di forze esteriori) o sulla risonanza interiore che l'analogia con uno strumento musicale come il violino fa risaltare nella corrispondenza con le emozioni, interpretate nella loro consistenza nervosa. Un altro esempio della conformazione retorica degli scritti di scienza è dato sicuramente dalla metafora dello sviluppo, indagata da Andreas Blödorn, volta, grazie proprio alla sua intrinseca ambivalenza, a superare i confini fra le discipline per essere utilizzata nel campo della botanica come in quello della storia e della filosofia: l'uso metaforico racchiude già in sé un ampliamento del senso, puntando alla resa visiva del divenire, rendendo naturali fenomeni culturali, quello, prima di tutto, dello sviluppo umano che rivela così la sua appartenenza alla totalità della natura. Algarotti alle prese con Newton, di cui parla nel suo saggio Daniela Mangione, sviluppa invece un linguaggio metaforico corrispondente alla visione prodotta dagli strumenti ottici, dove la metaforizzazione che indica il vedere si rivela altresì quale mezzo essenziale della conoscenza, capace di collegare ambiti differenti, come dimostrano pure le varie metafore pittoriche, meccaniche, botaniche e organiche, passate in rassegna da Claudia Stancati nonché la metafora dell'anatomia su cui si sofferma l'attenzione di Federica La Manna o quelle relative all'agricoltura che servono a Georg Forster per assimilare, osserva Marita Gilli, gli eventi della politica e della rivoluzione alla sfera della natura in modo che l'ordine nuovo possa risultare l'esito di un processo naturale. Nel contributo di Elena Agazzi è invece dato spazio alla metafora fondante della luce che ricompare al di là di qualsiasi rinvio metafisico costituendo il *trait d'union* fra il campo dell'elettricità e le possibilità creative proprie di ogni uomo, connesse all'improvviso palesarsi dell'intuizione. Così la costituzione stessa delle metafore si rivela come atto di sperimentazione, un invito alla riflessione, ma anche alla designazione di zone percettive di cui il Settecento indica la necessità e il valore.

Nel campo sociale la metafora del contratto, del legame o dell'unione indica con Herder, come suggerisce Sigrid Köhler, l'analogia fra la sfera dell'uomo e della natura nell'idea di un organismo costituito dalla solidarietà delle singole parti oppure, come vuole invece Wilhelm von Humboldt (su cui scrive Guglielmo Gabbiadini) in quanto risultato di forze in contrasto fra loro, ma capaci, proprio a partire dalla loro

contrapposizione, di esprimere la complementarità di principi differenti e in conflitto fra loro, da cui l'uomo estetico deriva la sua capacità creativa.

Infine la sfera dell'estetica e della narrativa ritorna come filo rosso del volume modulando i diversi interessi intorno alla circolazione di metafore affini, che nello stesso tempo si attengono a configurazioni differenti. Christine Künzel analizza l'efficacia nel discorso estetico di metafore ricorrenti come il fiore e il velo, adatte a occultare nella bellezza la verità e a finalizzare il messaggio alla sua espressività. Alla trasmigrazione dei concetti scientifici in un testo narrativo si dedica invece Aurélie Zygel-Basso che indaga nel romanzo di Daniel Defoe, *The History of the Life and Adventures of Mr. Duncan Campbell*, l'incidenza di metafore organologiche, dedotte da letture di testi di anatomia e di meccanica, per descrivere le esperienze sensoriali del protagonista che, da sordomuto, possiede una potenziata capacità ricettiva dei suoni emessi dagli strumenti musicali. Charlotte Kurbjuhn ricostruisce invece le diverse valenze della metafora dell'*Umriss* che finisce per indicare un momento di autoriflessione negli scritti di teoria dell'arte: metafora del limite, l'*Umriss*, nel suo contemplare l'idea, rappresenta la convergenza fra astratto e concreto, che la forma ha il compito di fissare. Criterio fondamentale per Winckelmann della plasticità dell'opera e della riconoscibilità in essa dell'idea dell'artista, materia quindi di riflessione negli scritti di Baumgarten, Hagedorn o Karl Philipp Moritz, l'*Umriss*, nella lettura che ne dà Charlotte Kurbjuhn, diventa espressione diretta della visione storico-artistica del tempo: traccia dell'inventività, il segno del contorno corrisponde all'essenza metaforica, appartenente per sua natura a ogni discorso estetico.

Gabriella Catalano

Nadia Centorbi, *L'Androginia nella letteratura tedesca da Winckelmann a Kleist*, Roma, Artemide, 2011, pp. 390, € 25

Il volume che qui si recensisce propone nelle sue fittissime pagine – quasi quattrocento compresi l'apparato iconografico e la vasta bibliografia – un'indagine a suo modo intrigante del "motivo androginico" nella cultura e letteratura tedesca del Settecento *lato sensu*, che, dopo considerazioni generali, ricognizioni storiche e più o meno ampi sondaggi, fra gli altri, su Böhme, Winckelmann, Goethe, Heinse, Schiller, Wilhelm von Humboldt e Franz von Baader, focalizza nello specifico quattro autori della stagione romantica in singoli capitoli che si presentano come veri e propri medaglioni monografici anche al di là della specifica declinazione del motivo dell'androginia: Friedrich Schlegel, Novalis, Günderrode e Kleist.

Cinquantasettesimo volume della collana «Proteo», che Roberto Venuti dirige presso Artemide, la ponderosa monografia di Centorbi conferma la vocazione precipuamente germanistica e assieme culturalmente versatile della sua sede editoriale e palesa nelle sue scelte di fondo, nel suo stile espositivo e nella gestione del materiale testuale e critico un'evidente, accesa passione per le questioni, le epoche e gli autori analizzati, un piglio piuttosto *tranchant* nel contrapporsi a determinati filoni metodologico-interpretativi nonché una vocazione alla trattazione complessiva che sfiora la tentazione enciclopedica.

A patire le conseguenze di tali tratti caratterizzanti il volume sono, in certi punti, la precisione formale, la lucidità argomentativa e il rigore critico. Superato il breve fastidio dei refusi e delle incongruenze, il lettore deve talvolta fare autonomamente un punto della questione per superare la confusione di alcuni snodi argomentativi o l'inerpicarsi di certe scelte lessicali fra il desueto e l'ammiccante, per non perdersi

nelle numerose divagazioni (perlopiù, va detto, interessanti), per operare lo scatto interpretativo oltre la mera descrizione di testi e posizioni critiche. Il lettore germanista, poi, dovrà anche pazientare quando Centorbi indugia su questioni più che note, su aspetti descrittivi, su particolari biografici e via discorrendo. Se può apparire plausibile, in un volume diretto anche allo studioso italiano non necessariamente specialista, la scelta di fornire contestualizzazioni storico-letterarie, brevi presentazioni delle opere e così via, è vero però che l'eccesso di preliminari finisce spesso per sottrarre stringenza all'argomentazione, con il risultato (in casi estremi) di lunghi preamboli seguiti da brevi trattazioni della questione, che sarebbe qui centrale, dell'androginia. Motivata probabilmente da considerazioni similmente tagliate su un lettore italiano non germanista, anche la gestione delle fonti originali e della loro traduzione in italiano non pare pienamente coerente: generalmente l'autrice opta per la citazione nelle due lingue, in altri casi (senza un esplicito motivo) riporta solo il tedesco o addirittura solo l'italiano; pure non chiarito nel dettaglio è il parziale o totale scostamento dalle traduzioni italiane esistenti, meramente segnalato in nota.

Certamente più problematica di queste incoerenze che non inficiano il gesto argomentativo, ad ogni modo, è la tendenza complessiva dello studio a non tenere distinti a dovere, secondo chi scrive, i piani della biografia e dell'opera come pure le differenti nature formali e le eterogenee strategie retoriche della composita messe di fonti che viene chiamata a surrogare le ipotesi critiche. Eccessivamente appianata su certa (romantica e neoromantica) commistione fra vita e arte, tra poesia e critica, l'indagine di Centorbi percorre senza troppe cautele i meandri (straordinariamente complessi) del suo tema e tende su un piano generale a favorire l'affascinante accostamento fra concetti, questioni, soluzioni affini piuttosto che una loro forse pedante ma in certi casi dovuta differenziazione. Il vantaggio di tale scelta è, con tutta evidenza, una certa libertà di movimento, che consente all'autrice di proporre una panoramica che, sfrondata del già noto, sa farsi qua e là, come detto, intrigante nelle sue considerazioni.

Il percorso della monografia, dopo una breve introduzione sulla quale converrà tornare, si apre con il denso capitolo *Androginia: l'anelito alla totalità* (pp. 11-82). Questioni definitorie e classificatorie aprono alla ricostruzione di alcune tappe fondamentali dell'evoluzione del motivo androginico fino al Seicento, con un ampio *excursus* sul pensiero alchemico e secondo un procedere per suggestioni che si rivelerà tipico dello studio tutto. A coronare questa prima sezione è la trattazione dell'androginia nella mistica di Böhme, con il quale Centorbi riduce la prospettiva al mondo tedesco cui sarà dedicato il resto delle sue riflessioni.

Il secondo capitolo, *L'androginia nelle temperie culturale di fine '700* (pp. 83-154) opera, oltre a quello geografico-culturale, anche un restringimento cronologico alla *Goethezeit*. Sono qui passate in rassegna modalità piuttosto eterogenee (e non sempre univoche) di emersione dell'androginia in seno a discorsi culturali, filosofici, estetici e letterari diversi: ampiamente rispetto alla figura di Winckelmann, con incursioni sia nei suoi testi che nella sua biografia, quindi più sommariamente rispetto al personaggio di Mignon nel *Meister*, sulla Fiordimona dell'*Ardinghello* come «mente [...] schiettamente androginica» (p. 122, qui davvero eccessivo il preambolo sul romanzo heinsiano), ancora nei due paragrafi successivi con riguardo al dibattito coevo sulla caratteriologia dei sessi e al «tipo del *Mannweib*» (p. 131) – due paragrafi che saltano un po' pindaricamente da Hippel a Humboldt, da Schiller a Lessing a Fichte –, infine centrando la funzione di Franz von Baader quale «ponte tra i romantici e il pensiero böh-

meano-teosofico sul tema dell'androgino» (p. 136). Avrebbero giovato certamente a questa ampia sezione (capp. 1 e 2), necessariamente preliminare al 'vero' approfondimento sui quattro autori romantici e necessariamente compilativa a fronte di una notevole messe di studi, una maggiore concisione e una maggiore precisione sia terminologica, sia argomentativa.

Dei quattro medaglioni che seguono, e che costituiscono la parte caratterizzante della monografia di Centorbi, sono certamente il primo, su *Friedrich Schlegel e l'anelito alla 'vollendete Menschheit'* (pp. 155-213) e il secondo, su *Perdita e recupero dell'*imago Dei. *L'androginia nell'opera di Novalis* (pp. 215-287), a meglio diffondersi con ampiezza di respiro sull'«utopia di una reintegrazione androginica dell'essere umano attraverso l'amore» (p. 197 con riferimento a *Lucinde*), accostata nel primo caso analizzando il romanzo 'scandaloso' del direttore dello «Athenäum» e nel secondo con una lettura a tutto campo degli scritti di Hardenberg. Tenendo ferme le remore metodologiche già esposte, chi scrive ha trovato in questi due corposi affondi i momenti più stimolanti della monografia tutta. Meno convincenti, per una certa inconcludenza seppure con qualche idea interessante, appaiono i successivi capitoli su *Karoline von Günderrode e l'anelito alla* Entgrenzung *androginica* (pp. 289-331) e su *Heinrich von Kleist: L'anima anfibia e l'amazzone* (pp. 333-366). Qui il passaggio dalla vita alla corrispondenza, alla scrittura di finzione avviene ancor più bruscamente e l'enucleazione sullo sfondo biografistico delle figure femminili eroiche di Dartula, Hildgund, Mora e Pentesilea non trova persuasiva connessione con l'impianto generale dello studio.

A una migliore efficacia complessiva avrebbe certamente contribuito una sezione conclusiva in cui l'autrice avrebbe potuto trovare occasione per dipanare la matassa di spunti raccolti nel corso delle singole analisi e posizionare con maggiore chiarezza il proprio contributo originale in seno al dibattito scientifico internazionale. Proviamo a farlo retrospettivamente. Nell'introduzione Centorbi dichiarava di proporsi con il suo studio (pp. 7-9, qui p. 7) «in primo luogo [...] la trattazione del motivo androginico nella sua duplice accezione di 'utopia' e di 'carattere'». Questo primo obiettivo appare centrato per metà, come detto con riferimento alla dimensione utopica del motivo in Schlegel e Novalis. Che «l'androgino» assurga «a 'carattere romantico' in due autori finora sottostimati, se non del tutto esclusi dalle indagini sull'androginia, Günderrode e Kleist» (p. 7), al di là del merito delle affermazioni, mi pare invece non emerga chiaramente dalle argomentazioni dei relativi ultimi due capitoli del volume, che avrebbero forse necessitato di una più lunga decantazione.

Il secondo obiettivo che Centorbi si poneva, «considerata la lacuna nella germanistica italiana di uno studio sull'argomento» (p. 8), consisteva sostanzialmente nella speranza di aprire nuove prospettive, diciamo prospettive androginiche, su autori ampiamente frequentati per altri versi anche dagli studiosi nostrani. Questo obiettivo andava, credo, meglio formulato, giovando così anche a una maggiore stringenza interpretativa della monografia qui discussa. Essa propone certamente alcune interessanti considerazioni che avrebbero goduto di maggiore rilievo se meno appesantite dalla messe di informazioni che la circondano, per lo più circostanze note o comunque facilmente recuperabili a germanisti e non. Misurato con il dibattito scientifico internazionale sul tema, il volume di Centorbi sistematizza complesse questioni di lunga durata ampiamente studiate, si concentra su alcuni dei testi e autori più frequentati e ritaglia un percorso comunque personale che, pur con alcune ridondanze e semplificazioni, contribuisce all'approfondimento critico del romanticismo tedesco.

Marco Castellari

Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti visive da Winckelmann a Rilke*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 200, € 18

Non è certo un caso se il rapporto fra arti figurative e letteratura sia da tempo un campo privilegiato di studi della germanistica italiana. È evidente come questo interesse trovi la sua ragione nella tradizione di scambi fra Italia e Germania: il fascino esercitato dall'antichità classica e rinascimentale nei pensatori e viaggiatori tedeschi ha sollecitato di rimando le riflessioni critiche di chi a quelle pagine ha rivolto la propria attenzione di interprete. Da qui i molti studi sulla materia, sull'*ékphrasis* come su temi di cultura visuale, che negli ultimi anni hanno rappresentato un vero e proprio indirizzo di ricerca. Il volume curato da Lucia Borghese e da Patrizio Collini, *Pinacoteche di parole*, ne è la conferma. Anzi si potrebbe dire che, come i curatori suggeriscono già nell'*incipit* della premessa, qui si fa strada l'idea di un rapporto fondante fra la letteratura tedesca e «il sentimento della forma che pervade l'arte classica e italiana». Un'ipotesi certamente suggestiva, in cui sembra sentire l'eco della lettura di Wölfflin e del suo studio sull'Italia e il sentimento tedesco della forma, che si traduce però, al di là di qualsiasi teoria di riferimento, nella verifica di modelli descrittivi, i soli ai quali è possibile delegare l'attenzione verso gli oggetti artistici e la loro traduzione in scrittura. È a diversi scorci intermediali che si rivolgono quindi i dieci saggi del volume esponendo, come recita il sottotitolo, una prospettiva diacronica di ampio respiro, da Winckelmann a Rilke, che aggiunge nuove tessere al mosaico della relazione fra forme espressive differenti. Apre il percorso un saggio di Maria Fancelli dedicato alla formazione giovanile di Winckelmann precedente la stesura del celebre saggio sull'imitazione degli antichi che doveva rendere improvvisamente famoso in tutta Europa lo storico dell'antichità: la sua sicurezza nel giudizio e nel metodo invita a un'interrogazione più profonda sulle esperienze di quegli anni. Esperienze visive anche al di là della scultura e della statuaria su cui rimangono tuttavia solo scarse notizie, mentre negli scritti rimane attestata la conoscenza della pinacoteca di Dresda, città in cui entra in contatto fra l'altro con il mondo della tecnica e della pratica artistica attraverso personalità come Oeser, Lippert o Riedel. Tutto ciò, afferma Maria Fancelli, serve a comprendere la sostanziale continuità, già nella formazione precedente il soggiorno romano, fra il bagaglio storico e un sentimento del bello che guiderà da ora in poi un'opera dichiaratamente diseguale, ma che proprio in quello stile ellittico, ancora venato di modalità barocche nonché di illuminazioni aforistiche, rivelava la propria originalità di vedute e il convinto recupero di un'arte antica mai veduta in maniera diretta, eppure individuata con ogni chiarezza di pensiero. Winckelmann appare così come il capostipite di una lunga fila di pensatori e scrittori che, alla ricerca di un'identità per una nazione non ancora esistente, rintracciano nell'altrove dell'arte il proprio *ubi consistam*. È il caso di Goethe innanzitutto e del suo viaggio italiano in cui Lucia Borghese individua la convergenza fra arte e morfologia: la visione estetica rende in grado di differenziare e sintetizzare quanto lo sguardo apprende secondo il criterio di un «vergleichendes Sehen», per usare l'espressione di Norbert Miller, assunto a metodo di analisi, esercitato com'è a distinguere, grazie alla consapevolezza acquisita nella conoscenza dei materiali, gessi o pietre che siano, le copie dagli originali.

Ma se da un lato il referente classico continua ad agire come presenza costante, seppure lungi dall'essere univoca, accanto ad esso affiora una percezione notturna e inquietante, dichiaratamente romantica. Una simile duplicità diventa ancora più stringente lì dove è

lo stesso artista, Raffaello ad esempio, che, prototipo per Winckelmann di una ripresa in tempi moderni del canone degli antichi, diventa il punto di riferimento di una religione dell'arte (lo ribadisce Ingrid Hennemann Barale nel suo saggio sui *Gemählde* di August Wilhelm Schlegel) per assumere poi nel racconto di Arnim, *Raphael und seine Nachbarinnen*, chiamato in causa da Patrizio Collini, una dimensione esplicitamente visionaria, assai lontana dalla figura del divino Raffaello delle *Herzensergiessungen* di Wackenroder. Arnim mette in scena il conflitto interiore dell'artista fra l'amore sacro e l'amore profano svilendo in questa maniera la leggenda di un'arte eterea, estranea ai richiami erotici e alle cose del mondo. Con la nuova stirpe dei pittori maledetti (basti pensare al racconto di E. T. A. Hoffmann *Die Jesuitenkirche in G.*) si va affermando un'interpretazione drasticamente contrapposta all'idea di serena ispirazione riportata in auge dai Nazareni, novelli seguaci dell'ideale raffaellesco. Divenuto irrealizzabile, il principio di imitazione, sottoposto al vaglio della teoria, ritorna nella prassi narrativa accogliendo i dissidi che scaturiscono proprio da quel connubio delle arti, al quale pure il romanticismo aveva così fortemente creduto. Tieck, spiega Helmut Pfotenhauer, affronta il rapporto fra testi e immagini sia negli scritti teorici che in sede narrativa e lo fa nei modi diversi che gli sono propri: riprende la teoria di Ramdohr della dipendenza della pittura dalla drammaturgia, sistematizza quanto lo storico dell'arte Fiorillo aveva diffuso nelle sue lezioni a Gottinga finendo poi, nella novella tarda dei *Gemälde*, a narrare il disinganno della verità dell'arte attraverso la figura di un falsario. Ma Tieck si interroga anche sul problema dei limiti del linguaggio, ovvero del linguaggio come limite, a cui già Moritz aveva rivolto la propria attenzione: la possibilità di esprimere l'entusiasmo per l'arte, che il racconto sulle vicende del pittore Franz Sternbald traduce in esperienza di vita, si scontra con i confini dell'espressione verbale e lo stesso modello dell'*ékphrasis* deve fare i conti con questa impossibile coincidenza. D'altronde, come si sa, l'*ékphrasis* deriva la sua specificità dall'essere rappresentazione di una rappresentazione poiché descrive ciò che è già stato materia di elaborazione estetica. Un genere, dunque – ed è questa consapevolezza a delinearsi nelle pagine degli scrittori romantici – che invalida qualsiasi imparzialità della ricostruzione. Più ancora dell'immagine è l'azione del guardare ad assumere centralità costituendo il punto di incontro fra l'oggetto e la soggettività dell'osservatore. È il caso delle diverse prospettive dello sguardo nell'opera di Rilke indagate da Marco Meli o anche, sempre rivolta all'arte di Raffaello, la lettura della Trasfigurazione da parte di Nietzsche, ricostruita, sulla sfondo delle interpretazioni di Schopenhauer e Burckhardt, da Vivetta Vivarelli. Qui la duplicità della scena parla di uno sdoppiamento che è l'osservatore a ricostruire riconoscendo, come voleva Nietzsche, la reciproca necessità delle due sfere. Ma, al di là di Raffaello e del suo celebre quadro, l'*ékphrasis* in questione testimonia l'interesse nietzscheano verso l'arte sacra dei maestri italiani, ultimi rappresentanti di quell'intendimento metafisico dell'arte a cui è seguito il tramonto nella modernità.

Nell'elenco degli artisti menzionati da Nietzsche nel suo programma di viaggio a Bergamo e a Brescia compaiono, oltre Raffaello, molti altri nomi come quelli di Tintoretto, Foppa, Leonardo, Mantegna e Correggio. Un elenco significativo che designa come il canone si sia con ogni evidenza ampliato. Già prima però, e già con i romantici, all'arte italiana si era affiancata, come è noto, l'arte nordica di Dürer o dei duomi gotici e altri nomi erano apparsi ad affollare il cielo artistico italiano: Correggio, ricorda Pfotenhauer, era stato per esempio per Tieck e per Goethe il pittore della sensualità del

colore. Non solo lo spettro del canone, classico o romantico, andava nel tempo inglobando referenti ulteriori, ma la stessa prospettiva del rapporto fra cultura visiva e letteraria si andava dispiegando anche al di là delle tanto frequenti digressioni dell'*ékphrasis*. Ne è una dimostrazione la figura femminile nella drammaturgia fra Sette e Ottocento al centro del contributo di Helmut J. Schneider: la bella donna che l'arte idealizza ha la funzione di esprimere il nesso esistente fra arte e natura. Essere auratico e nutrito a sua volta di spiritualità (è il caso di Emilia Galotti, ma anche della Ifigenia goethiana, o di Recha nel *Nathan der Weise*), la donna bella è prima di tutto immagine, proiezione immateriale e presenza scenica a un tempo, che rivela la natura nella forma della grazia. Una grazia, tuttavia, il cui contenuto utopico viene viepiù messo in discussione e così dalle eroine idealizzate, modelli desunti dalla pittura e dalla statuaria, si giunge alla Penthesilea di Kleist, la quale ha ormai smarrito quella grazia, che un tempo apparteneva all'immaginario femminile. Si perdono così le tracce non solo della bellezza esteriore, ma anche di un'umanità che, attraverso la donna, si faceva carico di salvare i legami famigliari e le iniquità del potere gerarchico. Un cambiamento paradigmatico, quello inerente la bellezza femminile, che si può riscontrare su un fronte tutto diverso anche per le categorie temporali, volte, dopo la Rivoluzione Francese, a una accelerazione che interrompe la visione di un tempo lineare e meccanico. Willi Jung ricostruisce il legame fra architettura e interpretazione della storia, individuando come le immagini delle cattedrali, delle rovine e dei castelli, tanto presenti nella letteratura ottocentesca, esprimano un modo di intendere la storia dell'umanità come memoria collettiva che cerca in quegli edifici la forza simbolica della testimonianza: non è anche qui l'oggetto in sé che diventa mito del passato, ma il trascendimento operato dal soggetto artistico a qualificare la realtà in senso estetico. Ci si avvicina così all'orizzonte narrativo di un realismo che, come nell'espressione di Stifter ricordata da Rita Svandrlik, significa dare forma a una «wirkliche Wirklichkeit». L'illusione di un'arte in quanto sostituto della realtà dà vita, come nell'esperienza del pittore Friedrich nel racconto delle *Nachkommenschaften*, a uno scambio totale, salvo poi a rintracciare nel modulo ricorrente della cornice la maniera attraverso cui la natura si trasforma in paesaggio e quindi in rappresentazione estetica. Tuttavia il quadro che Friedrich intende creare non può inglobare, come nei suoi desideri, il reale: di necessità al suo paesaggio sarà sottratto l'elemento del tempo, che sfugge a qualsiasi riproduzione figurativa. Solo il racconto dispone della facoltà di ricreare il flusso temporale assecondando il tema della continuità, cioè il modo con cui al singolo è dato di integrare la propria individualità nell'alveo protettivo della genealogia. Ma il tempo introduce anche un criterio di relatività che incrina l'utopica assolutizzazione del mondo rappresentato alla quale il pittore aveva voluto conferire materialità, ma che esclusivamente lo scrittore è in grado di evocare nell'immaterialità della parola poetica.

Gabriella Catalano

Francesco Rossi, *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, pp. 360, € 48

Il volume scaturisce dalla rielaborazione di una tesi di dottorato discussa alle università di Pisa e Stoccarda (sotto la direzione di Luca Crescenzi e Horst Thomé) e si presenta come uno studio di sorprendente maturità sulla questione delle basi culturali della scrittura saggistica praticata nel cenacolo di George. Di fronte all'ampiezza del percorso

analitico intrapreso da Rossi conta poco che il tema affrontato rientri tra quelli che più incisivamente hanno già caratterizzato negli ultimi anni il risveglio di studi sul poeta e sul *Kreis* registrato a partire dalla controversa monografia di Stefan Breuer (*Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995). La rete delle connessioni che l'autore riesce a ricostruire intorno alle pratiche ermeneutiche messe in atto dai principali intellettuali attivi nel circolo, infatti, si stende su un numero talmente elevato di formazioni discorsive, e il suo ordito è tessuto con una presa interpretativa talmente ferma e sovrana da sopravanzare di gran lunga la massima parte delle indagini prodotte di recente su questo argomento e da indurre a ritenere che qui si abbia a che fare con un contributo di sostanza davvero decisivo e duraturo al campo della George-Forschung.

Il punto non è tanto la fedeltà con la quale l'autore si pone a ricostruire il sistema delle fonti filosofiche operanti nelle grandi opere di storia della cultura pubblicate dagli allievi di George tra l'inizio degli anni Dieci (nel 1910 Norbert von Hellingrath avvia l'edizione degli scritti di Hölderlin ed esce il primo fascicolo dello «Jahrbuch für die geistige Bewegung») e la fine degli anni Venti (nel 1928 Max Kommerell congeda il grande trattato sul *Dichter als Führer in der deutschen Klassik*). Benché tale ricostruzione si fondi su una massa imponente e pressoché esaustiva di materiali, i quali vengono a loro volta sondati con una vigilanza intellettuale così tesa da portare in alcuni frangenti alla segnalazione di relazioni transtestuali tutt'altro che evidenti e in certi casi estese anche oltre i confini del cenacolo (è per esempio davvero interessante cogliere la traccia della persistenza del lessico e del programma del gruppo nella scrittura di Hugo von Hofmannsthal, anche a una certa distanza di tempo dalla conclusione del tormentato rapporto con George), alcuni fondamentali lavori di Ernst Osterkamp – fin dal saggio su *Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis,* (in *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, a cura di Christoph König e Eberhard Lämmert, Fischer, Frankfurt am Main 1993, pp. 177-198) – e di Michael Thimann, *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte* (Manutius, Heidelberg 2003), avevano evidentemente già tracciato il perimetro della genealogia culturale della saggistica di scuola georgeana.

Non si tratta neanche, inoltre, del profilo straordinariamente articolato e unitario che Rossi restituisce circa l'intenzione ideologica sottesa al progetto culturale del *Kreis* e alle forme nelle quali tale l'intenzione si manifesta pragmaticamente. Sebbene il lavoro addensi ai margini della sua principale categoria di riferimento – l'ideale olistico, tipico dei georgeani, di ripristinare la circolarità interrotta di conoscenza e vita in una costruzione sintetica che essi rappresentano nei termini, del tutto congeniali alla discussione filosofica del tempo, di *Gestalt* – una quantità traboccante di suggestioni analitiche, approfondimenti interpretativi e rimandi solidamente documentati al paesaggio estetico-filosofico precedente (Platone, la *Weimarer Klassik*, Dilthey, l'onnipresente Nietzsche), contemporaneo (Bergson, Meinong, Hartmann, Husserl, Max Weber) e successivo (Heidegger, Gadamer), le capacità di lettura che Rossi manifesta su questo versante non sarebbero ancora di per sé sufficienti a rendere conto del valore complessivo del libro, poiché anche su questi aspetti l'intelligenza dello studioso si esercita di preferenza sulla sistematizzazione di dati già saldamente incardinati (benché forse mai prima

d'ora con questa stringente visione d'insieme) nell'orizzonte delle ricerche sul *Kreis*.

E il merito del lavoro di Rossi non si esaurisce nemmeno, infine, nella cura di alcune sezioni dedicate allo scavo di ambiti oggettivamente poco frequentati nella storia critica del cenacolo, come per esempio il capitolo conclusivo, incentrato sulla presentazione sistematica del lavoro speculativo di Edith Landmann e sulla sua rivalutazione come una sorta di centro filosofico occulto delle attività intellettuali fiorite intorno a George. Benché una lettura del genere, per la sicurezza con la quale Rossi porta in superficie il vincolo sistematico tra le posizioni di un'autrice tradizionalmente trascurata come Landmann e il lavoro plastico e formativo che veniva condotto 'ai piani alti' di un'associazione invincibilmente esclusiva e maschilista come il *Kreis*, sia senz'altro destinata a svolgere d'ora in poi un ruolo di riferimento negli studi specialistici, il punto davvero vitale della monografia di Rossi è ancora un altro.

Rappresentando il disegno di totalità che permea la concezione scientifica del cenacolo in relazione alla crisi epistemologica che si instaura al termine della stagione positivistica, ricostruendo le varie articolazioni di questo disegno come risposte specifiche ai vari livelli lungo cui tale crisi aveva trovato espressione (da quelli speculativi a quelli metodologici, fino a quelli eminentemente pragmatici, coincidenti con la riorganizzazione generale del sistema universitario alla fondazione del Secondo Reich o con il perseguimento di una strategia di legittimazione delle pratiche ermeneutiche sviluppate nel circolo), e soprattutto rilevando con assoluta chiarezza le intersezioni fra il programma culturale degli affiliati e la parola poetica del maestro, Rossi innanzi tutto emancipa il *Kreis* dalla banale vulgata intesa a vedere nelle attività del gruppo un esperimento regressivo imperniato sull'evocazione di un vago spirito eternistico e privo di legami con la sfera della prassi.

Spostandosi senza sosta dal piano poetologico a quello speculativo, e sottoponendo quest'ultimo a un accertamento stringente, inteso a distinguere limpidamente in ciascun autore quanto della sua posizione personale si separi dal mosaico delle interferenze culturali con cui viene in contatto, lo studioso giunge poi (e mi pare questo l'esito capitale della sua indagine) a chiarire che gli interessi *wissenschaftskritisch* del circolo incorporano in realtà una linea *kulturkritisch* che non si esaurisce affatto nella sua intenzione difensiva, nella pura e semplice contestazione, cioè, degli aspetti del Moderno meno compatibili con gli interessi di classe e con la concezione di capitale simbolico dei componenti del circolo, ma che al contrario si spinge dinamicamente nella direzione di una teoria generale delle forme simboliche (sarebbe forse più corretto dire del 'simbolico' in quanto tale) che, intuendo e sviscerando il potenziale culturale annidato nel concetto e nella prassi di 'forma', sviluppa questo potenziale nel senso di una struttura multidiscorsiva in grado di mettere in collegamento ambiti comunemente separati dell'operare umano.

Nell'adombrare questa specie di totalità rinnovata, intrinsecamente legata al campo della prassi, i georgeani superano d'impeto tutte le espressioni di critica della modernità nel cui solco finiscono per ragionare tanto l'irrisolto utopismo della concezione di totalità postilluministica propugnata dagli autori del classicismo di Weimar, quanto a maggior ragione il rimando a un imprecisato adempimento venturo proprio dei Romantici, i quali avevano affidato all'energia sprigionata da questo movimento in avanti il compito di porre rimedio ai mali del presente, quanto infine, come è ancora più ovvio, l'ideale di ringiovanimento vagheggiato lungo tanti versanti della cultura del 'fine secolo'.

Le grandi prestazioni dei predecessori non sono cioè, nella sensibilità storiografica degli intellettuali del cenacolo, culmini isolati di civiltà che traggono alimento da una legge formativa occulta e imprecisata, e che possono per questo essere messi in relazione unicamente con altre, analoghe espressioni apicali, in una sorta di passaggio 'da cresta a cresta' privo di interesse per gli elementi di contingenza, per il mutevole disporsi del campo di forze all'interno del quale ciascun predecessore ha esercitato la propria capacità creativa. Per i georgeani la forma è il più efficace agente di *totalità* perché aderisce in modo prensile a qualunque manifestazione di intenzionalità discorsiva, indipendentemente da ogni possibile limitazione particolare, e si presta dunque a mettere in relazione reciproca, tramite la prestazione di una superficie mediale comune, *tutte* le espressioni di tale intenzionalità, così come si rendono riconoscibili lungo i canali della tradizione.

Rossi intende nitidamente come la posizione di eccezionalità riconosciuta all'ermeneuta nelle strategie del cenacolo non si basi affatto sul presupposto di una affinità psicologica misteriosa e inesplicabile con le grandi personalità creatrici. L'obiettivo del cenacolo è semmai il riconoscimento intuitivo della cifra di tecnicalità, e dunque di determinazione formale e intenzionalità costruttiva, che sta alla base delle realizzazioni di cultura di una certa epoca. La metaforologia legata all'ambito della *Gestalt*, che Rossi ricostruisce in rapporto alla duplice semantica che la presidia (l'involucro formale dell'oggetto, ma anche il sistema dei procedimenti di elaborazione necessari alla formalizzazione dell'oggetto stesso), permea con tanta incisività le pratiche ermeneutiche dei georgeani perché offre al lavoro dello storico un paradigma onnivalente, multidiscorsivo e transmediale che, mentre identifica nell'indice formale il tratto tuttora vitale della tradizione rispetto alla collocazione dell'ermeneuta, al tempo stesso sviluppa, per così dire, una discorsività orizzontale, in grado di mettere in comunicazione tra loro su un piano paritario tutte le linee lungo le quali in un certo periodo storico hanno trovato realizzazione le attitudini degli uomini alla costruzione di civiltà.

In questo senso lo studio di Rossi dimostra una volta per tutte come il cenacolo lavori consapevolmente all'edificazione di una tecnica di ermeneutica della tradizione che, proprio perché prescinde dalle solidificazioni concettuali (davvero illuminanti le pagine dedicate all'illustrazione del *Denkbild* georgeano e alle rifrazioni che se ne dipartono nella cultura del primo Novecento), sposta il terreno dell'analisi dalla 'storia della cultura' a una teoria globale della cultura come sistema pragmatico di tecniche formative, intercettando così (basti pensare agli studi di Gundolf sulla trasmissione del mito cesareo nella cultura occidentale) i primi fermenti culturologici di segno warburgeano, e in ogni caso conferendo una curvatura feconda e originale, tutt'altro che regressiva, alle teorie di Dilthey sul carattere specifico degli atti di comprensione realizzati nelle *Geisteswissenschaften*.

Ho presentato fin qui l'esito che mi è apparso come il più qualificante nello studio di Rossi, ma si potrebbe ancora dire molto sul modo in cui vi sono definite le funzioni *kulturkritisch* che nella poesia di George spettano all'esercizio della sovranità stilistica (e nel delinearle Rossi si spinge, in un ambito che pure non è quello su cui cade il suo interesse primario, a conclusioni non meno rilevanti di quelle formulate nei canonici studi di Wolfgang Braungart, Dirk von Petersdorff e Steffen Martus), sulla dettagliata ricognizione delle tre annate dello «Jahrbuch für die geistige Bewegung» nell'ottica delle connessioni che tengono insieme saggi tematicamente anche molto lontani fra loro, nonché sulla stringente appropriatezza concettuale che intride la conduzione linguistica di questa felice monografia. Concludo segnalando l'unico aspetto

passibile di ulteriore sviluppo. Pur nel dominio degli elementi di persistenza su quelli di discontinuità (secondo l'attitudine richiamata nel celebre verso «Ihr sehet wechsel doch ich tat das gleiche» dello *Zeitgedicht* nel *Siebenter Ring*), la politica culturale di George, proprio perché sorretta da una raffinata comprensione dei processi di interferenza che si stabiliscono tra campi eterogenei dell'agire umano, declina i suoi presupposti di base in forme soggette a frequenti ridefinizioni di carattere strategico. Questa disponibilità al patteggiamento di modalità di intervento rinnovate in ragione del momento sociale e politico, della composizione del gruppo e di altre variabili ancora, resta forse in secondo piano, nella ricostruzione di Rossi, rispetto al carattere organico e sistematico della concezione di cultura elaborata nel cenacolo. Va da sé, in ogni caso, che si tratta di una curvatura del tutto coerente con il tipo di ottica, a forte e serrato tasso teorico, abbracciata da questo saggio rigoroso e originale.

Maurizio Pirro

Elena Alessiato, *L'impolitico. Thomas Mann tra arte e guerra*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 384, € 28

Alludendo alle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen*, nel luglio 1920 Thomas Mann rispondeva a Lavinia Mazzucchetti in questi termini: «Mi fa particolarmente piacere che Lei lo senta come un'espressione di conservatorismo tedesco, e non già come un libro reazionario. In realtà mi convinco ogni giorno di più che esiste un conservatorismo il quale contiene più germi di futuro che qualunque ideologia liberale» (Th. Mann, *Lettere*, a cura di I. A. Chiusano, Milano, Mondadori, 1986, p. 153). In questa battuta lo scrittore concentrava per molti versi il senso della sua fatica saggistica, confermando alla sua lettrice l'impronta altamente politica di un testo che 'impolitico' nei fatti non è in nessuna delle sue parti. Al denso lavoro di Elena Alessiato va senz'altro il merito di offrire al lettore italiano un'accurata e informata analisi delle dinamiche sottese a questa fondamentale premessa.

Lo studio argomenta l'assunto centrale secondo cui le *Betrachtungen* sono «da considerare un episodio esemplare della coscienza critica del Novecento tedesco ed europeo» (p. 9). La dimostrazione di tale assunto scorre essenzialmente su due binari: quello della contestualizzazione storica che mette naturalmente in primo piano l'evento della Grande Guerra, con tutte le sue implicazioni di carattere politico e sociale, e quello della categorizzazione di talune problematiche strettamente connesse sia al fenomeno bellico sia allo sviluppo di particolari elementi insiti nella storia culturale tedesca, quali la dicotomia *Kultur/Zivilisation,* il modo di guardare al capitalismo rampante di quegli anni così come alle istanze democratiche e il conservatorismo. Partendo dalla considerazione secondo cui attraverso le *Betrachtungen* Mann «s'impegna per la patria minacciata perché in essa vuole vedere l'unico soggetto capace di garantire rappresentanza, tutela e continuità alla cultura tedesca: la sua *Kultur*» (p. 12), l'autrice chiude poi, per così dire, il cerchio attorno a questi punti affrontando la questione dell'arte intesa come 'forma di vita spirituale' per giungere lentamente a una definizione dell'impolitico che prende le mosse dal modo in cui lo scrittore, in questo quadro, concepì la propria essenza di artista.

La messa in luce delle diverse contraddizioni insite nel testo manniano è uno dei meriti di questo studio. L'autrice predispone da subito (I capitolo) il lettore al dipanamento di contraddizioni, ambiguità e ribaltamenti conseguenti, ad esempio, alla diversa piega che gli esiti bellici man mano presero e che di fatto confutarono la sostanza di talune premesse delle *Be-*

trachtungen. Il continuo lavoro di revisione e 'accomodatura' in atto nel saggio manniano è in effetti uno dei suoi assi portanti. Uno fra tutti il caso del giudizio espresso sulla figura del *Literat*, che, però, per pregnanza e conseguenze riscontrabili non solo nella saggistica, ma anche nell'opera letteraria di Mann, avrebbe forse meritato più spazio. Scritti precedenti quali *Kritik und Schaffen* e, soprattutto, *Der Literat* e *Der Künstler und der Literat*, nei quali Mann aveva teorizzato la sua simpatia per quella tipologia di 'uomini di lettere' filantropici e illuminati, nelle *Betrachtungen* appunto, così come accennato dall'autrice (pp. 29-30), in vario modo confutati, laddove il primo (personale) bersaglio è notoriamente il fratello Heinrich, sono senz'altro degni di più che di un accenno. Maggiore spazio viene invece concesso al 'dialogo' tra le *Betrachtungen* e i *Buddenbrooks* e *Der Zauberberg* (sebbene in nota venga chiaramente negata, ai fini del lavoro complessivo, l'intenzione di condurre un serrato confronto analitico), laddove l'autrice mette in rilievo come le *Betrachtungen* rappresentino «l'esplicitazione discorsiva di alcune premesse che avevano costituito i punti di riferimento» (p. 32) dei *Buddenbrooks* e una sorta di scritto 'propedeutico' allo *Zauberberg*; opera nella quale «i contenuti concettuali» del saggio giungono a piena maturità (p. 36).

La definizione del 'contesto-fucina' delle *Betrachtungen* trova ampio spazio nel secondo capitolo, dove l'autrice traccia dapprima un quadro esauriente degli aspetti emotivi, ideologici e culturali alla base dell'atteggiamento di Mann, e con lui di molti dei suoi contemporanei, nei confronti della controversa *geistige Mobilmachung*. Il caso di Mann è notoriamente emblematico, dal momento che non si registrano da parte sua sottoscrizioni ufficiali a proclami di natura politica a favore della guerra, a conferma di una posizione eminentemente (artistico-)intellettuale assunta anche in questo caso. L'atteggiamento dello scrittore relativamente a questioni in apparenza eminentemente politiche e di interesse nazionale – l'autrice mette molto bene in luce questo aspetto – è sostanzialmente solipsistico. È infatti possibile rilevare la sostanziale istintività e autoreferenzialità delle prese di posizione di Mann, se ad esempio si considera che nella condivisione – espressa in più punti del suo saggio – di argomenti quali la volontà di grandezza e di espansione territoriale propri della *Machtpolitik* ufficiale in realtà si nasconde, in primo luogo, il travaglio del personale conflitto nutrito nei confronti dello *Zivilliterat*; travaglio che contemporaneamente, però, risulta utile allo scrittore, non senza intrinseche contraddizioni e aporie, per tratteggiare i contorni di una politica interna 'erronea' e in sostanza 'anti-tedesca'. Prende in questo modo corpo l'ipotesi, come giustamente rimarcato in questa analisi, che «il sostegno di Mann alla politica di potenza del *Reich* sia mediato, solo relativamente valido in sé» (p. 75). Accanto a ciò Alessiato svela sia i presupposti religioso-mistico-spirituali (confronto con i valori 'essenziali', confronto con la morte, senso di fratellanza nella sofferenza, fondazione mitica della *Gemeinschaft*) dell''entusiamo bellico' richiamando qui diffusamente – e utilmente ai fini di una corretta contestualizzazione – l'attenzione sugli scritti di Max Scheler incentrati sul rapporto tra religione e guerra, sia quelli filosofico-culturali (vitalismo, risposta alla "crisi della cultura" celebrazione della vita 'autentica'. A questi si lega una ben riconoscibile tensione 'moralizzatrice', che l'autrice non manca di rimarcare concentrandosi – dopo aver schizzato propedeuticamente un utile quadro della nascita e dello sviluppo dell'antitesi *Kultur/Zivilisation* nel terzo capitolo dedicato al "travaglio dell'identità" – sull'atteggiamento anti-capitalistico e anti-democratico delle *Betrachtungen*. Sempre attenta alla contestualizzazione storica e culturale – oltre a Scheler, subentrano qui P. Nartorp, G. Simmel, E.

Hammacher – l'autrice analizza il disagio nutrito nei confronti del razionalismo, del primato della merce sull'uomo, dell'americanismo, che nelle *Betrachtungen* si presenta per l'appunto sotto forma, da un lato, di marcato anticapitalismo e, dall'altro, di un atteggiamento di astio – sulla scia di un elitarismo aristocratico di Mann puntualmente rilevato – nei confronti della democrazia «intesa come dottrina che afferma l'uguaglianza naturale di tutti gli uomini e la necessità di realizzare legislativamente e socialmente quel principio. […] Nella democrazia in quanto tale Mann rintraccia il completamento politico del capitalismo, ossia una forma di governo conforme alla mentalità indotta da quel sistema economico e preposta a fornire garanzie politico-istituzionali alle sue pratiche» (p. 156). Bene fa però l'autrice a 'rettificare', per certi versi, poco dopo questo aspetto – evidenziando tra l'altro il basso continuo delle contraddizioni – laddove pone in primo piano il punto in cui (nella seconda metà delle *Betrachtungen*) Mann 'riconsidera' l'assetto democratico «nella funzione di una tecnica statale correttiva del regime monarchico, cioè come strumento di "generosità sociale" a favore degli spiriti e degli intelletti migliori» (p. 158). Il senso di questa 'revisione' si chiarisce più in avanti.

Gli ultimi due capitoli si concentrano sulla funzione dell'arte, con l'intento di giungere lentamente a una definizione della categoria di 'impolitico'. Particolare rilievo assume in queste pagine il richiamo all'approccio "stereoscopico", e dunque ironico, di Mann; richiamo certo obbligato, che consente tuttavia all'autrice di illustrare brillantemente una delle contraddizioni cruciali del saggio. È vero, infatti, che all'avversione dello scrittore per la politica, nei termini di avversione per la critica radicale, per il 'prender parte' in modo univoco (non ironico), per l'attivismo dello *Zivilliterat,* a favore di un'arte che invece assolvesse al suo compito politico-culturale in termini di etica personale, di una «disposizione esistenziale, prima ancora che stilistica ed espressiva, che coniuga[sse] l'autocritica con la critica del reale e del proprio tempo, la lirica con l'analisi conoscitiva, il racconto con la riflessione» (p. 191), Mann nei fatti affiancò nel suo saggio un atteggiamento di decisa condivisione della politica di guerra del *Reich*: «Se alla stereoscopia viene attribuita una qualità morale in quanto pratica di rispetto dell'umano, e se in essa si riconosce sia il modello artistico e spirituale per eccellenza sia il tratto qualificante dell'arte, ma anche della filosofia e in generale della cultura tedesche, allora essa può apparire conforme anche a una condotta politica che nel dettato ufficiale si propone di garantire l'autonomo e sinergico sviluppo dei differenti spiriti nazionali e individuali. O perlomeno l'adesione a un simile progetto diventa suscettibile, agli occhi dell'artista, di una spiegazione "impolitica", la quale fa leva sul tentativo di promuovere la continuità tra il piano politico e i criteri che regolano l'attività spirituale, quindi anche l'arte, di un popolo» (p. 196).

L'autrice riesce a evidenziare compiutamente lo strettissimo legame tra guerra e opera d'arte concentrandosi non soltanto sulle premesse 'morali', ma anche sulla perpetua tensione tra gli opposti che in questo specifico caso si esplicita nell'"elemento guerresco bellico" dell'estetica manniana: «l'unità della creazione artistica nasce non in modo "ingenuo" ma "sentimentale", non come esito immediato e spontaneo di un atto intuitivo, bensì come conseguenza di uno sforzo, una tensione, una lotta. È l'eterna lotta tra natura e spirito, tra vita e intelletto, estetica e morale, sensualità ed etica"» (205).

Quale forma assume, dunque, l'impolitico? La domanda trova una risposta compiuta nelle ultime pagine di questo studio, laddove si concentra lo sforzo critico e argomentativo più intenso. Se da un lato Mann parteggia per la spoliticizzazione sia sociale che culturale, nel tentativo di mantenere gelosamente

spazi di autonomia, uno dei quali quello dell'arte – avvalorando in tal senso la matrice liberale dell'essere impolitico (borghese) – dall'altro conferma la simultanea matrice aristocratico-elitaria di un'idea di liberalismo che «rivendica non la difesa del diritto (di intervenire e partecipare), quanto la garanzia dell'elargizione del privilegio (di disinteressarsi)». L'autrice non manca di individuare tale contraddizione nel momento in cui rintraccia la «duplicità di prospettive parallele» di Mann nell'aspirazione ad uno «Stato forte e centralizzato» (p. 216) come condizione per la conduzione di un'attività artistica e spirituale libera e autonoma. Il paradosso si 'risolve', se così si può dire, nel tentativo di sintesi che in Mann prende (anche) in questo caso corpo attraverso la 'spiritualizzazione' del concetto stesso di Stato. Accanto alla dimensione meramente politica dello Stato, lo scrittore è convinto di poterne individuare anche una 'metafisica', che origina dall'idea di comunità, di popolo, di insieme di valori spirituali, di *Kultur*. In questa prospettiva lo sforzo dell''impolitico' è teso a «sottrarre lo Stato al monopolio della civilizzazione occidentale, impersonale e utilitaristica, per riguadagnarlo al carisma della cultura nazionale» (p. 222). Non solo, la soluzione del paradosso, come viene fatto correttamente notare, si cela anche nell'artificio letterario, vera arma di Mann, attraverso il quale «i termini del discorso politico diventano richiami allegorici capaci di condizionare l'immaginario ma soprattutto la sfera emozionale della collettività, riuscendo a innescare o al contrario inibire certe reazioni, a orientare o suscitare certi comportamenti» (p. 225).

La conseguenza di tali posizioni? La conferma dello *status quo* guglielmino: un'idea di stato, cioè, aristocratico-conservatore, monarchico, «gerarchico e fortemente classista, corporativo e non democratico» (p. 231), il cui più alto grado di 'modernizzazione' potrebbe consistere – questo l'auspicio manniano – in una collaborazione tra «borghesia e classe dirigente, tra l'*élite* spirituale e quella economica-politica» (p. 232); la realizzazione, in altri termini, di quel "terzo regno" ricorrente più volte nell'opera saggistica dello scrittore. È relativamente a quest'ultimo punto che l'autrice chiarisce la sostanziale differenza tra l'apolitico e l'impolitico: se il primo si pone in una posizione di rifiuto *tout court* della *res politica*, per l'impolitico «la negatività dichiarata è premessa di un rinnovamento» (p. 252), pur mantenendo sempre in primo piano la priorità della sfera privata e interiore – evidente il presupposto luterano – e di quella spirituale. Il conservatorismo manniano, dunque, conclude Alessiato, «possibilista e aperto all'integrazione di elementi nuovi pur nel richiamo alla continuità storica di valori e idee, è la chiave interpretativa dell'intera, tortuosa fatica delle *Betrachtungen*». L'ambiguità ironica, ci sentiamo di condividere, è «non solo il fascino ma anche la possibilità di riscatto» (p. 306) di quest'opera.

Davide Di Maio

Maurizio Pirro, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 266, € 24

Sulla scorta della ripresa d'interesse degli ultimi anni riguardo la figura di Stefan George, il libro di Pirro cerca di mettere a fuoco l'aspetto più schiettamente poetologico di un autore che, individuato «come una fonte segreta e onnipresente dell'identità tedesca nel ventesimo secolo» (p. 7), è stato indagato soprattutto nella veste di ideologo, di figura carismatica, spettatore ieratico dei travagli tedeschi sull'ultimo scorcio dell'Ottocento e nel primo Novecento, e al tempo stesso, quasi come riflesso pratico di quella sua poetica capacità di «equidistanza dal centro» (è Enrico De Angelis, in *Simbolismo e decadentismo*

nella letteratura tedesca, che al proposito ha scritto le pagine più penetranti, e sua è anche questa definizione), interprete segreto e profondo di quella storia.

Nel saggio di Pirro l'attenzione si vuole esclusivamente rivolta al dettato poetico: ma l'*esclusivamente* non può essere tale, e allora la lettura dell'opera diviene necessariamente interpretazione complessiva, riflessione sulla figura di George e per converso sulla storia non solo letteraria che ha attraversato. Contemplata è quasi l'intera parabola della produzione georgeana dalle *Hymnen* (1890) allo *Stern des Bundes* (1914) per chiudersi con il poemetto *Der Krieg* (1917), e quindi con la sola esclusione dell'ultima opera, *Das neue Reich* (1928) – che del resto riprende e include *Der Krieg* nel proprio corpo – considerata di «natura frammentaria e additiva» (p. 9), troppo legata a quella sorta di codice interno che andò sempre più caratterizzando non solo la poetica ma anche i rapporti del cenacolo costituito intorno a George e che quindi si configurerebbe come un testo del tutto autoreferenziale e chiuso su se stesso. Per certi versi, un'espressione di georgeanesimo all'ennesima potenza, non a caso quella definitiva: ma proprio per questo, e nemmeno tanto paradossalmente, inavvicinabile dai non adepti.

La riflessione di Pirro verte su un quesito fondamentale per chi si occupi dell'opera di George, ovvero come vi sia evoluzione in un percorso che si concentra via via sul rifiuto di ogni evoluzione, che affina gli strumenti tesi a isolare l'assoluto del momento estetico nella sua corrispondenza con il reale significato dalla parola e tende a sostituire lo spazio dell'esistente con quello «segnato dall'enunciazione poetica» (p. 25). Se, cioè, si arrivi in effetti alla «costruzione di uno spazio estetico definito in senso superindividuale» (pp. 24-25) che presiede la ricerca georgeiana, o se piuttosto il tentativo non ricada su se stesso, producendo isolati frammenti epifanici, e non riesca però a comporsi in sistema: un fallimento parziale che tuttavia, visto l'assunto di fondo, non può che configurarsi che come fallimento irrimediabile e globale.

In questa indagine, alla ricerca di una continuità contro il «segno della disomogeneità» (p. 61) sotto il quale George è stato fatto accampare, Pirro procede in senso diacronico, affrontando uno dopo l'altro i capitoli della produzione dell'autore tedesco e iniziando la sua analisi dal giovane poeta che, teso alla ricerca di un «ideale di esattezza espressiva» (p. 29) si espone al pericolo di scambiare l'oggettualità con oggettivazione, tanto più che essa viene realizzata attraverso il medium visivo, soprattutto nella costruzione del testo poetico secondo canoni pittorici che traducono in linguaggio la strutturazione semantica dell'opera pittorica (è nella lettura paradigmatica della lirica *Weihe*, ad esempio, che viene diagnosticato non l'uso pittorico del segno verbale, ma piuttosto un'assunzione del mezzo poetico a sistema visuale).

La poesia dell'autore tedesco, tesa nella dialettica tra il faticoso contenimento delle passioni e la tensione che scaturisce da tale sforzo (e di cui i *Bücher – der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* – rappresentano per Pirro la «topografia» [p. 86]) si pone come proprio obiettivo quello di raggiungere una «poetica dell'impersonalità» (p. 41) sotto la quale si può raggruppare gran parte se non tutto il complesso dell'opera georgeana e che, nel tentativo di «oggettivare l'atto della pronuncia poetica, sollevandolo da qualunque legame con la situazione soggettiva dell'individuo poetante» (p. 57), sembra rappresentare un principio che corre distaccato e parallelo rispetto a quello del maestro e sacerdote che nel corso degli anni costruisce un sistema sociale autonomo e impenetrabile dall'esterno, in cui i rapporti si compongono secondo precetti e gerarchie scanditi da leggi che coprono lo spazio intero dell'esistente e sono governati da una pedagogia fon-

data su una «classicità come forma del presente» (p. 157), in cui George stesso acquista una posizione preminente in virtù della propria «predisposizione misteriosa all'intendimento delle strutture profonde dell'antico stesso» (p. 157): un'operazione cioè che tende a scavalcare la storia e ad autonomizzare la realtà umana secondo un modello estetico, un modello all'interno del quale assume rilevanza centrale il rituale, individuato da Pirro come elemento di mediazione tra la soggettività dell'io poetante e lo «spazio superindividuale» (p. 125) cui deve tendere l'atto estetico.

Si comprende allora come la contraddizione sia solo apparente e il piano della 'forma' sia in George imprescindibile da quello dell'etica. La ricognizione di Pirro, procedendo di raccolta in raccolta, attraverso l'analisi puntuale e stringente dei testi, mostra palesemente in che modo ciò avvenga, quando osserva ad esempio come già in *Pilgerfahrten* «il tratto maieutico […] lascia spazio all'esposizione perentoria di un corpo dottrinario, imposto ai subordinati tramite un esercizio di forza e il tono inconfondibile del comando autoritario» (p. 67), oppure quando, sempre a proposito di *Pilgerfahrten*, si sofferma sull'occultamento del femminile, il cui vitalismo istintivo, non soggetto al controllo, potrebbe scardinare la «natura ad alto indice di culturizzazione» (p. 68) che George pone al centro della propria rappresentazione: la presenza del femminile – talvolta evocata, sempre da siderali distanze – produce salto logico, instabilità, movimento, ed è inconciliabile con la ricerca di un assoluto fissato nella staticità, nell'eternizzazione e nella marmorizzazione dell'esistente. Poco importa che tale assoluto sia la traduzione impossibile dell'entropia in termini poetici e come tale tenda allo zero assoluto e quindi alla morte – non così aliena in tal senso (e in questa prospettiva andava ad esempio la lettura georgeana di Furio Jesi) da quel nazionalsocialismo da cui l'autore prese fieramente le distanze: il mondo in cui George pone se stesso con il gesto poetico e con il regime che da quel gesto scaturisce e si estende fino a comprendere le relazioni umane e il contesto in cui esse sono situate, è un mondo a parte, con leggi e convenzioni proprie. La poesia non si limita a restituirlo e a rimandarlo, ma lo fonda, come scrive Pirro a proposito degli *Zeitgedichte*, nel momento in cui si pone come «nucleo di irriducibile consistenza ontologica» (p. 218).

Alessandro Fambrini

Chiara Conterno, *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'Assoluto nella lirica di Nelly Sachs*, Padova, Unipress, 2011, pp. 351, € 30

Il volume offre un ampio quadro della vita della poetessa tedesca e della sua opera. Nel primo capitolo Chiara Conterno racconta la vita di Nelly Sachs. In particolare si sottolinea la perdita della patria e dello *Zuhause*: con la Germania la poetessa ebbe, dopo la fuga a Stoccolma, un rapporto problematico e conflittuale, né la Svezia riuscì a diventare una seconda patria, mentre Israele rimase sempre un punto di riferimento lontano, distante e per nulla concreto. Nata a Berlino nel 1891 in una famiglia della ricca borghesia ebraica, Nelly Sachs crebbe in un ambiente colto e non osservante, sviluppando una spiccata sensibilità per la poesia e per la musica. Fu una grande ammiratrice della scrittrice svedese Selma Lagerlöf, alla quale dedicò nel 1921 il suo primo libro, il volumetto di prose *Legenden und Erzählungen*. Sostanzialmente estranea ai fermenti culturali della Berlino dell'epoca, coltivò invece in maniera sistematica la lettura dei romantici e gli studi sulla mistica, condotti in particolare attraverso la lettura delle opere di Jakob Böhme. La perdita del padre nel 1930, l'avvento del nazismo e l'introduzione delle leggi razziali portarono al peggioramento delle

condizioni di vita della poetessa, rimasta sola con la madre e costretta a vendere la casa del Tiergarten. Nel 1940 entrambe ricevettero l'ordine di presentarsi in un campo di lavoro, ma riuscirono a fuggire all'ultimo momento grazie all'intervento di un'amica che si recò di persona in Svezia e sollecitò la scrittrice Selma Lagerlöf a richiedere un permesso di immigrazione straordinario. Nelly Sachs e la madre riuscirono a lasciare Berlino, ma i primi anni dell'esilio svedese si rivelarono una stagione di solitudine e sofferenze materiali e morali, aggravate dalla notizia della morte di familiari e amici nei campi di sterminio. D'altra parte questi furono anche anni di intensa creazione poetica, con la pubblicazione della raccolta di poesie *In den Wohnungen des Todes*, nel 1947, e nel 1949 di *Sternverdunkelung*; a questa fase appartengono anche le traduzioni in tedesco di poesia svedese. Alla morte della madre, nel 1950, Nelly Sachs cadde preda di un grave episodio psicotico; da questo momento cominciò a trascorrere lunghi periodi di cura in cliniche psichiatriche, alternando crisi e fasi di lavoro. Furono pubblicate le raccolte *Und niemand weiß weiter* (1957), *Flucht und Verwandlung* (1959), *Fahrt ins Staublose* (1961), che la segnalarono all'attenzione del pubblico tedesco. Tra i sostenitori di Nelly Sachs figuravano Alfred Andersch, Hans Magnus Enzensberger, Paul Celan. Nel 1966 vinse il premio Nobel per la letteratura assieme a Shmuel Yosef Agnon; morì nel 1970 in una clinica psichiatrica di Stoccolma.

In seguito il volume si concentra sul percorso compiuto da Nelly Sachs alla ricerca di un punto di riferimento, percorso che Chiara Conterno descrive ricorrendo alla metafora del viaggio. Esamina il «bagaglio», gli «incontri» e i «compagni di strada» di Nelly Sachs: con «bagaglio» si intendono le letture fatte prima del 1940, con «incontri» quelle successive, mentre con «compagni di strada» Conterno si riferisce alle figure bibliche presenti nella sua opera. Hölderlin e Novalis svolgono un ruolo centrale fin dalla giovinezza, e non soltanto come modelli letterari: la poetessa sembra dimenticare lo scarto temporale e spaziale che la separa da loro e tende ad accostare le loro esperienze alle proprie. L'influenza hölderliniana su Nelly Sachs è percettibile sia sul piano stilistico che tematico, tanto che Gisela Dischner inserisce la poetessa nella cosiddetta *Hölderlin-Linie der Moderne*; sull'opera di Novalis la poetessa modella il concetto di *Sehnsucht*, oltre ad altri motivi e idee che poi spesso utilizza come mezzi di contrasto per far risaltare la crudezza del suo presente. La religiosità non dogmatica di Nelly Sachs, che spiega in parte anche l'attenzione per Hölderlin, è testimoniata inoltre dal suo interesse per la figura di San Francesco e per la sua idea di natura. Questa molteplicità di riferimenti è messa in luce da Conterno, che ad esempio racconta come «nei momenti di solitudine più profonda e di disperazione più cupa Nelly Sachs scrive […] una sorta di preghiere rivolte al suo Dio. Si usa qui l'aggettivo possessivo *suo,* poiché l'autrice non voleva assolutamente essere classificata dal punto di vista religioso. Per tale motivo, nel presente lavoro, in sostituzione al nome *Dio* viene adottato il termine *Assoluto*». Nelly Sachs legge con partecipazione anche la mistica di Jakob Böhme, del quale, tra l'altro, aveva trovato traccia in Novalis; il ruolo del *Philosphus Teutonicus* nel suo retroterra culturale è testimoniato non solo dalla presenza di suoi testi nella biblioteca privata della scrittrice, ora conservata presso la Kungliga Bilioteket di Stoccolma, ma anche dal ricorrere di citazioni di Böhme nelle sue poesie e nei suoi drammi («das Nichts ist doch eine Suche nach etwas», si legge in *Beryll sieht in der Nacht*). Tra quelli che Conterno definisce «incontri» di Nelly Sachs figura anche la mistica hassidica, con la quale la poetessa entrò in contatto attraverso gli scritti di Martin Buber. Il hassidismo – «Die Ethos gewordene Kabbala», come

lo definisce Buber nelle *Schriften zum Chassidismus* – attrae Nelly Sachs perché segna il passaggio della mistica dal piano teosofico a quello etico; Conterno ricorda anche la presenza, nella poesia di Nelly Sachs, di figure di matrice hassidico-buberiana come il Ba'al Shèm Tov e lo Tzaddiq. D'altra parte non va dimenticato che la poetessa lesse questi testi in modo asistematico e intuitivo, accogliendo solo gli elementi che sentiva più vicini; altrettanto personale è la ricezione della *Qabbalah* mediata dai testi di Gershom Scholem. Dalla mistica cabalistica Sachs trae l'idea della creazione *ex nihilo* (per i cabalisti Dio è contemporaneamente il Senza Fine e il Nulla, vale a dire che la creazione dal nulla è l'esternazione di un moto interiore della divinità), che risuona in celebri formule sachsiane come «die Farbe Nichts». Il rapporto costitutivo tra parola e scrittura che permea la mistica ebraica si ritrova in molti testi della poetessa: in *Ich schreibe dich* l'atto di scrittura del nome della persona amata coincide con l'atto di creazione/ricreazione di quella stessa persona («Ich schreibe dich / Zur Welt bist du wieder gekommen»). Dalla mistica ebraica Sachs riprende anche il concetto di *Geheimnis*; eppure la poetessa spesso utilizza il concetto senza riferirlo alla divinità, bensì a quello che Chiara Conterno chiama Assoluto. Ciò conferma la lettura 'selettiva' che Nelly Sachs fa di questi testi: «Con la sua intuizione, ella, nella sua poesia, crea un sistema di simboli che derivano sì dalla mistica ebraica, ma che mostrano l'impronta di una personalissima rielaborazione». Un altro degli «incontri» di Nelly Sachs è quello con Simone Weil, alla quale la poetessa si avvicina negli anni Cinquanta e dedica la poesia *In Wüsten gehn*. Il modo in cui le due donne vivono la propria religiosità è profondamente diverso, poiché Nelly Sachs rifiuta sotto molti aspetti l'atteggiamento della filosofa verso il «Dio degli ebrei», ma d'altra parte è attratta dall'interpretazione weiliana del martirio e dal forte accento posto sull'aspetto umano di Cristo. Da tutte queste letture emerge come Sachs sia contraria a ogni forma di rigida ortodossia e opti per una religiosità valida oltre ogni divisione formale: «Nichts kann mir mehr entgegen sein als mich konfessionell einzuschließen», scrive in una lettera a Paul Kersten del 1967. La scrittrice si interessa *in primis* a ciò con cui sente una forte affinità con la propria disposizione interiore, e quando attinge da diverse fonti cerca di cogliere ciò che esse hanno in comune e non ciò che le divide. Forte è anche l'esigenza di ritrovare, attraverso queste letture, la sua lingua, che sente perduta.

Nell'ultima parte del volume, *Dalla fuga alla ricerca lirica dell'Assoluto,* si conduce una disamina cronologica dell'opera poetica sachsiana: vengono esaminate una per una le raccolte di poesie, da *In den Wohnungen des Todes* a *Teile dich Nacht*, attraverso numerose analisi di testi. I motivi che vi ricorrono vengono messi in relazione a episodi della vita di Nelly Sachs, alla letteratura critica e alle lettere della poetessa in cui ella stessa parla dei propri stati d'animo e delle proprie poesie. La prima raccolta porta il segno delle persecuzioni nazionalsocialiste e il tema predominante è la Shoah; «tra le parole chiave della raccolta si ricordano *Schuhe, Hand* e *Staub*». La seconda raccolta, *Sternverdunkelung* (1949), è suddivisa in cinque cicli, nei quali ricorrono personaggi biblici come Abramo, Giobbe, Daniele, Davide, Saul (a ciascuno è dedicata una poesia), oppure si ricordano i sopravvissuti dello stermino o la figura della madre. Nel ciclo *Land Israel*, composto in seguito alla proclamazione dello stato di Israele, affiorano gioia e speranza: «Land Israel / erwählte Sternenstätte / für den himmlischen Küß!». La raccolta *Und niemand weiß weiter* (1950) è composta da otto cicli e riprende i temi della morte e della fuga espressa attraverso riferimenti a figure bibliche o di ascendenza classica, spesso rielaborate per accennare al presente:

in *Die Stunde zu Endor* Sachs riprende l'episodio dell'incontro di Saul con lo spirito del già deceduto profeta Samuele grazie all'intervento di un'indovina trasferendolo nel ventesimo secolo (Saul allude a Hitler). *Flucht und Verwandlung* (1959) è il cuore della produzione sachsiana, e lega il tema della fuga a quello della metamorfosi utilizzando immagini quali la farfalla, la sabbia, il sasso. Conterno analizza questa e le altre raccolte poetiche facendo risaltare in particolare la tematica della fuga e rilevando il ricorrere di termini come *Flucht* e *Flüchtling.* Si sottolinea anche come la raccolta del 1950 segni un cambiamento: non descrive più la fuga dal male ma la fuga verso una meta, verso l'Assoluto. In *Teile dich Nacht,* l'ultima raccolta analizzata, il bagaglio dei fuggiaschi è già al di là del confine: secondo Conterno ciò significa che «lo *Jenseits*, l'Assoluto, per lo meno nella poesia, sono stati raggiunti». Chiara Conterno conclude il suo libro affermando che da un lato la vita di Nelly Sachs dopo il 1940 «non fu ricca di vicende esteriori»; la poetessa fu in perpetua ricerca di un punto di riferimento stabile, da lei individuato nell'Assoluto, ma i numerosi scambi epistolari la misero in contatto con altri poeti tedeschi e svedesi. «Insieme, questi due elementi – l'Assoluto e le relazioni – permisero a Nelly Sachs di amare la vita nonostante tutte le difficoltà incontrate e di accettare i duri colpi che il destino le inflisse».

Irene Fantappiè

Elsbeth Zylla (Hg.), *Heinrich Böll - Lew Kopelew Briefwechsel. Mit einem Essay von Karl Schlögel*, Göttingen, Steidl, 2011, pp. 749, € 29,80.

Nell'era della comunicazione digitale, dove le e-mail viaggiano da una parte all'altra del globo e permettono un'interazione immediata tra gli scriventi, leggere una corrispondenza come quella tra Heinrich Böll e Lev Kopelev riporta il lettore in una dimensione lontana e, forse, nemmeno mai esperita dai più giovani: pensare che questi due uomini si scrivessero lunghe epistole e ne attendessero la risposta, a volte anche per mesi, è sicuramente lontano da quelle che sono divenute le nostre abitudini. Le lettere presentate in questo volume coprono un arco temporale di vent'anni: dal 1962, anno in cui i due si conoscono, fino al 1982, quando Kopelev ormai risiede in Germania e dunque lo scambio di idee non è più affidato alla carta, ma al confronto diretto. In questo lungo lasso di tempo i due si incontrano più volte a Mosca, dove Böll si reca a trovare l'amico, mentre a Kopelev, cittadino sovietico, non è permesso abbandonare il territorio russo.

Curatrice della raccolta è Elsbeth Zylla, collaboratrice della Heinrich-Böll-Stiftung di Colonia, la quale commenta con precisione e attenzione i fatti storici che fanno da sfondo alla corrispondenza dei due scrittori e chiarisce l'identità dei molti personaggi che compaiono nelle lettere, fornendone una breve biografia. Condivisibile è la scelta di porre le note alla fine della corrispondenza: in questo modo non appesantiscono il testo e permettono al lettore di scegliere se approfondire gli avvenimenti e i nomi che incontra leggendo. Gli oltre duecentocinquanta documenti pubblicati (lettere, telegrammi, cartoline) provengono dall'archivio RGALI (Archivio statale russo di letteratura e arte) di Mosca e dall'Archivio Storico della città di Colonia. Il volume è impreziosito da un ricco apparato iconografico che si sviluppa su circa ottanta pagine, in cui sono inserite foto dei due corrispondenti con le rispettive famiglie, a testimoniare lo stretto legame che li unisce, e alcune copie delle lettere. Quella che è definita una corrispondenza tra due persone, in realtà è uno scambio di idee e pensieri tra due famiglie, come fa notare giustamente Karl Schlögel nel bel saggio che fa da prefazione al testo: le lettere sono infatti

indirizzate generalmente a entrambi i coniugi, anche se si intuisce che sono state scritte dal componente maschile, e spesso anche le due donne, Raisa Orlova e Annemarie Böll, intervengono con qualche riga di saluto. La lingua della corrispondenza è il tedesco. Kopelev lo conosce, infatti, fin da bambino e poi lo studia negli anni universitari, e dunque lo parla (e lo scrive) come un madrelingua. Un'eccezione è costituita dalle lettere scritte da Raisa Orlova, che non conosce questa lingua: americanista, usa l'inglese per scrivere agli amici tedeschi.

Ciò che va perso nella presente edizione, ma sarebbe stato difficile fare altrimenti, è l'impostazione stessa delle lettere, il loro aspetto grafico. Avendo personalmente tenuto in mano e letto alcune copie delle lettere qui presentate, conservate presso la *Forschungsstelle Osteuropa* di Brema, si notano a prima vista le differenze di personalità dei due: Kopelev scrive a mano sul primo foglio che riesce a reperire, la sua scrittura è confusa, aggrovigliata, segno di una personalità impetuosa e difficilmente contenibile. Egli è consapevole che spesso le sue lettere somiglino più a dei geroglifici che a delle epistole e sovente se ne scusa con l'amico. Per un certo periodo di tempo prova a scrivere a macchina, ma poi ritorna alla scrittura a mano, che più si confà alla sua personalità. Böll invece scrive quasi sempre a macchina, su carta intestata a suo nome e apponendo solo la firma finale di suo pugno, segno che la sua rigorosa *forma mentis* si rispecchia in una precisione e un ordine anche esteriori. Generalmente le lettere di Kopelev sono più lunghe rispetto a quelle dell'amico tedesco: Böll giustifica la brevità col fatto che è sempre molto occupato dalla scrittura, ma ci sono comunque alcune eccezioni, in cui scrive missive più lunghe.

Già dalle prime lettere si capisce che Kopelev e Böll sono due scrittori appartenenti a mondi completamente diversi, e, infatti, avranno anche diversa fortuna e fama. Kopelev, negli anni in cui scrive queste lettere, è noto in patria solo per la pubblicazione di alcuni saggi e le sue opere più importanti (i tre volumi dell'autobiografia, di cui il più noto è *Aufbewahren für alle Zeit*, per citare il titolo tedesco) non verranno mai pubblicate in Unione Sovietica durante la sua vita, mentre Böll, che rappresenta in un certo senso la coscienza morale della BRD, è uno scrittore affermato, molto influente e poi consacrato dal premio Nobel. Nonostante le differenze, quando i due si conoscono scoppia un vero e proprio *coup de foudre*: si piacciono immediatamente e iniziano a scriversi, riconoscendo nell'altro delle *Wahlverwandtschaften*. Lev Kopelev e Heinrich Böll si incontrano nel settembre 1962 a Mosca; Böll fa parte di una delegazione di scrittori dalla Germania in visita in Unione Sovietica e tiene un discorso presso l'Università di Mosca, che Kopelev traduce. Rendere nella propria lingua madre le parole di Böll fa capire a Kopelev le profonde affinità che lo legano al collega occidentale: l'amore per la verità, l'importanza della parola e del dialogo, tematiche che egli stesso svilupperà negli scritti degli anni successivi.

Grande protagonista dell'epistolario è la letteratura: Kopelev è critico entusiasta delle opere bölliane e spesso le legge in anteprima. Scrive lunghe lettere in cui loda la penna dell'amico e lo ringrazia per il messaggio etico sotteso ai suoi scritti, che egli condivide appieno. Secondo Kopelev la scrittura di Böll travalica i confini nazionali e agisce anche sull'animo russo: «Du hilfst uns, uns besser zu verstehen und mit uns selbst ins reine zu kommen» (p. 143). Anche Böll legge i testi di Kopelev e cerca di promuovere l'attività dell'amico, scrivendo recensioni dei suoi libri, a volte chiaramente di parte, e cercando di procurargli contratti di pubblicazione. Böll, inoltre, non manca di sottolineare il suo disprezzo per il lato 'capitalistico' legato alla sua atti-

vità: essere uno scrittore lo obbliga ad avere un ufficio, un telefono, dei segretari e tutto ciò lo spaventa (p. 314).

A fare da sfondo alla corrispondenza sono gli avvenimenti storici del periodo della guerra fredda: i due commentano ciò che accade nella realtà circostante e spiegano le loro visioni politiche, molto vicine, anche se la dimensione cattolica dello scrittore tedesco in Kopelev è del tutto assente. Particolarmente interessanti sono le lettere di Böll che riferiscono del periodo in cui si trova nella capitale ceca durante la Primavera di Praga del 1968: egli è invitato dall'Unione degli Scrittori della Cecoslovacchia a osservare e scrivere di quello che definisce «das tschechische Wunder» (p. 115) e la notte del 21 agosto assiste all'invasione di truppe dell'Unione Sovietica, Ungheria, Polonia e Bulgaria, facenti parte del patto di Varsavia, nella città ceca e quindi alla fine del "socialismo dal volto umano" di Dubček. La testimonianza scritta trova riscontro in alcune foto tra i documenti iconografici del libro.

Un altro *fil rouge* che attraversa le lettere è quello della dissidenza. Kopelev si rivolge spesso a Böll con la preghiera di intervenire in favore di alcuni scrittori sovietici, impedendo che siano arrestati o deportati. Con la sua influenza e le sue conoscenze, soprattutto in ambito politico, Böll ottiene spesso che a questi scrittori siano conferiti premi letterari o che divengano membri del prestigioso club internazionale PEN, di modo da attirare su di loro l'attenzione mediatica e far sì che il governo sovietico non possa perseguitarli. Le richieste di aiuto di Kopelev sono accorate: in una lettera del febbraio 1973 scrive all'amico, dicendo che «es [geht] <u>um Leben und Tod</u>[…], um das Schicksal sehr guter Menschen, sehr guter Literaten» (p. 216; le sottolineature sono gli unici elementi paratestuali mantenuti dalle lettere originali). Kopelev spiega all'amico che nell'ultimo anno si è scatenata una rappresaglia contro coloro che avevano raccolto materiale per la *Cronaca degli avvenimenti correnti* e il governo sovietico vuole arrestare queste persone per attività e propaganda antisovietica. Chiede così a Böll di intercedere in nome degli intellettuali ucraini coinvolti in questa vicenda e lo scrittore tedesco fa quanto possibile per aiutarli, riuscendo effettivamente a migliorare le loro condizioni di prigionieri sovietici. La dissidenza è una questione che toccherà anche lo stesso Kopelev: lo scrittore dichiara spesso di sentire un profondo attaccamento alla patria e dalle lettere emerge la sua intenzione di volersi recare per un certo periodo in Europa, ma non può presagire quello che lo attende. Interessante è scoprire, lettera dopo lettera, i fatti e le contingenze che portano Kopelev a divenire un dissidente. A seguito della circolazione in forma di *samizdat* del suo testo *Aufbewahren für alle Zeit*, pubblicato per la prima volta in lingua russa (*Chranit' večno*, negli Stati Uniti nel 1975), gli viene impedito di pubblicare in Unione Sovietica, la condanna peggiore per una persona che vive per scrivere. Continua a dare alle stampe i suoi scritti facendosi prestare il nome da amici intellettuali, ma gli viene impedito anche di insegnare, il che lo getta nella disperazione. Böll si adopera in tutti i modi per fargli ottenere un visto per la Germania, adducendo come scusa il fatto che Kopelev sia un esperto germanista e abbia bisogno di condurre ricerche sul campo per concludere una monumentale monografia su Goethe (che non uscirà mai). Per anni la burocrazia sovietica impedisce che questo visto sia effettivamente rilasciato e Kopelev esterna tutta la sua disperazione in lunghe lettere al collega tedesco (parla, ad esempio, degli europei, in cui include anche Böll, definendoli con invidia «Ihr freie Westmenschen», p. 206), fino a quando nell'ottobre 1980 viene inaspettatamente concesso il permesso alla coppia Kopelev-Orlova di lasciare l'Unione Sovietica. Böll nelle sue lettere intima spesso all'amico di essere pronto per

una partenza all'ultimo minuto e, anteponendo la razionalità al sentimento, gli ricorda di portare con sé, in caso di effettiva dipartita, tutte le sue carte e di non lasciare nulla a Mosca: il KGB avrebbe sicuramente sequestrato ogni cosa. Non ci sono lettere che testimoniano del definitivo rilascio del visto, ma si intuisce che la partenza sia stata affrettata: l'ultima lettera da Mosca in cui non si fa alcuna menzione riguardo a un possibile viaggio, è del 15 ottobre 1980, mentre la prima da Colonia, che segnala l'effettivo trasferimento dei Kopelev, è datata 11 settembre dello stesso anno.

Sovente le lettere si concludono con la richiesta da parte della famiglia Kopelev di medicine per loro e per gli amici russi: vista la difficoltà di reperimento in patria, si affidano alla solerzia dei Böll per ottemperare alle tante richieste che ricevono. I Böll invece chiedono spesso *Holzpuppen*, matrioske di ogni forma e colore, per abbellire la loro casa, ma anche per donarle agli amici.

Le lettere sono raramente spedite per via postale: vista la posizione di Kopelev sarebbero certamente state aperte e probabilmente non sarebbero mai giunte a destinazione. I due si servono di *Postillonen*, persone di fiducia, principalmente giornalisti e corrispondenti, che le consegnano di persona, potendo attraversare il confine senza problemi.

In definitiva si tratta di un'edizione di piacevole lettura e decisamente ben commentata, anche se ci sono dei piccoli refusi (a p. 69 l'"arrivederci" scritto in russo da Kopelev a Böll è riportato in maniera errata, oppure a p. 617 si dice che "benissime" è superlativo di "bene" italiano), che passano inosservati a un lettore tedesco. Si rimane tuttavia sorpresi da una lettera in inglese di Raisa Orlova dell'agosto 1979, all'interno della quale la donna chiede spiegazione di alcune affermazioni che Böll avrebbe fatto su Kopelev dopo aver letto il secondo volume della sua autobiografia, definendolo un *casanova* (p. 385). La lettera è accuratamente tradotta nelle note finali, ma non c'è una riga di spiegazione e di contestualizzazione. È vero che dalle lettere successive si evince che i Böll l'abbiano letta, tuttavia, essendo una missiva che si distanzia molto per tono e tematiche dalle altre del volume, e getta un'ombra sul rapporto tra i due, avrebbe sicuramente meritato un accurato commento.

La corrispondenza cessa nel 1982; da quell'anno i due amici si vedono spesso e si contattano telefonicamente; al lettore curioso non resta che leggere le opere dei due scrittori per trovare riscontro, e conferma, delle loro personalità e delle loro *Weltanschauungen*.

Giulia Peroni

Paola Quadrelli, *Il partito è il nostro sole. La scuola socialista nella letteratura della DDR*, Roma, Aracne, 2011, pp. 244, € 15

Il partito è il nostro sole: il titolo del volume di Paola Quadrelli riprende il noto motto della propaganda socialista «Die Partei ist unsere Sonne» citato in *Vogel Federlos* di Helga Novak, lasciando così presagire fin dall'inizio il focus analitico di questo interessante studio sulla scuola socialista nella letteratura tedesco-democratica. L'autrice concentra la propria attenzione sul cosiddetto *Schulroman*, genere saldamento radicato nel suolo letterario di lingua tedesca soprattutto a partire da fine Ottocento. *Der erste Schultag* (1889) di Arno Holz, *Freund Hein* (1902) di Emil Strauß, *Unterm Rad* (1906) di Hermann Hesse, *Professor Unrat* (1905) di Heinrich Mann, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) di Robert Musil e *Die Turnstunde* (1902) di Rainer Maria Rilke figurano tra i più noti testi di ambientazione scolastica menzionati da Quadrelli, a memoria di un illustre filone narrativo che, relativamente trascurato

nel dopoguerra tedesco-occidentale, a est dell'Elba ha continuato a fiorire addirittura oltre i confini temporali della stessa DDR (puntuale è in tal senso il richiamo al recente romanzo di Uwe Tellkamp *Der Turm*, prevalentemente incentrato sulle vicende di un liceale negli ultimi della Repubblica Democratica). Quadrelli evidenzia infatti come nella prosa tedesco-federale la tematica scolastica, riemersa soprattutto negli anni Settanta, costituisca un fenomeno tutto sommato estemporaneo, che nel complesso non rappresenta un proseguimento della letteratura adolescenziale e antiautoritaria della tradizione precedente; nella Germania occidentale le aule e i banchi hanno piuttosto contribuito a un tentativo di ridefinizione sociale dell'uomo di cultura – incarnato nella figura dell'insegnante – sullo sfondo del clima culturale post-Sessantotto.

Decisamente diverso è invece il contesto scolastico tedesco-democratico narrato da autori come, tra gli altri, Uwe Johnson, Helga Novak, Reiner Kunze, Ulrich Plenzdorf, Alfred Wellm, Erich Loest, Jurek Becker, Günter Görlich, Erik Neutsch e Christa Wolf, ai quali il volume dedica attenzione. Soffermandosi sulle aberrazioni dell'apparato educativo socialista, le prose di questi scrittori inscenano le derive pedagogiche di un «Untertanenstaat» popolato da sudditi obbedienti, anziché da cittadini pensanti. Attraverso i loro testi Quadrelli getta così luce sulle rigide coordinate ideologiche di un sistema in cui, nonostante gli incessanti richiami propagandistici all'autonomia di pensiero e alla formazione critica dell'individuo, la prassi educativa quotidiana si rivela sempre più insopportabilmente ossequiosa verso i dettami di partito e, pertanto, profondamente repressiva della libera soggettività degli allievi. Con parole di Wolfgang Emmerich, Quadrelli sottolinea dunque a ragione come su tale sfondo si sia sviluppata, in modo paradossale e quasi inevitabile, una narrativa d'ambiente per diversi aspetti prossima alle citate *Schulgeschichten* di tradizione absburgica e guglielmina. Tanto nella letteratura della *Jahrhundertwende* quanto in quella tedesco-socialista la scuola risulta infatti degradata a comune metonimia di sistemi autoritari in cui l'autonomia intellettuale dell'individuo viene sistematicamente inibita sul nascere. L'autrice si rifà ancora a Emmerich quando, per sottolineare il pesante aggravio ideologico dell'istruzione tedesco-socialista, definisce la Germania orientale come «Erziehungsdiktaktur»: una «dittatura educativa» in cui l'istruzione risulta ridotta a mero indottrinamento basato su parole di partito, votate ad avvolgere – e a soffocare – le esperienze giovanili del singolo in una rete di fallaci significanze politiche.

Risultato principale del saggio è quello di evidenziare come nella *DDR-Literatur* le aule scolastiche rappresentino un'ambientazione privilegiata per illustrare i conflitti tra le esigenze di libertà individuale e la pressione omologatrice subita da una collettività intellettualmente irreggimentata. Le alunne Ingrid Babendererde e Gesine Cressphal nei romanzi di Johnson, l'insegnante Karla nella sceneggiatura di Plenzdorf e il matematico Gustav Wanzka nel testo di Wellm sono alcuni dei personaggi che nel volume di Quadrelli sono idealmente chiamati a testimoniare, da entrambi i lati della cattedra, ciò che Christa T. – non a caso, anch'essa insegnante – ha definito, nel celebre romanzo della Wolf, «die Schwierigkeit, 'ich' zu sagen». Proprio la difficoltà della più elementare, legittima affermazione di sé è la cifra di quegli «anni meravigliosi» che nei racconti di Rainer Kunze assurgono, con doloroso sarcasmo dell'autore, a «metafora impossibile» della giovinezza dietro ai banchi di scuola della Repubblica Democratica.

Le indagini letterarie di Quadrelli sono argomentate all'interno di tre capitoli specifici (II, III, IV), nei quali l'autrice si sofferma su romanzi e rac-

conti di autori che considera particolarmente rappresentativi della prosa di ambientazione scolastica. I testi vengono presentati al lettore secondo un criterio che, sebbene indicato come cronologico, non si basa rigidamente sugli anni della loro effettiva composizione, quanto piuttosto – come nel caso di Johnson – sul periodo storico in essi narrato (anni Cinquanta, Sessanta, Settanta). Utile per una nitida contestualizzazione delle vicende analizzate è una riuscita sezione iniziale (cap. I, *Princìpi e ordinamento delle istituzioni scolastiche nella Germania socialista*) di carattere storico-pedagogico dedicata al sistema formativo della DDR, del quale viene agilmente evidenziata l'evoluzione istituzionale durante il quarantennio tedesco-democratico. Partendo dall'esigenza di netta discontinuità che tra il 1945 e il 1949 caratterizza il mondo educativo della zona di occupazione sovietica (centrale è in tal senso la figura dei *Neulehrer*), il saggio illustra le esigenze politiche a cui nel corso degli anni fa capo la scuola del nuovo stato socialista: se da un lato il principio del diritto universale allo studio (di cui le *Arbeiter- und Bauerfakultäten* sono un tangibile prodotto) elimina le diseguaglianze derivate dall'estrazione sociale dell'allievo, responsabili del nefasto perpetuarsi di *élites* borghesi e conservatrici, dall'altro esso mira in modo sempre più marcato all'educazione delle giovani generazioni secondo un percorso strettamente controllato dallo Stato e, dunque, «conforme all'ordine sociale e all'indirizzo ideologico vigenti». La rigidità ideologica del nuovo ordine sociale emerge del resto già nella letteratura dell'immediato dopoguerra, come Quadrelli spiega nel cap. II (*«Educare l'uomo nuovo»: La scuola negli anni dello stalinismo*) attraverso l'analisi della "scuola nuova" nel romanzo giovanile di Uwe Johnson *Ingrid Babendererde* (1953), capostipite dello *Schulroman* tedesco-democratico. Nel delineare la vena critica del testo, pubblicato postumo nel 1985, Quadrelli evidenzia come le tematiche principali del romanzo anticipino importanti elementi narrativi della quarta parte degli *Jahrestage*. Nell'ultimo volume della tetralogia, scritto nel 1983 ma ambientato negli anni dello stalinismo, Uwe Johnson riprende infatti ambienti e personaggi già presenti nell'opera prima; attraverso le loro voci lo scrittore critica così con accresciuta asprezza l'istituzione scolastica tedesco-socialista degli anni Cinquanta.

Le vuote, martellanti parole della propaganda, il conformismo, la miopia di partito sono elementi di critica alla scuola della DDR che nel *ductus* analitico del saggio uniscono i testi di Johnson a *Vogel Federlos* di Helga Novak. Pubblicato nel 1982, questo romanzo a chiare tinte autobiografiche è criticamente incentrato sul periodo di formazione che la scrittrice ha vissuto in un luogo deputato alla piena maturazione dell'«uomo nuovo» socialista: un collegio di quadri nel Brandeburgo degli anni Cinquanta. La distanza evocata con delusione dalla Novak tra l'ideale utopico dell'«uomo nuovo», plasmato dall'antifascismo militante e dalla consapevole educazione alla pace, e la quotidiana coercizione al conformismo politico e sociale caratterizza con disincanto ancora più marcato la sezione di racconti *Figli della pace* negli *Anni meravigliosi* di Rainer Kunze, a cui è dedicato il cap. III del saggio (*«Un'enorme prigione con degli spazi verdi»: i giovani e il socialismo reale*). Tra i paradossi di un sistema che promuove l'educazione militare in nome della pace e della democrazia, Quadrelli evidenzia l'assurdità di una formazione giovanile che i testi di Kunze, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, confermano come avversa a qualunque spontanea espressione individuale. Si tratta di un'oppressione che nelle opere di importanti autori della DDR non risparmia nemmeno la figura istituzionalmente più vicina al concetto di autorità, ovvero l'insegnante. L'importanza attribuita al corpo docente nello stato

tedesco-socialista è tutt'oggi testimoniata dallo stabile in cui alloggiava, nel cuore di Berlino Est, l'edificio denominato *Haus der Lehrer*, ovvero il Ministero per l'Istruzione. L'atmosfera serena che permea il mosaico della facciata si discosta radicalmente dai testi di autori come Plenzdorf, Wellm, Loest, Görlich e Neutsch, ai quali è dedicato il cap. IV del volume, *«Elogio del dubbio»: la figura dell'insegnante e le pratiche del dissenso*. Qui Quadrelli scandaglia il dissidio interiore di insegnanti che, rifiutando le ingerenze del sistema nella loro missione educativa, sono spesso costretti ad abbandonare le proprie funzioni istituzionali e a rimpolpare le fila dei numerosi *Aussteiger* della DDR: intellettuali dissidenti che, come Anton in *Sommerstück* della Wolf, vivono in una desolante dimensione di *innere Emigration*. Proprio a Christa Wolf, più volte citata nel saggio, è dedicata la parte conclusiva del volume, *«Questo non ce l'hanno insegnato»: Christa Wolf e il dibattito educativo della DDR*, in cui Quadrelli si concentra sull'articolo della scrittrice uscito sulla «Wochenpost» solo pochi giorni prima del 9 novembre 1989. La testimonianza della scrittrice, che additava nella pigrizia intellettuale e nel conformismo i guasti irreversibili inflitti dalla scuola a intere generazioni della DDR, fa da cerniera tra la realtà politica della Germania socialista e le narrazioni letterarie di cui Quadrelli si dimostra, in questo studio, attenta conoscitrice.

Andrea Rota

Ester Saletta, *«Ein kleines Juwel». Die italienische Rezeption Marlen Haushofers. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Kinderbuchs* Brav sein ist schwer, Wien, Praesens, 2010, pp. 87, € 19,50

Il breve studio monografico di Ester Saletta, scritto in un tedesco avventuroso, costellato com'è di refusi, di veri e propri errori morfosintattici e di trasparenti casi d'interferenza con l'italiano – a livello lessicale, idiomatico e sintattico – tratta in realtà solo in una parte minore della sua novantina scarsa di pagine la «ricezione italiana di Marlen Haushofer», come il titolo promette, e in particolare di *Brav sein ist schwer* (1965). Di quest'ultimo libro per l'infanzia, d'altronde, una ricezione italiana non potrebbe nemmeno esistere, giacché non ne è mai stata pubblicata una traduzione né, a quanto mi risulta e a quanto Saletta riporta, il testo è stato mai oggetto di discussione nel discorso critico e/o pubblicistico italiano. Saletta tratta piuttosto, alle sole pp. 61-63, un caso specifico, e marginalmente interessante, ma non ascrivibile se non a prezzo di notevoli forzature alla 'ricezione italiana': una traduzione inedita di *Brav sein ist schwer*, tentata nel 1969 da Eugen Freyn, madrelingua tedesco in contatto con i coniugi Haushofer, redatta in un italiano palesemente inadeguato e rimasta giustamente nel cassetto. Saletta si lancia in una presentazione dei prevedibili problemi linguistici della traduzione e lo fa in forma assai schematica, simile ad appunti più che a una trattazione critica, nel breve giro di pagine del settimo capitoletto. Esso reca peraltro il titolo *Kommentar zur italienischen Übersetzung von* Brav sein ist schwer (hrsg. im Namen des Italienisch-österreichischen Kulturvereins Società Dante Alighieri – Salzburg von Euegn [sic!] Freyn 03.07.1969), secondo una tendenza all'elefantiasi nell'intestazione dei capitoletti cui segue spesso per contrasto una palese scarsità di contenuti dei medesimi. Sconcertante appare poi la conclusione del rapido sguardo censorio che Saletta riserva al mero tentativo di Freyn: «Obwohl Freyns Arbeit große sprachliche Mängel aufweist und es sehr schwer fällt, die Arbeit positiv zu bewerten, darf man nicht übersehen, dass Freyns lexikalische Wahl der eines Kindes gleicht, das zu schreiben an-

fängt. Freyn spiegelt damit zweifelsfrei sehr gut die Stimmung von Haushofers Kinderbuch wider» (p. 63).

Di ricezione italiana si può invece certamente parlare per quanto concerne il tema del secondo paragrafo del terzo capitolo del volume. Accanto ad alcune considerazioni su Guido Morselli per quanto concerne forme di ricezione produttiva della scrittura di Haushofer, Saletta presenta ai punti 3.2.1, 3.2.2, 3.2.3 e 3.2.4 le recensioni alle traduzioni italiane rispettivamente di: *Die Wand* (ed. or. 1963; *La parete*, E/O 1989); *Himmel, der nirgendwo endet* (ed. or. 1966; *Un cielo senza fine*, E/O 1991); *Wir töten Stella* (ed. or. 1958; *Abbiamo ucciso Stella*, E/O 1993) e *Die Mansarde* (ed. or. 1969; *La mansarda*, E/O 1994). Le sole dieci pagine che dunque rispondono al titolo del volume esaminano i diversi contributi, usciti anche dalla penna di germanisti, senza sfuggire ad alcuni errori formali e alla sostanziale inconsistenza critica che caratterizza l'intero libro. Si va da imprecisioni che manifestano una scarsa cura anche redazionale – Enrico Ganni si trasforma ad esempio in Enrico Gianni – a scelte di fondo assai discutibili – le recensioni sono sì discusse ma non riportate nei loro termini bibliografici, né in nota né nel *Primär- und Sekundärliteraturverzeichnis* numerato come fosse un capitolo, il nono, su cui torneremo – alla palese inadeguatezza nella trattazione di aspetti specifici. A titolo di esempio, si veda a p. 24 la discussione della versione italiana del titolo *Wir töten Stella*. La traduzione reca la firma di Palma Severi, con la quale Saletta ha condotto uno scambio di e-mail che il volume riporta, come capitolo 8 e in tedesco. Da tale ricerca di informazioni presso la traduttrice risulta che il passaggio nel titolo dal presente (*Wir töten Stella*) al passato prossimo (*Abbiamo ucciso Stella*) sia stato dettato sia da questioni di marketing editoriale, sia dalla circostanza che la versione letterale, "Uccidiamo Stella", avrebbe potuto essere intesa anche come un'esortazione. Discutendo al punto 3.2.3 tale circostanza, Saletta non solo riporta, accrescendo la confusione nel lettore, il titolo che *non* fu scelto, "Uccidiamo Stella" appunto, non solo semplifica le osservazioni di Severi ma giunge addirittura a vedere in una scelta palesemente imposta da considerazioni esterne a qualunque interpretazione del testo un cambio di passo nelle letture haushoferiane: «eine innovative Interpretation von Haushofers Roman […], die sich vom überkommenen Klischee zu lösen vermochte» (p. 24s.).

Immediatamente dopo, aprendo la discussione sulle recensioni alla traduzione italiana di *Die Mansarde*, l'autrice ci offre un altro esempio di come la sua argomentazione, oltre a scontrarsi con il tedesco, segua una logica del tutto peculiare, in grado di accostare una considerazione 'statistica' a un''evidenza' che altro non è che un dato di fatto: «Sowie es statistisch belegt ist, dass das durchschnittliche italienische Lesepublikum *Die Wand* für Haushofers bekanntesten Roman hält und die oberösterreichische Autorin fast nur mit diesem Roman assoziiert, ist es auch eben evident, dass *Die Mansarde* nur viermal ins Italienische [*sic!*] in der Zeitspanne zwischen Dezember 1994 und Jänner 1995 besprochen wurde» (p. 25). L'intera discussione della reazione critica ai quattro testi tradotti in italiano soffriva d'altronde fin dall'inizio di una scarsa stringenza di metodo, giacché in sede preliminare Saletta faceva derivare dal numero delle traduzioni una non meglio precisata «difficoltà» nella ricostruzione della ricezione italiana (p. 12).

Il resto del volume discute una serie di questioni che non concernono invece la ricezione italiana di Haushofer, giacché non crediamo che sotto tale etichetta tematica Saletta abbia voluto ricomprendere il contenuto del quinto capitolo, «Marlen Haushofers 'begegnet' Italien. Ihre Reisen nach Rom und Florenz». Le poche pagine che lo compongono ripercorrono i soggiorni

italiani di Haushofer e si chiudono – questo forse lo scopo di tale trattazione – formulando l'ipotesi che a Roma Haushofer abbia incontrato Freyn e che in tale occasione si sia anche parlato della traduzione di *Brav sein ist schwer* di cui si è già detto. La questione rimane aperta, per il resto il lettore del libro di Saletta si chiede quale sia la ragione di intrattenersi su una serie di particolari biografici di cui davvero sfugge la rilevanza. Basandosi su pagine diaristiche tratte dal volume curato nel 2000 da Liliane Studer (che raccoglie dopo un'introduzione biografica i materiali dal *Nachlass* e non è dunque una «Studie über die österreichische Schriftstellerin», cfr. invece p. 50), Saletta ci informa ad esempio del fatto che nel volo di ritorno dal secondo viaggio romano i coniugi Haushofer furono costretti ad aspettare quattro ore a Francoforte per la coincidenza, o che nel viaggio successivo con l'amica Elli l'aereo partì da Vienna con trenta minuti di ritardo, per tacere delle annotazioni sulla nutrizione dei gatti romani.

Accanto al secondo capitolo, di carattere introduttivo, e al paragrafo 3.1, che accenna alla ricezione di Haushofer in patria e in Germania, rimangono da nominare il quarto capitolo, il più corposo del volume seppure rechi nel titolo la fuorviante definizione di «Prämisse», e il sesto, di ambizione filologica. Le considerazioni più simili a una trattazione critica sono quelle raccolte in 4.1.1, una ventina di pagine dedicate a *Das fünfte Jahr* und *Himmel, der nirgendwo endet* als Vorbilder von Haushofers Kinderbüchern che lasciano intuire, pure con una certa schematicità discorsiva, la possibile ricaduta concreta delle riflessioni sparse di Saletta su Haushofer. La «unproblematische Gender-Darstellung» (p. 49) che la produzione per l'infanzia presenta rispetto alla narrativa più nota è un dato che, pure nella sua prevedibilità, sarebbe potuto essere un punto di partenza per un lavoro maturo e metodologicamente più fondato su tale parte della scrittura di Haushofer. Anche le risultanze del confronto fra la versione a stampa di *Brav sein ist schwer* e il manoscritto conservato nel lascito (cap. 6), se ampliate, sistematizzate e ancorate a una più stringente argomentazione, avrebbero potuto costituire i primi tasselli per un'indagine critica. Questo capitolo, nella forma pubblicata, soffre invece di un'eccessiva schematicità e, soprattutto, risulta come le altre parti del lavoro slegato da un'idea forte che sappia rendere coeso e coerente il volume. Non si può peraltro non notare che anche in questo caso il titolo del capitolo unisce eccesso di promesse, scarsa trasparenza linguistica e insufficienza di dati – *Manuskript vs. Druckfassung. Stilistische und inhaltliche Textanalyse mit Bezug auf die gedruckte Version* annuncia infatti molto più di quanto le quattro sommarie pagine possano offrire e manca però di segnalare al lettore di quale romanzo venga posta in essere l'indagine.

Chiudono il volume il già citato scambio di e-mail con Palma Severi, che è l'unica sezione redatta in un tedesco corretto e propone alcune osservazioni interessanti della traduttrice, e la bibliografia. Quest'ultima riporta, oltre a una lista indistinta di fonti e letteratura critica, anche l'elenco *Internetadressen über Marlen Haushofers Forschung*. Non si tratta naturalmente, come suggerirebbe l'intestazione, di una sitografia su di un'ipotetica attività di ricerca scientifica svolta *dall*'autrice austriaca, ma di pagine web ascrivibili *lato sensu* alla Haushofer-Forschung, alla produzione critica *sull*'autrice medesima. Qui, oltre ai soliti refusi, troviamo anche due rimandi a lavori rispettivamente di sei e tre pagine e mezzo, pubblicati sul sito www.hausarbeiten.de e lì chiaramente catalogati come «Referat / Aufsatz Schule». Questa evidentemente la dimensione di riferimento dello studio di Saletta, al quale però mancano purtroppo stringenza, coerenza e correttezza – anche linguistica, come si è visto, nonostante

la revisione di colleghi madrelingua che Saletta si premura di ringraziare e con il concorso di colpa, come è giusto segnalare, di una casa editrice che non ha evidentemente fornito opportuno appoggio redazionale.

Complessivamente, il breve studio di Saletta non soddisfa i criteri scientifici di una monografia di ricerca. Alcune osservazioni sulla scrittura per l'infanzia di Haushofer, solo tangenti il tema che il volume si proponeva di trattare, avrebbero potuto essere approfondite per formare un breve saggio, per una rivista o un volume. Lo stesso si può dire per lo scandaglio della ricezione italiana di Haushofer, che l'autrice potrebbe ampliare e ristrutturare prendendo in considerazione, ad esempio, ulteriori aspetti che concernono le traduzioni – quelle pubblicate – e il contesto socio-culturale in cui esse entrarono nel campo letterario italiano. L'esercizio traduttivo, indubbiamente malriuscito, di Freyn, non merita più dell'attenzione che si riserva a una curiosità; lo stesso vale per le questioni meramente biografiche. Piuttosto che accorpare in un volume inevitabilmente disomogeneo e privo di un vero filo conduttore riflessioni sparse, sarebbe dunque valsa la pena attendere che alcuni degli spunti qui presentati maturassero a un livello tale da renderli, se proposti in una forma metodologicamente solida e linguisticamente corretta, utili al dibattito scientifico.

Marco Castellari

Lia Secci (a cura di), *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, Roma, Aracne Editrice, 2011, pp. 138, € 9

Leggendo il breve volume edito da Aracne Editore *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia* a cura di Lia Secci non può non venire in mente ancora una volta l'affermazione di Nietzsche secondo cui «Non esistono fatti, ma solo interpretazioni dei fatti». La sensazione infatti che produce nello spettatore/lettore dell'opera di Jelinek quella di uno stato di impotenza e di angoscia discende dalle finalità esistenziali e poetologiche dell'autrice austriaca la cui opera ha come obiettivo la rappresentazione di un mondo in cui la comunicazione di massa ha disintegrato la verità concreta e tangibile. È l'autrice stessa che, esprimendosi sulla sua opera drammatica, osserva: «Non mi sforzo di rappresentare uomini completi, con errori e debolezze, ma mi interessa la polemica, il contrasto violento, colori accesi, una pittura in bianco e nero, una sorta di tecnica a intaglio. Io colpisco per così dire con l'ascia, in modo che non cresca più l'erba dove sono passate le mie figure». Il libro è composto da sei contributi e da tutti emana un senso di nascosta tribolazione causato dal confronto con i frammenti e i testi teatrali di Jelinek, che sono provocazioni permanenti per il lettore, per il regista e per lo studioso. Nel primo contributo Pia Janke mette in evidenza la natura del dialogo che nei testi teatrali dell'autrice non si costituisce mediante discorsi di personaggi relazionati tra loro dialogicamente, bensì è dialogico in sé e i protagonisti delle sue opere non sono personaggi nel senso tradizionale, bensì funzionali all'atto stesso del parlare. «Gli attori *sono* la parola, essi non parlano». Per gli attori e per i registi i testi dell'autrice austriaca sono grandi sfide e nella storia della sua ricezione scenica si è verificato che le realizzazioni più emozionanti sono state quelle che oltrepassavano i mezzi teatrali tradizionali. Pia Janke si sofferma su messinscene di grande rilievo che suggeriscono un possibile approccio all'opera teatrale di Jelinek. La prima relativa a *Begierde und Fahrerlaubnis* (Graz 1986) è a firma della regista Ulrike Ottinger, l'allestimento di *Sportstück* è curato da Einar Schleef e la messinscena di *Bambiland* è opera di Christoph Schlingensief presso il Burgtheater di Vienna nel 2003. Nell'«Autointerrogatorio» di Werner Waas su

Elfriede Jelinek in Italia, il regista riconosce che leggere e tradurre i testi della scrittrice costituiscono un lavoro duro e molto complesso e la trasposizione dei giochi di parole rappresenta l'aspetto più difficile in assoluto. Tuttavia ritiene che è interessante vedere come un'altra cultura, in questo caso quella italiana, riesca a illuminare e rielaborarne un'altra. L'incontro tra la scrittura di Jelinek e un paese 'conformista' come l'Italia è quindi per il regista senza dubbio molto stimolante, proprio perché i suoi testi permettono un lavoro ad ampio raggio mettendo in contatto con altri mondi. La breve cronistoria, in cui Waas descrive il proprio lavoro a partire dal 2001, pone in evidenza i tentativi disperati di fare conoscere al pubblico italiano i testi teatrali di Jelinek. All'inizio mancò persino l'appoggio dell'Istituto di Cultura Austriaco e del Goethe-Institut.

L'impatto dell'attrice Roberta Cortese con il teatro di Elfriede Jelinek era stato piuttosto brusco poiché aveva dovuto subito rendersi conto di avere a che fare con due 'titani' messi a confronto: Schleef e Jelinek. Anche qui, come in Pia Janke, si ribadisce l'importanza del coro che diviene la voce principale attraverso la quale potere esprimere tutta la carica violenta del testo. La forte intenzione poetica di Jelinek è proprio quella di far parlare le parole stesse con un ritmo farneticante e convulso che producono l'effetto di un pugno allo stomaco. Anche la Cortese ammette che la traduzione della scrittura jelinekiana è stata un compito arduo poiché all'oscurità del testo si aggiunge una grande musicalità che risulta essere più che naturale, considerando la formazione dell'autrice. Nella descrizione che l'attrice Cortese fa del lavoro propedeutico alla messinscena della *Regina degli Elfi*, la cui regia era stata affidata a Lorenzo Fontana, si sottolinea la strategia adottata come base per l'interpretazione di un testo tanto articolato. La soluzione è data da un'opera di astrazione e generalizzazione che ha evitato l'utilizzo di un impianto troppo didascalico dimostrando così la 'rappresentabilità' di Jelinek, anche di fronte a un pubblico italiano nonostante le numerose 'oscurità' testuali e i riferimenti culturali. Nel contributo di Maria Inversi si coglie la rilevante importanza che la musica riveste nelle costruzioni della Jelinek e si sottolinea l'inadeguatezza della scrittura a una immediata fruizione da parte del pubblico. Servendosi di una scrittura lirica Jelinek dimostra che il narrare è un'urgente necessità che esercita al tempo stesso un'azione politica. È un atto d'accusa alla società smemorata e cieca, a quel sistema nazifascista che causa un danno in senso universale. Inversi rileva i punti di contatto tra Ingeborg Bachmann e Jelinek in quanto figlie, se pur di diversa generazione, della guerra da loro vissuta come una ferita insanabile. Entrambe sono accusatrici di quel sistema delle relazioni interpersonali e del modo in cui il danno entra a far parte delle vite umane e le disorienta. Nel suo contributo la regista e interprete Federica Santoro mette l'accento sull'idea della non rappresentazione che diviene il tema fondamentale nei *Drammi di Principesse* ed è la Jelinek stessa ad ammettere che sono irrappresentabili. Santoro considera la scrittrice premio Nobel la voce femminile più innovativa e provocatoria fra tutti gli scrittori-drammaturghi contemporanei tedeschi. La provocazione a cui si riferisce non riguarda solo il contenuto, ma soprattutto la messinscena che viene negata nelle sue regole fondamentali. L'aspetto più interessante dell'analisi di Lia Secci è il tentativo di spiegare le cause che hanno reso difficile la diffusione in Italia della produzione teatrale della Jelinek, dovute innanzitutto alla difficoltà, in apparenza quasi insormontabile, della traduzione a cui si sono aggiunte le false interpretazioni della ricezione. La Jelinek è stata, a torto, inserita nel filone della "letteratura erotica femminile" e in questa direzione le interpretazioni si sono dif-

fuse a tutti i livelli, molto spesso in modo superficiale. Al regista tedesco Werner Waas va riconosciuto secondo Secci il merito di avere introdotto i testi teatrali di Jelinek sulla scena italiana e di avere sottolineato le evidenti analogie con la situazione politica dell'Italia in quel particolare momento storico. L'uscita del film di Michael Haneke *Die Pianistin* nel 2001 e il successivo conferimento del premio Nobel nel 2004 hanno provocato una svolta decisiva. Diversi editori si sono impegnati nella pubblicazione delle traduzioni italiane. Questo ha comportato una visione più corretta dell'immagine di Jelinek ormai accettata positivamente dal pubblico italiano. Ciò nonostante il teatro cosiddetto 'ufficiale' non ha mai accolto i suoi testi. La base per una possibile fruizione del teatro dell'autrice anche in Italia può essere in definitiva solo l'ironia come forma evoluta di comicità. I testi teatrali della Jelinek sono complessi ma sono anche divertenti, grazie alla loro valenza ironica e autoironica e questo è l'unico metodo valido per affrontarli senza restarne schiacciati. Questo è il metodo suggerito dall'autrice stessa: di non prendere e non prendersi mai troppo sul serio.

Monica Di Benedetto

Dieter Heimböckel, Ernest W. B. Hess-Lüttich, Georg Mein, Heinz Sieburg (Hg.), «Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik», transcript, Bielefeld, 22 (2011), pp. 214, € 12,80.

Il concetto di nazione intesa come espressione di una *entelechia* della letteratura ha dimostrato, in Germania come in Italia, grande vitalità e resistenza. Esso, dopo la realizzazione dell'unità dei rispettivi paesi, si è riversato in programmi pedagogici che avevano anche l'intenzione di cementare l'identità culturale nazionale. Non sorprenderà affatto, dunque, che la germanistica interculturale possa apparire ancora a molti un centauro concettuale.

Solo tuttavia relativizzando il paradigma identitario che di solito si attribuisce alle filologie nazionali e aprendosi a un'identità plurale, del resto da sempre intrinseca alla letteratura di lingua tedesca, si potrà comprendere che l'alterità è costitutiva in ogni cultura, specie quella contemporanea.

Die *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* (GIG) esiste da quasi trent'anni; questa società, che ama definirsi più una comunità di ricerca che un'associazione, si fa portatrice di una visione volutamente non esclusiva della germanistica, concependola – si legge nei *desiderata* della *homepage* della società – come «parte di una *Kulturwissenschaft* applicata e declinando l'interculturalità in ogni settore della disciplina». Su questo storceranno il naso coloro che vedono nell'adesione al *Leitbegriff* dell'interculturalità uno snaturamento della specificità dell'analisi letteraria, sospettandovi una strategia di *restyling* teorico che, da un lato, le garantisce una forma di sopravvivenza all'interno del sistema accademico, dall'altro lato, ne istituzionalizza definitivamente la marginalità.

Non la pensa così il battagliero gruppo di studiosi che cura la rivista della società, la «Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik» (ZIG), che dal 2010 esce a cadenza semestrale: si tratta di germanisti che – con l'eccezione di Ernest W. B. Hess-Lüttich (Università di Berna) – sono attivi presso l'istituto di lingua tedesca, letteratura e interculturalità dell'Università del Lussemburgo, il piccolo Granducato che del confine e della mescolanza culturale ha fatto una ragion d'essere. Dieter Heimböckel, Georg Mein, Heinz Sieburg ritengono che, benché inflazionato, il concetto di interculturalità, affermatosi dalla fine degli anni Settanta, rappresenti un valido catalizzatore interdisciplinare per le scienze umanistiche. La loro intenzione è quella di adoperare

l'interculturalità come un'ipotesi di lavoro, da sottoporre costantemente a verifica, consapevoli che essa «più che dai suoi detrattori, va difesa dai suoi estimatori».

La «Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik» si propone di essere un forum scientifico aperto alle vaste e ramificate attività di ricerca sul tema, esaminate dalla prospettiva degli studi germanistici in campo letterario, culturale e linguistico. È evidente che il paradigma di ricerca dell'interculturalità detta quasi di per sé alla rivista un'agenda interdisciplinare e comparatistica a cui essa tiene fede, offrendo al lettore, oltre a studi monografici che spaziano dalla medievistica alla letteratura contemporanea, aggiornati contributi teorici, a cui dal penultimo numero è dedicata una rubrica apposita. Fin dalla prima uscita, inoltre, trovano spazio su ZIG anche saggi di scrittori (Christof Hamann, Wolf Biermann, Hans Cristoph Buch, Uwe Timm). Completano la proposta una sezione di recensioni e una di resoconti sull'attività della società di germanistica interculturale.

Che uno spazio di riflessione sul paradigma interculturale sia oggi più che mai importante, ce lo rivela anche la profonda sensibilità dimostrata dagli animatori della rivista per le questioni di politica culturale che la crisi socio-economica globale ancora in corso solleva. Il momento storico impone di difendere gli studi interculturali da strumentalizzazioni da parte di ideologie che cercano di imporre nel nuovo assetto internazionale logiche neo-egemoniche; al contrario, la germanistica interculturale intende trarre linfa dal carattere 'trasgressivo' insito nell'idea di superamento del confine, carattere che le consente di svelare nuove forme di gerarchie e di dominanze fra culture. Dieter Heimböckel, in una sua recente lucida riflessione (in Th. Ernst, D. Heimböckel [Hg.], *Verortungen der Interkulturalität*, Bielefeld, 2012, pp. 21-38), fornisce alcuni spunti di riflessione sulla duplicità del prefisso "inter-" nella parola interculturale: esso intende, da una parte, lo spazio dell'incontro fra culture in cui il contatto con l'altro è fondamentale per la percezione del carattere costruito di ogni cultura, compresa la propria; "inter-" intende, d'altra parte, anche lo spazio in cui confliggono le identità culturali, un spazio di cui spesso il discorso politico sull'integrazione e sul multiculturalismo forniscono una rappresentazione colpevolmente vaga.

Nel citato contributo, Heimböckel propone una concezione dell'interculturalità che sia fondata, in maniera più consapevole di quanto sia avvenuto fino ad ora, sull'interdisciplinarità. Un approccio interdisciplinare apporterebbe impulsi positivi al paradigma interculturale, esaltandone il potenziale critico su un arco temporale più ampio: fatta eccezione per gli studi postcoloniali, sono infatti ancora poche le ricerche interculturali che si misurano su una prospettiva diacronica di lungo corso, preferendo restare ancorate al terreno più saldo della comparazione sincronica. Appare oggi chiaro a ogni studioso il beneficio che una prospettiva interdisciplinare e interculturale ha apportato alla comprensione di movimenti internazionali come l'*Aufklärung* e la *Romantik*: cito solo a titolo di esempio il tema della rivoluzione estetica rappresentata dall'affermarsi del *landscape garden* nel lunghissimo passaggio di secolo fra il Settecento e l'Ottocento. Le potenzialità di un'analisi letteraria intesa in questo modo restano tuttavia in parte ancora inespresse, esse si dischiudono a coloro che amano avvicinarsi alla comparazione da angolazioni inusuali, a prima vista sorprendenti.

Uno sguardo complessivo all'ultimo numero di ZIG conferma che alcuni interventi traducono in pratica l'auspicio, espresso dai curatori, di osare una prospettiva critica non troppo 'schiacciata' sul contemporaneo e sulla sincronia. Accanto a saggi su campi tradizionalmente presidiati dalla germanistica in-

terculturale come l'utile *Bestandsaufnahme* sulla *Migrantenliteratur* di Manfred Weinberg, si segnalano per la loro originalità contributi come quello di Hala Farrag che compara la lirica ascetica del poeta tirolese Oswald von Wolkenstein (1377-1445) con i componimenti religiosi del poeta arabo di epoca abbaside 'Abu 'l-Atahiya (748-826). Neanche il comune genere letterario e i parallelismi biografici riuscirebbero a giustificare una comparazione fra due autori storicamente così lontani fra loro; l'interesse di questo studio risiede, tuttavia, nella scelta di raffrontare le proposizioni di tipo didattico-prescrittivo che i due poeti rivolgono al lettore, una modalità espressiva consueta nella lirica che predica il rifiuto del mondo sensibile e il perfezionamento morale. Farrag cerca di fondare su un'analisi linguistica contrastiva una riflessione sulla specificità di alcuni stilemi della retorica araba che la ricerca occidentale aveva etichettato troppo frettolosamente come ricezione della tradizione aristotelica. Il carattere interdisciplinare – fra filologia e linguistica – del citato studio assume una valenza interculturale, senza farsi mancare l'auspicio di un ripensamento critico di paradigmi epistemologici 'eurocentrici'.

In questo senso l'ambizione di ZIG è quella di riconoscere nella ricerca interculturale il valore della dimensione del "non sapere", connettendosi in ciò ad alcune indagini sociologiche (Ulrich Beck) che ritengono il "non sapere" consustanziale alla società contemporanea. Quale esperienza si presta più dell'incontro con l'altro, con lo straniero, a mettere per definizione in crisi le nostre 'riserve' di conoscenza? Un esempio illuminante, tratto dall'ultimo numero di ZIG, è a questo proposito l'intelligente disamina a cui Bart Philpsen sottopone l'opera del filosofo francese Jacques Rancière, in particolare il suo *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation* (Paris, Fayard, 1987). Sullo sfondo dell'appassionante riscoperta dei radicali metodi del pedagogista tardo-illuminista Jacotot, Rancière mette in discussione alcuni fondamenti di didattica della letteratura: il confronto con un testo deve essere per lui un atto di emancipazione intellettuale, in cui docente e discente condividono uno 'spazio' comune e parificante di concentrazione su una 'cosa' letteraria.

Un nuovo sapere è un processo che scaturisce dunque dall'azzeramento delle convenzioni di saperi precostituiti. La germanistica interculturale sembra voler riconferire valore a questo principio, attingendo alla produttiva dicotomia, di tradizione novecentesca, fra identità e alterità culturale. Per questo assumono un valore quasi programmatico le parole di Derrida contenute nel saggio conclusivo: «Un'identità non è mai data, ricevuta o ottenuta, no, è ammissibile solo il fantomatico processo infinito, indeterminato dell'identificazione» (p. 160).

Michele Vangi

Lucia Cinato Kather, *Mediazione linguistica tedesco-italiano. Aspetti teorici e applicativi. Esempi di strategie traduttive. Casi di testi tradotti*, Milano, Hoepli [Collana "Traduttologia"], 2011, pp. 192, € 22

«Verstand faßt Theorie sehr gut; Judicium entscheidet über die Anwendung. Daran fehlt es sehr vielen Menschen, und öfters den größten Gelehrten und Theoretikern am meisten»
(Georg Christoph Lichtenberg)

Il volume di Lucia Cinato Kather, ricercatrice di Lingua e Traduzione tedesca all'Università di Torino, si presenta come manuale di traduzione tedesco-italiano per studenti universitari dei corsi di Laurea triennali in Mediazione linguistica e culturale, in Lingue e Letterature straniere e in Scienze del turismo e si rivolge a discenti con una competenza di tedesco intermedia. Il testo si propone come strumento opera-

tivo ed è pensato principalmente per un uso didattico, pur rivolgendosi anche a «traduttori professionisti che intendano approfondire tematiche di 'grammatica' della traduzione» (p. 4).

Il manuale, che si apre con una breve prefazione, è strutturato in una parte centrale suddivisa in due sezioni, seguite da un'appendice. La prima sezione è teorica (*Aspetti generali*) ed è organizzata in *Scopi e metodi* (cap. 1), *La traduzione come oggetto di studio* (cap. 2), *Le competenze del mediatore linguistico-culturale* (cap. 3) e *Il processo traduttivo* (cap. 4), mentre la seconda sezione, applicativa (*Confronti linguistici e strategie traduttive*), si articola in *Strategie morfosintattiche* (cap. 5), *Strategie testuali* (cap. 6) e *Strategie lessicali* (cap. 7). Infine, la prima parte dell'*Appendice* (A.1) è costituita da brani tedeschi, mentre la seconda parte (A.2) offre una possibile traduzione italiana dei testi presentati. Le versioni, frutto di un lavoro svolto dall'autrice con gli studenti, sono proposte come 'canovaccio' (cfr. prefazione), ossia presentate come punto di partenza per ulteriori riflessioni e approfondimenti.

Pur facendo ripetutamente cenno alla complessità del dibattito sulla traduzione e non tacendo di posizioni teoriche a sostegno di una 'intraducibilità' di fondo, nel capitolo 1 (*Scopi e metodi*) il volume, che si richiama esplicitamente alla scuola funzionalista tedesca e si rifà in particolare agli studi di Reiß-Vermeer 1991, Kautz 2002 e Nord 1995 (p. 26ss.), parte dall'assunto che si possano fornire agli studenti «strumenti e concetti» atti a supportare una innata capacità di «ricodificazione linguistica» (p. 10), aiutandoli nello sviluppo di efficaci strategie di risoluzione delle problematiche cui la traduzione di qualunque testo li pone di fronte.

Il capitolo 2, *La traduzione come oggetto di studio*, chiarisce che con il termine *mediazione* si intendono, a partire dalla recente riforma dell'università, la mediazione linguistica e culturale e la pratica dell'interpretazione. Con riferimento a diversi studi recenti di Salmon l'autrice ribadisce la centralità del concetto di "marcatezza pragmatica", sottolineando come proprio il corretto riconoscimento di tale parametro – che può manifestarsi ai diversi piani del discorso – risulta fondamentale nel corretto modellamento del testo di arrivo, da attuarsi in fase di revisione (p. 17). Il testo propende poi – in linea con gli orientamenti traduttologici più recenti – per l'utilizzo del criterio dell'*adeguatezza* di un testo, che ha segnato un superamento del classico concetto dell'*equivalenza* e, a seconda dell'accento scelto, è di volta in volta definita «dinamica» (con riferimento a Salmon 2005), «pragmatica» (Ervas 2012, De Mauro 1994) o «funzionale» (Nord 1990, p. 19).

Il breve capitolo 3, dedicato alle *Competenze del mediatore linguistico-culturale*, elenca e descrive dettagliatamente i diversi saperi dei quali deve disporre chi svolge (o ambisce a svolgere) questa professione: dalla competenza linguistica a quella culturale, dalla competenza testuale a quella relativa a processi teorici e procedurali specifici dell'attività traduttiva, dalle conoscenze tematiche proprie di determinati testi alle conoscenze enciclopediche, dalle competenze tecniche all'esperienza pratica. La presentazione è arricchita da osservazioni frutto di un'esperienza pluriennale nel campo didattico e traduttivo.

Al processo traduttivo è dedicato il capitolo 4, che ripropone l'impostazione di pragmatica funzionale di Kautz 2002 e di Nord 1995, di cui riproduce alcune tabelle con testo italiano a fronte. Nella «fase ricettiva» si individuano livelli diversi di analisi; mentre il piano morfosintattico-testuale appare come quello che con più facilità viene trasmesso tramite la pratica didattica, per i piani lessicale e associativo-culturale si richiama esplicitamente alla necessità di fornire agli studenti strumenti adeguati affinché possano procedere ad una ricerca autonoma (p. 43). Sia per la

«fase ricettiva» che per quella «produttiva» sono poi presentate ulteriori tabelle volte a facilitare un'autovalutazione da parte dei discenti (p. 42 e p. 44) e a favorire un'elaborazione di strategie atte al superamento di problemi. La parte relativa alla «fase produttiva» si concentra – sulla scorta di numerosi esempi – sulla disamina di rese traduttive tramite parafrasi, distinguendo tra: trasposizione, modulazione, adattamento, spiegazione, espansione, riduzione, eliminazione e compensazione (p. 45ss.).

Il capitolo 5, dedicato alle *Strategie morfosintattiche*, si concentra sulle differenze tipiche tra tedesco e italiano, e distingue tra quelle relative alla dimensione verbale e quelle specifiche della dimensione frasale. Per quanto concerne la prima, un'attenzione particolare è dedicata al diverso uso dei tempi e dei modi, nonché ai verbi tedeschi con «satelliti» (p. 63) e alle costruzioni participiali (p. 67); per quanto attiene alla seconda, al centro della trattazione vi sono la parentesi frasale (*Satzklammer*), con particolare riguardo al *Vorfeld* e al *Mittelfeld* (p. 73ss.), illustrati sulla base di molti esempi concreti, con proposte traduttive desunte dal *corpus*. Il commento alle problematiche – e alla loro soluzione – riprende orientamenti contemporanei della linguistica contrastiva, della didattica DaF e della traduttologia.

Le strategie testuali sono al centro del capitolo 6 che, alla luce di esempi tratti da testi letterari e pragmatici, presenta riflessioni sulla coerenza testuale, sulle preferenze stilistiche, sulla struttura dell'informazione e sulla marcatezza (p. 85ss.), riprendendo e applicando a questo livello di analisi le strategie anticipate nel cap. 4, arricchite di osservazioni puntuali e approfondite, che non trascurano neppure il diverso uso della punteggiatura nelle due lingue (p. 90).

Il capitolo 7 illustra poi le strategie lessicali, organizzando i problemi di traduzione in «polisemia e intraducibilità» (p. 100ss.), «nomi composti» (p. 106ss.) e *Realia* (p. 108ss.), questi ultimi presentati come culturemi, nei quali ci si trova a «tradurre un elemento non linguistico ma culturale» (p. 109).

L'appendice presenta infine i testi del *corpus* con una breve premessa che ne sottolinea la progressione per grado di difficoltà; ciascun brano è poi preceduto da una breve introduzione che ne evidenzia la tipologia testuale e le peculiarità stilistiche. Nella sezione successiva sono proposte delle rese traduttive in italiano (p. 148ss.).

Corredano il testo un elenco delle abbreviazioni che segue la prefazione e un indice analitico che chiude il volume. Quest'ultimo si rivela assai prezioso se si considera la struttura del manuale, che nei vari capitoli riprende da angolature diverse, e procedendo per approfondimenti progressivi, i medesimi concetti, esemplificati sulla base dei testi del *corpus*. Il ricorso all'indice analitico agevola il lettore nella costruzione di un proprio autonomo percorso di lettura, permettendogli di approfondire i singoli fenomeni e i termini tecnici via via presentati e poi riproposti da altra prospettiva.

Articolata è anche la strutturazione dei riferimenti bibliografici, che, coerentemente a quanto sostenuto a più riprese durante la trattazione, oltre a un ampio elenco di saggi e volumi cui il testo si rifà (*Opere di consultazione*) e a un'oculata scelta di dizionari, comprende una selezione di materiali disponibili in rete (*Sitografia e banche dati terminologiche on-line*).

Nel volume occupa un ruolo giustamente centrale la riflessione sulla figura del mediatore, considerata nella concretezza dei profili professionali che con maggior probabilità i neolaureati si troveranno a ricoprire. Proprio questa considerazione ha guidato l'autrice nella selezione di testi del *corpus*, caratterizzati per la maggior parte da un profilo medio. Con riguardo alla scelta di tali brani, interessante – e in linea con ampi settori della ricerca linguistica attuale – risulta essere, in un manuale

che desidera proporre una riflessione su testi primariamente pragmatici (p. 4), l'inclusione, all'interno della selezione presentata, di testi letterari. Il testo poetico così 'recuperato' all'analisi linguistica in prospettiva traduttologica viene esplicitamente svincolato da un ambito interpretativo squisitamente filologico-letterario e considerato in quanto esempio più avanzato di applicazione creativa di stilemi e costrutti linguistici, impiegati per raggiungere peculiari finalità estetiche. Il testo letterario risulta essere dunque – data la sua complessità linguistica e culturale – la «punta di un iceberg» (p. 6), il polo estremo di un *continuum* nel quale si collocano i diversi tipi di testi (a loro volta rappresentati da diversi generi testuali) considerati nella trattazione, appartenenti a differenti ambiti d'uso e a diversi registri: dalla ricetta di cucina al testo giornalistico, dalla letteratura giovanile al testo saggistico, fino, appunto, alla letteratura 'alta', rappresentata da un estratto (semplificato) tratto da *Die Ausgewanderten* die W. G. Sebald.

Il volume si rivela frutto di un profondo scavo nelle modalità di trasmissione linguistica e culturale tra i due sistemi linguistici presi in esame, ed è sostenuto da un avvertito utilizzo di strumenti linguistici aggiornati e non limitati ai due ambiti culturali di riferimento. Il testo rappresenta un generoso sforzo di avvicinamento della ricerca sulla traduzione alla pratica traduttologica e alla sua trasmissione didattica: da qui la doppia anima del denso manuale, nel quale prassi e teoria cercano un punto d'incontro. Da un lato, la teoria della traduzione viene ripercorsa a tappe necessariamente forzate e limitatamente agli snodi fondamentali del dibattito, con particolare riferimento agli sviluppi recenti (senza tacere neppure dell'attuale interesse per l'etica della traduzione, p. 23), e rinviando per approfondimenti a un'ampia bibliografia. Dall'altro, il piano applicativo vede concentrarsi nei capitoli 5, 6 e 7 le numerose problematiche relative rispettivamente a strategie morfosintattiche, testuali e lessicali. Ciò impone – pur in una sintesi estrema – la ripresa dei concetti fondamentali della linguistica tedesca, dalla *Satz-* alla *Nominalklammer*, dalla posizione dei costituenti nel *Mittelfeld* alla resa delle particelle modali, dalla diversità strutturale dei composti in italiano e in tedesco alla resa marcata tramite dislocazione a destra per l'italiano e dislocazione a sinistra per il tedesco.

Nonostante il linguaggio chiaro e l'uso coerente della terminologia, la vastità degli argomenti esaminati fa del volume un testo di notevole densità la cui lettura, in particolare per il pubblico di studenti al quale si rivolge, può risultare talvolta piuttosto faticosa. Tuttavia, le numerose tabelle, presentate in originale tedesco con traduzione a fronte, facilitano la fruizione del manuale, che può altresì essere utilizzato come testo di consultazione per il chiarimento di singoli problemi. Non occorre sottolineare che la soluzione dei quesiti che esso pone non può esaurirsi nello svolgimento delle traduzioni presentate. Il volume si presenta come valido punto di partenza per lezioni teoriche di riflessione e approfondimento su singoli aspetti linguistici, non limitatamente a un utilizzo traduttologico, o, infine, per approfondimenti autonomi.

Trattandosi dichiaratamente di un manuale, forse qualche parola in più poteva essere spesa sul concreto utilizzo didattico del testo, in modo da valorizzare meglio le parti di cui esso si compone. Sul piano dell'*editing*, il testo si presenta assai curato e pressoché privo di refusi.

Il volume, di per sé riuscito, dimostra che, talvolta, la felice sintesi tra teoria e applicazione pratica è possibile, a dispetto dei – peraltro in molti casi più che motivati – dubbi espressi da Lichtenberg.

Bibliografia

Abrecht Jörn, *Übersetzung und Linguistik*, Narr, Tübingen 2005

Buffagni Claudia, Garzelli Beatrice, Zanotti Serenella (a cura di), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, LitVerlag, Berlino 2011

Crystal David, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2003

Salmon Laura, *Asimmetrie L1/L2: una sfida nella didattica di 'lingua e traduzione'*, «Studi Slavistici», 1 (2004), pp. 235-251

Snell-Hornby Mary, Hönig Hans G., Kußmaul Paul, Schmitt Peter A. (a cura di), *Handbuch Translation*, Stauffenburg, Tübingen 2006, 2. Aufl.

Lichtenberg Georg Christoph, *Aphorismen Sudeleien Stichelreden*, Lambert Schneider Verlag-Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2011, 4. Aufl.

Claudia Buffagni

SAGGI

Elena Agazzi, *W. G. Sebald: In difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 208, €18

Michele Battalico, Maria Teresa Chialant, Lucia Perrone Capano (a cura di), *Letteratura e scienza*, «Testi e linguaggi», Rivista di studi letterari, linguistici e filologici dell'Università di Salerno, 5 (2011), pp. 396, € 41,50

Roberto Bertozzi, *L'immagine dell'Italia nei diari e nell'autobiografia di Paul Heyse*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 892, € 74

Massimo Luigi Bianchi, *Natura e sovrannatura nella filosofia tedesca della prima età moderna. Paracelsus, Weisel, Böhme*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 410, € 42

Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Pisa, Ets, 2011, pp. 212, € 18

Lorella Bosco, *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il "terzo spazio"*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012, pp. 295, € 14

Sandra Bosco Coletsos, Marcella Costa, Ludwig M. Eichinger (a cura di), *Deutsch–Italienisch: Sprachvergleiche / Tedesco–Italiano: confronti linguistici*, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 210, € 34

Sandra Bosco Coletsos, *Gli animali nelle lingue e nelle culture d'Europa. Nomi, leggende, miti, modi di dire e proverbi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2011, pp. 300, € 28

Massimo Canepa, *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 328, € 28

Giulia Cantarutti, Wolfgang Adam (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 227, € 18

Anna Castelli, *Lo sguardo di Kafka. I dispositivi di visione e l'immagine nello spazio della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 200, € 16

Paolo Chiarini, *L'espressionismo tedesco*, Scurelle (Tn), Silvy, 2011, pp. 193, € 22

Franco Chiereghin, *Rileggere la "Scienza della logica" di Hegel*, Roma, Carocci, 2011, pp. 176, € 18

Lucia Cinato Kather, *Mediazione linguistica tedesco-italiano*, Milano, Hoepli, 2011, pp. 194, € 22

Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura visuale*, Milano, Cortina, 2012, pp. 374, € 29

Ernesto De Cristofaro, Carlo Saletti (a cura di), *Precursori dello sterminio. Binding e Hoche all'origine dell'«eutanasia» dei malati di mente in Germania*, Verona, Ombre Corte, 2012, pp. 93, € 12

Luciano De Fiore, *La città deserta. Leggendo il sapere assoluto nella "Fenomenologia dello spirito" di Hegel*, Roma, Lithos, 2012, pp. 164, € 15

Vittoria Dolcetti Corazza, Renato Gendre (a cura di), *Lettura di "Heliand". XI Seminario avanzato di filologia germanica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 304, € 30

Anna Fattori, Kerstin Gräfin von Schwerin (a cura di), *"Ich beendige dieses Gedicht lieber als Prosa". Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 254, € 36

Elisabetta Fazzini (a cura di), *Il tedesco superiore. Tradizione scritta e varietà parlate*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 346, € 20

Hubertus Fischer, Domenico Mugnolo (a cura di), *Fontane in Italien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, pp. 198, € 26

Sotera Fornaro, *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, Tübingen, Narr, 2012, pp. 169, € 48

Francesco Ghedini, *Interrogare la sfinge. Immagini di Platone in Nietzsche (1881-1887)*, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 332, € 25

Alice Gonzi, *Zarathustra a Parigi. La ricezione di Nietzsche nella cultura francese del primo Novecento*, Roma, Aracne, 2012, pp. 364, € 20

Gabriele Guerra, *Spirito e storia. Saggi sull'ebraismo tedesco 1918-1933*, Roma, Aracne, 2012, pp. 204, € 12

Ludolf Herbst, *Il carisma di Hitler. L'invenzione di un messia tedesco*, trad. di Umberto Gandini, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 320, € 22

Dagmar Knorr, Antonella Nardi (a cura di), *Fremdsprachliche Textkompetenz entwickeln*, Frankfurt am Main *et al.*, Lang, 2011, pp. 301, € 49,80

Patrizia Lendinara, Fabrizio D. Raschellà, Michael Dallapiazza (a cura di), *Saggi in onore di Piergiuseppe Scardigli*, Bern *et al.*, Lang, 2011, pp. 291, € 49,60

Valentina Locatelli, *Metamorfosi romantiche. Le teorie del primo Romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011, pp. 192, € 18

Monica Lumachi, *Rivolta e disincanto. Franz Jung e l'avanguardia tedesca*, Roma, Artemide, 2011, pp. 144, € 20

Claudio Magris, *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Milano, Garzanti, 2011, pp. 208, € 18

Claudio Magris, *Opere*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2012, vol. I, pp. CLXIX-1680, € 60

Rosa Maria Marafioti, *Il ritorno a Kant di Heidegger. La questione dell'essere e dell'uomo*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 426, € 36

Magda Martini, Thomas Schaarschmidt (a cura di), *Riflessioni sulla DDR. Prospettive internazionali e interdisciplinari vent'anni dopo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 515, € 34

Elio Matassi, *Il giovane Lukács*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 187, € 15

Daniela Nelva, *Percorsi critici nei saggi di Robert Musil*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 177, € 17

Stefano Orofino, *Estetica e educazione in Theodor W. Adorno*, Roma, Aracne, 2011, pp. 300, € 17

Franca Ortu, *I dolori del giovane traduttore. Note di grammatica testuale per tradurre dal tedesco*, Cagliari, CUEC, 2011, pp. 224, € 16

Giovanna Pinna, *Introduzione a Schiller*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 200, € 13

Elena Polledri (a cura di), *Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia*, «Humanitas», 1 (2012), pp. 176, € 13

Marzia Ponso, *Una storia particolare. "Sonderweg" tedesco e identità europea*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 600, € 38

Mauro Ponzi, Dario Gentili (a cura di), *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 316, € 24

Theresia Prammer (a cura di), *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino*, Milano, Scheiwiller, 2011, pp. 655, € 29

Jürgen Rauter, Jasmin El-Assil (a cura di), *Totgeschrieben. Mythologische Aspekte und interpretatorische Konflikte am Beispiel (ent-)dämonologisierter Literatur oder von ideologischen Mustern*, Roma, Aracne, 2012, pp. 376, € 21

Maria Luisa Roli, Andrea Pinotti (a cura di), *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 296, € 30

Massimo Salgaro, *Robert Musil teorico della ricezione. Contiene il saggio inedito "La psicotecnica e la sua possibilità di applicazione nell'esercito"*, Bern *et al.*, Peter Lang, 2012, pp. 426, € 71

Maurizio Scandella, *Nietzsche e l'incorporazione delle coscienze*, Pisa, Ets, 2012, pp. 124, € 13

Giulio Schiavoni, *Echi dalla Mitteleuropa. Autori e percorsi, tra filosofia e letteratura*, Vercelli, Mercurio, 2012, pp. 336, € 22

Isolde Schiffermüller, Walter Busch, Milena Massalongo (a cura di), *La malattia tra sintomo e simbolo. Racconti, immagini e luoghi di cura nella letteratura tedesca*, Verona, CiErre, 2011, pp. 355, € 35

Lia Secci (a cura di), *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, Roma, Aracne, 2011, pp. 144, € 9

Anna Maria Voci, *La Germania e Cavour. Diplomazia e storiografia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 280, € 38

Marie Luise Wandruszka, *Ingeborg Bachmanns "ganze Gerechtigkeit"*, Wien, Passagen Verlag, 2011, pp. 160, € 18,90

TRADUZIONI

Johanna Adorján, *Un amore assoluto*, trad. di Margherita Belardetti, Milano, Cairo, 2012, pp. 169, € 15

Kathrin Aehnlich, *Quando sarò grande volerò fino alle stelle*, trad. di Marco Gabellieri, Firenze, Nikita, 2011, pp. 182, € 14

Hermann Bahr, *Espressionismo*, a cura di Fabrizio Cambi, Scurelle (TN), Silvy, 2012, pp. 126, € 9,90

Lukas Bärfuss, *Cento giorni*, trad. di Daniela Idra, Torino, Einaudi, 2011, pp. 216, € 15

Oskar Baum, *La porta verso l'impossibile*, trad. di Franco Stelzer, Scurelle (Tn), Silvy, 2011, pp. 145, € 14,80

Ulrich Becher, *Caccia alla marmotta*, trad. di Roberta Gado, Milano, Dalai editore, 2012, pp. 566, € 20

Ernst Bernhard, *Lettere a Dora Friedländer. Dal campo di internamento a Ferramonti (1940-1941)*, a cura di Luciana Marinangeli, Torino, Aragno, 2011, pp. 334, € 30

Marcel Beyer, *Forme originarie della paura*, trad. di Silvia Bortoli, Torino, Einaudi, 2011, pp. 393, € 22

Thomas Bernhard, *Autobiografia*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Adelphi, 2011, pp. LXXVII+631, € 65

Thomas Bernhard, *Al limite boschivo*, trad. di Enza Gini, Parma, Guanda, 2012, pp. 70, € 10

Ernst Bloch, *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, a cura di Micaela Latini, prefaz. di Elio Matassi, Roma, Armando, 2012, pp. 111, € 9

Marica Bodrožič, *Il mio approdo alle parole. Stelle, colori*, trad. di Barbara Ivančič e Valentina Piazza, Roma, Aracne, 2012, pp. 200, € 12

Volker Braun, *Racconti brevi*, a cura di Karin Birge Gilardoni-Büch, trad. di Francesco V. Aversa, Andrea Gilardoni, Adriano Murelli, Daniela Nelva, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 124, € 12

Alina Bronsky, *I piatti più piccanti della cucina tatara*, trad. di Monica Pesetti, Roma, e/o, 2011, pp. 254, € 18

Ernst Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, a cura di Friederike Plaga e Claus Rosenkranz, introd. di Maurizio Ghelardi, trad. e curatela di Giovanna Torgia, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 467, € 39

Johann Friedrich von Cronegk, *Teatro. Il diffidente – Codro – Olindo e Sofronia*, a cura di Maurizio Pirro, Pisa, Edizioni Il Campano – Arnus University Books, 2011, pp. 236, € 16

Ernst Robet Curtius, *L'abbandono della cultura*, a cura di Angelo Genovesi, postfaz. di Daniela Marcheschi, testo ted. a fronte, Torino, Aragno, 2010, pp. 80, € 10

Friedrich Christian Delius, *La ballata di Ribbeck*, a cura di Karin Birge Gilardoni-Büch, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 100, € 10

Hilde Domin, *Con l'avallo delle nuvole*, trad. di Ondina Granato, Roma, Del Vecchio, 2011, pp. 327, € 13

Friedrich Dürrenmatt, *Giustizia*, trad. di Giovanna Agabio, Milano, Adelphi, 2011, pp. 211, € 18

Jenny Erpenbeck, *Di passaggio*, trad. di Ada Vigliani, Rovereto, Zandonai, 2011, pp. 157, € 13

Eduard Gans, *Storia della Rivoluzione francese*, a cura di Corrado Bertani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 293, € 20

Arno Geiger, *Il vecchio re nel suo esilio*, trad. di Giovanna Agabio, Milano, Bompiani, 2012, pp. 166, € 16

Antonio Gramsci, *I racconti dei fratelli Grimm*, con un saggio introd. di Lucia Borghese, Sassuolo (MO), Incontri editrice, 2011, pp. 184, € 12

Günter Grass, *Da una Germania all'altra. Diario 1990*, trad. di Claudio Groff, Torino, Einaudi, 2012, pp. 234, € 20

Durs Grünbein, *Strofe per dopodomani e altre poesie*, trad. di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2011, pp. 213, € 12,50

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani, 2012, pp. 3019, € 50

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Il metodo della filosofia. Le prefazioni alla "Scienza della logica" e alla "Filosofia del diritto"*, trad. di Antonino Spinelli, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 62, € 10

Martin Heidegger, *Fenomenologia dell'intuizione e dell'espressione. Teoria della formazione del concetto filosofico*, trad. di Armando Canzonieri, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 192, € 24

Martin Heidegger, *La storia dell'essere*, trad. di Antonio Cimino, Milano, Marinotti, 2012, pp. 206, € 22

Judith Hermann, *Alice*, trad. di Gian Marco Angelucci, Roma, Socrates, 2011, pp. 112, € 9,50

Wolfgang Herrndorf, *Un'estate lunga sette giorni*, trad. di Alessandra Valtieri, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 310, € 14

Franz Hessel, *L'arte di andare a passeggio*, a cura di Eva Banchelli, trad. di Enrico Venturelli, Roma, Elliot, 2011, pp. 244, € 14

Paul Heyse, *La vedova di Pisa*, trad. di Barbara Delli Castelli, Milano, LED, 2011, pp. 158, € 22

Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di Paola Gheri, trad. di Nicoletta Giacon, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 200, € 14

Franz Kafka, *Discorso sulla lingua jiddish. I guardiani della cripta*, trad. di Barbara Di Noi, Milano, Biblion, 2011, pp. 191, € 16

Immanuel Kant, *Prima Introduzione alla "Critica del giudizio"*, a cura di Francesco Valagussa, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 159, € 14

Irmgard Keun, *Figlia di tutti i paesi*, a cura di Lucia Perrone Capano, trad. di Stefania De Lucia, Roma, Artemide, 2011, pp. 119

Dagmar Leupold, *Dopo le guerre*, trad. di Paolo Scotini, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 174, € 16,50

Gustav Mahler, Richard Strauss, *Il cammino parallelo. Lettere 1888-1911*, a cura di Nicola Montenz, Milano, Archinto, 2011, pp. 144, € 15

Karl Marx, Friedrich Engels, *Ideologia tedesca*, a cura di Diego Fusaro, presentaz. di Andrea Tagliapietra, testo ted. a fronte, Milano, Bompiani, 2011, pp. 1692, € 35

Robert Musil, *Grigia*, trad. di Paola Maria Filippi, Scurelle (TN), Silvy, 2012, pp. 140, € 13

Friedrich Nietzsche, *Epistolario 1885-1889*, a cura di Giuliano Campioni e M. C. Fornari, Milano, Adelphi, 2011, pp. 1360, € 100

Angelika Overath, *Giorni vicini*, trad. di Laura Bortot, Rovereto, Keller, 2012, pp. 192, € 14

Monika Peetz, *La quinta costellazione del cuore*, trad. di Lucia Ferrantini, Milano, Garzanti, 2012, pp. 301, € 16,40

Carl Leonhard Reinhold, *I misteri ebraici ovvero La più antica massoneria religiosa*, a cura di Gianluca Paolucci, introd. di Jan Assmann, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 264, € 18

Ilma Rakusa, *Il mare che bagna i pensieri*, trad. di Mario Rubino, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 370, € 18

Giovita Scalvini, *La traduzione del* Faust *di Goethe*, ed. critica di Beniamino Mirisola, introd. di Irene Perini, postfaz. di Maria Enrica Agostini, Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 272, € 30

Antje Rávic Strubel, *Tupolev 134*, trad. di Carolina D'Alessandro, Firenze, Nikita, 2011, pp. 404, € 15

Rainer Maria Rilke, *Canto remoto*, trad. di Sabrina Mori Carmignani, Firenze, Passigli, 2012, pp. 102, € 12,50

Arthur Schnitzler, *La profezia*, trad. di Andrea De Piccoli, Milano, Leone, 2012, pp. 96, € 6

William L. Shirer, *Qui Berlino 1938-1940. Radiocronache dalla Germania nazista*, trad. dall'inglese di Cesare Salmaggi, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 542, € 14

Georg Simmel, *Diario postumo*, a cura di Massimo Cacciari, Torino, Aragno, 2011, pp. 176, € 10

Johann Joachim Spalding, *La vocazione dell'uomo*, a cura di Laura Balbiani e Giuseppe Landolfi Petrone, Milano, Bompiani, 2011, pp. 532, € 25

Johann Georg Sulzer, *Teoria generale delle Belle Arti*, a cura di Alessandro Nannini, Bologna, Clueb, 2011, pp. XCII+225, € 28

Hermann Ungar, *La classe*, trad. di Franco Stelzer, Scurelle (Tn), Silvy, 2011, pp. 189, € 16

Hermann Ungar, *I mutilati*, trad. di Clara Bovero, Scurelle (Tn), Silvy, 2012, pp. 176, € 14

Nicole C. Vosseler, *La luna color zafferano*, trad. di Alessandra Petrelli, Milano, Corbaccio, 2011, pp. 487, € 17,60

Christoph Martin Wieland, *Musarion ovvero la filosofia delle Grazie*, con uno scritto di Goethe, a cura di Renato Pettoello, Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 152, € 14

Christa Wolf, *La città degli angeli*, trad. di Anita Raja, Roma, e/o, 2011, pp. 399, € 19,50

Osservatorio Critico della germanistica
anno XV, n. 35
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici - Trento 2012

Direttore Responsabile: Paolo Gatti

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
via Tommaso Gar - 38122 Trento
tel. 0461 281709-281722 - fax. 0461 281751

Manoscritti di eventuali collaborazioni e libri da recensire vanno indirizzati ai componenti della redazione presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, via Tommaso Gar 38122 Trento (tel. 0461 283809, 0461 282709 o 281739; fax 0461 281751; e-mail fabrizio.cambi@unitn.it).

Stampa: Litotipografia Alcione - via G. Galilei 47 - 38015 Lavis - Trento
Giugno 2012

Reg. Tribunale di Trento n° 1329 del 12.06.2007

ISSN 1127-6908

OSSERVATORIO CRITICO
della germanistica

Indice

Maria Fancelli
Hermann Dorowin, Uta Treder (Hg.), *Auguri Schiller!* 1
Michael Dallapiazza
Katja Schulz (Hg.), *Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption / Eddic Gods and Heroes. The Milieux and Media of Their* 5
Gabriella Catalano
Elena Agazzi (a cura di), *Tropen und Metaphern im Gelehrtendiskurs des 18. Jahrhunderts* 8
Marco Castellari
Nadia Centorbi, *L'Androginia nella letteratura tedesca da Winckelmann a Kleist* 11
Gabriella Catalano
Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti visive da Winckelmann a Rilke* 14
Maurizio Pirro
Francesco Rossi, *Gesamterkennen. Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis* 16
Davide Di Maio
Elena Alessiato, *L'impolitico. Thomas Mann tra arte e guerra* 20
Alessandro Fambrini
Maurizio Pirro, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* 23
Irene Fantappiè
Chiara Conterno, *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'Assoluto nella lirica di Nelly Sachs* 25
Giulia Peroni
Elsbeth Zylla (Hg.), *Heinrich Böll -Lew Kopelew Briefwechsel. Mit einem Essay von Karl Schlögel* 28
Andrea Rota
Paola Quadrelli, *Il partito è il nostro sole. La scuola socialista nella letteratura della DDR* 31
Marco Castellari
Ester Saletta, *«Ein kleines Juwel». Die italienische Rezeption Marlen Haushofers. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Kinderbuchs* 34
Monica Di Benedetto
Lia Secci (a cura di), *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia* 37
Michele Vangi
Dieter Heimböckel, Ernest W. B. Hess-Lüttich, Georg Mein, Heinz Sieburg (Hg.), «Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik», 22 (2011) 39
Claudia Buffagni
Lucia Cinato Kather, *Mediazione linguistica tedesco-italiano. Aspetti teorici e applicativi. Esempi di strategie traduttive. Casi di testi tradotti* 41

Segnalazioni 45

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

XV-35
€ 7,50